Aline Alves Arruda
Ana Caroline Barreto Neves
Constância Lima Duarte
Cristiane Côrtes
Marcelo Pereira Machado
(Organizadores)

Anais do IV Colóquio Mulheres em Letras Memória, Transgressão, Linguagem

1ª edição

Belo Horizonte FALE-UFMG 2012

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C719a

Colóquio Mulheres em Letras (4. : 2012 : Belo Horizonte, MG). Anais do III Colóquio Mulheres em Letras : memória, transgressão, linguagem / Aline Alves Pereira... [et al.] (organizadores). – Belo Horizonte : FALE-UFMG, 2012. 1 CD-ROM ; 4 ¾ pol.

Inclui referências.

Mulheres na literatura – Congressos.
 Mulheres e literatura – Congressos.
 Literatura brasileira – Escritoras – Congressos.
 Pereira, Aline Alves.
 Universidade Federal de Minas Gerais.
 Faculdade de Letras.
 Título.

CDD: 809.89287



ANAIS DO IV COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS

MEMÓRIA, TRANSGRESSÃO, LINGUAGEM

APRESENTAÇÃO

Desde que o Grupo de Pesquisa Letras de Minas foi criado em 2006, na Faculdade de Letras da UFMG, com a proposta de discutir artigos, produzir textos acadêmicos e planejar pesquisas e atividades relacionadas ao estudo de escritoras, muito trabalho foi realizado. O IV Colóquio Mulheres em Letras, ocorrido em 30 de maio de 2012, é mais uma prova do dinamismo do grupo. Antes, tivemos o "I Colóquio Escritoras Mineiras: poesia, ficção, memória", em 13 e 14 de maio de 2009; o "II Colóquio Mulheres em Letras: poesia, ficção, crítica", em 10 e 11 de junho de 2010; e o "III Colóquio Mulheres em Letras" junto com o "I Encontro Nacional Mulheres em Letras", em 5, 6 e 7 de maio de 2011, que resultaram nas seguintes publicações: *Escritoras mineiras: poesia, ficção e memória* (2010); *Anais do III Colóquio /I Encontro Mulheres em Letras*, em CD-ROM (2011), e *A escritura no feminino – aproximações* (2011).

A decisão de também registrar os textos apresentados durante o IV Colóquio tem como propósito permitir aos leitores conhecer os estudos sobre a produção ficcional brasileira de autoria feminina, que o grupo vem realizando. Ao todo são 17 artigos, assinados por professores do ensino médio, do ensino superior e pós-graduandos da UFMG e da PUC Minas, incluindo a conferência apresentada por Katia da Costa Bezerra, da Universidade do Arizona, o estudo de Solange Cardoso, da Universidade de Lisboa, sobre a presença feminina no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, e os depoimentos de Jussara Santos, e o de Myriam Ávila, sobre Maria Lysia Corrêa de Araújo.

O material está organizado por ordem alfabética do primeiro nome do autor ou autora. Temos aí, desde interessantes reflexões sobre Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e



Cristiane Sobral, representantes da nossa melhor literatura de expressão étnica; e estudos sobre Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Lya Luft, Hilda Hilst, Nélida Piñon, Ruth Silviano Brandão e Marina Colasanti, nomes bem conhecidos da Literatura Brasileira; até leituras que contemplam escritoras mais contemporâneas, como Elizete Lisboa e Guiomar de Grammont.

Além dos textos, estamos disponibilizando alguns registros fotográficos do evento, além de um valioso material iconográfico da escritora homenageada, gentilmente cedido por seus familiares. Acreditamos que o corpus ora reunido – apesar de não ser tão extenso – testemunha a vitalidade das reflexões em torno da temática mulher e literatura que hoje se praticam, e contribui para ampliar a divulgação da temática no âmbito de nossas faculdades de Letras.

Pela organização

Aline Alves Arruda Ana Caroline Barreto Neves Constância Lima Duarte Cristiane Côrtes Marcelo Pereira Machado



Comissão Organizadora do IV Colóquio Mulheres em Letras

Constância Lima Duarte (Coordenadora)

Programação e resumos

Ana Caroline Barreto Neves Cristiane Côrtes Kelen Benfenatti Paiva

Organização do CD-Rom

Aline Arruda Ana Caroline Barreto Neves Cristiane Côrtes Marcelo Pereira Machado

Divulgação

Fátima Peres
Claudia Gomes Pereira
Luana dos Santos
M. Imaculada Alves do Nascimento
Vera Godoi

Certificados

Ana Caroline Barreto Neves Claudia Maia Maria do Socorro Coelho Elisângela Aparecida Lopes

Organização do livro

Aline Arruda
Elisângela Aparecida Lopes
Fátima Péres
Kelen Benfenatti Paiva
Maria Inês Marreco
Maria do Rosário Alves Pereira

Lanches

Fátima Peres Maria Inês Marreco Maria Lúcia Barbosa



Relatório e Prestação de Contas

Ana Caroline Barreto Neves Helga Lima da Costa Maria do Rosário Alves Pereira

Identidade Visual e Material Gráfico:

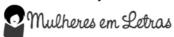
Chica Chique Boom – Atelier de Ideias contato@chicachiqueboom.com.br www.chicachiqueboom.com.br

Organização

Grupo de Pesquisa Letras de Minas

mulheres@letras.ufmg.br www.mulheres.letras.ufmg.br

Realização:





Apoio:





SUMÁRIO

Aline Alves Arruda – "As marcas sociais em *Pedaços da fome*, romance de Carolina Maria de Jesus"

Ana Caroline Barreto Neves – "Escrever é procurar entender: Clarice Lispector entre a ficção e as considerações críticas"

Cláudia Gomes Pereira – "Entre o sagrado e o profano: a letra viva de Guiomar de Grammont"

Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes – "Espelhos, estrelas e miradouros: reflexos de Lispector em Sobral"

Fátima Péres – "Simplesmente Jussara Santos"

lara Christina Silva Barroca – "Perspectivas sobre o trágico na obra de Lya Luft"

Jussara Santos – "A escrita e o reino do entusiasmo"

Kátia da Costa Bezerra – "Literatura afro-brasileira: a produção de novas cartografias do espaço urbano"

Kelen Benfenatti Paiva – "Marina Colasanti: insubmissas letras"

Laile Ribeiro Abreu – "Rachel de Queiroz: entre a criação e a tradução"

Marcelo Pereira Machado – "Hilda Hilst: uma experiência de linguagem *maldita*"

Maria do Rosário Alves Pereira – "Palavras de inquietude: a literatura de Maria Lysia Corrêa de Araújo"

Maria Imaculada A. Nascimento – "As pétalas d'A flor da pele de Ruth Silviano Brandão"

Maria Inês de Moraes Marreco – "Nélida Piñon: uma aventureira pensadora"

Myriam Ávila – "Lembrando Maria Lysia"

Solange Cardoso / Isabel Lousada – "Mulheres que dão a cara: as Senhoras do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*"

Vera Godoi – "Elizete, um olhar sobre a literatura infantil"

Fotos do Evento

Material Iconográfico de Maria Lysia Corrêa de Araújo



AS MARCAS SOCIAIS EM *PEDAÇOS DA FOME*, ROMANCE DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Aline Alves Arruda¹

... a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção. (Woolf, 1985, p.8)

A conhecida frase, publicada no livro *Um teto todo seu*, foi dita pela escritora Virginia Woolf quando de sua palestra em 1928 para uma plateia feminina em Cambridge. Transgredindo o gênero conferência, a escritora inglesa parte dessa tese, de que a mulher que deseja escrever precisa ter privacidade e condições materiais mínimas que lhe propiciem um ambiente de escrita, para proferir uma fala que transita entre palestra, ensaio, ficção ou reflexão, digna de uma escritora como ela, que, nas primeiras décadas do século XX fez contribuições tão significativas e marcantes para a história da mulher na literatura. Essa afirmação costuma também ser usada no sentido metafórico para abordar a ausência da mulher na tradição literária e discorrer sobre os problemas que aquelas que se queriam escritoras enfrentavam no campo hostil da sociedade masculina.

A frase de Woolf ecoa e nos encontra no século XXI falando sobre uma escritora do século passado: Carolina Maria de Jesus. As duas, a inglesa e a brasileira, foram, durante alguns anos, contemporâneas. Woolf viveu entre 1882 e 1941; Carolina, entre 1914 e 1977; entretanto, suas experiências foram completamente diversas. A escritora londrina teve, desde sua infância, uma educação esmerada e um precoce mergulho no campo literário. Ainda jovem, com pouco mais de vinte anos, abriu, junto com o marido, uma editora e cedo frequentava o grupo Bloomsbury, famoso círculo intelectual. Já Carolina Maria de Jesus, de fato não possuía um "teto todo seu" nem uma renda mensal que lhe garantisse a sobrevivência, quanto mais a independência para a escrita, aliás, suas precárias condições de moradia e classe são aspectos

¹ Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG, doutoranda em Literatura Brasileira pela UFMG. Professora efetiva do IFSULDEMINAS, campus Inconfidentes; pesquisadora do NEIA/UFMG e do Letras de Minas/UFMG.



imprescindíveis para a leitura de sua obra. Além disso, Carolina pertence a outras condições de exclusão: além de mulher, era também negra. Ela tem lugar na literatura afro-brasileira seguindo a tradição de escritoras como Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859) e Auta de Souza, de *Horto* (1898) e precedendo outras escritoras negras como a romancista Conceição Evaristo, autora de *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006), declaradamente leitora de Carolina e muito influenciada por ela.

Carolina Maria de Jesus (1914 – 1977) nasceu em Sacramento – MG e ficou conhecida em 1960 pela publicação de seu livro *Quarto de despejo*, um diário que conta sua vida na favela do Canindé, em São Paulo, onde viveu por nove anos desde 1947. "Descoberta" pelo jornalista Audálio Dantas, Carolina ficou famosa, teve o livro editado sete vezes² só no ano de lançamento, e traduzido em 13 línguas. Elzira Divina Pérpetua, em sua tese *Traços de Carolina Maria de Jesus*: gênese, tradução e recepção de *Quarto de Despejo*, defendida na UFMG em 2000, comenta que o livro ficou na lista dos mais vendidos no ano de seu lançamento. A autora cita dados da revista *O Cruzeiro*, de setembro de 1960, para mostrar que Carolina esteve ao lado de autores como Bertrand Russel, Marechal Montgomery, Graham Greene e Jean-Paul Sartre (ela em primeiro e os outros sucessivamente) (Pérpetua, 2000, p. 36).

Entretanto, assim como foi rápida a ascensão da escritora, foi também a queda. Um ano depois ela já era quase esquecida dos brasileiros, apesar da publicação de um novo livro *Casa de alvenaria*, em 1961, aliás, bem pouco vendido. A biografia *Muito bem, Carolina!*, de Eliana de Moura e Castro e Marília Novais de Mata Machado, narra os altos e baixos da vida da escritora negra que morreu quase esquecida. Segundo as biógrafas,

Hoje, Carolina Maria de Jesus é bem conhecida no estrangeiro, especialmente nos Estados Unidos, onde sempre teve seus livros reeditados. No Brasil, poucos se lembram dela e quase ninguém sabe que ela escreveu muito mais que seu famoso diário de 1960. (Castro; Machado, 2007, p. 11).

-

² O livro foi publicado pela primeira vez em 1960. Só nesse ano a editora Francisco Alves publicou sete edições de *Quarto de despejo*. Em 1963, saiu nova edição pela mesma editora. Em 1976 houve duas edições publicadas pela Ediouro; em 1983, outra novamente pela Francisco Alves; em 1990, uma pela Círculo do Livro; em 1993, pela Ática; que já o editou 5 vezes desde então.



Em *Cinderela Negra:* a saga de Carolina Maria de Jesus, biografia com depoimentos dos filhos da escritora e de outras pessoas ligadas a ela, José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine afirmam:

Por razões diversas e algumas de explicação indireta – como a inadequação da mensagem do seu primeiro livro ao padrão proposto pelo golpe militar de 1964, que evitava a crítica social -, mas especialmente pela relação estranha da escritora em face da atitude impertinente da imprensa, da classe média paulistana e brasileira e da elite intelectual, a queda de seu prestígio foi tão brusca quanto o fora sua ascensão. Brusca, dramática e consequente. Em pouco tempo, ela foi forçada a voltar à condição de pobre, com dificuldades de sobrevivência. Na miséria viu terminarem seus dias. (Levine; Meihy, 1994, p. 17).

Além dos dois livros citados, Carolina Maria de Jesus escreveu ainda *Pedaços da fome* (1963), *Provérbios* (1977), *Diário de Bitita* (1986) e *Meu estranho diário* (1996).

Carolina sempre se mostrou interessada em escrever ficção e ser conhecida como uma autora de romances mais do que de diários. Os temas encontrados nos diários publicados de Carolina são também notáveis em sua ficção. O romance *Pedaços da fome*, o único publicado, em 1963, veio quando Carolina já não experimentava mais os louros da fama. O livro é marcado pelo maniqueísmo na divisão de classes sociais. A protagonista, filha de um importante fazendeiro, torna-se pobre ao casar-se com um golpista e experimenta o outro lado das relações de classe. Segundo Eduardo de Oliveira, que prefacia o livro,

Carolina conserva a mesma forma de escrever dos seus diários: sua palavra continua tosca, mas admiravelmente clara. O enredo é ingênuo, leve, correntio e o estilo é despido dos monumentos da retórica. Ainda assim, "Pedaços da fome" tem esse sopro de vida, traz lampejo de verossimilhança. É arrancado do mesmo barro que foi feita a humanidade. (1963, p. 12)

Maria Clara, a protagonista da história, é uma menina mimada, filha de um importante coronel do interior do Brasil. Filha única, é ao mesmo tempo, privilegiada pela fortuna e respeito imposto pelo pai e infeliz porque não pode desfrutar da vida de verdade por ser extremamente protegida. No trecho a seguir o narrador nos revela a superproteção a qual Maria Clara era submetida:



Recolhida nos seus aposentos, construido³ especialmente para ela, Maria Clara evocava o seu passado na escola, com grande ressentimento. Era considerada a melhor aluna da classe. Se errava nas lições não era castigada. Era aprovada em tudo. Reinava na classe e nunca foi castigada e recebia as melhores notas. Ninguém mencionava seu nome. Dizia: "-A filha do coronel". Quando atingiu a juventude com seus sonhos deslumbrantes, a reserva com que lhe tratavam foi magoando-lhe profundamente. Ninguém ousaria tocar-lhe. A filha do coronel era uma boneca de porcelana. (p. 22)

É essa menina que em seguida conhecerá o farsante Paulo Lemes, por quem se apaixona e pensa ser um importante dentista da capital. Entretanto, o rapaz, além de mentir para ela e para sua família, leva Maria Clara para morar em um cortiço na cidade grande, onde vivia às custas de uma tia e sem trabalhar. É assim que Carolina vai traçar a formação da protagonista. A moça será obrigada a, corajosamente, sobreviver em um mundo que ela nem sabia que existia e forçadamente aprenderá a valorizar a independência e a perceber que a vida é bem mais difícil do que ela pensava. Sua opinião sobre ricos e pobres vai mudar e ela conhecerá a hipocrisia e a solidariedade humana, vindas de quem ela menos espera.

Alguns personagens do romance se mostram bem avessos aos ricos e isso pode ser percebido em vários trechos, como na fala de Paulo, quando este conhece Maria Clara e ainda não sabe que ela é a filha do coronel, "dono" da cidade: "- O Cel deve ser o dono da cidade. É mania dos super-ricos mandar nas cidades atuando como dragões" (p. 30). Em seguida, Paulo Lemes afirma que "o homem para ter valor é preciso ter inteligência" (p. 33). Os bons valores, no livro, são muitas vezes associados aos pobres e os ruins aos ricos.

O coronel, pai da protagonista, é um claro exemplo de rico temido por seus conterrâneos e pela esposa e filha. Seu patriarcalismo é notável na cidade e em casa. Quando ele descobre que a filha está namorando um moço desconhecido que se diz doutor, ele reafirma, com ira, que quem faz as leis em casa é ele e só permite que a filha saia de casa casada com quem ele quisesse. A fórmula romântica e shakespereana do amor proibido pela família entre mocinha e mocinho parece se repetir, mas não é o que acontece depois. Maria Clara foge com Paulo, mas o tom do romance muda. O enredo então vai se concentrar nessa formação da protagonista, antes mimada e rica, agora pobre e casada com um malando que não pode sustentá-la.

³ Optei por manter a escrita de Carolina conforme está publicada no livro e em seus orginais, com possíveis "desvios" da norma culta.



É assim que a questão de gênero se desenvolve na narrativa. Maria Clara, que sempre ouviu da mãe que a mulher deve obedecer ao marido e ser submissa a ele, como ela era para o coronel, agora se vê diante de uma prisão: o casamento com alguém que não era o que ela pensava e então precisa tomar a decisão de sobreviver mesmo diante de toda decepção e surpresa no ambiente do cortiço para onde o marido a leva. Em São Paulo ela vai conhecer o outro lado da vida: como pobre, vai conhecer um mundo novo, seu "berço de ouro" não lhe valeu para as surpresas da vida, como podemos ver em sua fala ao chegar ao cortiço e descobrir que Paulo estava mentindo quando disse que era dentista rico: "Era a primeira vez que ela entrava num lugar tão pobre. Desconhecia as classes sociais; não sabia que existia paupérrimos, médios e ricos. (...) Eu não estou habituada com as preocupações da vida" (p. 71).

A denúncia social levantada por Carolina Maria de Jesus em seus diários permanece por vezes em seus romances, como nos trechos a seguir:

(...) os pobres entendem de tudo um pouco. Somos felizes porque não escolhemos serviços. Enfrentamos as contingências da vida com seriedade e resignação. Vocês ricos podem escolher profissão, tem meios, podem estudar. Têm possibilidades de transformar o sonho em realidade (p. 74).

A defesa dos pobres é feita quase sempre por Paulo, que geralmente se vitimiza e se justifica por não trabalhar e não ter nada na vida. Muitas vezes o narrador de Carolina se posiciona diante desses fatos e opiniões, como quando se refere a Maria Clara em:

Ela também fora feliz quando estava aos cuidados de sua mãe e de seu pai, como dentro de uma muralha, protegida dos infortúnios da vida. Os ricos deviam permitir o introsamento dos pobres no seu núcleo para que seus filhos não ingnorassem os dramas da vida. E os dos pobres (p.75)

A assertiva, com tom declarativo, é comum em *Pedaços da fome*. Carolina parece se apropriar da literatura, muitas vezes, para se manifestar a favor dos pobres.

O romance foi publicado com parte do dinheiro que a escritora ganhou pela venda de *Quarto de despejo*, mas foi um fracasso de vendas. Provavelmente por isso ela e as editoras não investiram mais na publicação de romances e os outros três que temos conhecimento tenham ficado, assim, inéditos e hoje disponíveis no acervo da Biblioteca Nacional.



A importância do acervo de Carolina Maria de Jesus é muito grande; é injusto constatar que uma escritora como esta há anos não tem sua obra publicada e reeditada, com exceção de seu diário best seller, é preciso reconhecer, portanto, que sua ficção merece mais atenção e estudos, além, claro, de mais leitores.

Referências

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

JESUS, Carolina Maria de. Pedaços da fome. São Paulo: Águila Ltda, 1963.

LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra:* a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESCREVER É PROCURAR ENTENDER: CLARICE LISPECTOR ENTRE A FICÇÃO E AS CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS

Ana Caroline Barreto Neves⁴

A obra clariceana é uma das mais importantes e estudadas da literatura nacional. Desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, de 1943, a escrita de Clarice Lispector estabeleceu uma ruptura com os paradigmas narrativos vigentes, transgredindo convenções linguísticas e literárias.

Mesmo que seu prestígio tenha sido sempre maior nos meios intelectuais e acadêmicos, as crônicas que escreveu durante seis anos para o *Jornal do Brasil*, entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, permitiram que Clarice se tornasse uma voz familiar para leitores de meios diversos. Entretanto, ainda que familiar, Clarice não deixou de ser enigma: ao mesmo tempo em

⁴ Formada em Letras, especialista em Português e Literatura e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professora do Centro de Atualização em Direito – CAD e faz parte do Grupo de Pesquisa *Letras de Minas*, coordenado pela prof^a doutora Constância Lima Duarte. Foi colaboradora do *Dicionário Biobibliográfico de Escritores Mineiros*, organização de Constância Lima Duarte.



que crescia sua fama como escritora, revolveram-na em uma aura de mistério, quase mito, em parte devido à própria personalidade e gosto pela privacidade da autora. Nádia Batella Gotlib diz que "ao isolar-se voluntariamente, [Clarice] cercava-se de uma aura de mistério, permanecendo intocável e favorecendo, quem sabe, certas mitificações: belíssima, sobretudo na mocidade; sedutoramente atraente; antisocial, esquisita, complicada, difícil, mística, bruxa" (GOTLIB, 1995, p. 52). Clarice-pessoa despertou a curiosidade do público e o interesse da crítica, o que resultou, anos depois de sua morte, em estudos de caráter biográfico, como *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli (1985), o importante livro de Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta* (1995) e o recente trabalho de Benjamin Moser: *Clarice,* (2010), intercalados por tantos outros.

Frutos, também, da curiosidade do público e interesse da crítica, foram as publicações, na última década, de suas correspondências, divulgadas até então de forma esparsa. Clarice Lispector enviou cartas ao longo de toda sua vida. Essa escrita, além de trivial nas décadas de 40, 50 e 60, era uma das únicas formas de lutar contra o isolamento imposto pelas viagens com o marido diplomata. Em 2001 chegou às livrarias *Cartas perto do coração*, tornando público o conteúdo das cartas trocadas com Fernando Sabino, seu maior interlocutor. Em 2002, Teresa Monteiro selecionou e publicou a conversa epistolar mantida entre Clarice e diversos contatos no livro *Correspondências*, e, em 2007, organizou *Minhas queridas*, tornando públicas 120 cartas inéditas escritas por Clarice Lispector para as irmãs, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, entre 1940 e 1957.

Diante de tais textos, abre-se um novo caminho para a leitura crítica da obra ficcional de Clarice Lispector: através de seu próprio posicionamento crítico. Seria possível vislumbrar aspectos sobre literatura e sobre a prática de escrita através das considerações da própria autora em seus escritos não-ficcionais?

No *Dossiê* da revista *Cult* sobre Clarice Lispector, de dezembro de 1997, lemos uma declaração de Clarice que diz:

É muito difícil para mim falar de literatura. Em verdade, não sei explicar minha criação literária. Admiro bastante os críticos lúcidos, capazes de interpretar de maneira extraordinária a ficção, mas para mim a coisa é diferente. (...) (LISPECTOR apud MARTINS, 1997, p. 57).



A despeito de tal declaração, o que encontramos, entre cartas e crônicas, é uma busca incessante de se falar sobre literatura; processo e conceito de escrita; temas, métodos e técnicas; mercado editorial; inspiração;

Sinto em mim que há tantas coisas sobre o que escrever. Porque não? O que me impede? A exigüidade do tema talvez, que faria com que este se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadeia milhares de outras, não desejadas, estas. (...) Eu falaria de frutas e frutos. Mas como quem pintasse com palavras. Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras? (...) (LISPECTOR, 1984, p. 196).

Em Cartas perto do coração (2001), constatamos que Clarice e Sabino acompanharam o trabalho um do outro de perto, mesmo à distância, sempre discutindo textos próprios ou alheios. Nas cartas lemos comentários a respeito de muitos dos trabalhos em desenvolvimento, antes mesmo destes serem encaminhados para as editoras. Projetos, enredos e personagens são algumas vezes desenvolvidos primeiro por carta, onde discutem desde o título de uma obra, até o drama envolvido em sua composição e, especialmente, a difícil relação com o mercado editorial.

Em carta de 7 de maio de 1956, Clarice informa a Fernando que deu por acabado o romance provisoriamente intitulado *A veia no pulso*. Diz ela: "Quanto eu daria para você ler e me dizer o que devo ou não tirar, se o livro está ambicioso ou pretensioso, só Deus sabe, eu não sei" (SABINO; LISPECTOR, 2001, p.128). E pede a Fernando sugestões de editoras a quem o romance pudesse interessar: "Fernando, que editor você acha que quereria publicar 'A veia no pulso'? (o livro tem 400 páginas). Se você me disser o nome de dois ou três possíveis, eu escreverei para eles 'oferecendo'." (SABINO; LISPECTOR, 2001, p.128).

Clarice remete a Fernando os originais deste que seria seu quarto romance, e o amigo, generosamente, sugere inúmeras modificações, com explicações detalhadas de seus motivos, sobre os quais ele afirma: "Não acho de grande importância para o livro as alterações sugeridas. Exatamente por isso é que me pareceu que não custava nada fazê-las" (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 146). Clarice incorpora quase inteiramente as sugestões de Fernando, que perfazem cerca de oitenta páginas num volume que tinha por volta de quatrocentas. Bom número das alterações sugeridas já estava em consonância com suas próprias dúvidas, mas a autora hesita



em alguns pontos, como a sugestão de supressão do prefácio e a não concordância com narração em primeira pessoa, como vemos na carta de 21 de setembro de 1956:

Fernando, (...) você tocou num ponto que desde o começo da escritura do livro me afligiu: o tom conceituoso, dogmático. (...) Eu queria me por completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens (...). Hesitei muito em usar a primeira pessoa (apesar desse tipo de isenção me atrair), mas de repente me deu uma rebeldia e uma espécie de atitude de 'todo mundo sabe que o rei está nu, porque então não dizer?' – que, na situação particular, se traduziu como: 'Todo mundo sabe que 'alguém' está escrevendo o livro, porque então não admiti-lo?" (SABINO; LISPECTOR, 2001, p.139).

E Sabino responde em seguida:

Clarice.

Você está completamente enganada pensando que 'o tom conceituoso e dogmático' de seu livro vem da necessidade que você teve de se colocar fora dele e para isso se colocou do lado de dentro, como pessoa a parte (...). 'Todo mundo sabe que alguém está escrevendo o livro, porque não admiti-lo?' Ora, seu livro, da primeira à última linha, não é outra coisa senão alguém escrevendo um livro — e isso devido à sua concepção peculiaríssima, à técnica que você adotou, etc. — nunca porque você o diga a toda hora. O importante não é dizer, é saber. Certas coisas não se dizem, porque dizendo, deixam de ser ditas pelo não-dizer, que diz muito mais. (...) Porque no momento em que você entra no livro expressamente em primeira pessoa, deixa de ser a autora para ser personagem também (...). Não seria mais prático ficar apenas do lado de fora? (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 142-143).

Clarice acaba por suprimir, tanto o prefácio quanto a primeira pessoa, na versão final.

Outro ponto polêmico na preparação do livro diz respeito ao título. Sabino acredita que o título provisório seja pouco eufônico, por causa de "Aveia". Ele pensa em ceder o título de um texto seu, *O homem feito*, mas ainda sopesa que *A maçã no escuro* é o melhor deles, "apesar de meio natureza-morta e portanto pouco comercial – como diria o editor" (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 146). Clarice pondera sobre os títulos *O aprendizado* ou *A história de Martim*, mas acaba por achá-los ruins. Em resposta a uma carta de Clarice a esse respeito, João Cabral de Melo Neto acrescenta uma observação brincalhona ao drama do título:

Quem foi o errado que foi contra *A veia no pulso*? Acho que v. não deve mudar, absolutamente. (...) A veia não é absolutamente cacófato. Cacófato é o som ridículo ou feio. "A veia", no máximo pode parecer ambíguo, o que não é a mesma coisa. Mas a ambigüidade não é motivo para tirar e sim para deixar. (...) Por outro lado, só um idiota, ouvindo A/ VEIA NO PULSO pode entender Aveia no pulso. (...) creio que você não deve dar nenhuma bola e dizer que é aveia no pulso mesmo. Aveia que o



personagem leva para que os burros venham comer-lhe na mão" (NETO apud LISPECTOR, 2002, p. 215).

Nas cartas seguintes trocadas por Clarice e Fernando, as possibilidades e as dificuldades de publicação dos dois livros de Clarice (um de contos, que seria *Laços de Família* e o romance, intitulado, finalmente, de *A maçã no escuro*) foi um assunto constante, que nos permite acompanhar a frustração, o temor da recusa e a ansiedade com o atraso da publicação. De fato, a despeito de àquela altura Clarice Lispector já ter se tornado uma escritora reconhecida; apesar do seu esforço e dos esforços dos amigos literatos para publicar os dois livros recém-finalizados, *Laços de família* só foi publicado em 1960, e o romance *A maçã no escuro* em 1961, ambos pela Editora Francisco Alves.

Enquanto os livros de Clarice esperam para serem lançados, o romance *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, é publicado, ainda em 1956, e a escritora fala a respeito em carta de 8 de janeiro de 1957. Clarice Lispector assevera, nesse comentário, os valores que para ela importam e com os quais se identifica, declarando nunca ter se sentido "tanto pertencendo a uma geração":

O modo como às vezes um personagem sai de cena, com uma mudez, uma determinação. O ritmo todo do livro é muito bonito. E a história é "subjetiva" sem preguiça do "subjetivo". O livro todo parece filmado em luz de rua, sem maquillage. Por isso dá às vezes a impressão desconcertante de falta absoluta de 'literatura' – e então se sente que este é o modo até sofisticado (sofisticado como contrário de 'naïve') de literatura. O estratagema é quase uma ausência de estratagema. Dá a impressão de que você não parou um instante para achar uma "solução literária", que nem uma vez você se viu diante de um impasse, diante de uma pergunta assim: que jeito dou nisso? (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 188).

Em outra carta, de 13 de outubro de 1946, Clarice escreve a Fernando contando detalhadamente uma "cena" que está escrevendo, que anos depois viria a aparecer na segunda parte de *A legião estrangeira* (1964), com o título de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*:

Comecei a fazer uma 'cena' (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia, com... coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim. Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada. (...)Trabalhando nessa cena, estou descobrindo uma espécie de estilo empoeirado – uma espécie de estilo que



está sempre sobre o nosso estilo, é que é uma mistura de leituras meio ordinárias da adolescência (...), uma mistura de grandiloqüência que é na verdade como a gente já quis escrever (mas o bom gosto achou com razão ridículo), uma mistura disso – está ruim como o quê, mas com que prazer descubro as tiradas – parece que não há sequer invenção. O verdadeiro título dessa grande tragédia em um ato seria para mim 'divertimento', no sentido mais velhinho dessa palavra. (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 107-108).

Clarice e seus interlocutores, como Sabino e Lúcio Cardoso, comentavam textos dos mais variados, de Mário de Andrade e José Lins, a Henry Miller e tantos outros. Além dos novos exemplares disponíveis, as poucas oportunidades de trabalho para que escritores como ela garantissem a mínima sobrevivência publicando em jornais, foram assunto de muitas conversas. Vemos ainda a necessidade desesperada de Clarice para se libertar de seus textos, publicando-os, frente às agruras de um mercado editorial envolvido em polêmicas de obras censuradas, retiradas de circulação, parcialmente cortadas ou abandonadas sem publicação na gaveta de algum editor.

Nas cartas trocadas com Lúcio Cardoso, a literatura, o processo de criação literária e o mercado editorial também estão sempre em pauta. Em carta de outubro de 1944, enviada de Nápoles – Itália, Clarice Lispector comenta sobre o romance *O Lustre*, que seria lançado em 46:

Meu livro se chamará O LUSTRE. Está terminado, só que falta nele o que não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando saí do Brasil; e que eu não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar. Mas é preciso que ela case e que eu fique sozinha olhando flores e passarinhos, sem uma palavra. Encarregue-se por obséquio de lhe arranjar marido na Edit. José Olympio. Se eles fizerem qualquer tipo de oposição, ou se só me prometerem a impressão daqui a muito tempo, então Tânia, minha irmã, se encarregará de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago — mas rápido, rápido, porque me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante. (LISPECTOR, 2002, p. 56-57).

Nas outras cartas escritas de Nápoles a Lúcio, nesse mesmo ano, o romance *O Lustre* está sempre presente. Numa delas, replicando o comentário do amigo de que o título lhe soara "meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica" (Lispector, 2002, p. 60), a escritora desabafa, repetindo o que já havia dito a respeito da crítica de Álvaro Lins sobre *Perto do coração selvagem*:



Talvez você ache o título mansfildeano porque você sabe que eu li ultimamente as cartas da Katherine. Mas acho que não. Para as mesmas palavras dá-se essa ou aquela cor. Se eu estivesse lendo então Proust, alguém pensaria num lustre proustiano (meu Deus, ia escrevendo prostituto!), numa dessas pequenas coisas a que ele dá tanto sentido mas sem dar nenhum valor sobrenatural. Se estivesse uvindo Chopin, pensaria que meu lustre era um desses de grande salão, com bolinhas delicadas e transparentes, sacudidas pelos passos de moças doentes e tristes dançando. O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto. (...) nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros. (LISPECTOR, 2002, p. 62-63).

Várias cartas são dedicadas ao tema "falta de inspiração". Clarice fala com muito de seus interlocutores a respeito do assunto. Em duas cartas endereçadas às irmãs, datadas de 8 e 12 de maio de 1946 – incluídas no livro de Olga Borelli –, Clarice descreve "o corpo e os dias" daquele momento de sua vida, quando morava em Berna, na Suíça: "Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor" (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 114). Ela conta que para "não cair", prega nas paredes de seu quarto frases de Kafka sobre temas como impaciência, preguiça, inspiração; mas cai, e fica sentada numa poltrona, sem fazer nada, "esperando que passem as horas e que venham outras iguais. Essa Suíça é um cemitério de sensações" (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 117).

Uma série de cartas que chamam atenção, em meio a tantos interlocutores, são as trocadas com Andréa Azulay, uma menina de 9 anos que escrevia poemas e pequenas histórias. Os textos de Andréa chegaram às mãos de Clarice em 1974 por intermédio do amigo e expsicanalista Jacob David Azulay — que decidira pedir a opinião de Clarice a respeito dos escritos precoces de sua filha. A escritora se encanta com o despojamento e a espontaneidade da escrita da pequena amiga, a quem dedicaria seu livro infantil *A Vida Íntima de Laura* (1974). As duas, Clarice e Andréa, travaram intensa correspondência e a escritora "edita", em 1975, as histórias da menina, reunidas no livro *Meus Primeiros Contos*, que teve cinco exemplares caseiros.

Nas cartas, Clarice dava conselhos à Andréa de como vir a ser uma escritora, como outrora fizeram Anton Tchecov, em *Cartas a Suvórin* (2002) e nos outros textos documentados no volume *Cartas para uma Poética* (Angelides, 1995), e Rainer Maria Rilke, em *Cartas para um*



jovem poeta (2007). Clarice dá inúmeras "dicas", desde sobre o que escrever, "Escreva sobre ovo que dá certo. Dá certo também escrever sobre estrelas. E sobre a quentura que os bichos dão na gente." (LISPECTOR, 2002, p. 292), a conselhos sobre pontuação:

Não descuide da pontuação. Pontuação é a respiração da frase. Uma vírgula pode cortar o fôlego. É melhor não abusar de vírgulas. O ponto de interrogação e o de exclamação use-os quando precisar: são válidos. Cuidado com reticências: só as empregue em caso raro. Como depois de um suspiro. Quanto ao ponto e vírgula, ele é um osso atravessado na garganta da frase. Uma minha amiga, com quem falei a respeito da pontuação, acrescentou que ponto e vírgula é o soluço da frase. O travessão é muito bom pra gente se apoiar nele. (LISPECTOR, 2002, p. 292).

A escritora relata, ainda, ser necessário preservar-se da exposição excessiva. A popularidade, no caso de muitos escritores, faz com que passem a escrever para alguém, buscando alcançar a "cópia" do que fez sucesso, deixando de lado a espontaneidade da escrita que Clarice tanto parece buscar preservar. Por isso aconselha a menina Andréa a seguir escrevendo sem ligar para os outros. "(...) Escreva o que quiser sem ligar para ninguém. Você me entendeu?" (LISPECTOR, 2002, p. 292).

Nas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, e depois compiladas nos livros *A descoberta do mundo* (1984) e *Aprendendo a viver* (2004), a reflexão sobre escrita e sobre literatura também é recorrente e nos revela muito a respeito do universo de criação ficcional de Clarice Lispector. Desde sua dificuldade de fluidez de escrita em determinados períodos à diversidade de possibilidades de desenvolver um único tema; falam de seu hábito de copiar trechos inteiros de obras que lhe aprazem e de copiar incontáveis vezes seus próprios livros; comenta críticas e análises feitas de sua obra e define, circula, retorna e avança sobre o que é o ato de escrever.

Na crônica publicada em 14 de setembro de 1968, ela diz: "Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. (...) Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. (...) Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador." (LISPECTOR, 1984, p. 134). E anos mais tarde, em 2 de maio de 1970, ela conta a sua trajetória na escrita:

(...) escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem. Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de



trabalho como eu e muitos outros. Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomava posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. (...) Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque este simplesmente não vinha. (LISPECTOR, 1984, p. 439).

Em outros momentos, Clarice fala sobre os seus livros, dá dicas de como os escreve e de como os lê. Em 14 de fevereiro de 1970, ela comenta as críticas a respeito de *A paixão segundo GH* (1964) e defende a idéia de que, ainda que fora dos padrões tradicionais, GH se trata de um romance, dando sua definição do que é, ao seu parecer, um romance.

Ficção ou não

Estou entrando em um campo onde raramente me atrevo a entrar pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não romance. (...) O que é ficção? É, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiram realmente mas de tal modo poderia existir que se tornam vivos. Mas que um livro obedeça a uma determinada forma de romance – sem nenhuma irritação, *jê m'en fiche*. Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura. (...) Porque não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo? (...). Em romances, onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para o outro tipo de romance se dê um outro epíteto, chamando-o de "romance de...". Enfim, problema apenas de classificação.

Mas é claro que *A paixão segundo G. H.* é um romance. (LISPECTOR, 1984, p. 270-271).

E em 21 de fevereiro do mesmo ano, Clarice escreve uma "Carta atrasada", como ela mesma intitula, a um crítico X que não teria entendido os "motivos maiores" de *A cidade sitiada*. Ela conta, detalhadamente, o fio condutor da personagem principal, Lucrécia Neves, e como essa foi construída, seguindo as "intenções" que ela pretendeu com a narrativa. Nesse texto, Clarice esmiúça os meandros de sua própria linguagem para mostrar que sua escrita está muita além de puro "verbalismo" e da "magia da frase".

O que me espanta – e isto certamente vem contra mim – é que a um crítico escapem motivos maiores do meu livro. (...) Falam, ou melhor, antigamente falavam, tanto em minhas "palavras", em minhas "frases". Como se elas fossem verbais. No entanto nenhuma, mas nenhuma mesmo, das palavras do livro foi – jogo. Quanto à "intenção" do livro, eu não acreditava que ela se perdesse, aos olhos de um crítico,



através do desenvolvimento da narrativa. Continuo sentindo essa "intenção" atravessando todas as páginas, num fio talvez frágil como eu quis, mas permanente e até o fim. Creio que todos os problemas de Lucrécia Neves estão condicionados a esse fio. (...)

Não se torna evidente para mim que todos esses movimentos íntimos do livro, e mais outros que o completam – foram submergidos pelo que o senhor chama de "magia da frase". (...) Chamar de "verbalismo" uma vontade dolorosa de se aproximar o mais possível as palavras do sentimento – eis o que me espanta. (...)(LISPECTOR, 1984, p. 417).

No dia 2 de maio de 1970, ela publica o texto intitulado *Lembrança da feitura de um romance*, do qual vale a pena destacar sua descrição:

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano. Escrevi procurando com muita atenção o que estava se organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita. (...) Cada vez acho tudo uma questão de paciência, de amor criando paciência, de paciência criando amor. (LISPECTOR, 1984, p. 437).

Como se pode perceber, aquela afirmação de que seria difícil para ela falar de literatura e de sua criação literária e toda a relutância em dar entrevistas, foram só mais um certo ar de personagem que Clarice Lispector criou em torno de si. Em seus textos aparentemente não ficcionais, Clarice se revela como crítica, especialmente de sua própria obra.

Resta, ainda, acrescentar que tais textos dão margem a outras diferentes leituras que a brevidade desse trabalho não consente explorar. Ainda assim, tento em vista o que foi abordado, asseguro que os textos analisados são, também, um manancial de subjetivação. Tomando emprestada a expressão de Fernando Sabino, tais textos representam "movimentos simulados", o que emaranha também os limites de gênero ou qualquer outro tipo de categorização. Segundo Fernanda Müller (2008),

São relato de viagem, romance epistolar, filosofia da composição, do vazio, do silêncio e do cotidiano. São ensaios estéticos, crítica literária e apaixonada. São modos de compreender a relação com a imprensa, e a geração de seu tempo. (MÜLLER, 2008, p. 324)



Por isso, ainda que a autora não pretendesse se revelar em seus textos e muito menos revelar suas cartas para outros que não os destinatários, explorar esse terreno particular nos convida a olhar para a obra clariceana por um novo viés, guiado pelo olhar da própria autora.

Referências:

ANGELIDES, Sophia. A P. Tchekhov. Cartas para uma poética. São Paulo: Edusp, 1995.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*. esboço para um possível retrato. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

GOTLIB, Nádia Battella. Clarice: uma vida que se conta. São Paulo: Editora Ática,1995.

LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1984.

LISPECTOR, Clarice. Correspondências. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MARTINS, Gilber Figueredo. Clarice e a crítica. In: Dossiê Clarice Lisppector. Revista Cult, dez. 1997.

MÜLLER, Fernanda. Correspondências de Clarice Lispector: da remetente à escritora de literatura. *Revista Estudos Lingüísticos*. São Paulo, 37 (3), pp. 317-324, set./dez. 2008.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta.* Tradução de Paulo Sussekind. Porto Alegre: LP&M, 2007.

SABINO, Fernado; LISPECTOR, Clarice. Cartas perto do coração. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. *Cartas a Suvórin (1886-1891).* Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.





ENTRE O SAGRADO E O PROFANO, A LETRA VIVA DE GUIOMAR DE GRAMMONT

Cláudia Gomes Pereira⁵

Alta, forte, longas madeixas encaracoladas e um rosto marcante. Ao abrir a boca, contraste: uma voz delicada e trêmula, quase infantil, confunde o ouvinte, que pasma diante daquela mulher, cuja simples presença aturde.

Graduada em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, Guiomar de Grammontcontinuou na cidade de origem até concluir a especialização em Cultura e Arte Barroca, no Instituto de Arte e Cultura.

Entre 1999 e 2000, estagiou na parisiense *Écoledeshautesétudesensciencessociales*, sob orientação do professor Roger Chartier, época em que teve a oportunidade, também, de organizar o colóquio *AutourduBrésilBaroque*, na Embaixada do Brasil em Paris.

De volta ao Brasil, concluiu o mestrado em Filosofia, na Universidade Federal de Minas Gerais, e o doutorado em Literatura Brasileira, na Universidade de São Paulo, sob orientação de João Adolfo Hansen.

As atividades de Guiomar sempre foram muitas, e variadas, por isso, enquanto escrevia e estudava, sempre manteve suas andanças pela esfera cultural, fosse coordenando o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, o que fez entre os anos de 2004 e 2007, fosse organizando o Fórum das Letras de Ouro Preto, o que faz, ininterruptamente, desde 2004. Além dessas atividades, também constam do currículo da escritora as curadorias da Bienal do Livro de Minas Gerais, do Café Literário da Bienal do Rio de Janeiro, da Bienal da Bahia e da parte brasileira do Salão do Livro Latino-Americano de Paris.

Guiomar de Grammont é assim, impacto desde o início! Seu nome, que mais parece fingimento poético, é mesmo o que consta da certidão de nascimento. Os traços fortes e a delicadeza nos modos têm muito da mãe, dona Ana Pimenta, importante educadora e mulher de um vigor inacreditável a transitar, ainda hoje, pelas ruas de Ouro Preto, seja levantando bandeiras políticas, seja participando de todos os eventos da cidade. Como irmãos, dois

⁵Pós-doutoranda da Universidade de Lisboa, Portugal.



homens, Júlio e Paulo -um vereador, e outro, cientista político-, e três mulheres: Ercília, Jaqueline e Ana Maria, todas envolvidas, de alguma forma, com Letras e outras Artes.

Guiomar também é mãe. Casada há 28 anos (ela se casou aos 16!) com Paulo, seu ex-professor, esculpiu Raíssa, já uma grande dramaturga e musicista, Maíra, cantora de voz incandescente, e Pedro, que conta 16 anos agora. Para completar a família, Aurora, filha de Raíssa, responsável pelo ingresso da muito jovem Guiomar no universo das avós. Aliás, a palavra "avó" sempre foi muito significativa na vida da escritora, posto que sua paixão pelo mundo das Letras nasceu do relacionamento com a avó paterna, de quem herdou o nome. Ela conta, quase em êxtase, o deslumbramento que experimentou no lançamento do livro de Dona Guiomar, em Goiânia; momento mágico em que se soube, ela própria, predestinada:

Toda a família tinha certeza que eu iria seguir o caminho da minha avó e isso parecia natural e incontestável. Era um destino atávico, como se fosse parte da minha natureza. Meu pai também me incentivava muito, pois estava sempre comentando comigo o que eu lia e escrevia, mesmo eu sendo ainda muito pequena, pois ele morreu quando eu tinha doze anos, tragédia que me marcou profundamente.(Em entrevista concedia à Cláudia Pereira, por e-mail, em 16/08/2007.)

Criança tímida, Guiomar trocava as brincadeiras em grupo pelo mergulho solitário nas obras da biblioteca da escola. Natural, pois, que aos oito anos escrevesse seu primeiro poema, semeadura para os oito livros vindouros: seis como autora – cinco de ficção, dois teóricos – um deles um ensaio sobre Kierkegaard -, além da coletânea de artigos *Mediações Performáticas*, em dois volumes, dos quais participou, com outros colegas, como organizadora.

Seus livros sempre foram polêmicos, talvez porque falem de sentimentos que parecem obscuros, e de gente. Gente que sangra, deseja, arde, trai, goza e vive seus instintos mais naturais sem mediocridade, sem culpa.

Sua mais recente produção, *Aleijadinho e o Aeroplano*: paraíso barroco e a construção do herói colonial (2008), não escapou da polêmica, mas instaurou-a em outra esfera. Nele, não fala a ficcionista, mas a historiadora. Fruto de sua tese de Doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, a obra sacudiu os alicerces da Vila Rica de outrora ao tocar, sem piedade, numa das personagens mais caras à população local: o Aleijadinho, o mais genial escultor barroco brasileiro. Ao menos até que o livro de Guiomar chegasse às livrarias.



Em brilhante ensaio teórico, ela discute a formação do mito de Aleijadinho, mostrando como ele foi inventado e reinventado por diferentes contextos da história da arte brasileira. E mais uma vez a cidade se choca. Nas ruas e vielas setecentistas, acostumadas a segredos e inconfidências, ecoa, agora, o nome de Guiomar.

Quase três séculos depois de Bárbara Heliodora e Beatriz Brandão, Ouro Preto, berço da liberdade e da Cultura, protagoniza a mesma cena: pena e tinta, em forma nova, alçam voo, mundo afora, dentre os hábeis dedos de uma mulher. Controvérsias à parte, os ouro-pretanos não só querem bem à autora, como reconhecem também sua competência como professora, diretora do Instituto de Artes e Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto e organizadora de eventos de grande porte, como o Fórum das Letras que, anualmente, traz para Ouro Preto os maiores nomes da literatura nacional e internacional.

Mas como, nascida de família mineira tradicional e afeita a uma educação severa, surgiu a afrodisíaca Guiomar, revelada nas linhas mordazes e pontiagudas de que se constroem seus textos? Não se espante o leitor ao saber que a escritora originada das entranhas da avó consolidou-se com a leitura das obras de Monteiro Lobato, Machado de Assis e Clarice Lispector, Dostoievski e Virgínia Woolf.

Embasamento e inspiração na algibeira, Guiomar vai-se firmando entre os grandes nomes da literatura brasileira contemporânea. Seu texto é genuíno, firme e de um erotismo imanente, que transcorre, ao mesmo tempo, frouxo e nevrálgico, natural e deliberado. Tal traço erotizante, no entanto, ela classifica quase como involuntário, porqueo imaginafruto de fatores diversos como, por exemplo, uma reação à repressão sexual e religiosa de que foi vítima na infância. Curiosamente, já lhe chamaram a atenção sobre o fato de alguns de seus textos -por muitos considerados sacrílegos- receberemtítulos religiosos, como *Corpo e Sangue e O fruto do vosso ventre*, provavelmente uma influência da cidade de Ouro Preto, onde nasceram sua mãe, sua avó, sua bisavó, e onde ela própria escolheu viver. De qualquer forma, que fique claro, sua literatura não representa uma reação à religiosidade, mas ao peso opressivo de todo e qualquer conservadorismo.

A obra de Guiomar de Grammont vem arrebatando, no Brasil e no exterior, não apenas um vasto número de leitores, mas também o reconhecimento da crítica, revelado em prêmios como o *Casa de Las Américas 1993*, por *O fruto de vosso ventre*, e a indicação, em



novembro último, ao título de Personalidade do Ano, pelo jornal *O Globo*. Tamanhas conquistas não se devem apenas à naturalidade, ao erotismo, ao traço marcante e firme de Guiomar, mas também a um processo minucioso, rígido e introspectivo que ela mesma criou, e ao qual obedece no momento de sua criação:

Costumo refletir antes sobre o que vou fazer. Às vezes, uma idéia para um conto, por exemplo, me assedia durante anos, mas demoro a colocá-la no papel. Depois da idéia inicial, não planejo mais nada, acho que posso dizer que escrevo mais de forma intuitiva e catártica. Às vezes, penso antes a idéia que irá nortear o capítulo de um romance, mas me solto completamente na hora de escrever, e sai outra coisa. Só costumo ordenar os capítulos no final, quando já os escrevi, e nem sempre da melhor maneira.

Em meu romance Fuga em Espelhos, as pessoas me dizem que teria sido melhor se o livro começasse com os capítulos organizados de forma mais linear. Sou sensível a esses comentários e estou sempre insegura quanto aos resultados; procuro estar sempre me aperfeiçoando a partir das observações dos leitores. Para os contos, gosto de idéias fortes, nucleares, e me inspiro muito na mitologia, sobretudo a grega. No romance é diferente: acabo me deixando arrastar pelos personagens e a história me leva a caminhos inesperados. Estou escrevendo agora um romance em que a narradora e a personagem criada por ela interagem em um plano ficcional e meta-ficcional: lêem uma à outra. (Em entrevista concedia à Cláudia Pereira, por e-mail, em 16/08/2007).

O ato de escrever para Guiomar, como se viu, é libertador e transgressivo, porque sustentado pelo desejo. Desejo que impulsiona, que move e que permeia toda a comunicação com o mundo, transformando-a, inevitavelmente, numa relação de caráter erótico. Todavia, a incompreensão do conceito de desejo por muitos de seus leitores acabou por, algumas vezes, fazer recair sobre Guiomar a pecha de "escritora erótica", como se houvesse, embutido neste rótulo, a intenção de classificar sua obra como uma espécie de literatura menor. Outra reação comum aos seus textos é creditar-lhes um estigma de autobiografia, ignorando-se, assim, a subjetividade, a criatividade e a liberdade tão caras à invenção literária.

Esta antologia é mais um trabalho a integrar todo o esforço que vem sendo desenvolvido, sobretudo nas universidades, no sentido de delinear uma produção literária de autoria feminina nacional. Iniciativas como essa têm trazido à baila discussões acirradas sobre o lugar da mulher como escritora, sobre o seu processo de criação e até mesmo sobre a existência de uma escrita feminina, conceito que não se liga, necessariamente, ao gênero feminino, mas a um estado de alma, a um conjunto de características delineadas sob uma ótica feminina. Nossa escritora não sabe se sua escrita é "feminina", mas acredita na existência de tal conceito:



Muitos homens, como Proust, têm uma escrita feminina. Há uma convenção sobre o feminino que atravessa a cultura, como uma força lunar, mais caótica do que ordenada, mais fluida e diáfana, menos determinada. Essas características podem ser percebidas, sim, nos livros de muitos autores, nem sempre, mulheres. No meu caso, como tenho uma concisão de frases muito rigorosa, embora escreva muito sobre as mulheres, não sei se tenho uma escrita feminina, talvez não. Mas isso, são os críticos que teriam que dizer. Não me atrevo a fazer esse tipo de interpretações sobre o que escrevo.

(Em entrevista concedia à Cláudia Pereira, por e-mail, em 16/08/2007).

Guiomar de Grammont é assim: concisa e múltipla. Mãe, avó, filha e esposa; e doutora, professora, pesquisadora, diretora; e bonita, inteligente, forte, doce, corajosa, voluptuosa; e mulher e escritora. Em tudo o que é, exala volúpia, sedução e autenticidade. Em tudo o que escreve se inscreve, e nos inscrevemos nós. Ou, ao menos, gostaríamos de fazê-lo.

REFERÊNCIAS

GRAMMONT, Guiomar de. Entrevista de Guiomar de Grammont, concedida à Cláudia Pereira, por e-mail, em 16/08/2007.

GRAMMONT, Guiomar de. Entrevistas - *Boa literatura x falsas esperanças*. Disponível em: http://www.vitrine literária.com.br. Acessado em 25 de Abril de 2010.

Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. (8 de Novembro de 2007). "Terças Poéticas" homenageia Carlos Drummond de Andrade e recebe Guiomar de Grammont, coordenadora do Fórum das Letras. Disponível em: http://www.cultura.mg.br. Acessado em 25 de Abril de 2010.

Obras da autora

Corpo e sangue (conto). Belo Horizonte: Editora Dez Escritos, 1991.

O fruto do vosso ventre (conto). São Paulo: Editora Maltese, 1994 (traduzido para o espanhol, alemão e francês).

Ler devia ser proibido (artigo)/]. In: PRADO, J. & CONDINI, P. (Org.). *A formação do leitor:* pontos de vista. Rio de Janeiro: Argus, 1999. p.71-3.

Fuga em Espelhos (conto). São Paulo: Editora Giordano, 2001.

Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard (crítica literária). Petrópolis: Catedral das Letras, 2003.



Caderno de Pele e de Pelo (conto). Cahier de Peauet de Poil, bilíngue, edição própria. Sudário (contos). Ateliê Editorial, 2006.

Assim seja. In: www.cultura.mg.br. Acesso em 08/11/2007.

O Aleijadinho e o Aeroplano - o Paraíso Barroco e a Construção do Herói Colonial (historiografia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Medeias (dramaturgia). In: www.vitrineliteraria.com.br. Acesso em 25/04/2010.

Olympia(dramaturgia). In: www.vitrineliteraria.com.br. Acesso em 25/04/2010.

Ele: o Outro. In: www.vitrineliteraria.com.br. Acesso em 25/04/2010.

Lírios. In: www.vitrineliteraria.com.br. Acesso em 25/04/2010.

Tabu.ln: www.vitrineliteraria.com.br. Acesso em 25/04/2010.



ESPELHOS, ESTRELAS E MIRADOUROS: REFLEXOS DE LISPECTOR EM SOBRAL

Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes⁶

O que pretendo, nesta comunicação, é compartilhar considerações sobre a importância do não-dito nas narrativas femininas contemporâneas, para tanto, tomarei a leitura de dois textos de autoria feminina: *A hora da estrela,* de Clarice Lispector e *O último ensaio antes da estreia*, de Cristiane Sobral como exemplos de um discurso que se encontra potente justamente no silêncio.

O romance escrito por Lispector narra, como sabemos, as desventuras de Macabéa, uma nordestina, datilógrafa, residente em um quarto de pensão, numa cidade grande, representada por seu autor, Rodrigo S.M. o qual deseja apreender ou aprender o ou com seu âmago, sua essência.

O conto de Sobral nos apresenta uma mulher contemporânea que se afoga em meio a seus tratamentos de beleza, ao reconhecer os abismos entre o que fora, o que era e o que seria sua vida. A narrativa se detém sobre uma única cena: a personagem, no banheiro de sua

⁶ Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG, professora de Literatura do Centro Federal Tecnológico de Minas Gerais (CEFET MG), pesquisadora sobre gênero e etnia, especialista em Educação e Africanidades pela UNB.



residência, recitando bulas de remédio, queimando-se com as ceras depilatórias e tintura para cabelo vermelho-sangue, aguardando o resultado daquilo que intencionara: o suicídio.

A ausência mais significativa nas obras está, evidentemente, na morte, anunciada desde a primeira parte dos textos, por mais que os narradores se neguem a tocar no assunto: "só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes" (LISPECTOR, 1998, p.12), diz Rodrigo, e "para ganhar tempo diante do desejo da morte, resolveu recitar bulas de remédios me voz alta" (SOBRAL, 2011, p. 96), afirma a narrativa de Sobral. A certeza da morte dessas personagens angustiadas e quase (in)existentes em um meio machista, quiçá violento, dos grandes centros urbanos, nos quais qualquer conquista subjetiva é mero acaso, é o que me interessa nessas narrativas para percorrer o caminho da metáfora do espelho e da metalinguagem até chegar na tentativa de nortear o conceito que desejo desenvolve, a performance do não-dito.

O conceito de Ravetti me é rico ao afirmar que

a performance é um dos caminhos da exteriorização do saber inconsciente, o desenho que sai da alma na busca constante do que nos é negada em sua visibilidade, mas que nos desafia com sua concretude diáfana e que, em sua projeção ao exterior, refaz paisagens individuais e culturais.(RAVETTI, 2003, p. 19).

A constatação de que há um saber que exala, performaticamente da alma para reivindicar aquilo que não habita o campo da visibilidade ou do não dito nos é fundamental quando falamos de (re)construção identitária, minorias e silenciamento. Perceberemos nas obras aqui tratadas o desdobramento do conceito de performance que Ravetti delineia. A construção das personagens se faz em uma ausência, de fala, de consciência, de poder; na negação capaz de produzir um saber que potencialmente indicará a existência de outras subjetividades diferentes daquelas que sempre tiveram voz.

Se pensarmos nas culturas que se serviram da escrita para o arquivo de suas memórias e daquelas que julgavam dominadas, a performance, segundo Taylor, funcionaria como um contra-discurso capaz de dar voz ao silenciamento provocado pela escrita do outro. A exteriorização do saber, inerente à essência, que acontece performaticamente surge, nessa concepção, para destruir as diferenças criadas pela má interpretação da escrita homegeneizante e para evidenciar a necessidade de se pensar no *alter*, na alteridade. Nesse sentido, entendo



que a tessitura de narrativas em que a ausência – da alma (morte) ou da fala (mudez) – refletirá o espetáculo existencial de uma subjetividade que pode até ter sido escrita por outro, mas nunca inscrita em ma história que possa fazer sentido para a comunidade a que pertence.

A palavra reflexo, nas narrativas em questão, aparecerá literal e metaforicamente, indicando uma concepção de verdade ou realidade que é naturalmente adulterada, pois entre o que se mostra (produto do reflexo) e o que se é (matéria da coisa em si) há um entremeio, um resto precioso que dialoga com o que chamo de performance do não dito. O livro de Sobral traz essa palavra em praticamente todos os contos. Tratado das mais diversas formas e se servindo dos diversos recursos da linguagem literária, há nele sempre a sombra do *alter*, concepção já existente no título: E*spelhos, miradouros, dialéticas da percepção*. Silva, na apresentação do livro, já adianta ao leitor que "o título da obra se justifica pela necessidade de se educar o olhar, tanto individual como coletivamente, a fim de desconstruir visões unilaterais que costumam funcionar como base de preconceitos" (In: SOBRAL, 2011, p. 09). Assim, é o outro que dialoga com o um, através de um espelho, de um discurso, de um embate, e desse encontro novas concepções de subjetividade se constatam.

A "dedicatória do autor" contida no romance de Clarice, também corrobora com a ideia da dialética da alteridade quando repara que "(...) esse eu que é vós, pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter" (LISPECTOR, 1998, p.09), aqui a ideia do reflexo se relaciona à incapacidade de ser só, a uma subjetividade que transborda ou reflete no outro. Além disso, logo nas primeiras descrições de Macabéa, Rodrigo se vale do espelho para indicar sua relação com a personagem. Ela (Macabéa) aparece refletida nele (Rodrigo) e viceversa. Ambos reproduzem uma ambigüidade ou dialética da imagem que se instala no momento em que se olham ao espelho: "Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos" (LISPECTOR, 1998, p.22). A dialética da percepção, entendida aqui como a constatação da presença do outro em mim e como a consciência da própria existência ou subjetividade se estende no mesmo parágrafo, quando o narrador nos informa que essa mulher nunca se viu nua, por pudor ou vergonha.

Cria-se um jogo de espelhos em que a subjetividade aparece, desaparece ou se confunde com a do outro. O conto de Sobral também traz o jogo do reflexo logo no primeiro



período quando o narrador nos informa que a personagem "naquele dia, enxergou seus abismos disfarçados sob as olheiras que deturpavam a visão da mulher bela que aquele rosto tinha refletido um dia" (SOBRAL, 2011, p. 96). Na verdade, o que a personagem enxergou foi exatamente o que não estava lá – Macabéa que nunca se viu nua, que se olha e vê Rodrigo. A cada aparição, o que fica para trás ou o que não é dito nos é sempre mais proveitoso. Observemos que Rodrigo não responde por que Macabéa não se vê nua, apenas levanta hipóteses, bem como no conto de sobral em que não se sabe o que a personagem vê nos abismos de suas olheiras. Assim, percebo que as narrativas se figuram ou configuram no espaço de um não dito performático.

As autoras, nesse sistema, propõem uma leitura a contrapelo que usa do espetáculo para fazer emergir o anonimato. Como uma língua-protesto que insiste em aparecer, nem que seja coberta por sangue nas manchetes de jornais. Como Ravetti afirma, "a performance possui um germe interno que a constitui de forma sutil, e é justamente esse ponto que incita a contradição, o ataque" que chamo aqui de jogo de espelhos, convocando à defesa que seria "o paradoxo entre o fazer corporal que lhe é inerente e o mostrar esse fazer como espetáculo; entre o ser em si e o ser para outro" (RAVETTI, 2003, p. 32). Isso está evidenciado, por exemplo, no fascínio de Rodrigo S.M. pelo figurativo: "crio a ação humana e estremeço (...) também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar o que fazia por gosto e não por saber desenhar" (LISPECTOR, 1998, p. 22). Penso, então, que é no traço do pintor que se pode perceber a inerência de seu gosto, seu desejo ou impressões. E é nesse traço, ou na ausência dele, que o outro se reconhece ou se estranha, porque está presente, dentro, ou ausente, fora do ponto de vista, do gosto, das impressões, da escrita, do outro.

Nua estava a personagem de Sobral enquanto aguardava a chegada da morte. A mulher – descrita como contemporânea, atribulada com suas tarefas diárias, sumida entre as negociatas das grandes cidades – reconhecia que nunca tinha tempo para deixar a tintura agir 40 minutos em seus cabelos, naquele dia ela teria, como naquele dia também ela teria tempo para tentar ver os reflexos de seus abismos em sua vida. Nesse caso, o que fica impresso em sua tela/pele são as marcas da tintura e cremes depilatórios (marcas da colonização?), marcas do discurso, do gosto, do outro que se mistura ao seu e mata ou sufoca/ silencia até que não haja mais



evidencia dele, talvez só restos. Restos que escapam/ sobrevivem performaticamente ao espetáculo de sua morte.

Essa impressão do *alter* no ego, essa dialética de percepções nos remete, evidentemente, ao mito de Narciso, que num jogo aparece e desaparece de si mesmo numa busca obsessiva, acompanhada por Eco, até a morte. As personagens em questão se negam a reconhecer no espelho/ reflexo o que são ou a que ponto chegaram. Ambas veem uma imagem deformada de seu ego, como ocorre com Narciso cada vez que ele tenta se aproximar de sua imagem e a vê turva por causa de suas lágrimas. Brandão afirma que essa imagem distorcida "é a de um outro, em que Narciso não se reconhece mais e, se ela aparece na superfície da folha branca do texto literário, será como negatividade ou exclusão" (BRANDÃO, 1993, p. 114), como em nossas personagens. No texto de Lispector vemos o reflexo de Rodrigo à imagem de Macabéa, a mirada masculina dentro da feminina, além disso, quando a protagonista fica sozinha, no banheiro, atordoada após ter sido despedida pelo chefe, olha-se maquinalmente ao espelho e não vê imagem alguma. "Sumira por acaso sua existência física?", questiona Rodrigo, num discurso indireto livre, talvez repetindo o que internamente Macabéa questionava, como Eco fazia com Narciso, mas "logo depois que passou a ilusão enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário" (LSPECTOR, 1998, p. 24).

A tragédia grega é pano de fundo e de cena do conto de Sobral. Reflexo da formação da atriz, autora e diretora, o tema é quase confortável se não fosse a evidência de um silenciamento de outras tradições que poderiam ser também dignas da academia, como Sobral faz questão de evidenciar no conjunto de sua obra.

Ainda sobra a tragédia, o parágrafo em que é descrita a morte da personagem nos remete ao horror não-dito de Narciso, diante da imagem deformada:

quando a polícia chegou, sua pele negra estava misturada ao sangue e à tintura de cabelo, enquanto o rosto exibia as manchas provocadas pela queimadura do creme depilatório exposto em suas mucosas por um tempo demasiado longo. Parecia ter mesmo escolhido os moldes da tragédia grega, embora desconhecesse que não era uma personagem em potencial. (SOBRAL, 2011, p. 97).

A relação do conto com as tragédias se dá num campo essencialmente metalinguístico, quando o narrador utiliza elementos da linguagem dramática para descrever as sensações de sua



protagonista. Junte-se ao tom trágico-dramático do conto, uma ironia já característica da autora construindo uma cena de denúncia em que o machismo e o racismo, a partir do não-dito, ocupam o palco central. Exatamente como a narrativa clariceana que coloca, diante da mudez de Macabéa, o frustrado e angustiado Rodrigo.

O poder da performance do não-dito estaria, então, ligado à impossibilidade de se dizer, como foi o caso das comunidades africanas advindas da diásporas que precisavam do sincretismo, à época da colonização, para preservarem seus mitos, diferente da história da Grécia, por exemplo. Notamos, então, que, em certa medida, o discurso da hegemonia nos fornece ferramentas para questionarmos essa concepção cultural totalizadora. Durante a tentativa da visão do seu abismo, a mulher desesperada recita as bulas de remédio como num drama moderno, "os efeitos colaterais tiveram certo tom propício à tragédia grega, os nomes dos remédios foram ditos como pura comédia francesa" (SOBRAL, 2011, p. 96). Vemos que o distanciamento da sua subjetividade a leva aos clássicos europeus, como se fosse a única linguagem plausível naquele momento, como se aquele fosse o discurso que desencadeasse sua morte, talvez pela impossibilidade de acessar a sua própria, como a narrativa explica mais adiante:

não era nobre, nem heroína, não tivera o seu destino traçado pelos deuses, sua história não tinha traços de hamartia, não cometera nenhum erro trágico. Pelo contrário, era uma mulher comum, vivendo um drama urbano, ignorava que as cenas de terror e violência, nas verdadeiras tragédias, não poderiam jamais ser apresentadas à vista do público. Mas teve seu fim trágico. (SOBRAL, 2011, p. 97).

O que nos interessa, então, seria como o cuidado da autora com a construção de uma linguagem que reflete um ponto de vista cultural pode ser lida a contrapelo? Como poderia afirmar ser a voz da minoria, encontrada na coxia, a grande estrela do espetáculo? À luz de Ravetti, poderia dizer que é na impossibilidade de se restituir aquilo que o processo colonizador silenciou, que tentamos reivindicar, recuperar, reabilitar, reintegrar. Dessa forma, o que se pode pensar é em restituir essa palavra não dita através do trauma que cobre e descobre a lacuna provocada pela hegemonia.

Os *gran finales* tão anunciados e discutidos metalinguisticamente falam desse trauma "o de ter visto a própria cultura ser arrasada e ter recebido a sobre-impressão de outra, e dessa



sobre-impressão manter as marcas – da escravidão, da subalternidade, do gênero" (RAVETTI, 2003, p. 48). Do anonimato ao estrelato, usando-se do artifício-linguagem da tragédia, os corpos dessas protagonistas são expostos num ato de subversão que performaticamente recupera ou inventa a diferença silenciada por um discurso totalizador.

É dessa forma, então, que a dialética da percepção estará instaurada. A transgressão do final feliz, a estrela a contrapelo, que emerge na performance do não-dito e tem a morte como a grande mentora de uma tragédia que é até bem verossímil. É a ausência da voz dessas mulheres-motores que faz eclodir, irromper violentamente, a subjetividade delas, como representantes de um coletivo anônimo-trágico. É a reivindicação do direito ao grito, direito à existência que passa a se fazer notar a partir dali: "Algumas pessoas brotaram no beco (...) e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência" (LISPECTOR, 1998, p. 81) ou ainda "aquela moça, desconhecida no bairro, ocupou todas as manchetes dos jornais no dia seguinte. Virou notícia. Quem era ela? Porque o suicídio?" (SOBRAL, 2011, p. 97).

Vemos assim, na esteira de Lispector, que Sobral também construirá uma narrativa que reivindica o grito, mesmo que mudo, morto, num gesto performático que chama a atenção para os processos de trauma e silenciamento os quais passamos ou somos ainda imputadas a passar. Observemos que a morte aqui, associada ao espetáculo, não aparecerá como a impossibilidade ou o fim da fala, ao contrário, se pensarmos que é o não-dito que nos interessa ouvir, ela está aqui como a estrela que bate em retirada para que a plateia se mantenha de pé, aguardando o seu retorno triunfal.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da Letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

LISPECTOR, Clarice. A hora da Estrela. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.



RAVETTI, Graciela. Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência. In: *O corpo em performance. Imagem texto e palavra*. (Org. Antonio Hildebrando, Lisley Nascimento, Sara Rojo). Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

SOBRAL, Cristiane. *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da percepção*. Brasília: Dulcina editora, 2011.

SIMPLESMENTE JUSSARA SANTOS



Maria de Fátima Moreira Peres7

A jovem escritora mineira é natural de Belo Horizonte e professora graduada em Letras pela UFMG. Faz questão de dizer que é virginiana, solteira, que não tem filhos e conta com o amor e o carinho das três irmãs, lara, Jupira, Juraciara. Já publicou três livros: De flores artificiais em 2000, Com afago e margaridas em 2006, ambos de contos e Indira, uma novela infanto-juvenil em 2009.

Em 2005, junto com três poetas, ganhou o Prêmio BDMG-Cultural de Literatura, o que resultou no livro Minas em mim, outra publicação da escritora. Jussara diz que não tem um livro e nem um texto preferido. "Seria maldade com meus personagens escolher um. Talvez a empolgação maior fique sempre com aquele novo texto que está para nascer", ressalta a escritora.

Desde criança ela adora inventar e contar histórias. Na escola já escrevia uma coisa ou outra, mas foi na adolescência que escreveu seu primeiro poema, quando começou a levar a sério a sua escrita. Sempre leu muito, o que contribuiu e contribui para publicar as suas lindas histórias. Em Com afagos e Margaridas, um livro que traz dois contos — De barriga e Com afagos e margaridas —, Jussara revela o olhar assustado de uma criança curiosa por meio de histórias que povoam e incitam a imaginação das crianças. Tia Barriga e Matias, os protagonistas dos contos, respectivamente, vão expor uma realidade dura vivida por mulheres de famílias humildes.

A escritora faz essas revelações de tal maneira, lúdica e subliminar que, mesmo denunciando os maus tratos, não é capaz de deixar o seu leitor atordoado, mas indignado. Porém, a denúncia é explicitada e ficarão registradas as marcas da violência contra as mulheres. Seus textos são baseados nas relações humanas, como o amor, o ódio, as amarguras, as tristezas, as alegrias e todos aqueles sentimentos que cabem aos seres humanos em seu dia-a-dia. No conto, De barriga, ela vai relatar as consequências e os traumas da personagem, depois que foi abandonada pelo noivo.

⁷ Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC-Minas. Pesquisadora do Grupo Letras de Minas (UFMG/CNPq).



Um dia, porém, tia Barriga sumiu. Eu e minha mãe entramos em casa e ela não estava lá. Procuramos em seu quarto a falta de algum objeto. Ela tinha muito pouco e desse pouco tudo estava no lugar. Indagamos toda a vizinhança e ninguém sabia dela. A noite chegou e nada. Minha mãe em desespero se culpava por haver saído, deixando-a sozinha. Para onde ela teria ido? Os dias e as noites foram passando e nenhuma notícia de minha tia. (SANTOS, 2006, p. 07).

Já no conto Com afagos e Margaridas, a morte da mulher de Matias é revelada com a interveniência de uma médium, dona Arminda que incorpora o espírito dela. Dona Arminda fala como se fosse a própria mulher de Matias e, em detalhes, vai contando como se sentiu antes de morrer e o provoca a dizer a verdade, de como havia feito para matá-la. E é nesse universo que Jussara põe em cena seus personagens, com suas angústias, seus dramas e a vivência do preconceito que se sente, literalmente, na pele.

Desde que apareci grávida as coisas entre meu pai e Matias desandaram, com a morte da criança então... Qualquer tentativa de conversa acabava em briga. Matias achava que meu pai rogou praga por termos feito filho antes de casar. 'A criança não vingou, mas seu pai sim', ele dizia. Eu também fiquei diferente, conversava pouco, emagreci, ou melhor, sequei. O silêncio entre Matias e eu era tão profundo que parecia retumbar nas paredes da casa. Nunca mais ele me procurou como na noite de nosso noivado. Com o passar do tempo, as procuras ficaram cada vez mais raras até... Seca, sem forças, continuei cuidando da casa e de Matias, apesar da distância. Meu pai até quis me levar embora, mas casamento é casamento, jurei fidelidade, compromisso até que a morte nos separasse. E foi desse jeito mesmo. (SANTOS, 2006, p. 07).

Na novela Indira (2009), por exemplo, o texto é escrito num estilo bem coloquial, porém delicadamente poético e está mais indicada e dedicada ao universo infanto-juvenil. Em sete capítulos, conta a história e a amizade de um garoto chamado Washington por uma menina de nome Indira. Nome que ela não gostava muito e procurava sempre saber os reais motivos que levaram seus pais a escolhê-lo. Essa amizade vai se transformando, aos poucos, em um primeiro e inocente amor. No caso da escrita de Jussara nesta novela, as raízes afro ficam marcadas apenas pela cor da pele dos personagens que compõem a novela e o corte de cabelo do jovem Washington. Dessa maneira, tão natural, adolescentes que lêem o livro se identificam nele, não só pela história como pela cor da pele dos personagens.

Os cabelos de Washington são bonitos e crespos e o pai dele, quando leva-o ao barbeiro, pede para Seu Juca fazer um corte diferente, bater a nuca, fazer uns desenhos que homenageiem suas raízes africanas. O Washington adora esses



desenhos na nuca, ele diz que marcam sua diferença e agora vejo que ele é mesmo diferente. (SANTOS, 2009, Capítulo 3).

Já o nome Indira, que a personagem tanto questiona desde o início da novela, foi então pesquisado pelo seu amigo Washington. E, ao final da história, quando parte para o interior com seus avós, o garoto deixa um envelope para a Indira contendo um chaveiro e uma carta, onde declarava seu amor por ela e o que ele havia descoberto a respeito: Soube que a Indira famosa foi a primeira mulher chefe de governo de um país da Ásia chamado Índia. No final da pesquisa havia um mapa com a localização do país e de sua capital.

Segundo a própria escritora, o livro tem como objetivo fazer com que o jovem adolescente pense a sua própria identidade, como ele nasceu e por que seus pais lhe deram aquele nome. Indira foi adotado por várias escolas de Belo Horizonte, Contagem, Betim e Rio de Janeiro.

Jussara Santos tem olhar de menina, criatividade de uma adolescente e escrita de mulher madura que sabe lidar com as letras, envolver de mansinho e encantar seus leitores, ávidos por uma história, que ao mesmo tempo é singela, cotidiana às vezes e quase um post para denúncias de preconceitos. Essa difícil arte da simplicidade na escrita torna-se a principal marca de seus textos, seus contos, sua poética. Assim como é a própria escritora.

REFERÊNCIAS

SANTOS, Jussara. Com afago e margaridas. Contos. 2006 (Coleção antidesejo/Quarto setor.

SANTOS, Jussara. Depoimento concedido à Fátima Peres em abril de 2012.

SANTOS, Jussara. Entrevista disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Zo7z4ln1Xnl. Acesso em 15/05/2012.

SANTOS, Jussara. Indira. Novela infanto-juvenil. 2009, Originais da escritora.



PERSPECTIVAS SOBRE O TRÁGICO NA OBRA DE LYA LUFT

Iara Christina Silva Barroca (UFV)8

Por um sentido do trágico

(...) trágico, tragédia. São palavras que (...) vem sofrendo uma banalização progressiva, um esvaziamento de seu conteúdo próprio; elas perdem seu significado ou assumem os mais diversos sentidos, com conteúdos até contraditórios. Para que se utilize a palavra tragédia, basta que ocorra um evento, mesmo exterior à esfera humana, dotado de uma certa intensidade negativa. Assim, a morte ou um terremoto são sempre tragédias. Tudo se passa, portanto, como se o trágico tendesse a perder sentido, se tornasse difuso através de sua dissolução, enquanto a tragédia propriamente dita permanece relegada ao rol das coisas amorfas. Mas a principal dificuldade que oferece a compreensão da tragédia não reside tanto neste processo de dissolução, nem mesmo na divergência existente entre as diversas teorias que pretendem interpretá-la. A principal dificuldade advém da resistência que envolve o próprio fenômeno trágico. Trata-se, em verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias. Justifica-se: deparamos na tragédia com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos. (BORNHEIM, 2007, p.71)

Apontar as faces do trágico na escrita de Lya Luft é um dos grandes desafios deste trabalho, embora seja-nos perfeitamente visível a presença dele como um elemento recorrente em toda a sua obra. A despeito dessa percepção, aparentemente óbvia, nossa questão primeira diz respeito a certas dimensões que esse elemento, em sua ampla gama de concepções, assume no texto literário de Lya Luft. Como um dos grandes e mais antigos temas da filosofia, o trágico perpassa vários períodos de sua história para encontrar, no idealismo alemão, um dos

⁸ Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e Professora da Universidade Federal de Viçosa, *Campus* Florestal, Minas Gerais.



seus mais relevantes momentos: a questão de sua própria (re) significação. Segundo Denis L. Rosenfield (2001), é na busca de um sentido para o trágico que se recortam diferentes abordagens da família, da política, da religião e da ética. E essas abordagens nos levam a questionar quais são as formas contemporâneas do trágico, bem como de que maneira ele também nos impõe determinados questionamentos. Diante dessa perspectiva, a obra de Lya Luft se nos apresenta como um vasto cenário para a composição de mais essa *peça* de seu jogo literário, de novas faces que se mostram e se apresentam através de uma escrita que contempla distintos momentos da concepção do trágico: desde o mais antigo, efetivamente relacionado à maneira com que os gregos lidavam com a tragédia, à vivência do que há de mais moderno, ou seja, pensá-lo como uma categoria capaz de apresentar a essência da condição humana.

A epígrafe deste capítulo nos coloca diante da dificuldade, ou melhor, da impossibilidade de se criar uma definição para o trágico, uma vez que Gerd Bornheim já o define como "... algo que é rebelde a qualquer tipo de definição..." (BORNHEIM, 2007, p.71). Pensar nas faces do trágico na escrita de Lya Luft nos coloca, também, diante dessa impossibilidade de significação – ou da inconsistência de sentido que envolve o próprio termo –, uma vez que o trágico se configura a partir de máscaras diversas, sem, entretanto, revelar um sentido único capaz de suprimir a essência de outros. E é, principalmente, mediante essa característica – reveladora de uma multiplicidade de sentidos – que nos reconhecemos em meio a um *terreno* de caráter movediço e deslizante, especialmente em relação ao sentido que se pretende entender, aqui, como trágico.

Analisar a obra literária de Lya Luft sob a luz do trágico é também reconhecer a estreita relação entre o trágico e a obra de arte, embora seja prudente mencionar que o aspecto trágico não pode e não deve ser tomado, exclusivamente, no âmbito do estético, como nos adverte Bornheim. Para ele, não é suficiente fundamentar a tragédia somente a partir da esfera da obra de arte, uma vez que não é apenas a obra de arte que dá, a si própria, a sua tragicidade. Ao contrário, "... o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de um modo precípuo, ao real." (BORNHEIM, 2007. P.72). E o que mais motiva esta pesquisa sobre a obra de Lya Luft é reconhecer, em seus romances, as diversas vivências da realidade humana que suas personagens representam, ou seja, as várias máscaras a partir das quais o trágico se apresenta. Se fizermos uma breve análise das temáticas dos



romances de Lya Luft, reconheceremos, antes mesmo de uma análise mais profunda delas, as várias faces que o trágico assume em sua escrita, enquanto elemento que persiste em toda sua obra. Assim, essas máscaras do trágico configuram-se de maneiras distintas, assumindo, algumas vezes, os mais peculiares sentidos conferidos ao caráter especificamente do trágico, desde Aristóteles a Friedrich Nietzsche, passando, nesse ínterim, por outros grandes estudiosos, como Schelling, Hegel, Schopenhauer, Schiller, e muitos outros.

Deparar-se com uma situação humana limite é o que Lya Luft pretende fazer na vivência da escrita de seus personagens. Em seus romances, é-nos possível vivenciar o trágico tanto na perspectiva do grego, que tem uma propensão singular para suportar a dor da existência, como na de Nietzsche, que compreende o trágico através de uma perspectiva afirmativa da existência.

Nos primeiros romances de Lya Luft – *As parceiras, A asa esquerda do anjo, Reunião de família* e *O quarto fechado*, respectivamente -, o aspecto do trágico analisado sob a concepção de um pessimismo e de um fado imanente, e, portanto, imutável, é realçado na presença de personagens que vivem em busca de uma identidade e de uma verdade familiar capazes de libertá-las de suas fatalidades. Para isso, iniciam um jogo de "esconde-esconde", a fim de se auto-descobrirem a partir de estigmas familiares já traçados, em busca de um sentido para suas vidas. Este *estar* em eterna busca de um sentido para a vida faz com que as personagens luftianas perpassem os mais labirínticos conceitos do trágico, valendo-se das mais diversas máscaras para representá-lo. Em alguns romances, essas personagens deixam-se sucumbir ao destino, reconhecendo-se incapazes de escaparem a qualquer tipo de predestinação fatídica a elas já conferida. Em outros, há o reverso da situação: personagens que contrariam toda uma expectativa fatídica a elas (pre) destinadas assumem a responsabilidade por suas próprias escolhas, sem, necessariamente, entregarem-se a uma força maior imutável, contra a qual não se pode lutar.

Essa força inabalável que o destino exerce sobre algumas personagens de Lya Luft nos aproxima da concepção do valor da arte trágica para os gregos, questionado a partir de Nietzsche. As respostas para as questões: o que é a arte, que importância tem ela para a vida, ou que relação mantém ela com a força e a fraqueza são alguns dos fundamentos da filosofia de Nietzsche. E ele, desde o primeiro momento de suas reflexões, sugeriu-as a partir de uma reflexão sobre a Grécia antiga, que sempre lhe serviu de modelo privilegiado na crítica aos



valores da decadência. Para Roberto Machado, a possibilidade de se estabelecer um ponto de partida para as reflexões de Nietzsche encontra-se "na correlação entre uma sensibilidade exacerbada para o sofrimento e uma extraordinária sensibilidade artística que caracteriza os gregos e que se explica pela força de seus instintos." (MACHADO, 1985, p.19). Para Nietzsche, a questão era refletir sobre qual era o antídoto para os gregos superarem seus sofrimentos, uma vez que ele mesmo afirma que "por causa da força de todos os seus instintos, a vida dos helenos era mais rica em sofrimento" (MACHADO, 1985, p.19). O grego, extremamente sensível, capaz de grande sofrimento e bastante vulnerável à dor, tem, nessa condição, um perigo para a vida: ser levado ao pessimismo, à negação da própria existência pela dolorosa violência dessa existência, ou seja, pela inelutável presença da morte. A materialidade desse pessimismo radical constitui o que Nietzsche chama, em O nascimento da tragédia, de "sabedoria popular" e de "filosofia do povo", em A visão dionisíaca do mundo - pessimismo ilustrado pela sabedoria de Sileno, personagem lendário, companheiro de Dionísio. Reza a lenda que Midas, rei da Frígia, encontrando nos bosques o sábio Sileno, que vivia por lá, bebendo, rindo e cantando, perguntalhe o que existe de mais desejável para o homem, ou seja, qual lhe é o bem mais supremo. Sem querer responder, a princípio, o sábio afinal lhe responde, depois de pressionado:

Miserável raça de efêmeros, filhos do acaso e da pena, por que me obrigar a dizer o que não tens o menor interesse em escutar? O bem supremo te é absolutamente inacessível: é não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Em compensação, o segundo dos bens tu podes ter: é logo morrer." (NIETZSCHE, *apud* MACHADO, 1985, p.20).

A origem da arte grega reside nessa problemática. Para os gregos, a arte e a religião estão intimamente ligadas e são idênticas, ou seja, o mesmo instinto que produz a arte produz a religião. Os gregos, então, criaram os deuses olímpicos ou a arte apolínea para tornar a vida possível ou desejável, dando, assim, uma superabundância de vida ao mundo. A criação da arte apolínea, que tem na epopéia homérica sua mais importante realização, é, antes de tudo, a expressão de uma necessidade. A idéia de que "a vida só é possível pelas miragens artísticas" (MACHADO, 1985, p.20) é o que acompanha Nietzsche, em toda sua reflexão. O sentido preciso dessa idéia revela-se no fato de que para que o grego, povo constantemente exposto ao sofrimento, pudesse viver, foi necessário mascarar os terrores e atrocidades da existência com os deuses olímpicos, resplandecentes filhos do sonho. E a epopéia, como poesia da civilização



apolínea, é um modo de reação contra o saber do aniquilamento da vida. Portanto, a importância da arte apolínea, bem como sua força como antídoto contra o inexorável, é ser capaz de inverter a sabedoria de Sileno, criando a evidência de que "o mal supremo é morrer logo, o segundo dos males é ter que morrer um dia" (MACHADO, 1985, p.21). E para lidar contra a dor, o sofrimento e a morte, o grego diviniza o mundo criando a beleza, ou seja, embelezando-o: "para o grego beleza é medida, harmonia, ordem, proporção, delimitação, mas, também, significa calma e liberdade com relação às emoções, isto é, serenidade." (MACHADO, 1985, p.21). O mundo grego da beleza é o mundo da bela aparência, e essa apologia da arte significa, para Nietzsche, uma apologia da aparência como necessária não apenas à sustentação da vida, mas à intensificação dela. Uma das teses principais de O nascimento da tragédia, sua "hipótese metafísica", é que o ser verdadeiro, o "uno originário" tem necessidade da bela aparência para sua libertação; uma libertação da dor pela aparência. Nietzsche expressa o papel da arte como um perfeito elo entre existência e criação. Segundo ele, "(...) só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente" (NIETZSCHE, 2007, p.44). A partir dessa constatação, Nietzsche constituirá o que ele define como "metafísica do artista", pautada pelas figuras antitéticas de Apolo e Dionísio, que, mediante uma aproximação vital para a cultura helênica, faz nascer a tragédia grega.

Dionísio é percebido por Nietzsche como o principal elemento transformador da arte grega, principalmente por ser, ele mesmo, o deus da transformação. Dionísio está relacionado aos ciclos da natureza, o que indica que ele é o deus do vir a ser. Suas sucessivas transformações afirmam a instabilidade da vida entre dois pólos: o construir e o destruir. E para Nietzsche, esse impulso incontrolável de Dionísio simboliza a pulsão de vida, embora esse mesmo deus revelasse ao homem que a arte da individuação, vivida em excesso, também representaria grande perigo para a vida. Diante dessa perspectiva, a tragédia só ocorre na medida em que o homem compreende o apolíneo e o dionisíaco não mais como uma oposição, e, sim, como diferentes maneiras de expressão da vida. Já na tragédia, a conciliação entre a força dionisíaca e a força apolínea possibilita uma nova experiência para o saber trágico: "a de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria." (NIETZSCHE, 2007, p.52)



É nesse sentido de intensificação da própria vida que pensamos na produção literária de Lya Luft. Nos romances escolhidos como objeto de estudo - *Exílio*, *A sentinela* e *O ponto cego* – essas faces do trágico se manifestam através da forte consciência da inevitabilidade da morte, mas, por outro lado, essas faces também esboçam novas maneiras de ir em busca de uma defesa em prol da própria vida.

Em *Exílio*, publicado em 1987, somos convocados, logo a partir das primeiras páginas, a refletir sobre o caráter trágico anunciado por Sileno, uma vez que Lya Luft elege, como epígrafe desse romance, os dizeres do sábio Sileno, citados por

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*. Antes mesmo de chegarmos ao corpo da narrativa, somos surpreendidos pela inaugural reflexão:

Ah mísera estirpe de um dia, filha do acaso e da aflição, por que me constranges a te dizer o que é preferível não ouvires? A melhor coisa,não a podes alcançar: é não ter nascido, não ser, ser nada. A segunda melhor coisa para ti depois disso é – morrer logo.(*EXÍLIO*, 2005, p.7)

Não foi casual a escolha dessa epígrafe para o referido romance. Nele, a personagem narradora, anônima, empenha-se no árduo papel de resgatar a si mesma, através de uma incessante busca pela mãe, nomeada de "Rainha Exilada" (p.13), que se suicida quando seus dois filhos ainda eram crianças. E lutar contra a inexorável condição humana, de ser finito e vencível pelo tempo, é uma maneira de ir em busca de um equilíbrio mediante a dolorosa verdade de "... não ter nascido, não ser, ser nada... morrer logo." (EXÍLIO, 2005, p. 7). Diante do cenário trágico / grotesco instaurado no romance, a narradora se depara com a realidade de uma mãe suicida e de um irmão demente. Como no primeiro romance, *As parceiras*, para narrar-se é preciso voltar às origens, (re) abrigar-se no ambiente doméstico, lugar das reminiscências familiares, a fim de que sejam superadas as carências afetivas, para que seja, finalmente, possível encontrar um sentido para sua própria existência. Ao contrário do cenário de *As parceiras*, no qual o velho Chalé abriga conflitos de seres essencialmente familiares, *Exílio* se constitui em um outro tipo de palco: uma pensão decadente e misteriosa, conhecida como a Casa Vermelha. Nela, a única presença familiar é a de Gabriel, o irmão da narradora. Os outros moradores não tem ligação uns com os outros: são desgarrados que vivem ali, exilados de corpo



e alma, cada um com sua pungente história pessoal. Todos vivenciando, ao mesmo tempo, a face mais grotesca do trágico, ou seja, as várias figurações com que a morte se lhes apresenta:

A Casa Vermelha carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias, toda uma raça de exilados. Cada um com sua grande nostalgia, sua insaciável sede e sua aflição, tentam adaptar-se como podem. Uns isolando-se mais ainda, como a Mulher Manchada em sua pele de renda; outros dando valor ao mais banal gesto de cordialidade, como as Moças com seu drama secreto; a minha Velha, cada dia absorvendo-se mais em sabe Deus que memórias ou esperas. Nessa idade acho que a gente só tem memórias; agachada num presente adusto e calcinado, contempla o passado vivo.(*EXÍLIO*, 2005, p. 42)

Embora o contexto romanesco de Lya Luft privilegie a problemática familiar, especialmente no que diz respeito à repressão feminina mediante a sociedade patriarcal, *Exílio* nos re-apresenta essa problemática sob uma nova perspectiva em relação aos romances anteriores: é o da profissionalização da mulher, que, tanto nesse livro como nos outros dois, eleitos como materiais desta pesquisa, sai da esfera do propriamente doméstico / interno para atingir o espaço público / externo, somente circundado pelo âmbito da casa. Mesmo mediante essa progressão pessoal, a mulher, aqui, no papel da narradora, ainda não consegue se libertar dos parâmetros sociais impostos pela cultura patriarcal. Essa ruptura com os papéis tradicionais reservados a ela vai constituir a possível causa do desequilíbrio familiar. Enquanto em *As parceiras* a narradora Anelise volta ao Chalé para relembrar sua história familiar, bem como as possíveis causas pela sucessiva loucura e morte das mulheres de sua família, a narradora de *Exílio* se hospeda na Casa Vermelha, onde tenta reconstruir sua vida e suas perdas, mediante a vivência de diversas situações, a partir de um mundo de enfermidades e adversidades:

Que mundo, o desta Casa. Deve ter sido luxuosa: hoje abriga náufragos que aportaram aqui Deus sabe como e de onde; e para quê. Formamos uma fauna e tanto: as Moças, que parecem ser um casal; eu, a mulher retraída, coberta de vitiligo, que não fala com ninguém; minha vizinha de frente, velha e alquebrada, provavelmente um tanto caduca; e pouca gente mais; algumas pessoas só vem para as refeições: jovens estudantes, únicos animados à mesa. Uma pensão medíocre, pertence a uma mulher que nunca aparece. Todos a chamam de Madame: mas mora no centro da cidade, e certamente pouco se interessa por este lugar. (*EXÍLIO*, 2005, p. 19).



É nesse cenário que a narradora pretende descobrir as razões pelas quais ela foi traída pelo marido; o que, de fato, poderia ter abalado aquela vida tão aparentemente sólida, "todo o universo falsamente indestrutível de uma pequena família?" (*EXÍLIO*, p.40). Ante as acusações que Marcos lhe faz, especialmente dirigidas à sua vida profissional, a própria narradora questiona o valor de sua profissão, bem como a inversão desse papel feminino, até então condicionado a questões estritamente domésticas, como a possível causa de seus transtornos familiares. Na verdade, o que se busca é uma justificativa para a traição de seu marido e pela perda de seu filho, Lucas:

Descobri o primeiro caso de Marcos quando Lucas era muito pequeno. Incredulidade, mágoa funda, como ele pôde, *como pôde*? Gritei, chorei, fiz todas as cenas que sempre censurara em outras mulheres; achava que era preciso ser elegante em todos os momentos. Mas na hora, fui apenas um novelo de confusão, ódio; e dor. Marcos passou noites fora de casa; voltou pálido e atormentado. Choros, juras, promessas, reconciliação, intensas cenas de amor, e uma viagem fingindo ser a segunda lua de mel. Mas alguma coisa estava mudada, meu mundo sofrera uma rachadura importante; nosso pacto fora rompido, e depois disso eu não consegui mais sossegar. Comecei a achar que minha profissão me mantinha demais longe de casa; não era incomum levantar e sair no meio da noite para atender; muitos dias chegava em casa exausta no fim da tarde, mal conseguia jantar; brincava um pouco com Lucas, e me arrastava para a cama; ou ficava acordada até tarde, estudando um caso difícil. (*EXÍLIO*, 2005, p.43).

Essas lembranças, esses questionamentos acerca da nova postura assumida por essa mulher, especialmente frente a uma sociedade que lhe impõe deveres e obrigações, marcam não somente uma ruptura desses valores pré-instituídos a ela, mas, também, uma ruptura com seus próprios valores pessoais e emocionais, que a condicionam a um tipo de culpabilidade por qualquer tipo de fracasso familiar. Por um momento, essa mulher profissionalmente realizada e reconhecida perde as tão sonhadas rédeas de sua própria vida, na medida em que transfere, para o homem, suas responsabilidades familiares. Diz-nos a própria narradora:

Passei noites lembrando o quanto o deixara de lado correndo atrás da minha profissão, e quantas vezes o pai cuidava dele,levava a passeios, fazia dormir enquanto eu atendia partos. Era Marcos quem, com um trabalho menos absorvente do que o meu, lhe dava banho quando a babá não estava; era Marcos quem lhe contava histórias quando eu estava cansada demais. Havia laços especiais entre eles: eu ficava de fora, sem notar. Fui para o apartamento que tinha alugado por



pouco tempo, e Lucas permaneceu em casa com o pai. Agora eu era uma mãe de fim-de-semana. (*EXÍLIO*,2005 p.45)

A questão das perdas da narradora vai-se associando, aqui, de uma forma muito singular, à sua profissão. E por isso ela abandona seu trabalho, na tentativa de reconstituir sua vida. Ao relembrar os inúmeros partos que já havia realizado, o amor que tinha à sua profissão, bem como o quanto se sentia forte e segura diante daqueles ventres distendidos, conclui que nunca mais teria "aquelas mãos firmes, aquele jeito autoritário e calmo." (p. 41). Talvez por não saber avaliar as situações devidamente, por não saber "fazer o balanço correto entre perdas e ganhos..." (p.41). Essa (auto) análise de sua própria condição se diz em:

Fecho os olhos para não ver. Deito-me na cama, tapo a cabeça com o travesseiro, não quero escutar. Acho que nunca mais vou conseguir trabalhar. Eu, que amava minha profissão; sentia estar também parindo aqueles bebês, vendo a vida brotar de sofrimento e sangue, esperança e medo; rodeada de futuras mães com seus ventres distendidos e olhos um pouco assustados, eu me sentia forte e segura. (*EXÍLIO*, 2005, p. 41)

A partir dessa citação, podemos nos posicionar diante de uma outra configuração conferida ao trágico e à tragédia moderna: o conflito é centrado no indivíduo.

Para Ricoeur, a tragédia grega é a manifestação "inteira de essência do trágico; compreender o trágico é repetir o trágico grego não como um caso particular da tragédia, mas como a origem da tragédia, isto é, simultaneamente, seu começo e seu surgimento autêntico." (RICOEUR, 1960, p. 198). Percebe-se, aqui, que, para esse autor, toda outra tragédia seria análoga a esta, que funcionaria como um guia a delimitar uma definição mais precisa, entretanto polissêmica, sobre esse caráter trágico, que se estende ao longo da história humana. É certo que as formas da história se transformaram, e, com elas, as práticas sociais, que também se organizaram e ultrapassaram, de diferentes maneiras, os preceitos legislados pelos tabus e desenvolvidos esteticamente nas tragédias. E essas transformações, embora tenham conferido ao trágico diferentes versões, não conseguiram desvencilhar-se do sentimento de *mal estar* despertado por ele. Sentimento que sempre pareceu e que, nos atuais dias, continua parecendo irremediável.



Mauro Pergaminik Meiches, autor do livro *A travessia do trágico em análise*, afirma que o trágico depende de *interpretações*. Se o trágico depende de interpretações, isso significa que ele se particulariza com as interpretações que lhe são conferidas. Por outro lado, Meiches também nos apresenta o trágico como "categoria ou princípio filosófico, que ultrapassa a sua concretização na tragédia grega, podendo manifestar-se em todo tipo de linguagem artística e filosófica" (MEICHES, 2000, p.21), o que nos leva a pensar que o trágico também se inscreve na linha do universal. Esses apontamentos, ainda que aparentemente contraditórios, são apenas alguns de tantos outros que fazem parte de uma série de questões, levantadas por Mauro Meiches, acerca do sentido do trágico, bem como do sentido que ele atinge na vivência psicanalítica. Embora esse livro seja fruto de uma pesquisa de doutorado voltada para os estudos do trágico relacionados à Psicanálise, ele também se constitui de sábia e múltipla escolha de caminhos, pretéritos e presentes, percorridos pela crítica social e literária, em busca de novos contornos conferidos à questão do trágico, considerando suas mais diversas acepções.

A partir da elaboração desse trajeto conceitual, configuram-se, também, contornos e desígnios que nos levam a pensar em uma *essencialidade* para esse aspecto do trágico, em qualquer situação humana. E a busca por essa essência do caráter trágico se constitui, na maioria das vezes, pela *ambivalência*:

Em muitos níveis, mas veiculada de maneira absoluta no jogo da língua, a ambivalência é a mola fundamental que faz funcionar um efeito de irresolução, fundante do trágico junto com o sentimento de caminho sem volta, até um limite paroxístico. Com as coisas acontecidas sempre por decifrar-se e nunca plenamente resolvidas, fica fácil apontar o sentimento de efemeridade que sugere uma base tão movediça. (MEICHES, 2000, p.20)

Diante disso, percebemos que o trágico também se constitui a partir de um incessante e contínuo movimento das formas, sejam elas adquiridas na escritura do texto que o estabelece, na sua própria tessitura ou na constituição de sua definição. E, por isso, ele mesmo pode ser visto como uma outra forma de abordagem de determinada situação, ou seja, ele passa a indicar, também, um lugar de passagem e de transformação. E para Meiches,

falar de transformação, da transitoriedade de qualquer forma é, intrinsecamente, nomear o trágico. Ele torna-se, dessa maneira, quase onipresente, embora sua



presença nem sempre se faça sensível; ele nomeia o funcionamento de uma condição, que é humana porque é também uma condição do discurso que define o homem, atingindo assim um grau supremo de ambivalência. (MEICHES, 2000, p. 21)

Ainda segundo ele, um desejo de permanência corresponde à superação dessas formas – desejo que é talvez gerado em função da percepção do movimento irrefreável das coisas do mundo:

A discussão trágica entre os tempos novos e antigos, sua convivência possível, desejável para que se estabeleça a marca de um percurso humano transmissível através das gerações, exala, com profusão, uma atmosfera de mal estar. É, em um grande espelho estético e histórico, uma discussão análoga àquela que uma análise instaura: nela digladiam o velho e o novo, a luta pela preservação ou transformação de algumas marcas; o ajuste necessário e de antemão temporário com as constelações que não param de surgir. (MEICHES, 2000, p.21)

Essas considerações, além de nos alertarem para os perigos de uma pretensa vontade de definição do trágico, ao mesmo tempo nos fazem conscientes da carência de significados que esse termo admite. E mesmo reconhecendo essa impossibilidade de ressignificação, é preciso pensar, sobretudo, nos percursos nos quais ele se estende, para se apresentar como fonte de superação para a maior questão humana: a consciência da morte. E é sob esse prisma que o autor, tão mencionado acima, nos apresenta a possibilidade de se falar sobre o trágico sob um outro aspecto: o de que ele designa uma dimensão fundamental da experiência humana. E me questiono, a partir desse aspecto outro, em que medida ele não tenha designado uma dimensão fundamentalmente humana desde sempre, ainda que sob outros vértices. Mauro Meiches afirma que, embora tenham sido os gregos os primeiros a materializá-lo em obras para o palco e a pensá-lo como uma categoria estética, o trágico transcendeu esse seu berço de origem e assumiu essa dimensão inexoravelmente ligada à condição humana. Para ele, "na tragédia moderna sabe-se que o herói está desde o início em guerra com ele mesmo, o drama é interiorizado, tornando-se um drama subjetivo." (MEICHES, 2000, p.11), ou seja, nesse tempo moderno, o conflito está centrado no indivíduo. Ao considerar que são as interpretações que conferem a alguma situação o caráter trágico, o autor nos leva a pensar em uma visão reducionista do termo, uma vez que, adotando-o sob essa perspectiva, ou seja, de acordo com o senso comum, diríamos que as coisas acontecem tragicamente quando elas estão ligadas a qualquer tipo de catástrofe. Essa é a prática discursiva cotidiana aplicada ao sentido do trágico.



Uma interpretação, tradicionalmente milenar, designa o trágico como esse lugar do pior, do mais terrível que poderia ocorrer a alguém. Talvez por já ter sido pensado "como uma espécie de essência, de conteúdo profundo e verdadeiro que reveste a condição humana, em qualquer tempo da história, (...) que sinaliza um conhecimento através da dor" (MEICHES, 2000, p.22), e como fala de um pior que está sempre a nos espreitar, o trágico tenha sido destituído de suas múltiplas possibilidades de significação para reduzir-se, somente, às vivências catastróficas. E embora a catástrofe tenha sido o momento decisivo para alcançar o efeito do espetáculo trágico grego, uma vez que era através dela que o paroxismo sentimental ante a perdição do protagonista atinge um ponto culminante, que lhe conferiu um "lugar de visibilidade absoluta" (MEICHES, 2000, p.22), ela ocultou o que ainda era possível ao espectador, segundo Werner Jaeger: o esforço de ele ascender "do sentimento à reflexão, do afeto trágico ao conhecimento trágico" (JAEGER apud MEICHES, 2000, p. 22). De acordo com essa visão, o trágico estaria intrinsecamente ligado a esse trabalho de conhecimento, que passa inexoravelmente pela dor, embora apenas sentir não fosse suficiente para definir uma condição trágica: era preciso também sabê-la trágica. E a dor estaria ligada exatamente à nova situação do homem: a consciência da irremediável dor de existir.

Na tragédia grega, "o herói deixa de se apresentar como modelo, como era na epopeia e na poesia lírica: ele tornou-se problema" (VERNANT; NAQUET *apud* MEICHES, 2000, p.22). Não se trata, aqui, de reconhecer a situação em que o homem tem problemas a resolver, uma vez que isso é evidente e comum. Trata-se de se reconhecer, nessa situação,

que *ele* é o problema, e não há como deixar de sê-lo. Em uma tradução moderna da proposição trágica,de uma vez para sempre, o homem estaria condenado a lidar com o sentimento de mal estar próprio de quem já <u>sabe</u> que terá, para viver sob qualquer forma de organização humana, de adquirir o conhecimento que possibilite a convivência com outro homem: isto implica regras e proibições para aquilo que todos sabem ser próprio do homem.(MEICHES, 2000, p.22-23).

Como se pode ver, o trágico parece nos alertar para o fato de que há, nele, uma situação desmedidamente ilimitada, ou seja, a situação de uma tensão que nunca acaba. O homem, aqui, é colocado como o grande problema: "sua maneira de proceder na vida em



sociedade é um enigma de tal ordem de complexidade que acaba por não comportar soluções." (MEICHES, 2000, p.34)

Foi especialmente partindo dessas proposições que tentamos apontar os diferentes momentos e as diferentes acepções que o trágico assumiu no contexto literário de Lya Luft.

Referências

BORNHEIM, Gerd. O sentido e a máscara. São Paulo: Perspectivas, 2007.

LUFT, Lya. Exílio. São Paulo: Siciliano, 1991.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MEICHES, Mauro Pergaminik. A travessia do trágico em análise. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

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

ROSENFIELD, Kathrin Holzemayr. *Filosofia & literatura:* o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



A ESCRITA E O REINO DO ENTUSIASMO

Depoimento de Jussara Santos⁹

Vou quase começar pelo começo... Eu sempre gostei de inventar histórias. Inventava muitas. Sempre fui uma criança pouca comportada, fazia muita confusão, bagunça mesmo. E eu tinha de justificar todos os meus atos, digamos, "impróprios". Então, eu sempre tinha uma história pra contar para minha mãe e para o meu pai. Nem sempre eles acreditavam, mas...

Na minha casa, as histórias que inventava eram ouvidas pela família, comecei a formar público ali. Vejam só, eu já tinha ouvintes naquela época! Esse acolhimento foi muito importante.

Mas desenvolvi essa facilidade para criar histórias e contá-las convivendo com minha avó materna. Hoje sei de sua importância na minha trajetória como escritora. Eu tenho três irmãs, sou a caçula e ficava com minha avó, enquanto meus pais trabalhavam e minhas irmãs iam para a escola.

Minha avó, despretensiosamente, me orientou no caminho das letras. E isso é interessante porque ela estudou muito pouco. Aliás, a pouca escolaridade é marca de muitas famílias pobres brasileiras. Meus pais também frequentaram pouco a escola, meus avós paternos também. Porém, a pouca escolaridade não foi, nem é sinônimo de pouco conhecimento, de pouco saber. Meu avó paterno, por exemplo, era músico, tocava violão.

Minha avó lia poesia para mim. Por isso brinco que passei por um processo de "alfabetisia". Alfabetização através da poesia. Um dos poemas que líamos traz algumas interrogações e uma resposta que, hoje, acredito, foram fundamentais para minha opção pela escrita. O poema é de *Antero de Quental* e seguem alguns versos aqui:

Que te diz a natureza,

_

⁹ Contista, poeta. Professora de Língua portuguesa e Literaturas de língua portuguesa. Autora de: *De flores artificiais* (contos/2000), *Minas em mim* (Prêmio BDMG-Cultural de Literatura – Poesia/2005), *Com afagos e margaridas* (contos/2006), *Indira* (novela infanto-juvenil/2009).



A despedir-se saudosa, Findo o dia?

Quando a noite é mais formosa E o luar tem mais beleza? - Poesia. (....)¹⁰

Assim, creio que a poesia impregnou minha vida e está em cada uma das muitas linhas desenhadas em minhas mãos.

Outro aspecto importante na minha trajetória como escritora é o gibi ou histórias em quadrinhos. Na minha casa, sempre lemos muito. Tínhamos coleção de gibi e aquelas histórias faziam parte do nosso processo de alfabetização. Penso que a minha escrita está, portanto, diretamente ligada ao ouvido, aos sons, e a diferentes leituras, leitura de mundo, leitura de gente, leitura de imagens.

A escola é também um elemento importante. O conhecimento que trazia da minha casa foi acrescido do conhecimento escolar. Li muitos livros traduzidos, já que a literatura nacional era pouco trabalhada na escola. Li *Jane Eyre* (Charlotte Bronte), *O Pequeno Lorde* (Frances H. Burnett), *Sem Família* (Hector Malot), *Robinson Crusoé* (Daniel Defoe) e vai por aí... Eu lia tudo que me caía às mãos. A literatura nacional só chegou na adolescência ou quase na adolescência. Até então só lia texto traduzido ou recontado.

Mas houve um livro que me chamou atenção. Chama-se "À beira do riacho"¹¹. É de uma escritora norteamericana: Laura Wilder. Esse livro, carregado de imagens que, na época, para mim, eram incríveis, me fez ver a literatura de uma outra maneira. Pensei após a leitura: eu posso falar de mim. A ideia de escrever, de ser escritora começava a ser desenhada ali. Foi uma sementinha. Com o passar do tempo, comecei a ler a literatura nacional. As produções brasileiras. Encantei-me com os poetas, com escritores como Drummond. Mas uma coisa me angustiava: eu não me via na maioria dos textos que lia. Semelhante ao que vivenciou a escritora nigeriana Chimamanda Adichie:¹²

(...), eu amava aqueles livros americanos e britânicos que eu lia. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia

_

¹⁰ In: livro do acervo da autora. p.20

¹¹ Wilder, Laura Ingalls. À beira do riacho. Coleção Carolina. Tradução e adaptação: Luiz Fernandes. 3ª edição. Record. Rio de Janeiro. s.d.

www.ted.com/.../chimamanda_adichie_the_danger_of...6 out. 2009



que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi: salvou-me de ter uma única história sobre o que os livros são.

Porém, ao contrário dela, não tive acesso a escritores negros. Nem africanos, nem brasileiros. Escritoras muito menos. O escritor negro brasileiro que a escola apresentava era Machado de Assis e, ainda assim, não era apresentado como negro.

Durante muito tempo as imagens negras que li eram aquelas associadas à negatividade: maldade, feiúra. Eu li o negro escravizado e submisso, o chamado pai João, a ama de leite, a empregada que satisfaz o patrão e o filho do patrão, li o negro bandido, a mulata gostosa, li uma série de estereótipos em que o negro sempre foi fixado. Logo, não li o negro como protagonista, não li o negro como sujeito agente, não li o negro como gente.

Então, essa literatura, uma produção literária que apresentasse o negro como protagonista, que agora vem sendo divulgada nas escolas, não fez parte do meu universo quando criança e adolescente. A divulgação que se tem hoje no Brasil dessa escrita é fruto da batalha dos próprios escritores negros ou afrodescendentes e de estudiosos que se dedicaram e se dedicam a estudar esse tema. Meus alunos, hoje, negros, brancos, índios têm uma gama de possibilidades de leituras em que a diversidade se faz presente. Eu fui ter contato com essa produção já adulta, entrando pra faculdade, quase.

Nessa minha trajetória quero falar a partir do lugar que ocupo na sociedade. Esse lugar é o de mulher, negra, brasileira. Isso não significa panfletagem. A literatura, pra mim, não está solta, no vácuo. Ela parte de algum lugar e, no meu caso, do meu lugar. Se tantos personagens podem existir porque não personagens negros, índios entre outros.

Eu me lembro que, nas festas da escola, quando pequena, tínhamos de fazer homenagens aos pais (dia das mães, dia dos pais). Geralmente fazíamos álbuns para presenteá-los. E era uma luta fazer esse álbum lá em casa, porque as imagens que nós encontrávamos eram de mães e pais brancos que não tinham nada a ver com os nossos pais. Quando encontrávamos imagens de pessoas negras eram em situações vexatórias. Hoje, eu acho interessante que existam revistas dedicadas ao público negro. As crianças e os adolescentes negros têm que se ver representados de forma positiva também.

Isso vale para a literatura. Hoje já se lê muito pouco na escola. A leitura na escola vai bem até uma faixa etária depois despenca. Há ainda a leitura de entretenimento que



tanto os adolescentes gostam. É positivo, mas é preciso apresentar também uma literatura mais *indigesta*, essa também é importante.

Certa vez, o escritor Marcelino Freire, em entrevista à Folha de São Paulo, disse que "confortável deve ser a cama, não a literatura"¹³. É preciso conhecer essa literatura do desconforto. Uma literatura que mostra outras realidades, que faz pensar sobre o lugar das pessoas no mundo.

O Brasil tem medo de radicalizar, ou seja, medo de ir à raiz de seus problemas e isso já se faz urgente. Pensando em uma das palavras que norteiam esse Colóquio, a palavra *transgressão*, vejo a literatura como espaço para transgredirmos sempre. Não devemos temer a literatura. Já somos podados todos os dias, que ela nos ofereça o espaço da libertação e da catarse.

Encerro com a palavra *entusiasmo* que dá título a essa apresentação. Vem dos gregos essa palavra e significa "*ter um deus dentro de si*"¹⁴. Entusiasmada, ou seja, "preenchida" por um deus, a pessoa transformava tudo que estava a sua volta. Entusiasmados, acreditavam os gregos, podiam vencer a falta de sabor do cotidiano, podiam modificar a realidade.

Contista, poeta, escritora, professora, educadora, filha (de Conceição e José Luiz), neta (de Ercília, João e Joaquina), irmã (de Iara, Jupira, Juraciara), mulher, mas, acima de tudo, entusiasmada. Entusiasmada com a vida...o entusiasmo traz o sucesso e não o contrário, ainda segundo os gregos.

Assim, escrevo sempre, escrevo todo dia, escrevo para muito além de holofotes, meros retratos na parede. Escrevo para mim, para você e para quem mais quiser ler, ouvir e engrossar o coro dos entusiasmados.

_

¹³ In: Folha de São Paulo. 16/08/2009. Caderno Mais! p.7

¹⁴ http://www.palavrasiluminadas.com



LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: A PRODUÇÃO DE NOVAS CARTOGRAFIAS DO ESPAÇO URBANO

Kátia da Costa Bezerra¹⁵

"E quando de novo cheguei ao alto do morro [de Santo Antonio], dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto do planeta, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis". (Rio, 83-84)

A percepção de um espaço urbano fragmentado já se fazia presente em narrativas como as de João do Rio quando se reportava aos acampamentos da miséria ou mesmo nos diários de Carolina Maria de Jesus quando descrevia a favela como o quintal da cidade. Como nos advertem diversos estudiosos, ao longo das décadas discursos provenientes das mais diversas esferas ajudaram a estabelecer uma estreita articulação entre a pobreza, insalubridade e violência, dando origem a imagens estereotipadas destes territórios e de seus moradores. O que se observa nas narrativas de jornalistas e cronistas como João do Rio, Edmundo Luiz e Costellat Benjamin é uma fala em que prepondera um misto de medo aliado a um sentimento de insegurança e curiosidade.

¹⁵ Doutora em Letras pela Universidade de Minnesota. Assistan Professor na Universidade do Arizona. É autora do livro Vozes em dissonância: mulheres, memória e nação, publicado em 2007, além de vários capítulos de livros, verbetes em antologias e artigos em periódicos nacionais e internacionais.



É essa percepção de uma cidade dividida e a consequente representação desses segmentos marginalizados como o Outro que escritores como Lia Vieira (Rio de Janeiro) e Conceição Evaristo pretendem colocar em questionamento. Nessa comunicação, eu vou me deter especificamente no conto "Maria Déia", de Lia Vieira, e no romance *Becos da memória*, de Conceição Evaristo. Tendo por base o trabalho de estudiosos como David Harvey, Henri Lefebvre e Milton Santos, essa comunicação examina a forma como esses novos escritores procuram interrogar e deslocar representações da cidade, explorando algumas das contradições e tensões que fazem parte do processo de planejamento urbano. Eu argumento que essas produções culturais devem ser percebidas como parte de um debate mais amplo em torno dos significados e usos do espaço urbano. Antes de nos determos na análise das obras, no entanto, é importante contextualizá-las no âmbito da produção cultural como um todo.

Segundo estudiosos como Ivana Bentes, uma das características da produção cultural a partir dos anos 90 é a presença de uma estética e cosmética da fome [e diria eu da violência] em que se constrói um "cartão postal às avessas ... ligado ao circuito do turismo e das trocas culturais" (248). Isso significar dizer que as favelas "surgem como o novo folclore urbano" num contexto marcado pelo confronto entre a cidade "legal" e os espaços de exclusão/alteridade (Bentes ?). Essa dinâmica decorre da presença de um

Corporativismo multinacional [que] tende a mapear a alteridade como mera diferença para ser consumida como um estilo. É nessa luz que nós devemos compreender a recente febre amorosa com pluralismo, alteridade e diversidade. Parece que agora a questão não é mais capturar os meios de produção, ou ganhar controle sobre os meios de representação, mas colocar em questionamento a própria representação. (Nacify e Gabriel ii)ⁱⁱ

Essa necessidade de questionar essa lógica decorre do fato de que o estabelecimento de limites entre o legal e o ilegal, o normal e o anormal está intimamente relacionado a um sentido de certo e errado, em que o segundo termo é associado a práticas que não só ameaçam mas também



ajudam a reafirmar uma ordem social, legitimando a implementação de políticas de segregação e exclusão (Foucault 47-48).

No caso específico das favelas, isso tem implicado a adoção de várias políticas de intervenção no espaço urbano. Apesar de diferenças nas agendas e nos contextos históricos, alguns dos objetivos básicos dessas políticas têm sido: o embelezamento das cidades, a necessidade de modernização e a especulação imobiliária. Conforme lembram David Harvey (1989) e Teresa Caldeira (2000), a organização espacial das grandes cidades tem sido determinada principalmente pelas prioridades e necessidades de uma elite governante e de empresários do setor imobiliário. Em outras palavras, a remoção de grupos indesejáveis de certas áreas é percebida como uma etapa crucial para posicionar a cidade e a nação no mapa da economia global. Para alcançar esse objetivo, o que se percebe é a presença de uma série de discursos que vão representar esses grupos como resíduos não civilizados que precisam ser extirpados.

De acordo com estudiosos como Brodwyn Fischer, as políticas urbanas "lançaram a base para uma forma impressionante de bifurcação do crescimento urbano, aprofundando e ampliando as desigualdades coloniais", uma vez que as formas de intervenção têm sido pontuais e marcadamente desiguais (23). Como consequência, o processo de marginalização territorial e socioeconômico se torna cada vez mais agudo. Não se pode esquecer que o valor da terra "aumenta mais rapidamente em períodos de rápida acumulação de capital e declina temporariamente durante as crises" dando origem a um processo cíclico de expansão espacial (suburbanização) e expansão *in situ* (gentrificação) (Smith 541). Isso significa dizer que as intervenções urbanas são orquestradas a partir de ciclos de investimento em que o objetivo principal é uma economia voltada para o lucro. 16 Como se sabe o processo de industrialização presente nas duas capitais nas décadas de 40 e 50 deu origem a vários fluxos migratórios bem



como a diversas formas de intervenção urbana em que se conjugam em muitos casos um processo de expansão espacial aliado a uma dinâmica de verticalização da cidade. No caso de Belo Horizonte, nos anos 50 se verifica a construção de vários edifícios como o do Banco Mineiro de Produção (1954), o edifício Clemente Faria sede do Banco Lavoura (1950) na Praça da Sé e o Condomínio Solar (1955) para citar somente alguns exemplos. Esse processo de verticalização e a presença de novos loteamentos pode ser explicada pela pressão do setor imobiliário no governo municipal e que vai implicar a presença de políticas de remoção de comunidades mais pobres como se discutirá mais adiante (Guimarães 14).

Por outro lado, estudiosos como Milton Santos alertam para o a faceta dialética entre o espaço físico e a forma como os indivíduos em sua prática diária se apropriam do espaço. Como tão bem observa Santos, "em cada período histórico observa-se um novo arranjo de objetos situados num determinado sistema de técnicas, possibilitando também o surgimento de novas formas de ações" (96). No caso do Brasil, a prática histórica de segregação urbana se justifica através de discursos que enfatizam uma lógica do progresso e que se alinham e reproduzem formas de representação em que certas comunidades/indivíduos são percebidos como o Outro.

O que se observa nessas novas narrativas de escritoras como Vieira e Evaristo é o desejo de recuperar o lado desumano desse processo de intervenção – uma faceta usualmente ausente do registro oficial. Como o conto e o romance a serem analisados tão bem apontam, a remoção dessas pessoas tem um impacto adverso não só na sua condição de vida, mas também no seu senso de pertencimento. Michel de Certeau define o senso de pertencimento como um sentimento que se origina e se alimenta das atividades do nosso dia-a-dia e que é parte do processo de territorialização e apropriação da cidade. Henri Lefebvre, por sua vez, afirma que os significados atribuídos ao espaço urbano são o resultado de um intrincado jogo composto de vários fatores: a estrutura física do espaço urbano bem como os diversos usos e



significados atribuídos à cidade. Lefebvre enfatiza a conexão entre o quotidiano e as dinâmicas urbanas, apontando para presença de processos contínuos de adaptação e negociação no que concerne às interações entre o indivíduo, as práticas coletivas e as estruturas sociais. Lefebvre também aponta para a forma como as relações de poder atuam na produção dos significados a serem atribuídos aos espaços. Da mesma forma, o autor aponta para a produção de "espaços diferenciais" que procuram interrogar noções hegemônicas, desnaturalizando uma ordem espacial que tem justificado e legitimado regimes de exclusão.

Apesar de diferenças de posicionamento entre esses vários estudiosos, pode-se dizer que a noção de lugar se origina de uma série de experiências compartilhadas, redes sociais e práticas individuais que ajudam a criar laços sociais e um sentimento de pertencimento. Nesse contexto, a ênfase nas práticas diárias ou "nas vidas tão pequenas que se perdem na premência do dia-a-dia" nos oferece uma perspectiva privilegiada para melhor entendermos o contínuo processo de negociação envolvendo práticas individuais e coletivas marcadas por relações assimétricas de poder (Evaristo 11).

Nascida no Rio de Janeiro nos anos 50, Lia Vieira tem sido um membro ativo do movimento feminista e negro. Professora, economista, produtora cultural e pesquisadora, Viera já publicou contos, poemas e os romances *Eu, mulher – mural de poesias* (1990), *Chica da Silva – a mulher que inventou o mar* (2006) e mais recentemente *Só as mulheres sangram* (2011). O conto "Maria Déia" relata a estória dos residentes do Morro de Santo Antonio no Rio de Janeiro. A história começa num domingo quando a narradora descreve a rotina dos moradores da favela. Tudo segue calmo até que um dia chegam trabalhadores e máquinas que interrompem a rotina da comunidade. Até que uma noite os moradores são acordados por explosões que provocam a destruição das casas e a morte de alguns residentes. Levados por caminhões para o subúrbio, a comunidade acaba ocupando os Morros do Juramento, Adeus e Jacarezinho. Sem qualquer



infraestrutura ou ajuda, Greg acaba se tornando o líder da comunidade e, com os anos, impõe um clima de proteção e medo. Maria Déia tem duas filhas com Greg. Quando ele é assassinado por seus inimigos, um de seus netos, Marquinhos VP, ocupa o espaço deixado por seu avô.

O sentimento de pertencimento surge logo nos primeiros parágrafos quando a narradora descreve as várias atividades e modos de ser dos membros da comunidade:

Porque hoje é domingo, as réstias de alho, os pés de couve, alface, chicória, os maços de salsa, cebolinha e coentro se acumulam em meu cesto. É dia de feira livre...Reparo no tabuleiro de velas coloridas de tia Neném, que transforma parafina em formosuras. Vi o amolador de facas, seu Martins, fazer o sinal da cruz antes de começar o trabalho... (VIEIRA, 2011, 58)

A ênfase num dia-a-dia marcado por um pluralidade de pessoas, cheiros e atividades ajuda a questionar noções hegemônicas dessas comunidades. Igualmente importante é a referência às reuniões na *Casa do Abajur Lilás*, um bordel onde a comunidade decide se reunir para tentar entender a presença dos engenheiros, trabalhadores e maquinária. Nesse caso, o conto descreve a forma entre envergonhada e fascinada como as senhoras da comunidade penetram nesse espaço, "As mulheres entreolharam-se, assustadas, mas a urgência não permitia pudores, e também só assim conheceriam o lugar afamado". Esse detalhe é importante porque assinala para a existência de um código de respeitabilidade para as "boas senhoras" da comunidade apontando, por conseguinte, para forma como os espaços da favela reproduzem e reforçam no seu quotidiano o uso gendrado do espaço marcado por estruturas de poder. Este controle e restrição do acesso das boas senhoras ao espaço, no entanto, não se restringe às mulheres residentes em favelas, mas afeta as mulheres em geral e de várias maneiras, já que "o acesso das mulheres ao espaço público é constituído a partir de um conjunto de fatores como localização, contexto, adequação e temporalidade " (Shilpa 4). Esta percepção ajuda a desafiar as fronteiras entre a cidade "legal" e "ilegal", bem como problematiza hipóteses convencionais



sobre essas comunidades. De muitas maneiras, o conto nos ajuda a explorar alguns dos elementos que contribuem para a criação de um senso de identidade e pertencimento para os moradores do Morro de Santo Antonio, desafiando uma lógica que informa e justifica intervenções urbanas em certos contextos.

Outro tema fundamental é a questão da violência. Isto é particularmente importante em dois eventos diferentes mas inter-relacionados. Pode-se citar, em primeiro lugar, a explosão que destrói muitas das casas e mata alguns dos moradores. Outro momento é o poder crescente de Greg e a tensão que vai se acumulando na sua relação com os moradores das novas comunidades e com a polícia até a sua morte. Se algo liga estes diversos eventos é a presença de uma violência sistêmica e anônima como descrita por Slavoj Žižek. Para ser mais específica, o conto faz referência a formas de intervenção urbana que contribuem para acentuar a exclusão social. Como fica claro, não há investimento público em infra-estrutura, serviços ou qualquer tentativa de oferecer melhores oportunidades de emprego para essas comunidades. Claramente, a violência visível e subjetiva se materializa na figura de Greg – uma estratégia que desvia a atenção do verdadeiro núcleo de violência e, consequentemente, contribui para a reprodução de um sistema que permite que isso aconteça (9). Em outras palavras, quando a violência é percebida como circunscrita a um ato individual, suas dimensões socioeconômicas são obscurecidas. É basicamente essa violência socioeconômica sistêmica que o conto enfatiza quando descreve o ambiente urbano. No caso, observa-se a forma como a intervenção no espaço urbano privilegia diretrizes que procuram criar as condições necessárias para a acumulação do capital, produzindo e realimentando as contradições sociais e o processo de favelização.

No caso de Belo Horizonte, as favelas começam a fazer parte do cenário urbano com a construção da capital em 1894. Tal como no Rio Janeiro, a princípio ignoradas pelo poder



público, no início do século XX as favelas localizadas principalmente na parte central da cidade passam a ser percebidas como uma ameaça ao sucesso do projeto da nova capital (Guimarães 11). Várias foram as tentativas e formas de remoção e o romance *Beco da memória*, de Conceição Evaristo, aborda essa relação assimétrica entre o poder público e os moradores desses "lugares de pouco visibilidade" de que fala Maria Nazareth Soares Fonseca (Evaristo 11). O romance descortina uma multiplicidade de indivíduos e estórias num "assuntar da vida..para recolher o vivido...a fala de seu povo...a vida acontecendo nos silêncios" como tão bem coloca Evaristo (26, 161, 73).

Como argumenta Santos, no entanto, a favela não deve ser pensada unicamente como um espaço de pobreza e das desigualdades sociais, mas precisa ser estudada como um fenômeno multidimensional. No caso da narrativa de Evaristo, a representação do espaço é constituída a partir de uma série de inter-relações que entrelaçam diversas histórias e vidas. As festas juninas, por exemplo, surgem como lugares de encontro e solidariedade:

Além dos festivais de bola, um outro momento em que a favela respirava alegria era nas festas juninas...Colhia-se dinheiro de quem pudesse dar, comprava-se canjica e seus ingredientes e estava tudo pronto para o encontro, para uma festa. Se viesse alguém que não tivesse participado com dinheiro, nunca lhe seria negado um prato. (45)

As desigualdades sociais se materializam na proximidade com uma vizinhança de casas luxuosas onde algumas das moradoras da favela trabalham como empregadas domésticas ou lavadeiras. No entanto, ao contrário do que se poderia supor num primeiro momento, a narrativa se recusa a se alinhar a uma percepção binária da cidade. Primeiro, é interessante observar como essa fragmentação do espaço (favela vs. cidade) e a "transgressão" de suas fronteiras (nesse vai-e-vem das empregadas domésticas, por exemplo) traz uma dimensão muito mais complexa para a representação da cidade como nos alertam estudiosos como Caldeira. Segundo, ao se reportar aos diferentes becos que que marcam espaços de interdição como



parte integrante do quotidiano da própria favela (como é o caso da Outra que vive reclusa por causa de sua doença), a narrativa foge de uma leitura simplista da tensa relação entre os diferentes significados e usos do lugar.

A desapropriação eminente é outro elo que interliga a experiência da comunidade. A morte de Tio Totó, por exemplo, pode ser relacionada com a lenta desintegração da favela, marcada pela destruição das casas e pelo contínuo vai-vem dos caminhões levando os moradores e seus pertences para as mais diversas e distantes localidades. Nesse sentido, é interessante observar a forma como essa população fica completamente à merce da empresa responsável pela remoção e nivelamento do solo. Aos poucos as bicas de água são retiradas, a poeira e o perigo causado pela presença dos tratores fazem com que muitos moradores prefiram partir, uma vez que "[a] vida se tornara insuportável. Áreas da favela estavam desertas. Ir de um local a outro havia se tornado um perigo. As pessoas estavam temerosas de si e dos outros" (151). Além disso, sem direito de posse da terra, aos moradores eram oferecidas duas opções:

...um pouco de material, tábuas e alguns tijolos para que ele construísse outro barracão num lugar qualquer ou uma indenização simbólica, um pouco de dinheiro. A última opção era pior. Quem optasse pelo dinheiro recebia uma quantia tão irrisória, que acabava sendo gasta ali mesmo. Depois vinha o pior, decorrido o prazo de permanência, nem o dinheiro, nem as tábuas, nem os tijolos, só o nada. (68)

Segundo estudiosas como Berenice Martins Guimarães, essas eram algumas das estratégias utilizadas pelo poder público "para minar a resistência dos moradores" principalmente entre 1945 e 1964 (14). Esse lento processo de desintegração da comunidade aponta para a forma como os interesses do capital e do estado se alinham a uma política que visa tão somente o lucro como nos alerta Harvey. No caso de Belo Horizonte como de tantas outras capitais, a necessidade de expansão urbana implicou na remoção das favelas de áreas valorizadas ou nobres da cidade. Nesse contexto, a ênfase normalmente recai sobre a urgência em modernizar



a cidade – discursos que silenciam toda a violência que é parte desse processo. Como argumenta Guimarães, o processo de ocupação do solo em Belo Horizonte é marcado por um caráter segregacionista, ou seja, "às elites o centro, e à população pobre e trabalhadora a periferia, que foi sendo ocupada desordenamente" e, como se sabe, sem infra-estrutura básica ou meios de transporte adequados (12). A partir dos anos 30, novas obras de urbanização e de saneamente fazem com que as favelas da periferia passem a ser vistas como um problema que precisa ser estirpado (Guimarães 12). Isso significa que outras comunidades até então toleradas pelo poder público passam a ser objeto de políticas de remoção.

É exatamente essa faceta desumana presente em políticas relacionadas com o planejamento urbano que as autoras aqui trabalhadas procuram resgatar. No caso, ao dar visibilidade a um cotidiano marcado por medos, momentos de solidariedade e de carinho bem como uma realidade de miséria e tensão, essas narrativas propõem formas alternativas de produção do espaço no intuito de desnudar o modo como o processo de urbanização tem afetado o dia-a-dia dessas comunidades. Pode-se dizer, portanto, que tal como os moradores vítimas de políticas de remoção que retornavam para suas antigas áreas ou para favelas nas proximidades num movimento de resistência ao poder público, as narrativas de Lia Vieira e Conceição Evaristo também estão marcadas por esse movimento de resistência e reterritorialização das favelas . Esse processo de reterritorialização constitui-se a partir da construção de um espaço diferencial que desafia leituras hegemônicas da cidade ao reivindicar novas formas de uso e significado para a cidade e seus moradores.

Referências

BENTES, Ivana. "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome". Em *Alceu*, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, pp. 242-255, 2007.



CALDEIRA, Teresa. *City of walls. Crime, segregation and citizenship in São Paulo.* Berkeley: University of California Press, 2000.

COSTALLAT, Benjamin. *Mistérios do Rio.* Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.

DE CERTEAU, Michel. *The practices of everyday life*. Trans. by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

EVARISTO, Conceição. Becos da memória. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

FISCHER, Brodwyn. A Poverty of rights: Citizenship and inequality in twentieth-century Rio de Janeiro. Stanford: Stanford University Press, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977.* Brighton: Harvester, 1980.

GUIMARÃES, Berenice Martins. "Favelas em Belo Horizonte: tendências e desafios." Em Análise e *Conjuntura*, Belo Horizonte, vol.7 n.2/3, pp.11-18, 1992.

HARVEY, David. "From managerialism to entreprenerialism: the transformation in urban governance in late capitalism". Em *Human Geography*, Bolton, vol.71, n.1, pp.3-17, 1989.

JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space.* Maiden: Willey-Balckwell, 1992.

NAFICY, Hamid, GABRIEL, Teshome H. "Introduction—consuming the Other." Em *Quarterly Review of Film & Video,* vol.13, n.1-3, pp.i-iii, 1991.

RIO, João do. "Os livres acampamentos da miséria". Em Vida vertiginosa, 1917.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2002.

SHILPA, Phadke. "Gendered usage of public space: A case study of Mumbai". CEQUIN [internet] [acesso em 2011 Sept, 23]. Disponivel em http://cequinindia.org/pdf/Special_Reports/Gendered_Usage_of_Public_Spaces%20by%20Shilpa%20Phadke.pdf



SMITH, Neil. "Toward a theory of gentrification: A back to the city movement by capital, not people". Em *Journal of the American Planning Association*, Washington, vol.45, n.4, pp.538-548, 1979.

Un-Habitat. The challenge of slums: Global report on human settlements. Londres: Earthscan, 2004.

VIEIRA, Lia. "Maria Déia". In: Só as mulheres sangram. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. Violence. London: Profile Books, 2008.

MARINA COLASANTI: INSUBMISSAS LETRAS

¹ Favela aqui segue a definição da UN-HABITAT (2003)que descreve uma favela como uma área com um determinado tamanho que combine, em diversas proporções, algumas das seguintes características: carência de serviços básicos, alta densidade, condições não-saudáveis e localização perigosa, insegurança jurídica da posse, pobreza e exclusão social.

¹ Todas as traduções são minhas.

¹ A demolição do Morro de Santo Antonio remonta à década de 1950. Os motivos que motivaram sua demolição são vários: a pressão para melhorar o tráfego, a busca por um alto retorno nos investimentos produtivos além do desejo de promover o embelezamento e modernização da cidade.



Kelen Benfenatti Paiva¹⁷

Às nossas leitoras faceiras temos a dar uma notícia que lhes servirá de aviso. [...] Quando dançava uma valsa, uma encantadora dama, desprendendo-se dos braços do seu cavalheiro, rolou pelo chão, como uma rosa aberta e fulgurante, arrancada inesperadamente do hastil por indômito vendaval. [...] Chamado um facultativo, verificou ser a morte da dama proveniente do seu espartilho extraordinariamente apertado, o que não deixava funcionarem regularmente os órgãos da circulação e da respiração, na ossadura do peito. Não é essa a primeira vítima da exigência mal entendida de faceirices à outrance. (O Domingo, 6 de dezembro de 1885.)

A notícia estampada nas páginas de um jornal do interior de Minas Gerais, em 1885, embora cronologicamente distante, vem sob medida como metáfora para a principal questão a ser discutida na presente comunicação, pois representa simbolicamente a opressão feminina e carrega consigo a marca do aniquilamento seja ele físico, emocional, psicológico ou intelectual.

É contra as amarras do espartilho que, quase dois séculos depois, se ouve a voz de Marina Colasanti, escritora que transita com habilidade em diferentes gêneros e que jamais perdeu de vista seu intento de interferir na ordem social quando o assunto é a condição feminina. Ela renega o espartilho e vai além ao usar a letra grafada para bradar contra os males que suas amarras podem causar. Seu discurso se inscreve, historicamente, nas veias de uma crítica feminista atuante e militante que se posiciona em um lugar de enunciação declarado, o lugar de fala de mulher: "Eu, que a partir da escrita estou há anos empenhada em construir a arquitetura de uma voz, de uma voz que sendo minha é feminina" (COLASANTI, 1997, 34), assim se declara ao responder à insistente pergunta se haveria ou não uma Literatura feminina.

Ao demarcar, claramente, este local de fala, a autora trabalha, pela linguagem, na construção das imagens e das identidades que constituem a mulher enquanto sujeito, empenhada em "construir a arquitetura de uma voz" feminina. Talvez por isso encontremos em seus textos questões que nos dizem respeito diretamente. Sobre o assunto, declara em entrevista:

[...] a questão da mulher sempre foi muito importante para mim. É difícil entender uma mulher que se queira intelectual, que trabalhe no campo das letras e que não faça reflexões sobre a sua própria condição no mundo. No entanto, isso existe. Mas, para mim, seria impossível. É o processo natural, se eu estou refletindo sobre o

_

¹⁷ Doutora em Literatura Brasileira pela UFMG.



porquê das coisas, a primeira reflexão que se impõe é por que eu, nós, mulheres, somos cidadãs de segunda categoria, ou éramos, ou ainda somos?!¹⁸

Sua consciência histórica em relação à história das mulheres abrange a reflexão do próprio lugar que ocupa como intelectual e as relações de poder e interesses que regem esse meio ainda hoje:

Ora, as escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina [...] o preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no séc. XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem. (COLASANTI, 2003, 90).

A autora enfatiza uma questão que merece atenção, pois a resistência à autoria feminina, por mais estranho que pareça, vem, muitas vezes, das próprias escritoras. Embora mais de um século tenha se passado desde que as mulheres precisaram usar as máscaras dos pseudônimos masculinos para publicarem, ou ainda terem o aval do pai, do marido, ainda há resistências. É certo que quase dez anos depois das considerações feitas por Marina, as mulheres têm seus nomes estampados nas crônicas nos jornais, nas capas de seus livros, divulgados e celebrados pela crítica e pela mídia, mas um fenômeno intriga aos que se voltam a essa produção na contemporaneidade: o que levaria uma escritora a negar que sua literatura carregue marcas de sua condição de mulher?

Parece haver um insistente desejo de "descolamento" da condição de mulher e de autora. Talvez isso se deva, entre outros motivos, ao receio da rotulação de uma "literatura cor de rosa", mencionada por Colasanti, a certo temor de que seus textos literários sejam aprisionados ao dito "universo feminino". Historicamente esse temor é justificável, pois não foram poucos os momentos em que as análises das obras literárias escritas por mulheres se limitavam a apontar como características femininas o primor pela temática do belo e dos sentimentos, bem como da representação das relações familiares e do espaço doméstico, ambiente restrito de acesso das mulheres durante muito tempo.

Com a ampliação do espaço de trânsito das mulheres, do privado ao público, e o reconhecimento do valor estético de suas produções, não se sustenta a limitação do "universo

¹⁸ A entrevista foi concedida a Vivien Bezerra Mello e publicada na revista on line *Condomínio e etc.*



feminino" às questões do sentimento e do espaço doméstico, como também não se sustenta o argumento de muitos de que a mulher que assume seu lugar de enunciação a partir da marca de gênero não fale de guerras, dores, violência, das questões de poder, de disputa e política, entre tantos outros temas historicamente ligados ao domínio masculino. Fato, aliás, comprovado pela leitura da obra de Marina Colasanti.

Para ela, diferentemente do que pensam muitas escritoras, escrever enquanto mulher não significa colocar sua produção na periferia, trata-se apenas de mudar o foco do centro. Respeitadas as claras diferenças entre o sujeito empírico e o autoral, resta lembrar que aquele que escreve, ao criar a instância autor no próprio texto, não se exime de deixar marcas em sua escrita.

Não se pretende, evidentemente, elaborar uma lista do que seria uma "escrita de mulher", mesmo porque não há uma identidade única que a defina, nem um único modo de escrever. Cada mulher são muitas, cada escrita, também. Trata-se, entretanto, de reconhecer que o texto produzido traz em si marcas do sujeito que o produz e que, essas marcas, muitas vezes, aparecem carregadas de ficção como bem vemos na literatura produzida por Colasanti, cuja consciência histórica ultrapassa a escrita dos ensaios ou as entrevistas que concedeu, invadindo as páginas de literatura em verso e em prosa. Textos em que se entrevê a defesa da mulher e de seus interesses, a assumida condição feminina e tudo o que isso implica em seu ato criativo e crítico. Interessa destacar aqui, especialmente, seus contos, pois ali se encontra, a meu ver, de forma recorrente e significativa, seu mais feliz empreendimento, no que podemos chamar de projeto intelectual de Marina Colasanti: a expressão de um desejo de tornar pública a história de exclusão feminina e de fazer o leitor refletir sobre o tema.

Uma literatura que nos convida a sair da acomodação, a questionar os lugares demarcados social e culturalmente para a mulher, a rever as complexas relações de poder que se encenam entre homem e mulher. É exatamente aí, neste último ponto, que reside uma temática de importância inegável no que aqui denominei de projeto intelectual de Colasanti, o questionamento e a reflexão sobre as relações entre homem e mulher e a divisão de papéis instituídos social e culturalmente a cada um deles, em outras palavras, as relações de gênero.

Nessa literatura reflexiva, muitos são os momentos em que podemos apreender esse desejo de romper o silêncio historicamente conferido às mulheres. A autora constrói narrativas



de impacto que, muitas vezes, causam o estranhamento no leitor quer pelo elemento maravilhoso elaborado nos contos de fadas ao avesso, quer pelas situações inusitadas com finais inesperados de alguns contos. Ao fazê-lo, discute a condição feminina por meio de situações que ora representam cenas do cotidiano, ora são análogas a elas por meio de um texto extremamente metafórico e significativo. Da temática que, talvez se possa afirmar, seja a principal em sua obra, podemos destacar alguns contos para a presente reflexão: "A moça tecelã", publicado em *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (2003), um dos mais belos contos da autora em que a condição feminina é o cerne da discussão; além de alguns textos reunidos em *Contos de amor rasgado* (1986).

Em todos os textos selecionados para análise, chama-nos atenção o fato de que as mulheres desses contos não são nomeadas pela autora. Certamente a ausência de nomes é significativa, principalmente, vinda de alguém que, explicitamente, declarou seu interesse em falar como mulher sobre mulher. O que poderia indicar tal ausência? A evidência de um questionamento sobre as identidades femininas? Um desejo de reivindicar o direito à fala, de se rebelar contra o silêncio historicamente instituído? Ou talvez o fato de enfatizar que a história de uma é também a de muitas.

Destecendo as amarras do feminino

Se buscarmos a simbologia que envolve as palavras tecer, tecido, tear e fiar, encontraremos sua ligação com o destino ou com o ato de criar novas formas. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, 872). Nesse sentido, podemos considerar que destecer também se liga à recriação e ao destino, pois aquela que desmancha o tecido tem o poder de desfazer algo, a possibilidade de começar de novo, de alterar o que existia. É o que faz Colasanti em seu projeto intelectual, desconstrói, por meio da letra, uma trama que não lhe agrada no que se refere às amarras sociais das mulheres.

Em "A moça tecelã", o leitor mergulha no fascinante universo dos contos de fadas, aqueles mesmos que povoaram e ainda povoam nosso imaginário para propor uma discussão que torna ainda mais tênue as fronteiras entre realidade e ficção. Desconstrói o "felizes para sempre" e propõe uma revisão do amor idealizado.



A configuração do amor nesse conto se constrói a partir da anulação da vontade feminina, do sacrifício e da sobrecarga no constante objetivo de satisfazer o desejo do outro. A moça tecia com seu tear mágico tudo o que precisava, tecia o sol, a noite, a chuva, o alimento para saciar a fome, o jardim com todas as cores que desfilavam diante de seu olhar, "tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo que queria fazer." Até o momento em que se sentiu sozinha e desejou tecer uma companhia:

Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida. (COLASANTI, 2003, 12)

A entrada abrupta do moço que "meteu a mão na maçaneta" e foi "entrando na sua vida" marca a mudança gradativa da felicidade de tecer para o entristecer, resultado de se ver obrigada a cumprir os inúmeros desejos do amado que queria palácios, estábulos, cavalos e tantos outros infindáveis bens.

A harmoniosa convivência com o que a cercava, a simplicidade e capacidade de realizar os próprios desejos vão sendo pouco a pouco substituídas pela subjugação da vontade própria, pelo domínio e utilização de seu poder de criar num processo de exploração contínuo. E ao invés de tecer aquilo que queria, empenha-se, obstinadamente, a criar o mundo desejado pelo moço de chapéu emplumado.

Nessa busca incessante de agradar o outro, a protagonista se vê angustiada e sem perspectivas. "Tecia e entristecia." "E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo." (COLASANTI, 2003, 13) A relação amorosa se transforma na aniquilação da própria identidade feminina e a insurreição dos próprios desejos rompe o ciclo de dominação masculina:

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu (COLASANTI, 2003, 14).



Ao inverter a lançadeira do tear e começar a desfazer o que tinha feito – o marido – a protagonista do conto retoma a direção da própria vida, retoma o poder de criar seu destino, de comandar seus dias com autonomia e independência como era antes da subjugação masculina, emancipa-se. Destece a tecelã, Penélope revisitada, para mudar a própria história.

É possível afirmar que há nessa narrativa uma clara denúncia dos efeitos da subjugação, da anulação dos projetos próprios, da perda da identidade feminina nas amarras da dominação masculina, culturalmente justificada. O tom subtendido de denúncia na situação criada que, mesmo não sendo real, carrega consigo uma carga de realidade pela fácil identificação do leitor com situações comuns nos leva a pensar, com Ricardo Piglia, em sua teoria sobre o conto. Segundo o autor, "o conto sempre conta duas histórias" (PIGLIA, 2004, 37), ou seja, um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elusivo e fragmentário. E é exatamente nesse relato secreto que está nas entrelinhas do conto que se encontra o projeto intelectual de Marina Colasanti o de interferir, de alguma forma, na ordem dita "natural" instituída socialmente nas relações entre homem e mulher. Uma história que se constrói "com o não-dito, com o subentendido e a alusão", nas palavras de Piglia (2004, 39).

A tese tomada de Piglia pode ser evidenciada nas próprias declarações da autora que afirma: "o que me interessa não é contar uma história. É utilizar uma história para lidar com o amor e com o ódio, com o medo, o ciúme, o desejo, a grandeza humana, sua pequenez e sua morte". (COLASANTI, 2004, 202) As inquietudes humanas habitam, portanto, a narrativa elíptica e fragmentada que subjaz a história superficial do conto.

Mara Lúcia David, ao propor uma análise sobre a presença do mito na ficção de Colasanti, afirma:

Unindo as narrativas mitológicas aos contos de fadas, intercambiando culturas, expondo em sua obra as ideias, os anseios, os temores, as expectativas de seu tempo, Marina Colasanti contribui na formação de um leitor crítico; procura restaurar a discussão que a sociedade deve fazer quando repensa o papel de cada um de nós: o lugar do homem e da mulher, do sujeito, e assim resgatar a cidadania perdida. (DAVID, 2001, 98).

A pesquisadora parece tocar em uma questão importante no que se refere à construção literária de Colasanti, seu desejo de fazer a arte servir. Fato evidenciado pelas próprias palavras da escritora em entrevista: "Se eu vou trabalhar com a questão feminina, o que me motiva são



questões sociais, políticas, econômicas e históricas, que são as que criam a situação que a gente vai criticar, tentar modificar." (COLASSANTI, 2007) "Tentar modificar" a situação da mulher na sociedade também por meio da arte literária é o que se propõe a autora nesse e em tantos outros textos que compõem sua produção. Tecer, com letras, a possibilidade da mudança, do domínio da história de uma que é também a história de muitas.

Insurgindo contra a violência de gênero

Seguindo as pistas dadas pela autora de que se volta a questões sociais, políticas, econômicas e históricas para pensar a questão feminina, vale destacar o que se costuma denominar "violência de gênero", "uma relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher", em que os papéis impostos às mulheres e aos homens, socialmente, consolidados ao longo da história e reforçados pelo patriarcado e sua ideologia, induzem a relações violentas entre os sexos. (TELES; MELO, 2002,18).

Marina Colasanti não se eximiu da responsabilidade de tratar desse tema historicamente ligado à condição feminina. Em vários contos, a violência contra a mulher se inscreve sob diferentes roupagens, ora se configurando em agressões físicas, ora se instaurando na incisão psicológica não menos agressiva, opressiva e violenta.

Ambientados em contextos de violência de gênero, boa parte dos minicontos reunidos em *Contos de amor rasgados* retrata as relações amorosas. Tomemos como exemplo, inicialmente, "Verdadeira Estória de um Amor Ardente", em que se narra a história de um homem que, desejando acabar com sua solidão, molda uma mulher de cera, "aquela que preencheria seus desejos." (COLASANTI, 1986, 35)

Era uma dama de nobre silêncio. E só tinha olhos para ele. Perdidamente a amou. [...] Já há algum tempo viviam juntos, quando uma noite a luz faltou. Começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos. Um certo tédio havia-se infiltrado na vida do casal. Que ele tentava justamente combater naquela noite empunhando um bom livro, no momento em que a lâmpada se apagou. Sentado na poltrona, com o livro nas mãos prometendo delícias, ainda hesitou. Depois levantou-se, e tateando, com o mesmo isqueiro que há pouco acendera o cigarro, inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento. [...] E, sereno, começou a ler à luz do seu passado amor, que queimava lentamente. (COLASANTI, 1986, 36).



A funcionalidade da matéria de que havia sido feita a mulher superou qualquer critério de afetividade, o que certamente é significativo se pensarmos nos conflitos que envolvem a questão de gênero. Se nesse conto a violência é simbólica, o mesmo não ocorre em outros em que a atitude de moldar a mulher em modelos anônimos também ganha a cena, como ocorre em "Prova de amor", em que a violência se inscreve na imposição do desejo masculino, na interdição da feminilidade por meio da inserção de um elemento masculino, a barba:

"Meu bem, deixa crescer a barba para me agradar", pediu ele.

E ela, num supremo esforço de amor, começou a fiar dentro de si, e a laboriosamente expelir aqueles novos pêlos, que na pele fechada feriam caminho.

Mas quando, afinal, doce barba cobriu-lhe o rosto, e com orgulho expectante entregou sua estranheza àquele homem: "Você não é mais a mesma", disse ele.

E se foi. (COLASANTI, 1986, 165)

Se por um lado a presença da barba – fiada de dentro para a fora – é significativa no que se refere à dominação masculina e à interdição da identidade feminina imposta pelo desejo do outro e permitida por ela própria, por outro lado, a leitura dessa presença pode ser feita a partir da simbologia desse elemento. Símbolo de poder, de virilidade, força, coragem e sabedoria, a barba era usada pelos deuses, heróis e reis como demonstração de poder. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, 120) Nesse sentido, retornando ao conto, quando a personagem feminina tece de dentro para fora a barba, aproxima-se de tal forma daquele que exigiu a mudança que se "iguala" a ele, transformando-se em ameaça. A denúncia se dá com o final do conto em que ele, após conseguir provocar a transformação da mulher, já não a vê como objeto de desejo e vai embora. A punição com o abandono funciona como chave nas duas leituras propostas. No primeiro caso, como alerta do preço a ser pago pela total submissão e renúncia, no segundo, como prelúdio de que deter o poder implica também perdas.

Em outro conto, "Para que ninguém a quisesse", a intervenção masculina no ato de moldar a mulher também se apresenta:

Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, das gavetas tirou todas as jóias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos.



Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair. Tão esquiva se fez, que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos da casa, mimetizada com os móveis e as sombras.

Uma fina saudade, porém, começou a alinhavar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela.

Então lhe trouxe um batom. No outro dia um corte de seda. À noite tirou do bolso uma rosa de cetim para enfeitar-lhe o que restava dos cabelos.

Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradar. Largou o tecido numa gaveta, esqueceu o batom. E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda. (COLASANTI, 1986, 111-112)

Nesse conto a dominação masculina gera a interdição da identidade feminina e cai nos laços da própria armadilha. Na tentativa de trazer de volta a mulher, ou melhor, o próprio desejo, o antagonista falha e não consegue reverter o que ele próprio havia moldado. A violência se dá pela proibição, pela intervenção e pela dominação masculina sobre a mulher, que passa a fluir pela casa, em silêncio, "mimetizada com os móveis e as sombras". A mimetização com o espaço restrito do lar é sugestiva na reflexão sobre os efeitos da dominação, da anulação, bem como o é também a imagem que encerra o conto de uma rosa desbotada de cetim sobre a cômoda.

Se na primeira narrativa citada a punição com o abandono é sofrida pela mulher, na segunda, o homem é quem, de certa forma, será castigado por sua intervenção, com a ausência do desejo. De todas as formas, o processo de moldagem implica violência e consequências.

Em outro miniconto Marina evidencia a reação feminina de forma surpreendente. Tratase de "Nunca descuidando do dever":

Jamais permitiria que seu marido fosse para o trabalho com a roupa mal passada, não dissessem os colegas que era esposa descuidada. Debruçada sobre a tábua com olho vigilante, dava caça às dobras, desfazia pregas, aplainando punhos e peitos, afiando o vinco das calças. E a poder de ferro e goma, envolta em vapores, alcançava o ponto máximo da sua arte ao arrancar dos colarinhos liso brilho de celulóide.

Impecável, transitava o marido pelo tempo. Que, embora respeitando ternos e camisa, começou sub-repticiamente a marcar seu avanço na pele do rosto. Um dia notou a mulher um leve afrouxar-se das pálpebras. Semanas depois percebeu que, no sorriso, franziam-se fundos os cantos dos olhos.

Mas foi só muitos meses mais tarde que a presença de duas fortes pregas descendo dos lados do nariz até a boca tornou-se inegável. Sem nada a dizer, ela esperou a noite. Tendo finalmente certeza de que o homem dormia o mais pesado dos sonos, pegou um paninho úmido e, silenciosa, ligou o ferro. (COLASANTI, 1986, 31)



Nesse conto, a mulher é a única capaz de buscar dentro de si a saída contra as amarras que a aprisionam, cabendo somente a ela o ato de se libertar dos grilhões de séculos de subjugação. E o faz usando as próprias amarras, afinal, reproduz o que, por hábito e imposição cultural, já estava acostumada a realizar, passar cuidadosamente "a poder de ferro e goma", mas, desta vez, o rosto do marido. Como evidencia o final do conto, não se trata nessa literatura de um discurso de vitimização da mulher, tampouco uma apologia à guerra entre os sexos. O que se encontra nas entrelinhas dessa ficção é a denúncia de uma construção social pautada na divisão de papéis e estipulação de comportamentos que, historicamente, foram elaborados com base na desigualdade. Questiona-se, sobretudo, a construção social das relações de poder que se inscreve nessa divisão, no processo de dominação e de subjugação.

Pode-se dizer que Marina Colasanti propõe trazer à tona, por meio das personagens que cria, um apelo à reconfiguração das identidades femininas. Não busca, evidentemente, "formatar" uma nova mulher, mas evidenciar a possibilidade de uma transformação nas relações de gênero, uma desierarquização de papéis construídos socialmente, uma proposta de anarquizar as regras instituídas no processo de construção do ser mulher e do ser homem.

Assim, o que Marina Colasanti faz é construir, em suas insubmissas letras, mulheres de papel, retratos construídos de ficção e realidade que valem como questionamento dos padrões de controle exercidos sobre as mulheres, como denúncia e conscientização da condição feminina e das questões de gênero. Sejam elas personagens que se submetem ao domínio e imposição masculina, sejam aquelas que subvertem os modelos sociais e rompem as relações de poder, tomando para si o tear, "mulher que tece e que fia", como lembra um verso de um poema seu, mulher fiandeira de suas própria teia.

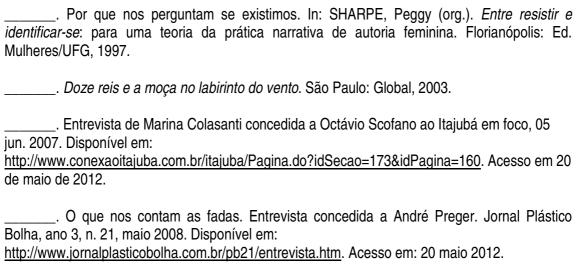
REFERÊNCIAS:

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLASANTI, Marina. Contos de amor rasgados. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Rota de colisão. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.





DAVID, Mara Lúcia. A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgate das culturas portuguesas e brasileiras. São Paulo: USP, Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da faculdade de filosofia, Letras e Ciências, Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2001.

MELLO, Vivien Bezerra de. Marina Colasanti: produto importado genuinamente brasileiro. Disponível em: http://www.condominioeetc.com.br. Acesso em: 13 jun. 2005.

O DOMINGO, São João del Rei, 6 dez, 1885, p. 6.

PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

TELES, M. A. A. e MELO, M. O Que é Violência Contra a Mulher. São Paulo: Brasiliense, 2002.



RACHEL DE QUEIROZ: ENTRE A CRIAÇÃO E A TRADUÇÃO

Laile Ribeiro de Abreu¹⁹

A década de 1940, no Brasil, foi marcada por acontecimentos políticos relevantes que propiciaram a difusão das traduções como fontes de leitura. Uma vez que a censura imposta pela ditadura de Getulio Vargas impedia a edição de obras literárias de autoria brasileira, diversos autores passaram a optar pela tradução como fonte de renda.

_

¹⁹ Mestre e doutoranda em Literatura Brasileira pela Fale/UFMG, professora efetiva da Rede Pública de Ensino de Minas Gerais.



Rachel de Queiroz é um dos nomes que, na referida década, dedicou-se mais à tradução que à escrita autoral. Ela fora educada lendo os clássicos da literatura estrangeira por incentivo da mãe. Com isso, foi-se familiarizando com as línguas francesa, inglesa e espanhola, dominando-as de tal forma que chegou a se manter financeiramente com o dinheiro das traduções de livros e de cartas para editoras do porte da José Olympio e empresários que trabalhavam na iniciativa privada com a exportação.

A relação da autora com a editora José Olympio era antiga. Segundo Laurence Hallewell (1985, p. 365), a editora dava espaço às mulheres escritoras e "o acolhimento ali de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Adalgisa Nery e Eneida talvez ajude a explicar como José Olympio conseguiu trazer para o catálogo de sua editora praticamente todas as escritoras preeminentes da época". Certo é que 70% das obras de autoria de Rachel foram publicadas por essa editora. Com as obras traduzidas, também não foi diferente: ela traduziu cerca de quarenta e sete obras, sendo que, destas, 91% foram editadas pela José Olympio. Desse total, trinta e três foram traduzidas nos anos de 1940, confirmando que foi uma década dedicada à tradução. Nesse período, a produção autoral de Rachel foi de apenas uma coletânea de crônicas, além das contribuições a jornais, para os quais escreveu por mais de setenta anos regularmente.

Sua contribuição, entretanto, não para por aí. Se observarmos os autores das obras traduzidas por Rachel nesse período, veremos que 36% delas são de autoria feminina e, entre aquelas cuja autoria é masculina, 20% trazem títulos femininos. "Isso revela que Rachel de Queiroz realmente contribuiu para a divulgação da escrita feminina e da imagem da mulher como artista, além de questionar a posição desta na sociedade" (OLIVEIRA, 2007, p. 56).

Outro dado importante refere-se à nacionalidade dessas obras. Apenas uma foi traduzida do espanhol, nove do francês e vinte e três do inglês, o que evidencia o interesse pela literatura inglesa, o qual não ocorreu apenas com os trabalhos de tradução de Rachel, mas com os dos demais tradutores da época, revelando a primazia da língua inglesa no sistema literário e a posição secundária a que eram relegadas as demais literaturas estrangeiras e até a brasileira.

José Olympio teve papel importante na divulgação das obras inglesas, viabilizando suas traduções, favorecendo "largamente os originais de língua inglesa, podendo-se dizer que ele desempenhou uma função especialmente valiosa ao colocar ao alcance do leitor brasileiro muitos dos clássicos da literatura inglesa" (HALLEWELL, 1985, p. 373).



Em sua obra *Tantos anos* (1999), Rachel faz um comentário sobre essa questão: "[...] adestrei-me então no inglês, no qual até então era fraca, desde que Vera Pereira, mulher de José Olympio, assumiu a escolha de autores a traduzir-se – e ela gostava de literatura inglesa" (QUEIROZ, 1999, p. 187).

Rachel, assim como a maioria dos tradutores da época, traduziu as obras russas do francês para o português em um processo de tradução indireta. As primeiras traduções, no Brasil, de obras do autor Fiódor Dostoievski foram feitas por Rachel para a José Olympio. Esse trabalho era intenso, rentável e satisfatório, conforme ela afirma em seu livro de memórias: "Passei a ser tradutora efetiva, um livro atrás do outro e recebendo uma retirada mensal. Às vezes me ocorre fazer uma conta dos livros que traduzi nesse período". E ela confessa sua habilidade para a tarefa, afirmando: "[...] Eu chegava a traduzir tão rapidamente esse tipo de livros que pagava uma datilógrafa para bater o que eu ditava" (QUEIROZ e QUEIROZ, 1999, p. 187).

Na infância e na adolescência, a leitura dos textos estrangeiros que contribuíram para a formação intelectual da autora cearense, bem como o trabalho com a tradução desses, interferiu na produção autoral de Rachel. A alta qualidade dos textos traduzidos fê-la íntima de processos narrativos que tornaram suas construções alvo de críticos importantes. Um deles foi Wilson Martins, que confirma essa familiaridade advinda dos clássicos, tais como Dostoievski, Cronin, Samuel Buther, Tolstói, John Galsworthy, Santa Teresa, Elizabeth Gaskell, Emily Brontë, e alerta para o fato de que "não devemos minimizar o que a intimidade com essas obras terá concorrido para novas perspectivas em sua própria arte de romancista: afinal de contas, a tradução é uma reescrita" (MARTINS, 1997, p. 85). Essa reescrita, portanto, contribuía para a escrita da autora e, em diversas entrevistas, ela deixou claro que aprendeu muito com os autores traduzidos (FRANCESCHI, 1997, p. 25).

Na década de 1930, Rachel publicou quatro de seus sete romances. Os três primeiros, *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932) e *Caminho de pedras* (1937), firmaram o compromisso da autora "com a linguagem clara, de dicção moderna, a preocupação com o social, seus conflitos políticos, sua raiz nordestina" (HOLLANDA, 2005, p. 19-20). Ainda se destaca, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, sua "[...] habilidade no desenho de personagens femininas, cujo



desempenho desafia invariavelmente a lógica patriarcal desta primeira metade do século XX" (HOLLANDA, 2005, p. 19-20).

O livro *As três Marias* (1939) fecha a publicação de romances da década. Nesse texto, percebemos um amadurecimento de escrita. A autora passa a usar a primeira pessoa, dando mais relevo aos conflitos interiores das personagens que propriamente às agruras do sertão.

Percebe-se que, nos romances dos anos 1970 e 1990, o estilo queiroziano torna-se mais diferenciado, conforme aponta Wilson Martins:

O estilo de Rachel de Queiroz, enquanto escritora, alcança, nos dois últimos livros [Dôra, Doralina (1975) e Memorial de Maria Moura (1992)], um ponto de perfeição claramente insuperável. A influência da frase, e, até aqui e ali, certa elegância rebuscada, sem excluir alguns lusitanismos, correspondem ao movimento narrativo, que se caracteriza pelas peripécias encadeadas umas às outras. Não há pontos mortos e a alternância dos monólogos interiores consagrados sucessivamente aos diversos protagonistas, embora tornando-se impróprio o título da obra, supera de longe o primitivismo a que nos havíamos acostumado (e resignado...) nos anos 30 (MARTINS, 1997, p. 83).

Essa observação do crítico aponta para uma escrita mais sofisticada e isso se deu após anos de trabalho com a tradução, que, acreditamos, "exerceu grande influência sobre a obra da autora, que teve contato com grandes obras da literatura mundial" (OLIVEIRA, 2007, p. 63).

Um dos primeiros textos traduzidos por Rachel na década de 1940 foi o romance inglês *Mansfield Park*, de Jane Austen. Nessa obra, a autora inglesa "critica a sociedade mostrando fatos como o comércio de escravos e a corrupção da alta classe britânica no século XIX, além de tratar de assuntos como casamento, religião e moral [...]" (OLIVEIRA, 2007, p.75). É uma obra de autoria feminina que discute o lugar da mulher na sociedade e ambienta-se no meio rural. Nos romances de Rachel, o ambiente preeminente é o sertão, o meio rural, que, conforme afirmava, era o que melhor representava a intelectualidade brasileira (FRANCESCHI, 1997, p. 24) Outro ponto em comum entre textos da escritora cearense e o romance inglês refere-se às personagens femininas, que arregimentam as ações da narrativa, pois a história gira em torno de suas aspirações.

Essa escrita vem ao encontro da nova postura social da época, que dava visibilidade à mulher, tornando-a importante no cenário político e social do Brasil. O direito ao voto adquirido



na década de 1930 e a possibilidade de se candidatar a cargos públicos abriram oportunidades para a mulher brasileira. As discussões acerca da importância da mulher enquanto cidadã não poderiam se restringir à esfera social. Teriam que chegar às artes e, por isso, vemos alguns textos literários da época cujo conteúdo traz a reflexão sobre o papel da mulher na sociedade, como intelectual capaz de discutir as questões sociais, por estar integrada a elas. Iniciou-se, então, um processo de desconstrução do perfil feminino aliado a situações amenas, a histórias amorosas ou trivialidades domésticas, que foram, paulatinamente, substituídas por outras, povoadas por mulheres que gerenciavam suas vidas. Acreditamos que as traduções que Rachel fez nessa época bem como a escrita dos romances serviram de incentivo à mulher brasileira para lutar pelo seu espaço, sendo essa, a nosso ver, a grande contribuição de Rachel para a construção de uma nova identidade cultural para o Brasil.

Rachel representou a escrita feminina com personagens que inovaram o fazer literário desde *O Quinze*. Todas as protagonistas que criou são leitoras dos clássicos brasileiros e estrangeiros e, coincidência ou não, alguns são os mesmos livros que ela traduzira do inglês e do francês. Heloísa Buarque de Hollanda explica:

A galeria de mulheres exemplares inaugurada por Conceição desdobra-se em seus livros seguintes sempre com a tônica da liberdade e da determinação na escolha de seus destinos. É a Santa de *João Miguel*, base da resistência política do romance, a Noemi de *Caminhos de pedras*, que desafia a tudo e a todos em nome de seu direito de amar, a Guta de *As três Marias*, e sua forte vocação política, a rebelde Dôra, de *Dôra, Doralina* e, finalmente, a mais, digamos, espetacular, Maria Moura, destemida chefe de um bando armado e que segundo Rachel "é tudo o que eu queria ser e não consegui" (HOLLANDA, 1997, p. 113).

Outras interseções ainda precisam ser apontadas entre a obra racheliana e suas traduções, especialmente em relação à obra de Dostoievski. O ponto em comum entre os romances da escritora e os do autor russo, guardadas as devidas proporções, é o trabalho de investigação do ser humano através da autoconsciência e autorreflexão, apontando para uma preocupação da autora na investigação do ser humano frente às adversidades da natureza ou do destino.

Escolhemos três romances da década de 1930 para discutirmos essa relação: *João Miguel, Caminho de pedras* e *As três Marias. João Miguel* (1932), segundo Luís Bueno, é



diferente de *O Quinze* em relação à introspecção, uma vez que a construção do protagonista favorece isso. João Miguel mata um homem em uma briga de bar. E, embora as descrições presentes no texto em relação à impunidade, à situação da justiça, à corrupção política tenham forte apelo realista, o que chama a atenção do crítico para o texto são os dramas psicológicos de João Miguel acerca de sua situação de preso, aliados à sua crise de identidade e abandono (BUENO, 1997, p. 32). Outra contribuição da leitura do autor russo que se pode observar na escrita do romance refere-se à narrativa mais acabada, amadurecida, que discute temas como o socialismo, o comunismo e a relação do governo com os problemas sociais.

Entre a publicação de *João Miguel* (1932) e *Caminho de pedras* (1937), Rachel passou por momentos pessoais marcantes: foi presa no Rio de Janeiro e enviada ao Ceará; nessa travessia, encontrou-se com José Auto, com quem manteve um namoro por correspondência, casando-se com ele no final de 1932; iniciou mudanças constantes entre Itabuna, Ilhéus, Rio de Janeiro e São Paulo; teve sua única filha, Clotilde, que morreu em 1935, pouco tempo depois da morte do irmão de Rachel. Em 1937 foi presa novamente e nesse período escreveu *Caminho de pedras*, que foi visto como "uma decepção para a maior parte da crítica da época" (GUERELLUS, 2008, p. 36).

Luís Bueno acredita que as críticas negativas deram-se pelo fato de o romance proletário não despertar mais a atenção do meio literário da época. Para ele, a crítica interpretou a chegada do romance como "atrasada" (BUENO, 1997, p. 26). Não nos cabe discutir, aqui, essas críticas, mas construir um caminho que leve aos textos de literatura estrangeira. Acreditamos que a crítica de Almir de Andrade nos ajude nessa tarefa, pois ele resgata o que há em comum nos três livros publicados de Rachel e destaca neles a valorização do comportamento humano (ANDRADE, 1937, p. 274-276).

Em *As três Marias* (1939), o enfoque sobre a mulher é mais evidente, e questões como independência, profissão e maternidade são fundamentais. Mais uma vez é a natureza humana que se sobrepõe, sendo a obra considerada pela crítica (até hoje) como o romance mais importante de Rachel, pois evoluiu profundamente na investigação psicológica de interpretação da vida (BARROS, 1940, p. 53-54).

Outro aspecto que salta dos romances da autora são as vozes verbais, discutidas pelo intelectual russo Mikhail Bakhtin na primeira metade do século XX, em que publica a obra



Problemas da poética de Dostoievski. De acordo com Bakhtin, Dostoievski teve a necessidade de ultrapassar a forma dialógica do romance, chegando ao extremo que ele define como polifonia. Nos romances de Rachel, as protagonistas vivem um conflito de identidade, um autoquestionamento e uma impossibilidade de definição de sua condição na sociedade. Não se trata de haver a predominância da polifonia nos textos, mas momentos polifônicos em que as vozes sociais, da consciência e das outras personagens se misturam à voz da personagem principal, marcando o estilo de Rachel.

Para finalizar, convém destacar uma fala de Rachel em entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, editado em sua homenagem, em 1997: "Eu me lembro que na época em que traduzia, eu me sentia como se estivesse desmanchando a costura, desmanchando o crochê de certos escritores, descobrindo os pontos, os truques prediletos deles" (FRANCESCHI, 1997, p. 28) – e, acreditamos, relocando esses truques para os próprios textos, conforme discorremos ao longo desta comunicação, há muitos aspectos a se desvendar sobre a tradução e a devida contribuição dela à escrita de Rachel de Queiroz. Haroldo de Campos, em seu texto "Da Tradução como Criação e como Crítica" (1992), faz comentários a respeito da tradução literária, destacando a recriação e reivindicando a relação de isomorfia entre o texto original e o traduzido. Segundo o autor, o tradutor-recriador trai a letra do texto estrangeiro, imprimindo sua tonalidade e marcando o trabalho de criação, que deve ser feito após a leitura atenta do original, cuja grandiosidade se "revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso" (CAMPOS, 1992, p. 43).

A leitura de textos estrangeiros durante seu período de formação propiciou que Rachel imprimisse, posteriormente, sua recriação, que não ficou apenas grafada nas (entre)linhas do texto traduzido, mas ecoou em suas criações literárias. Dessa forma, acreditamos que o estudo literário que perpassa o texto racheliano não pode – ou não deve – desconsiderar o trabalho de tradução da autora cearense.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Almir de. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro: Ariel Editora. Arquivo Fundação Casa de Ruy Barbosa, ano VI, n. 8, mai 1937, p. 274-276.



AUSTEN, Jane. *Mansfield park*. Trad. Rachel de Queiroz. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, Jaime de. Tendências do romance brasileiro. *Anuário Brasileiro de Literatura*, 1970, p. 53-54.

BUENO, Luís. Romance proletário em Rachel de Queiroz. *Revista Letras*, n. 47. Curitiba: Editora da UFPR, n. 47, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de (Ed.). *Cadernos de Literatura Brasileira*: Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, 1997.

GUERELLUS, Natália de Santana. *Vae Solis.* Gênero, cultura e sociedade nos romances de Rachel de Queiroz (1930-1939). 2008. 87 f. Monografia (Departamento de História) – Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. Trad. Maria da Penha Villalobos e Lóbio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP, 1985.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. Coleção Nossos Clássicos.

______. O éthos Rachel. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando de (Ed.). *Cadernos de Literatura Brasileira*: Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, 1997, p. 103-115.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando de (Ed.). *Cadernos de Literatura Brasileira*: Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, 1997, p. 69-86.

OLIVEIRA, Priscilla Pellegrino. As traduções de Rachel de Queiroz na década de 40 do século XX. Monografia. 93 f. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007. QUEIROZ, Rachel de. & QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. 3 ed. São Paulo: Siciliano,

1999.

QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras.* 11 ed. São Paulo: Parma, 1990. Coleção Aché dos imortais da Literatura Brasileira.



_____. *João Miguel*. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

HILDA HILST: UMA EXPERIÊNCIA DE LINGUAGEM 'MALDITA'

Marcelo Pereira Machado1

O propósito deste texto é analisar a escrita de Hilda Hilst, por meio de uma investigação que leve em conta a tentativa insistente da autora de burlar a linguagem ou de, nas palavras da própria autora, "distorcer" obsessivamente os vocábulos. Sendo assim, haverá uma preocupação em mostrar de que maneira a escritora constrói uma narrativa que se afaste do teor afirmativo, repetitivo e estereotipado encontrado na linguagem, principalmente, se se considera, como afirma Roland Barthes, a postura impositiva do código linguístico. Dentro dessa perspectiva, configurar-se-á uma leitura, acerca dos textos de Hilst, pautada na observação de termos, expressões e palavras que possam ilustrar essa produção fugidia ao padrão. Nesse direcionamento, mostraremos ainda as estratégias linguísticas adotadas que visem à transgressão e ao despistamento do poder implicado na língua. Tentará ser evidenciado também o mecanismo metalinguístico encontrado na escrita hilstiana, o qual representaria uma conduta exacerbada do caráter de desvio proposto pela autora. Para demonstrar essa análise em torno da produção da escritora, utilizaremos textos retirados de seu livro de prosa chamado Fi*cções*.

O próprio título Ficções já nos insere na atmosfera específica dos textos, pois leva o leitor a percorrer trajetos de constantes indagações e deslocamentos seja quanto ao cânone literário, abrindo prospecções inusitadas para a literatura, como se pode notar desde a epígrafe do livro "Intensidade. Era apenas isso,/tudo que eu sabia fazer." (HILST, 1977, p.1), seja quanto às inúmeras elucubrações encontradas nas narrativas, apresentadas pela voz dos protagonistas: "pode não ser verdade, talvez éramos em algum outro lugar, algum outro tempo, tempo? espaço? espaço-tempo? e como é que nós éramos quando não éramos" (HILST, 1977, p.10).

A partir desses trajetos, a autora incita a todos a uma atitude de se redescobrir, de traçar novos rumos, configurando movimentos ficcionais frente à realidade já tão circunscrita pela cultura. Léo Gilson Ribeiro, no prefácio de *Ficções*, alerta os interessados de que: "A palavra para ela nada tem de 'literário', de bel-letrístico, nem de um real aparente. A linguagem tem um papel encantatório, de aplacar a fúria de conhecer, de romper os limites do apreensível pelo



humano" (HILST, 1977,p.IX). É como se todos fossem convocados a deixar o invólucro cultural que nos aprisiona e mergulhar num real arrebatador, onde não haveria espaço mais para nos coisificarmos, como bem nos informa o personagem Kadek em um dos contos intitulado "Vicioso Kadek":

"[...] ético Kadek redimensionado "a coisa", chupava de Sartre "a coisa", mas dizia: digo coisa para não dizer lixo, ditadura, então minha gente, "a coisa" corroe, empedra, suja, embrutece, suprime, lixa tua criatividade, adormece, ensombra, letargiante corrosiva coisa, te arranca a alma (HILST, 1977, p.21-22).

Consciente então dessa postura de não permitir que a "coisa" tome conta da cultura, já identificamos nosso primeiro esboço da dinâmica de linhagem maldita, presente nos textos de Hilda Hilst, a partir da leitura do conto "Amável, mas indomável". O conto citado permite que nos deparemos com um personagem chamado Lih, que se dizia homem-poeta e, por isso, esperava todas as noites a lua habitar o papel, para que assim inspirado, organizasse as palavras da sua produção literária. Faz-se necessário observar, nesse instante, a referência lunar, pois ela evoca o signo do múltiplo, do discurso, da não totalização, do não fechamento, do sendo. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o astro representa a "transformação": "[...] a Lua é um símbolo [...] que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser [...] esta periodicidade sem fim faz com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida" (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. 2000, p. 561). Portanto, isso já apontaria para o gesto de não coisificação, de não estabelecimento de posturas tão rígidas e demarcadas.

Será a partir dessa realidade lunar que Lih se arriscará, uma vez que habitava um lugar restrito e injusto, o qual ele mesmo questionava: "é lícito cantar de amor quando o rei é cruel em seu reinado?". Ainda assim, talvez motivado pela Lua, Lih se propõe a cantar para as "gentes", na tentativa de enfrentar o rei e quem sabe, por meio da audácia, enfrentar o reinado, que gerava tanta miséria nos habitantes. Nesse ímpeto, o protagonista do conto ousa dizer a todos:

[...] tão comprido e fundo, metal algum pode cavar, mais do que a pá da palavra, e poderás lavrar, corroer ou cinzelar numa medida justa. Tua palavra, a de vocês muitas palavras pode quebrar muitos bastões de ágata, enterra então brilhos antigos, mata também o opressor que te habita, esmaga-o se ele tentar emergir desse fruto de carne,nasce de novo, entrega-te ao outro. (HILST, 1977, p.15)



Ao nos apoiar no enredo do conto de Hilst para iniciar a comunicação, esperamos elucidar um dos projetos prementes da escritora, que seria esse transgredir por meio da palavra, esse comportamento de não aceitar o acabado, de não aceitar a servidão do sistema, seja esta linguística ou discursiva, se é que tem como separarmos os dois campos. De acordo com Roland Barthes, na sua conhecida conferência *Aula*, o que há não é uma divisão entre discurso e língua, mas sim um deslizamento entre uma instância e outra, dentro de um mesmo eixo de poder. O autor chama a atenção para a divisão realizada pelos linguistas, porém enfatiza a linguagem como um produto mais amplo, que não ficaria preso apenas ao nível da sintaxe, da frase ou dos fonemas. Nas palavras dele "a língua aflui no discurso, o discurso reflui na língua, eles persistem um sob o outro" (BARTHES, 2007, p.30). Lih, então, ao conclamar as gentes para lutar contra o rei, desperta essa consciência de que a palavra representa muito mais do que um sinal, é um signo arrebatador e em referência ao próprio texto "Amável mas indomável", é um signo "pedregoso".

Essa palavra, quando consegue transcender seu percurso já definido pelo rei, pode gerar mal-estar e se parecer, aos olhos de quem detém os limites, algo inquietante e perigoso: "[...] o canto de Lih ouvido por esse Corpo Tosco se assemelhou a taturanas dentro de um cubo d'água, amarelos e pretos agigantados, pêlos, e coisa-injúria e veneno e ameaça." (HILST, 1977, p.16).

Sendo assim, é possível mensurar a força que a palavra deve buscar para sair da opressão cotidiana e tentar outras vias de liberdade. Em Hilda Hilst, haveria um intuito literário de construir um texto, em que vocábulos e expressões fujam incessantemente do trivial, que nos façam correr da luz, sinônimo de racionalidade, em perceber a sarjeta, em observar o obscuro que nos cerca. Vale lembrar, dentro desse intuito de subversão, o ensaio intitulado "O que é o contemporâneo" do filósofo George Agambem, para ilustrar essa atitude inovadora da escrita de não compactuar com a cultura, de não aderir plenamente à época, ao tempo:

Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. [...] contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2007, p.63-64).



A postura de não confirmação ao banal, de busca da diferença, fica evidente em outro texto de *Ficções* quando Hiram, personagem do conto "O projeto" diz: "Hiram, é preciso sorver o que se vê, ceifar o que se conhece, arranca teu desejo de perenidade, de querer existir antes, desde sempre, e depois no infinito"(HILST, 1977, p.5). Nesse conto, Hiram quer construir uma casa e se depara com vários questionamentos e tentativas de desmistificação do seu próprio corpo e de suas próprias verdades. O personagem colocaria em prática a atividade que destacamos acima de ir contra o banal, de ir contra o comum, pois diante de um signo secular como a casa, ele se joga a esmiuçá-lo, a rompê-lo, a transgredi-lo. Hiram utiliza-sede uma expressão para designar ele próprio que é oportuna neste trajeto que estamos tentando traçar; segundo Hiram, haveria dentro dele, "sagrado descontentamento". A expressão é coerente para nós, já que aponta para o papel da escrita de Hilst, no que se refere à coragem em ousar, exageradamente, contra a língua, contra a linguagem, instituição das mais sagradas e constantes entre o ser humano.

Talvez, poderíamos grosseiramente, intertextualizar com o texto bíblico para indicar a grandeza desta palavra ao longo da existência e a força ilocucionária da linguagem: "No começo a Palavra já existia:/ a Palavra estava voltada para Deus [...] Tudo foi feito por meio dela [...] A Palavra estava no mundo,/ o mundo foi feito por meio dela" (João, 1, 1-3; 10) (BÍBLIA SAGRADA, 2000, p.1353). Intertexto, aliás, pertinente, se pensarmos na obsessiva referência a Deus, dentro da obra da autora. É contra essa postura secular, ilustrada desde a Bíblia, que Hilda Hilst configurará sua escrita, demonstrando sua ousadia, sua subversão, sua linguagem maldita. Em Qadós, outro conto de *Ficções*, observa-se esse gesto intenso de deslocamento quanto ao sagrado das palavras, quando o próprio Deus, aquele que, na tradição religiosa, deteria a palavra, subverte seu papel de poder, ao se dirigir ao ex-seminarista de modo inusitado:

[...] enrolas no teu pulso a minha roupa e fazes-me voltar e eu ando em luta contigo há milhões de milênios, volto-me e o teu rosto é sempre o mesmo, teu olhar um ninho de perguntas, tua boca um ruído de gonzos e guitarras, nada sei do que esperas de mim, deixa-me em paz para que em mim surja um novo nome, para que a Ideia se incorpore a mim, uma que num átimo vislumbrei, mas escapou-se (HILST, 1977, p.74).

Entrar assim em contato com os textos produzidos pela escritora, faz-nos rever conceituações aprisionantes sobre a linguagem. A partir de posturas desalienantes, a autora



propõe uma fuga aos padrões demarcados pelo sistema linguístico. Não se está utilizando o termo "fuga" como uma espécie de comportamento próprio do universo do escapismo, mas sim como uma ação de desvio, de estranhamento. Seria um procedimento de texto que insiste em não compactuar com o cristalizado, com o convencional. Um esboço do que Deleuze e Guattari chama de literatura menor:

A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem o que é isto. Evidentemente eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então tem algo de covarde porque escapamos dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar à ação, não há nada de mais ativo que uma fuga. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer fugir qualquer coisa, fazer fugir um sistema como arrebentar um tubo. (DELEUZE&PARNET,1973, p.47)

Essa fuga pode ser observada não só quanto ao conteúdo, mas também quanto ao significante, se nos detivermos na ação intempestiva de não marcar as maiúsculas, de não seguir os padrões próprios do discurso direto, de usar em diversos momentos palavras repetidas várias vezes em caixa-alta para destacar a intensidade da forma: "FACA FACA, mentalmente desenhá-la FACA FACA e pensa numa bota sobre a tua cara, FACA FACA." (HILST, 1977, p.6); ainda dentro da fuga da forma, notam-se trechos de criativas onomatopeias, como se vê em Qadós: "Beleza é violência e estupefação. OOOOOOOOHHHHHHHGGRRRRR rrcc não sei mais de mim, eu era capim de sementes roxinhas, eu era tão lilazinho quando perguntava: Deus tem pai, mãe?" (HILST, 1977, p.68).

O arrebatamento também é nítido no aspecto ideológico quando no conto "Esboço", o narrador refere-se à condição da mulher de um modo bem forte e desestruturante, levando o leitor a se indagar acercar das questões de gênero recorrentes na sociedade, e se questionar sobre o papel imposto:

Riolo-mulher que coabita em mim, sabe que os pariu, repete Esboço, e menos informada porque carrega sacos de pedra há milênios sobre as omoplatas [...] Riolo-mulher trancou sua alma num cotidiano de incoerências, num falarar falacioso, pretendeu delírio e sagrado muitas vezes contando o antigo dos fatos, olhou os olhos vazios das suas estátuas, momismos, e Riolo-mulher pergunta: tudo isso há? Isso à volta, filhos, mulher, casa, há? (HILST, 1977, p.11)

Nessa passagem do conto, fica nítido notar que o narrador aponta para o fato de as representações do feminino e do masculino, ao longo da história, terem sido construídas para segregar e reprimir um gênero em face do outro. O feminino, por não se enquadrar na



perspectiva delineada pelo masculino (patriarcal, androcêntrico, falocêntrico) adquire o lugar de um outro na civilização. Esse lugar então é habitado por um pensamento universalizante e desigual. Vale ressaltar que esse discurso de desconstrução quanto ao feminino e quanto a outros elementos, não se constrói a partir de uma noção de essencialização. Não se está tentando impor uma condição, um destruir total das referências, mas se criar um mecanismo de reinscrição cultural, de abertura das diferenças. Leila Perrone-Moisés, em seu artigo "Descontruindo os estudos culturais", ao comentar sobre Derrida, contribui para reforçar a ideia de não essencialização a que estamos aludindo:

A desconstrução derridiana é uma leitura fina e minuciosa de textos da tradição ocidental, visando mostrar seus pressupostos idealistas e metafísicos. Derrida aponta e questiona, nesses textos, os dualismos hierárquicos em que o primeiro termo tem sido historicamente privilegiado: ser/não-ser, fala/escrita, realidade/aparência, masculino/feminino etc. A crítica da tradição filosófica ocidental, na obra de Derrida, é infinita, já que o sentido último é sempre diferido, aberto ao porvir. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.168).

É justamente esse mecanismo de "abertura ao porvir" que observamos nos contos do livro, pois não há a intenção de fechar uma discussão ou de rechaçar qualquer resquício da tradição. Os textos são subversivos por apresentarem a não finitude, a não sistematicidade dos falares opositivos. Uma amostra condizente com essa conduta pode ser visualizada no conto "Esboço", em que o próprio título já ilustraria perfeitamente o comportamento de insatisfação permanente, de crítica perene: "Que o pensar dos outros e o meu próprio pensar, que também o que se via, e sentimentos, atos, e o que me circundava, a mim, e aos outros, era apenas Esboço," (HILST, 1977, p.9)

Jean Paul Sartre, no livro Que é literatura, elucida-nos também esse papel subversivo de algumas produções, alertando-nos para o caráter de submissão de certos textos literários ao condicionamento imposto pela época e, assim, não se abrindo às discussões, mas se firmando em posicionamentos cristalizados:

a literatura de uma determinada época é alienada quando não atingiu a consciência explícita da sua autonomia e se submete aos poderes temporais ou uma ideologia, isto é, quando considera a si mesma como um meio e não como um fim incondicionado. (SARTRE, 1999, p.33)

Ao contrário de literaturas como descritas por Sartre, no interior dos textos de Hilst, há tentativas intermináveis de burlar a ideologia, a qual insiste em perpassar a sociedade por meio



de instrumentos considerados opressivos. Esses instrumentos, de acordo com Roland Barthes, encontram-se presentes em diversos discursos no meio social. O poder assim tornar-se-ia atemporal e contínuo. A razão, segundo o entendimento barthesiano, para que esse poder, e, por conseguinte, a ideologia seja imposta a todos se daria por meio da linguagem. Esta teria a capacidade de assujeitar o indivíduo ao processo de assimilação da força repressora inerente ao sistema. Na concepção de Barthes, o mecanismo linguístico atinge um elevado grau de imposição junto aos usuários da língua: "[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer". (BARTHES, 2007, p.14).

Nesse gesto de "dizer", de proclamar a palavra, duas instâncias se fariam constantes na prática linguageira, que seriam a autoridade e o gregarismo da repetição. Essas instâncias promovem dentro do código o que se chamaria de estereótipo. O que se observará nos textos de Hilst será uma ação agressiva e intermitente de esbravejar contra essa memória cristalizada. Uma língua faca, língua punhal, assim como pode se notar em seu texto, já citado, chamado "Qadós":

Envolve de saliva a frase, degusta, esse das tâmaras em ensina, lambe a mucosa, que a tua língua absorva a palavra orvalhada, trança dentro de ti o molusco e a tulipa, isso foi difícil de entender mas deduzi que era preciso unir o duro e o aguado, punhal e tripa, punhal e gosma (HILST, 1977, p.65-66)

Barthes, em *O Prazer do Texto*, destaca a força do escritor que se propõe em degladiar com a função estereotípica, algo parecido com o punhal utilizado por Qadós, o iniciante, que irá sair do seminário e procurar a transcendência no exterior. Desse modo, semelhante ao personagem que se aventura fora da influência da CASA DO GRANDE OBSCURO (Deus), o escritor que quer escapar da alienação, deve fugir da ideologia e de qualquer comprometimento:

A linguagem que eu falo em mim mesmo não é do meu tempo; está exposta, por natureza, à suspeita ideológica; é pois com ela que tenho que lutar. Escrevo por que não quero as palavras que encontro: por subtração [...] só o novo abala (infirma) a constância. (BARTHES, 1973, p.82)

O novo em Hilst configura-se num texto que ultrapassará o padrão, que se desligará do estereótipo, configurando o que Barthes, em *O Prazer do texto*, chama de texto de fruição, aquele que quebra o modelo, indo contra a total subserviência da ideologia, não se acomodando. Em *Ficções*, nota-se esse texto que não se entrega ao sistema, que não se fecha; produção que



insiste em não se revelar totalmente, numa terminologia barthesiana, que não se mostra completamente num ato de tagarelice, constituindo-se assim um eterno construir: "Esboço, foi a única nitidez que consegui expelir em toda vida esboçada." (HILST, 1977, p.9) Esse trecho do conto "Esboço" ilustra bem o comportamento recorrente na literatura produzida pela escritora, posto que o esboço seria essa intermitência, esse vir a ser, que incomoda, que sai do centro, numa dinâmica de deriva, como bem nos argumenta novamente Barthes:

A deriva acontece sempre que eu não respeito o todo, e sempre que, à força de parecer arrastado por vezes ao sabor das ilusões, seduções e intimidações de linguagem, como uma rolha nas ondas, eu permaneço imóvel, girando em volta da fruição intratável que me liga ao texto (ao mundo). Há desvio, sempre que a linguagem social, o socioleto, me falta. (BARTHES, 1973, p.56).

É possível se deparar com esse texto que não gira em torno de um centro, de uma identidade, mas que se fragmenta a todo momento. Os textos encontrados em *Ficções* não possuem um enredo baseado numa estrutura linear, com personagens bem definidos e delimitados. Em Ágda, nota-se uma mulher que se divide em vários instantes: Ágda mãe-filha, Agda-cavalinha, Ágda velha-frêmito. Por mais que o narrador direcione a conduta da personagem: "Agda, **começa** o de sempre, **cuida** dos porcos, **limpa** o pátio, **põe** água nos cactos, **examina** as avencas, os antúrios" (HILST, 1977, p.51 grifo nosso), ela não se submete à ordem, não há o gesto de permanência. Em posicionamento de deriva, de desvio ela se questiona:

Ah sim vou limpar o pátio vou por água nos cactos, ai sim meu Deus é preciso esquecer o tato, o adorno, as argolas de ouro, é preciso esquecer, esfaqueia a memória, não nunca sentiste nada e muito menos agora, nada sentes, não, não sinto nada, vi em sonhos as novas meninas do colégio, elas estavam de verde e iam para a capela, eu estava de preto, em direção oposta, no fim uma porta-janela dando para o vazio." (HILST, 1977, p.51).

Semelhante à personagem Ágda, a escrita de *Ficções* tenta lutar bravamente contra a força devastadora da hierarquia própria da linguagem, pois não há aceitação pacífica ao estereótipo, o qual, segundo Barthes, seria uma "nauseabunda impossibilidade de morrer". Talvez por isso, os personagens busquem tanto a morte, o desejo de morrer, para que assim consigam encontrar a lucidez, a consciência e, dessa maneira, não se submetam à mesmice, é o que acontece com Ágda e com Kadek. Em "Vicioso Kadek", é possível apreciarem um homem que era matemático, psicólogo, e que viria a se tornar alcoólatra, "pinguço", depois de ter



tentando entender o que seria "a coisa", ação de grande esforço, já que, segundo Hilda Hilst, em entrevista à revista Cult, Heidegger teria escrito um livro enorme só para falar o que é uma "coisa". No conto, essa descoberta trouxe incômodo a Kadek, a ponto de ter sido preso e, após o ocorrido, tornado-se um viciado. Assim, só obteria a compreensão exata da vida e a não submissão, ao mesmo tempo, com a morte. Foi por meio da morte que ele sentiu apagar a imagem da "coisa", assimilando então a alteridade, escapando da vida, ou seria do temido repetir, do estereótipo? - "Totalmente diferenciado, então morreu" (HILST, 1977, p.21).

Por meio de atitudes tão arrojadas como essas que descrevemos, é que constatamos, nos textos de *Ficções*, contornos abruptos e inovadores quanto à linguagem, construindo, sim, uma experiência considerada "maldita". Vera Queiroz, em seu livro, *Hilda Hilst: três leituras*, utiliza esse termo, para comentar a singularidade da escritura de Hilst, a qual, segundo ela, não buscaria a palavra, mas "o sentido do inominável" (QUEIROZ,2000, p.46). Concordamos com Queiroz, posto que se observa uma quebra com a sociabilidade, com o pacto exigente da significância, do mito, do paradigma. Por isso, então "maldita", numa constante deriva, conforme alertávamos acima. Mas de maneira alguma, uma quebra que se caracterize pela essencialização ou por um "novo", que se apodere do mecanismo reprodutor do estereótipo. Em virtude desse fato, talvez, o incômodo seja mais gritante, pois foge dos dualismos. Como muito bem expôs Vera Queiroz, em relação à autora: "seu discurso funciona como uma espiral que se enrodilha sobre si mesma, cobra que morde sua cauda, ao mesmo tempo em que se projeta sempre para além de si, para um território em que o místico e êxtase se confundem." (QUEIROZ, 2000, p.47).

Nesse território de êxtase total, Hilda Hilst produz uma literatura que se compara à postura de um dos seus personagens, chamado Lih, já citado por nós, anteriormente, no conto "Amável mas indomável". No enredo, o poeta convida as "gentes" para cantar ao rei cruel, desafiando-o. Porém, muito sangue se viu ao redor de todos que cantaram, inclusive do próprio poeta. Ainda assim, os ecos da cantoria permanecem, trazidos pelos ventos, como mostra o narrador: "Os ventos trazem a cada ciclo o aroma de Lih junto a essa gente, ensaiam uns nasais de dentro, um murmúrio-memória, exercitam-se duros agora para a grande batalha." (HILST, 1977, p.16). Batalhar contra a linguagem, resistir ao dogma, eis a principal "ficção" encontrada na produção analisada.



REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.

BARTHES, Roland. *Aula* inaugural da cadeira semiológica literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. Paulus: São Paulo, 2000.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrant. Tradução de Vera da Costa e Silva ...et. al. *Dicionário de Símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. Dialogues. Paris: Flammarion, 1977.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Kakfa: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HILST, Hilda. Ficções. São Paulo: Quíron, 1977.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst: três leituras. Florianópolis: Editora Mulher, 2000.

REVISTA CULT, 1998, p.6-15.

SARTRE, Jean Paul. Que é a Literatura. 3.ed. São Paulo: Ática, 1999.

PALAVRAS DE INQUIETUDE: A LITERATURA DE MARIA LYSIA CORRÊA DE ARAÚJO

Maria do Rosário A. Pereira²⁰

Maria Lysia Corrêa de Araújo nasceu em Campo Belo, Minas Gerais, em 4 de setembro de 1921, e faleceu em 15 de janeiro de 2012. Dedicou-se, ao longo de sua vida, tanto ao teatro quanto à literatura, além de ter sido jornalista. Frequentou o curso de Língua Anglo-Germânico

²⁰ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais.



da UFMG e formou-se em Arte Teatral pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, obtendo o prêmio de melhor interpretação em uma peça de Ionesco. Sua carreira teatral teve início em Belo Horizonte, e em São Paulo atuou em grupos como Oficina, Arena e Maria Della Costa, tendo atuado também no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, dentre outros.

No que diz respeito à literatura, foi colaboradora na grande imprensa, tendo contos e crônicas dispersos nas revistas *O Cruzeiro*, *A Cigarra* e *Ficção*, e em jornais como *Estado de S.Paulo*, *Estado de Minas* e *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Com sete obras publicadas e uma inédita, a escritora merece ser lembrada e estudada na Academia, uma vez que seus textos têm uma inegável qualidade literária, bem como merecem reedições e nova apreciação por parte da crítica, o que até chegou a ocorrer a sua época – como demonstram, por exemplo, inúmeros prêmios por ela angariados. Recentemente falecida, o Colóquio Mulheres em Letras²¹ a prestigia como homenageada do evento, uma vez que é praticamente desconhecida do grande público leitor na contemporaneidade.

Esparsos exemplares de seus livros podem ser encontrados em sebos, o que dificulta ainda mais seu reconhecimento. Vale lembrar, também, que grande parte de sua obra teve pequena tiragem e foi editada em terras mineiras, o que, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, restringia a circulação dos textos, circulação esta ainda muito limitada ao eixo Rio-São Paulo. Esses são alguns fatores que explicam a sua quase ausência dos manuais de literatura, à exceção de uns poucos que se propõem a investigar de fato não apenas a literatura canônica, já consagrada, mas também aquela mais esquecida, mas nem por isso menos valiosa, a exemplo do *Dicionário Biobibliográfico de Escritores Mineiros* organizado pela professora Constância Lima Duarte em 2010.

A primeira publicação de Maria Lysia veio a lume em 1978: *Em silêncio*, livro de contos de grande densidade narrativa e psicológica, perpassa temáticas fortes como a falta de comunicação e a solidão humana, além de apresentar textos intertextuais com a Bíblia. Na orelha da primeira e única edição da obra, podem-se observar os inúmeros prêmios por ela angariados, dentre eles o 1° lugar no Concurso Fernando Chinaglia e o Prêmio Adelino

_

²¹ Este texto foi apresentado por ocasião do IV Colóquio Mulheres em Letras, promovido pelo Grupo de Pesquisa Letras de Minas, no dia 30/5/2012. Em decorrência disso, optou-se por manter as marcas de oralidade.



Magalhães da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. A obra também foi bem recebida pela crítica da época, como comprovam resenhas encontradas no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Dentre elas, destaquem-se a de Alciene Ribeiro Leite (1980) e o texto de Cyro de Mattos. Em ambos, cada qual à sua maneira, é salientado o caráter de insólito que permeia os contos.

No conto "A espera", que abre o livro, já é possível perceber a intertextualidade bíblica mencionada: um homem fica sentado sob uma árvore à espera não se sabe do quê. Àqueles que passam e o abordam dá apenas as folhas da árvore, as quais, cuidadosamente, limpa. Ou seja, mesmo estando em penúria, dá o pouco que tem, o que nos remonta à passagem "O óbulo da viúva", expressa nos evangelhos de Marcos (12: 41 a 44) e Lucas (21: 1 a 4), em que Jesus afirma que as duas pequenas moedas colocadas pela viúva na caixa de esmolas que ficava nos templos valiam mais do que a atitude das pessoas ricas, que ali deitavam dinheiro, dando "de sua abundância". A personagem do conto só tem as folhas da árvore para doar aos outros, mas se ressente quando eles as desprezam.

A intertextualidade com o texto bíblico aparece também em "Paixão segundo São Mateus", já expressa no título – narrativa em 1ª pessoa em que o narrador conversa com os mortos –, e também "Em silêncio", que nomeia a coletânea e enfoca sobretudo a questão da solidão, do afastamento do convívio social. A epígrafe retirada de Fernando Pessoa – "É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza" – já anuncia um certo clima sombrio que permeia o texto. A protagonista, sem nome, sem identidade, sem expressão, pois não fala, não se comunica com as outras pessoas, vive isolada, e tem por única companhia um rato. Vejamos um excerto do conto:

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. (...) Falar, se não era possível dizer o novo? Era bom viver, o falar perturbava. (...) (1978, p. 30)

O rato, que no princípio amedronta, com o tempo passa a ser a única companhia aceitável. O intuito de matá-lo cede lugar à convivência e quase amizade, em que ambos se compreendem apenas pelo olhar e pelo silêncio que se estabelece, pois "só o rato lhe



compreendia as palavras silenciosas, o que estava dentro" (p. 32). Até que o inusitado quebra a harmonia: certo dia, ao chegar em casa e não mais escutar o "cumprimento do rato", descobre que o zelador o havia matado. Dá-se então o desfecho trágico: imbuída de ódio, a mulher mata o zelador, mas, paradoxalmente, o ato permite que ela recupere sua felicidade:

Puseram-na sozinha numa cela escura e imunda. Cheia de ratos. Agora só esperava as noites, quando eles vinham passear pelo seu corpo. E se falavam sem medo. Entregavam-se e integravam-se em autenticidade. Ele crescera e se multiplicara, como mandam as sagradas escrituras do amor. (1978, p. 32)

Na última frase aparece a menção ao texto bíblico – "sagradas escrituras". Porém, uma ironia fina permeia o texto: não é a mulher, o elemento humano, que cresce e se reproduz, mas sim o rato, e o humano acaba sendo dominado pelo animal.

A falta de comunicação desumaniza; é o que, de um modo ou de outro, parecem nos dizer os contos de *Em silêncio*. O interessante é que a solidão se instaura em grande medida por opção das personagens, como em "Se ela ou eu", em que um narrador neurótico guarda consigo, trancado num quarto, numa caixa, o corpo de uma gata, Mary. Solitário, às voltas com uma esposa que não o compreendia, encontra em Mary uma amizade pura, livre de quaisquer interesses ou intervenções externas:

À medida que o tempo passava, mais Mary me amava e eu a ela. Conversávamos horas a fio e as respostas que me dava em geral eram inteligentes, alegres, muitas vezes sábias. Era no brilho dos olhos que as respostas vinham. E o silêncio, que delícia! Como gostávamos de ficar assim. (1978, p. 21)

Mais uma vez, o inusitado vem quebrar a rotina de suposta tranquilidade em que o narrador se encontrava: uma prima de sua esposa vem passar uma temporada em sua casa, e consigo traz um gato. Mary, então, volta suas atenções para ele; após seu retorno, contudo, o dono se vinga dela, não lhe dispensando mais o carinho de outrora. Ela definha até a morte, mas se presentifica por meio de seu corpo sem vida. Nesse cenário macabro, o narradorpersonagem se afasta do convívio humano, fecha-se em seu quarto com o pequeno cadáver e perde o caráter de humano: "Agora nem sei mais quem está morto. Se ela ou eu." (1978, p. 23) Mesmo diante da insistência das outras pessoas chamando-o para a realidade, ele opta por se manter enclausurado em seu próprio mundo.



No romance *Um tempo*, de 1985, forma e tema se imbricam para demonstrar determinada condição de gênero: a da esposa consciente da opressão que sofre, e que se angustia diante dessa situação, hesitando entre agir e permanecer em seu *status quo*. Há o discurso direto por meio do fluxo de consciência, que deixa evidentes os mais profundos e conflitantes pensamentos e sentimentos por parte de uma personagem que se casou por volta dos 15, 16 anos e que procurava "uma âncora que [a] segurasse num definitivo, que (...) aplacasse o tumulto, [a] ânsia de tudo". Vejamos o trecho a seguir:

Claro que seria mais digno eu tomar uma atitude, sair de casa, abandonar filhos, marido, fácil falar tudo isso, há toda uma engrenagem em cada vida, peça combinando com peça, presa, uma na outra, peças maiores, menores, a coisa não se resolve assim "vou viver a minha vida", mas que seria mais digno isso sim, seria, não posso olhar para meu filho, a censura nele me mata, é preciso que ele se torne homem e então viverá quem sabe o mesmo drama e nessa época poderá me perdoar, mas nada me interessa, para que ser perdoada e perdoada de quê se me sinto a mais pura das criaturas, se me entreguei apenas ao amor, ao amor de cada homem, de cada filho, do meu marido que está morrendo ali naquele quarto onde não tenho coragem de entrar (...) (1985, p. 51)

No entanto, nem só de solidão e de repetição se faz o cotidiano humano. Em seus livros infantojuvenis, Maria Lysia trabalha outras facetas do convívio humano, como por exemplo a relação das pessoas com as palavras e, sobretudo, a literatura. É o que se passa em *O carneirinho diferente*, publicado em 1987. O enredo nos apresenta uma família de carneiros "normais" que, no entanto, tem um elemento "diferente" dos outros: um carneirinho que sofre de melancolia, no sentido freudiano, como nos esclarece Jeane Marie Gagnebin: "(...) [para Freud] enquanto, no luto, é o mundo que se torna vazio devido à ausência da pessoa amada, na melancolia é o próprio eu que se esvazia, que não tem mais a força de se recompor (...)." (2006, p. 105) A personagem esvaziada dessa história o é justamente porque ainda não encontrou sentido para a vida, não consegue se encontrar num mundo constantemente fragmentado e cheio de lacunas.

Amigos e familiares fazem de tudo para tirar o carneirinho inominado – ou seja, que poderia representar qualquer criança, adolescente, adulto... – desse "estado de espírito", no entanto não conseguem demovê-lo de tal condição. Somente quando ele vai para a escola descobre "um brinquedo diferente": uma caixa de letras, com a qual, aos poucos, começa a formar palavras, e daí um mundo novo, rico de possibilidades, se abre para ele: "Cada vez que



traziam um livro, o carneirinho ficava feliz. Sorria. Sorria muito, agora. Lia, copiava, inventava, jogava o jogo de pensar e fazer. Era isso o que ele queria!" (1987, sem página) Certa feita, o bichinho descobre uma espécie de mentora intelectual na floresta, dona Coruja, que o ensina a ser poeta, ou melhor, ensina-lhe que, se de fato ele queria ser um bom poeta, que estudasse e lesse muito, ou seja, que trabalhasse. A autora remete, implicitamente, a toda uma corrente de estudiosos e escritores, como João Cabral de Melo Neto, para os quais a forma, isto é, a palavra bruta, artigo de carpintaria, deveria ser lavrada e lavrada, incessantemente, e que o fazer literário é muito mais do que "inspiração", como se poderia supor, e sim "transpiração". Aquele pequeno animal tristonho, então, cura sua melancolia colocando-a no papel, tornando-se um poeta.

Não podemos deixar de mencionar, nesse ponto, a alusão à linhagem de escritores românticos, aqueles para quem o *spleen* e o tédio, dentre outras emoções, também se transfiguravam em material literário. Vale mencionar que também na obra *Os pássaros que gostavam de poesia*, de 1981, aparecem personagens interessadas em poesia e literatura – também animais. Aliás, o interesse de Maria Lysia por eles certamente desperta o interesse pela leitura de sua obra por um viés ainda não realizado.

Como se nota, as obras infantojuvenis da referida escritora são dotadas de certa profundidade capaz de suscitar reflexões mais elaboradas, inclusive de caráter social, a exemplo de *O círculo*, publicado em 1985. A cena a seguir apresenta a reflexão de uma das personagens centrais sobre sua condição de cor e seu "destino", por meio de um narrador onisciente. Afinal, seria esse suposto destino igual ao de tantos outros companheiros nas mesmas condições? Cito:

Não foi só uma vez que o convidaram na rua para coisas que sabia não muito certas. Era desconfiado e tinha medo. Sempre via nos filmes os pretos apanhando mesmo sem fazer nada. (...)

A prova [de que não era "maricas", conforme lhe chamavam os outros moleques] era roubar bolsas de velhas senhoras e dar trombadas. (...)

É. Acabaria aprendendo. Enquanto esbarrava numa pessoa, o outro tirava a carteira. Depois repartiam o dinheiro. O principal era correr. Treinavam todos os dias. À noite, cansado, voltava para casa. Ninguém lhe prestava atenção. Dormira algumas vezes com os moleques. No dia seguinte, nada lhe era perguntado. (1985, p. 18-19)



Desse modo, o título desta comunicação, "Palavras da inquietude", não poderia refletir melhor o mundo em desalinho que há tanto intimamente quanto exteriormente às personagens retratadas em seus livros. Os poucos fragmentos citados, bem como as informações mencionadas neste texto sobre Maria Lysia Corrêa de Araújo, por si só já demonstram a importância dessa escritora mineira, e justificam sua feliz escolha por parte da comissão organizadora deste colóquio como homenageada do evento. Esperamos que esta comunicação suscite o interesse de novos leitores por uma obra tão significativa para a literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Em silêncio*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: INL, 1978.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Os pássaros que gostavam de poesia*. Capa e ilustrações Liliane Romanelli. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1981.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Bairro feliz. Rio de Janeiro: Ebal, 1982.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Um tempo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *O círculo.* (1985) Ilustrações Regina Coeli Rennó. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Lê, 1991. (Coleção Momentos)

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *O carneirinho diferente*. Belo Horizonte: RHJ, 1987.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Aprendiz de barroco*. Ilustrações de Carti e Emídio Almeida. Belo Horizonte: RHJ, 2002.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Os 4 lagartos brancos*. Não publicado.

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros.* Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 370-371.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.



AS PÉTALAS D' A FLOR DA PELE, DE RUTH SILVIANO BRANDÃO

M. Imaculada A. Nascimento²²

Flor fina flor da pele porque a pele é a alma, pétalas a maciez da pétala de rosa fina leve e frágil. Como asas de borboleta coisa da ordem da rosa fora as cores que são múltiplas e a rosa é uma só, com ligeiríssimas diferenças de tonalidades e por isso parece leve lâmina da pele da vida que se roça.

Silviano Brandão, Ruth. Fina Flor

O fragmento acima, em epígrafe e que faz parte do livro *Flor da Pele*, é o que me ocorre para articular as reflexões que observo perpassar os pequenos textos-poemas de Ruth Silviano Brandão, que não apontam para o lugar ou território da pele que, enquanto superfície, se apresenta suscetível a eriçamentos. A expressão "à flor da pele", esta, sim, parece referir-se à personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino que associa, comumente, "mulher" *versus* estado-limite "à flor da pele".

Nesses textos, mais que isso, "flor da pele" ²³ parece apontar para uma espécie de noção que a escritora procura desenvolver em sua escrita, mostrando que a personagem feminina construída no registro do masculino, não coincide mesmo com a mulher, conforme ela afirma em seu livro teórico *Passageiras da voz alheia*:

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. (2004, p.11).

É a esse respeito que pretendo refletir, tomando as devidas precauções para não cair na doce tentação de submergir narcisicamente nos reflexos especulares dos contos de *Flor da pele*,

²² Mestre em Literatura Brasileira e doutoranda em Literatura Comparada, ambos na FALE-UFMG.

²³ A partir daqui, a expressão *flor da pele* (com letras iniciais minúsculas) será grafada em itálico para marcar o efeito de sentido abstraído nos contos.



pois falar da mulher ou do feminino é, também, falar de mim mesma, do meu desejo, é ouvir minha voz, ver o meu rosto, sentir minha pele.

Observemos.

Flor da pele compõe-se de pequenas prosas-poéticas que, algumas vezes, parecem apenas querer dizer e, outras vezes, parecem – apenas – querer não dizer. Numa analogia simplista, como as pétalas mesmo de uma rosa diante das quais nunca nos sentimos exatamente confortáveis para descrever. Dizemos: são macias, delicadas, a cor é suave, é forte, enfim, são lindas. Lindas – esse é um adjetivo não exatamente apropriado, mas que ocupa o lugar comum da descrição das pétalas. Porém, "lindo" pode ser tudo e nada, pode ser o mundo ou o abismo, o infinito ou uma folha de grama, o sublime ou o grotesco.

Percebo que este é um modo nada assertivo para definir – tarefa difícil – os pequenos textos, diante dos quais o leitor sente indefinível desconforto, pois cada um deles se encontra no entre-lugar que está sempre a ponto de dizer algo, mas não diz, como a fina camada de pétalas de rosa (para tomar um exemplo de flor diante da qual as pessoas costumam maravilhar-se). Diante das personagens Ariel e Amanda, Ágata, Marlos, Stella, Órion, Letícia, Sofia, Miranda, Mino, Linda, o que se observa é a perplexidade desses seres de papel, espantados, eles mesmos com o querer ou o desquerer deles mesmos, com o dizer ou o desdizer do outro.

Histórias de amor? Sim. Pode-se "ouvi-las" por esse viés. Porém, os personagens são seres que foram atingidos na *flor da pele* pela palavra escrita do que foi dito ou do que não foi dito, do que permaneceu (ou não) nas entrelinhas; dependentes permanecem de um provável eriçamento da "flor da pele", dependentes do quanto as palavras são capazes de atingir com exatidão certas regiões de sombra.

Flor da Pele é uma obra que apresenta a mulher; não aquele produto da imaginação cultural, mas a mulher em sua característica mesma do feminino, embora construída – da mesma forma – pela linguagem que, como se sabe, é sempre fascinante equívoco. Sem se definir como um lugar, uma aparência ou característica, flor da pele sugere o não-lugar, a ausência mesmo, aonde se tece o texto que aponta para o feminino; não exatamente uma superfície, mas em meio aos equívocos, às dobras, nos recôndidos das pétalas dessa flor da pele onde tanto pode estar a tormenta ou a bonanza.



Poder-se-ia afirmar que, para Ruth Silviano Brandão, *flor da pele* é uma noção que diz respeito ao texto ficcional, em princípio, feminino, decorrente de certa "potencialidade criadora de novos caminhos, imprevistas soluções, inesperadas veredas" (2004, p.14). Esse tipo de texto se diferencia

[...] pelas fantasias e sonhos que se fazem encenar na superfície em que ganham forma, a qual se reveste de novas e inéditas aparências, nem sempre confortáveis; às vezes plenas de um inquietante sentido gerador de novas significações. (2004, p.14)

É o que procuro esmiuçar em *Flor da Pele*, sem, entretanto, conseguir tocar essa epiderme que, paradoxalmente, dobra-se e descortina-se para inesperadas veredas. O livro se divide em duas partes. Tomemos como exemplo o conto de abertura "A história improvável de Amanda e Ariel", primeira parte do livro com o seguinte título:

À Flor da Pele

Trata-se de uma história – se é que se pode nomeá-la "história" – desconcertante, que inicia contextualizando os dois personagens do seguinte modo: "Ariel surgiu dos olhos de Amanda que não o sabia e nem se sabia nele". Ariel surgiu "dos" olhos de Amanda. Ela o inventou? Ela o sentiu? Ela o viu? Ariel é fruto de sua imaginação ou de um inconsciente equívoco? Sempre perplexa, espantada com os enigmas da vida, algo nessa personagem aponta para o que é da ordem do feminino, na qual "as fantasias e os sonhos se fazem encenar na superfície em que ganham forma" (SILVIANO BRANDÃO, 2004, p.14), neste caso, na superfície da página – terreiro de palavras.

Amanda permite-se encantar pelo "Estranho anjo que fala com torrentes de palavras líquidas e viscosas – estranhamente invasivas e perturbadoras" e que "falou o amor e a morte. Ariel não disse. Só em síncopes. O impossível da leveza". (p.11) No decorrer da história, que não tem exatamente um tempo linear e nem espaço físico definido, há "Uma catedral transparente onde Amanda espera e o Anjo espreita e sai. Como sempre as trombetas soam e se calam e fica o oco no centro da palavra, do coração". (p.11)



Talvez o leitor tenha que procurar o "centro da palavra" para compreender o que se passa com essa mulher. Amanda – do latim, digna de ser amada – sempre às voltas com as "palavras em fogo e gelo" de Ariel que "tem a força poética, mortífera das coisas conturbadoras"; Ariel entrou em sua vida "com palavras aladas" (p.12), porém, Amanda é sempre decepcionada pelas "palavras mornas de anjos exterminadores que ela nunca reconhece".

Tentar alcançar o "centro da palavra", entretanto, também deixa o leitor perplexo diante da inquietude de Amanda, das infinitas significações emanadas nas dobradiças das palavras do narrador que faz a personagem se afogar "avidamente, procurando a verdade da letra". (p.13) Finalmente, em suas estranhas veredas, a palavra poética de Fernando Pessoa fez Amanda acreditar que "ficou liberta por uma palavra iluminadora e se sentiu salva pela ausência de verdades, pela ausência de poesia e de anjos." (p.14)

Estranha história de amor, na qual a busca da palavra, da verdade da letra pela personagem, não se deixa apreender. Essa verdade sempre escapa, é equívoca, se esquiva nas dobras da "narrativa".

Enveredo, em seguida, pelas ressonâncias de "Ágata", por si mesmo um título de oblíquos desvios. Ágata ama os gatos, sente-se felina e não sabe por quê. "Silenciosa e macia", foi convidada para ser modelo e "deslizar pelas passarelas com seu andar de digitígrado". O narrador onisciente conta que ela fez uma longa aprendizagem com os gatos e consegue mimetizar sua impassibilidade e passar a imagem de inacessível e inabordável, apesar de achar "difícil ser sempre como os gatos, deslizante e desdenhosa." Nunca teve sucesso em suas tentativas de ser social e simpática, amável e descontraída quando ia a festas. Ao contrário, "a cada frase achavam-na apenas ferina" (p.18).

Em meio a tantos contos *sui-generis*, suspeito daquele que aparenta fácil compreensão. "Ágata" mantém algo em suspenso. Há que se pensar no início do conto – trecho no qual afirma o narrador que Ágata ama os gatos porque eles se calam, eles "não pesam o ar de palavras". Pensar, portanto, apenas na ambiguidade de Ágata é deixar-se levar pelo reflexo especular, por sua vez um fascinante equívoco.

Há, assim como no conto anterior, algo da ordem do feminino refletida nos ecos, nas dobras, na potencialidade das palavras, na epiderme ferina da personagem. Ágata, perfeição realizada na beleza corporal, aquela sempre tão conhecida gata das produções literárias, filmes,



passarelas, objeto de admiração pelo seu andar felino, se esculpe como a miragem de mulher onde Narciso se contempla. Entretanto, ela desliza pelos significantes do texto, não suportando a ilusão de completude com a qual as pessoas se deleitavam "porque se achavam refletidas no seu olhar" (p.17). Essa mulher não se reflete na superfície do discurso que ocupa o lugar de realização do desejo do outro, é uma estrangeira que não se oferece como objeto alheio e, por isso mesmo, "nunca teve sucesso em seus intentos de simpatia e a cada frase achavam-na apenas ferina." (p.18).

Em "O lugar do texto sobre o feminino" (2004, p.15), a questão de Silviano Brandão gira em torno da representação da mulher enquanto ficção masculina, ou seja, sintoma e fantasma que habitam os textos literários. Fantasma, texto literário e o que é da ordem do feminino nascem da lacuna, enigma dessa lacuna, não-lugar do objeto perdido, vívida satisfação nunca experimentada, construções imaginárias que se corporificam na materialidade da escritura. Dessa analogia emerge a reflexão de que o conto "Ágata" afirma o lugar do feminino, embora – aparentemente – ela seja a representação da mulher gata, apenas, idealizada e, por isso, inalcancável. Aquela do imaginário popular, sintoma e fantasma do desejo masculino. Para situar mais claramente o que se denomina "fantasma" ou "fantasia" na psicanálise, observe-se a seguinte definição constante no *Vocabulário da Psicanálise*, Laplanche & Pontalis:

Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente. (1998, p.169).

É claro que a compreensão da fantasia masculina, neste sentido, nos conduziria a uma leitura mais atenta e demorada das oito páginas descritivas da extensa carga de ressonâncias que o termo carrega, desde o seu uso por Freud – em alemão – ao termo *fantasme*, em francês, resgatado depois de Freud. Porém, o que nos interessa, neste momento, pode ser depreendido da definição recortada.

Do título da primeira parte À Flor da Pele, observo que "à flor da pele" está a palavra – como uma presença epifânica mesmo – que ilumina as personagens e, com a mesma delicadeza, as coloca à sombra.



Além dos acima citados, enfatizo Letícia de "Uma presença epifânica", que era "movida a frases e se apaixonava por elas, com uma ingenuidade digna de uma pureza virginal". (p.27). Órion, a meu ver, surge em sua vida como o representante do discurso feminino mesmo, da incessante tagarelice que a embevecia: "homem sensível e misterioso, de olhar penetrante e frases inesperadas" (p.27) "como se fosse um D.Juan de saias" (p.28). Ele chega como um relâmpago e, "não houve tempo de Letícia se cansar de ser perpetuamente satisfeita, pois, num rápido movimento de olhos, Órion confessou não poder viver sem a leveza da liberdade" (p.28).

Dois nomes se repetem em outro conto. Com aparência semelhante, pura voz, puro som incessante, Órion reaparece em: "As mil e uma noites de Órion", bem como Amanda. Esse título é altamente sugestivo da palavra que – neste caso – é representada por um Scherazade às avessas, que invade Amanda "tornando-a dupla Órionamandaamada" (p.34),

[...] deixando-se levar pela voz sonora de Órion que fala durante horas, como se estivesse sozinho mesmo Amanda estando lá, deixando-se esquecer, mas presente, toda ouvidos-abertos para o fluxo musical que traz lugares paradisíacos [...], para quem entretanto os tons aurorais tomam vida e praticamente engolem-na por um passeio fantástico que a conduz e aos viajantes ou viavagantes desse lugar para fora do tempo, tudo isso sustentado em tom menor pela voz do narrador que ganha uma melodia insuspeitada cujas notas são como cores que enovelam os labirintos auditivos de Amanda [...] (p.33).

Assim como nos contos acima, há outros em que a palavra parece fazer uma travessia de amor no feminino da letra: da literariedade (a enunciação, o "amor por um fio", certo ritmo, a respiração) à literalidade (o enunciado, a história, a narrativa), como se os narradores estivessem à procura do silêncio que é, paradoxalmente, o lugar daquela incessante tagarelice do que "não cessa de não se escrever", lembrando Marguerite Duras.

Nesse lugar do silencio surgem, por exemplo, as "torrentes de palavras líquidas e viscosas" de Ariel, a voz aveludada de Órion "o tufão que sem rodeios entra nas frestas nas frinchas suavemente", as palavras que "brilhavam como fragmentos de espelhos, de olhares" daquele estranho homem que enviava "Flores para Miranda" (p.39) ou "o sopro, o limo e o cristal da linguagem" que chegam através de Mino em"Taurus".

A Flor da Pele



Folheando despretensiosamente a segunda parte do livro à procura de outra história que me invadisse, a página 57 se abre com o título "Deslumbre". Deslumbre: aquilo que turva a vista por excesso de brilho ou luz, ou por outros fatores (por exemplo, vertigem) e, por isso mesmo, pode-se dizer que "deslumbrado" é também um alucinado, obcecado, perturbado do entendimento, pois que cego pelo brilho. É assim que o narrador se nos apresenta Linda. E, assim como veio, Linda se foi: "e te deixei ir como água que escorre entre os dedos, água que some num furo qualquer de dique ou simples ralo." Muito rápida, a narrativa se inicia e termina na mesma página. Ansiosa, viro a folha para ler o que vem em seguida e deparo-me com uma página em branco. E, na seguinte, outro conto.

Essa característica – de ser rápida e deixar o leitor em suspenso – é comum em vários livros. Porém, neste caso, ela não vem sozinha, acrescentando à escrita desconcertante inédita aparência de inquietantes sentidos. O ritmo é veloz – sufocante até – pela falta de pontuação. Ou pelo excesso de significações? De modo análogo a Ágata, "Deslumbre" tem a aparência de uma escrita fálica. Uma linda mulher – Linda – que preenche o vazio do desejo do outro, porém, sem mais nem menos abandona a cena. O que caracteriza o conto, de fato é o imaginário masculino de uma mulher perfeita. No entanto, o que se encena – na superfície mesmo da página – é uma "escrita-mulher", expressão de Ruth Silviano Brandão para caracterizar uma linguagem distinta, extraída de uma capacidade de escrever com o corpo, uma linguagem "feminina em sua origem arquetípica e não propriamente em sua fisiologia", anterior à Lei do Pai.

Finalmente, deixo-me envolver pelo texto que tem o mesmo título do livro e abre a segunda parte intitulada: A Flor da Pele.

Como já enfatizado no início deste trabalho, *flor da pele* parece apontar para uma espécie de noção que, além de mostrar que a personagem feminina construída no registro do masculino não coincide mesmo com a mulher, acrescenta o que é da ordem do feminino, uma escrita que põe à mostra *A flor da Pele*.

Esse conto é, em minha leitura, não o principal, não o centro da obra, mas a camada mais leve, mais delicada dessa noção de *flor da pele* que pode ser tanto o abismo como terra firme, um tremor de terra ou um beija-flor em uma "escrita-mulher".

Transcrevo o texto.



Não posso ser lírico, mas assaltam-me esses estranhos arrepios que afloram à minha pele, não mais subterrâneos, não mais recônditos, mas cutâneos, à flor... A flor com suas ranhuras sua sensibilidade e delicadeza extremas, pois penso em rosas, e isso não condiz com minha masculinidade marmórea, pois assim deve ser, assim acontece duramente com o mundo dos homens onde nasci e de onde não quero sair por dever e sina, talvez má sina. Minhas aprendizagens se confundem nesse momento e não me bastam, não me acodem com sua certeza preciosa que sem isso não vivo, nem que seja para lutar contra elas, as certezas. Mas preciso delas para sustentar o mármore de minha garganta e não me deixar ir, deixar ir e acabo sempre por deixar-me ferir à flor ou minha flor, mas que flor é essa que me diz para dizê-la?

Não posso ser lírico, se quero ser um escritor de meu tempo, meu mundo, aí onde estou e habito ou me habitam palavras indomadas que me assaltam como se exigissem que me dobre a elas de que ou quem tenho medo, pois acabam por inverter as coisas e não as dio, mas me dizem. Me dizem alguma coisa, mas meus ouvidos são duros surdos como convém a um escritor de meu tempo. São rascantes os sons que me ferem e me deixo ferir, assim mais ruídos brutos de vidro cortante de lata de dura ponta de aço sem som sem tremor sem nada que mexam com a flor de minha pele.

A flor de minha pele, quero que seja áspera e dura que impeça o veludo de certas vozes veludosas vozes que acabam por deslizar pelas minhas mucosas e afinal acabam na flor na flor de minha pele.

Mas insisto nessa luta, a luta não vã talvez de endurecê-las, exercício viril de vocalizá-las em tom maior, em tom marcial de ordem unida pois assim são os homens, assim é meu mundo e assim gosto e insisto em ser e dizer. Os sons brutos wagnerianos rascantes de violino em falso de Stravinski e sua assonância. Nada de Debussy ou pior ainda essas valsas langorosas que me vêm à voz ao corpo fazendome oscilar girar num ritmo corrido sincopado que me faz ir ir ao som de ir...

Eu gosto, preciso, é do corpo a corpo com as palavras, com as ideias, o debate marcial fálico imponente dos que medem forças e forçam as engrenagens da língua, sua sintaxe que é seu corpo armado, sua dura armadura sua espinha dorsal ereta, que sou *homo erectus* e não langorosa presa de devaneios em eus intermináveis e frágeis que não se deixam de dizer em vão espelho narcísico alheio ao mundo, às forças que se embatem e decidem os destinos da humanidade com seu eu maior tom maior.

No entanto, não posso negar esse cansaço que me assalta e me tira do prumo, da reta e é isso que me invade como lágrimas nos olhos dessas impossíveis de resistir, pois há sempre algo impossível de deter de resistir que acaba atravessando as muralhas, as guardas e fura os poros a pele a flor da pele, a flor da alma, se é que há isso de alma que, no entanto, gesticula clama nos desvãos de meu corpo nas dobras nos dobre à flor da pele...

Porque assim a vida me fez Escrevendo em meus itinerários Com rasuras. (p.49)

Este é o conto que me toma com mais força, em todo o livro, por sua especificidade (e não é o único) de – aparentemente – tratar-se de narrador masculino e que, no entanto, por meio dos efeitos de linguagem, de uma escrita que não se quer completa, pode ser compreendido em sua relação com o feminino. Ao tentar falar desse lugar, o narrador apresenta-se como uma



confusão de vozes, babel de desejos, sempre impossíveis; o que ele mostra, portanto, é um fascinante equívoco, lido como realidade. Algo da ordem de uma dicção feminina nele se apresenta na potencialidade das palavras que ressoam, na musicalidade poética do traço de incuráveis dores da natureza feminina, no diálogo surdo, repetitivo, incessantes afirmações.

A discussão a respeito da existência de uma escrita cuja dicção é feminina é muito recente, de difícil definição, devido à escassa teoria existente. Lúcia Castello Branco – nome referência nesses estudos – disse a esse respeito que:

Ao tentar definir a ambiguidade e o mistério femininos, que porventura se refletem na produção literária de mulheres, as teorias fazem-se também nebulosas e pouco verificáveis. Os julgamentos acabam por recair nas esferas do "sentir" e do "pressentir", e tais atitudes nunca mereceram muito crédito perante as sérias e embasadas considerações da crítica tradicional. Ainda não aprendemos a ser menos lógicos e redundantes na linguagem da análise literária. (2004, p.97-98)

Assim, caminhamos ainda incertos para situar a prosa poética de Ruth Silviano Brandão. O que "sinto", para ser coerente com o que afirma Lúcia Castello Branco, é que, como um espelho, emerge desses textos certa instância do feminino: não aquela tão conhecida que circula no imaginário literário e social, a exemplo dos perfis de mulher construídos pelos escritores do nosso Romantismo. Mas outra, envolvida por sua transparência, pelas ranhuras da pele, pelos oblíquos desvios que escapam ao gesto da escrita, pela palavra que é sempre equívoco. São textos que parecem engendrar, não a ideia do masculino, mas o reflexo do feminino e sua natureza de encenar na superfície, revestido sempre de inéditas aparências, nem sempre confortável, porém inquietante na geração de tantas significações.

Pode-se dizer que essa obra compõe-se de textos que falam da (im)possibilidade da escrita feminina.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRANCO, Lúcia Castello. As incuráveis feridas da natureza feminina. In: BRANCO, Lúcia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, p.97-120.



NÉLIDA PIÑON: UMA PENSADORA AVENTUREIRA



Maria Inês de Moraes Marreco²⁴

Em entrevista a mim concedida na Academia Brasileira de Letras, ao ser questionada por sua preferência literária, Nélida respondeu:

Engraçado, eu sempre tive paixão pelo mundo narrativo. É realmente, a minha grande tentação. Mas, cada vez mais, eu gosto de pensar. Eu sou uma pensadora. Gosto de pensar. Não com a ideia de fazer uma obra filosófica, mas, na ideia de como eu consiga pensar. Para mim, escrever sobre o meu pensamento ou pensar é estar presente. É como você descascar pele por pele, camadas e camadas, [...] Eu adoro pensar. Por exemplo: *Aprendiz de Homero* é um livro de pensamento, *Até amanhã outra vez* e *O pão de cada dia,* também. Eu estou fazendo um livro, [...] tem mais de trezentas páginas. É só de pensamentos. Eu gosto da narrativa, das histórias, do que relata, o que é a história do homem ao longo dos séculos. Por isso eu gosto muito da "HISTÓRIA" com "H". E também, a arte de pensar, o que provém da arte de pensar. [...] Há anos que venho pensando. (PIÑON, 2011)

E quando perguntei como e quando ela tinha percebido sua vocação:

A sensação que eu tenho é que desde muito cedo, sei lá, sete ou oito anos, eu queria ser escritora porque eu era apaixonada pela literatura. Pelos livros. Eu imaginava que o livro fosse um produto da imaginação humana, da imaginação daquele escritor que vivera cada fase após escrever. Então, eu queria, evidentemente, viver as aventuras. [...] Até hoje eu acho que o que mais me perturba na vida é ser uma aventureira. Eu tenho um lado de aventureira. É o que eu gostaria. De ser aventureira. E imaginava que a literatura me daria essa abertura extraordinária. Tanto que, me lembro bem, eu achava que devia ser a maior maravilha do mundo poder jamais dormir uma segunda noite no mesmo lugar. É uma frase que eu digo muito. É uma verdade que eu sempre repito. (PIÑON, 2011)

Creio que essas duas afirmações, por si só, já justificam o título deste trabalho. Mas, minha intenção vai além da justificativa do título, gostaria também de deixar registrado aqui, parte da vida e da obra dessa pensadora aventureira, referência absoluta da literatura brasileira, escritora carismática e comprometida com a voz Íbero-Americana. Conta-nos a escritora:

Eu vim ao mundo numa quinta-feira, na rua Dona Maria, em Vila Isabel, em uma casinha branca, de vila, pertencente ao avô Daniel, de simetria quase ilusória, vizinha à casa grande de meus avós maternos. E por expressa determinação da mãe, Carmem, que até o final do parto, evitou a ida ao hospital, por temer que me trocassem no berçário, regressando ela a casa com a filha que não havia parido. (PIÑON, 2009, p.9)

_

²⁴ Mestre e Doutora em Literaturas de Língua portuguesa pela PUC-MG e doutoranda em Literatura Brasileira pela UFMG. Vice-presidente da Academia Feminina Mineira de Letras onde ocupa a cadeira n.16 e membro da Arcádia de Minas Gerais, cadeira n.23.



Nélida Cuiñas Piñon nasceu no Rio de Janeiro em 3 de maio de 1937. Filha de Olivia Carmem Cuiñas Piñon e Lino Piñon Muiños, de família originária de Cotobade, Galícia, radicada no Brasil desde a década de 1920. Aos dez anos de idade foi para a Galícia, onde viveu por dois anos.

Naomi Hoki Moniz assim descreve esta fase:

Os anos passados em Galícia, na importante época formativa da adolescência, deixaram marca indelével na obra de Piñon: as raízes celtas do imaginário de seu povo, o atávico telurismo da terra, a aspereza da paisagem, a luta pela sobrevivência, as paixões primitivas, a frugalidade e a sabedoria dos seres que vivem próximos à natureza, temas constantes em seus textos, são parte essencial de sua *persona* poética, como ela mesma confirma: "a minha vida, como a de todo escritor, está possivelmente embutida no texto, ali cravado como uma lança". (MONIZ, 1993, p.16)

Graduou-se em Jornalismo pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e em 1970, inaugurou a cadeira de criação literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedica-se à literatura e à vida acadêmica. Em 27 de julho de 1989 foi eleita para a Cadeira №30 da Academia Brasileira de Letras, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda e foi recebida em 3 de maio de 1990, pelo acadêmico Lêdo Ivo. Na Academia foi diretora do Arquivo (desde 1990); eleita primeira-secretária (26-06-1995), secretária-geral (7-12-1995), presidente em exercício (ago./dez. 1996) e eleita presidente em 5-12-1996. É a primeira mulher, em 100 anos de existência da Academia Brasileira de Letras a integrar a diretoria e ocupar a presidência da Casa de Machado de Assis, no ano de seu primeiro centenário.

Já na fase da pré-adolescência, entre os treze e catorze anos de idade, a pequena escritora enfrenta seu primeiro momento dramático dentro da carreira escolhida: descobre que a linguagem contém códigos controlados por normas que têm que ser cumpridas. Isso gerou em seu espírito criador a sensação de aprisionamento, como se fosse obrigada a se submeter ao "círculo demoníaco" de frases feitas, das quais não podia escapar. Daí, o surgimento da rebeldia e o desejo de "subverter a sintaxe oficial", que se tornou marca constante de seu trabalho.



Nélida Piñon traz pelos caminhos espinhosos da profissão de escritora, um ambicioso projeto literário, pleno de preocupação com a linguagem e do desejo de fundar um discurso literário no plano do mito. De forma arrojada, reivindica e assume a responsabilidade quando subverte os gêneros tradicionais. Não abre mão do que considera sua obrigação de artífice da palavra, inaugurando nova etapa na cultura latino-americana. Sua extensa obra se caracteriza no panorama da literatura brasileira atual pela originalidade, força de expressão e fôlego. Mesmo na época em que o conto destacava-se como gênero preferido dos escritores nacionais, Piñon destacou-se pela produção de romances complexos e volumosos. A escritora, sempre guiada pela coerência, preservou sua independência e originalidade desde a estréia na literatura com o romance *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, publicado em 1961. Seus livros foram traduzidos em países como: Argentina, Polônia, França, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Suécia, Rússia, Inglaterra, Alemanha, Itália e Colômbia, com obras também publicadas em Portugal e outros países de língua portuguesa.

Guia-mapa de Gabriel Arcanjo, escrito em 1956 e publicado cinco anos após: "... é romance experimental, de literatura difícil, espinhosa, porque propunha uma nova ótica para sua decodificação, a qual ainda precisava ser descoberta". (COELHO, 2002, p.508) O livro apresenta, embrionariamente, o empenho de Piñon em valorizar o erotismo como força de liberação e afirmação. Nélida faz o caminho da busca de Deus através do pecado ou da consciência do pecado. Esse primeiro romance sinaliza para o que se seguirá na obra de Nélida Piñon na abordagem dos múltiplos temas: o amor, inserido no questionamento do cristianismo, métodos especiais de narrativa com ausência de enredo, anonimato de personagens, eliminação de contingências históricas, minimalismo na descrição física de cenários, etc. Em Guia-mapa de Gabriel Arcanjo, percebe-se a temática católica com raízes no catolicismo inicial das catacumbas. Piñon trabalha sobre a ideologia cristã e cortês, dilacerando a consciência da divisão entre o corpo e o espírito, e a desarmonia entre consciência e natureza através do conflito entre amor e pecado. Assim como se vale das metáforas de atividades femininas para descrever seu trabalho: "o corte-e-costura", "o bordado", "o chuleio", a autora também usa a metáfora da viagem, figura do reexame – repetição temporal e espiritual. Mariela, a personagem concebida por Piñon é a antítese da versão idealizada pelo homem como símbolo perfeito do



ideal feminino. É a anti-heroína que não aceita as imposições da tradição. Para ela "deixar de infringir as leis do pecado, um estado humanamente circunscrito à própria existência, não seria em si antinatural?" (PIÑON, 1961, p.61)

Madeira feita cruz foi escrito em 1961 e publicado em 1963 Em linguagem metafórica e hermética, esse livro é ousado, heterodoxo e polêmico, no qual a autora reescreve a história de Jesus, numa ótica que altera os fatos bíblicos e tenta reinventar o Cristianismo, fundando-o numa Igreja mais humana erguida sobre a "madeira e não sobre a pedra". Veio com sabor de sacrilégio em vista dos cânones da Igreja. A história de Jesus Cristo é contada através de um novo messias – Pedro – não um pescador, mas um taberneiro que foi crucificado e ressuscitou. Em Madeira feita cruz, a mulher é considerada mais próxima às paixões corpóreas que o homem, criada para ser sua parceira, ela o seduz e o leva ao pecado. Maria não é a virginal mãe do Messias, mas a mulher dele, carnal, sedenta de amor. A sexualidade se manifesta constantemente.

Lançado em 1966, *Tempo das frutas* foi também um desafio para os leitores, pois, trouxe à tona personagens anormais, imorais e pervertidos, que serviram de matéria para a tentativa da escritora alcançar a verdade oculta nos cérebros, nas mentes, através da anormalidade. O primeiro livro de contos da obra de Nélida Piñon mostra que a escritora é tão talentosa nas narrativas curtas quanto nos romances. Seus contos exploram sentimentos profundos de personagens oprimidas pelo caos da sociedade; são criaturas que vivem no limite do real, num mundo complexo, no qual a escritora circula com desenvoltura, monitorada pela escrita densa, mas bem humorada e inteligente. A partir de *Tempo das frutas*, pode-se inferir que Nélida Piñon passa da "fome do eu", fase do romance de aprendizado, para a "fome do mundo", numa linguagem mais épica, isto é, uma literatura que se remete ao mundo exterior.

Fundador, publicado em 1969, no qual um cartógrafo brasileiro, verdadeiro Zelig tropical, assume todas as formas, nomes, vestimentas e temperaturas que encontra ao alcance da mão para dar forma, virtude e voz a um mundo, o seu Brasil. Nesse texto, Piñon abandona a base realista que comanda a criação literária analógica do mundo e põe em cena personagens históricas e ficcionais, criando um mundo eminentemente estético. As questões religiosas, do



pecado e da emancipação individual ganham outra dimensão, passam para o coletivo, numa realização de revolução espiritual com atuação político-social. Talvez, nesse romance, Piñon tenha começado a trilhar o seu grande caminho, o da reinvenção das origens pela escritura, o caminho da redescoberta. *Fundador* foi traduzido para o espanhol, na Argentina e para o polonês, na Cracóvia. Rendeu à Nélida Piñon uma série de prêmios literários, dentre eles, Prêmio Especial Walmap – 1969.

Três anos mais tarde, Piñon publica *A casa da paixão*, 1971, no qual a ideia chave é: ao mudar o estado do corpo, alterar o pensamento, redescobrir em tempos de mutação, as raízes da condição humana. Ao falar sobre *A casa da paixão*, a autora ressalta a negação do corpo na nossa sociedade mosaico-cristã, e, através dessa obra salienta seu desejo de despertar a "consciência do corpo", onde o relacionamento primitivo exclui qualquer outra ocupação. Assim, desconstruindo a radicalidade do "feminino" consagrado pelo falocentrismo e pela psicanálise. A autora reivindica e afirma o direito da mulher ao gozo sexual, dando expressão à sexualidade feminina. A narrativa mostra uma personagem como protagonista da história, que tem consciência da necessidade de a mulher reconhecer sua qualidade masculina interior para poder reconciliar-se com seu parceiro masculino exterior. Em síntese, a personagem feminina busca a sua identidade através da comunhão com o Outro pelo resgate do corpo. Isto é, a complementaridade dos sexos. O romance está estruturado em torno de personagens humanas e da natureza, que também é personagem (ar, fogo, terra e água). Por *A casa da paixão* Nélida Piñon recebeu o Prêmio Mário de Andrade, em 1973.

Foi também em 1973 que Nélida Piñon publicou *Sala de armas*. Nos dezesseis contos reunidos, mais uma vez, à fé inabalável que a escritora tem no poder da palavra, encaminha o leitor pelos meandros da vida humana. A narrativa de realismo fantástico faz um amálgama do onírico e do real. Piñon despersonaliza tipos e lugares, tornando a sua literatura universal. Com imaginação e talento a autora desafia seu leitor a decifrar símbolos, revelar máscaras, nesta coletânea, que traz constante poesia num exercício intelectual intenso e preciso. Percebe-se que os contos de *Sala de armas* revelam rasgos neo-surrealistas, como em "Fronteira natural" e "Luz", enquadrados na práxis concretista pela ruptura sintática e o desejo lúdico-experimental.



Tebas do meu coração, 1974, foi o primeiro romance de grande fôlego, que, segundo a crítica, parece ter sido um divisor na obra de Nélida Piñon. Foram sete manuscritos até a versão final, três mil e seiscentas páginas, que datilografadas, resultaram nas trezentos e oitenta do romance. Nesse, a escritora cria uma realidade para desmentir a realidade, contando num misto de humor trágico, ou frio humor, transcendentalmente, a saga de Eucarístico e todo e elenco de personagens incríveis, ricos e fantásticos, na fabulosa península de Santíssimo. Percebe-se nesse texto um profundo sentimento pessimista e uma visão quase apocalíptica. Em *Tebas do meu coração*, Nélida Piñon, "encurralada" por uma crise intelectual, segundo depoimento intitulado "De Tebas ao meu coração", no III Encontro Nacional de Professores de Literatura (Rio de Janeiro, 28-31 de junho de 1976), apresenta sua guerrilha de resistência a qualquer imposição autoritária, política ou intelectual ao pensamento através da linguagem.

A força do destino, 1977, período mais opressivo da ditadura militar (1964-1984), é o oitavo livro de Piñon. Essa obra faz ecoar, através da ótica parodística, os ruídos desencantados dos anos 70, na vigência do Al-5 (pós-desilusão da euforia criadora de 1960 e que o golpe de 1964 veio castrar). Nasceu de sua paixão pela ópera, uma metanarrativa que traduz, ao mesmo tempo, uma exaltação à realidade original entre o real e o irreal de uma história de amor. A escritora optou pelo humor. Valeu-se da estratégia da paródia burlesca da grande ópera do mesmo nome de Giuseppe Verdi, desconstruiu o drama original e desenvolveu uma bemhumorada e irônica reflexão sobre o gênero ópera e sobre as fronteiras entre realidade e ficção, expondo-se ao leitor com extraordinária inteligência. Esse romance foi a primeira adaptação de um livro de Nélida a ganhar vida nos palcos, no Centro Cultural TELEMAR, 2006. Foi também considerado um divisor marcante nos rumos da carreira de Piñon. A primeira fase classificada de modernista, vanguardista e experimental e a segunda, caracterizada pelo retorno da disciplina "tradicional", chamada de pós-moderna. Uma espécie de "obra aberta", favorecendo cada vez mais as relações humanas. Em síntese, a escritora parece substituir o espírito subversivo e anárquico da primeira fase pelo espírito humorístico.

Entre os trabalhos da década de 70 e o novo aparecimento das obras de grande fôlego, A república dos sonhos e A doce canção de Caetana, surgiu a coleção de contos, O calor das coisas, publicada no alvorecer da redemocratização do Brasil. Já se perguntava se a realidade



contemporânea brasileira teria captado a imaginação de Nélida, ou se sua voz teria se juntado a tantas outras que se faziam ouvir para delatar a ditadura. Felizmente isso não tinha acontecido. *O calor das coisas*, publicado em 1980, é o terceiro e último livro de contos de Nélida Piñon. São treze narrativas curtas, nas quais a escritora ressalta, mais uma vez, sua preocupação com a importância manipuladora da palavra. Entretecidos com fina ironia, esses contos são elaborados dentro de uma complexa construção para desvendar o mais íntimo de cada personagem. Enredos originais, permeados de humor sutil, belas e delicadas imagens para tratar as paixões humanas. Piñon alterna poesia, crítica, racionalidade e erotismo, transbordando qualidade, o que torna sua leitura voraz e provocadora.

Em A república dos sonhos, 1984, Piñon tece uma ponte de era e bruma, faz uma viagem de velame e orquídea, entre as costas da Galícia e do Brasil, inventando, ironicamente, os termos usuais da relação Europa/América. Ao narrar a saga da família enraizada na Galícia, que emigra para o Brasil, dá os mitos de presente aos europeus e destina aos americanos o direito de viver uma realidade que, com ou sem Europa, já existe. Uma cultura do Novo Mundo, feita com braços e cabeças europeus, indígenas, africanos e, sobretudo, mestiços e mulatos. A romancista radica-nos na terra concreta e na vida tangível do Brasil para dizer-nos apenas que a realidade também inclui os sonhos, mas os sonhos do Novo Mundo. Nélida optou pela forma de romance para fundar a república dos nossos sonhos, que, mesmo quando não cumpridos, são irrenunciáveis, nascidos de ilusões perdidas e de amores ganhos. Para ela esse é o livro do coração: "O que deflagrei na República foi um inventário, não de vida, mas de criação. Contei com a memória para compô-lo e isso era tudo o que precisava. Eu queria as falhas da memória porque aquilo era um livro de ficção, com meus preconceitos derramados sobre os personagens". (MARINHO, 1991, p.4) Talvez seja este o ponto mais alto da produção romanesca de Nélida Piñon. Nele a história e a ficção, o real e o imaginário estão em contínuo contraponto. Numa filosofia de vida ou atualíssima visão de mundo, Piñon vê na criação/invenção literária ou artística em geral, a porta de entrada para o novo homem e o novo mundo. Romance impregnado de brasilidade e de universalidade, no qual se entretecem as forças do imaginário e da ação de uma construção da história brasileira. Uma efabulação visceralmente dirigida pelo tempo – emoção e a memória ancestral, cuja narrativa constrói a vida



e a história que revelam a saga de uma família, e, ao mesmo tempo, a historicidade de um Brasil-em-processo, dando-nos uma lição de paixão pela vida, pela terra que nascemos ou nos fixamos e pela criação literária. *Por A república dos sonhos,* Nélida Piñon foi brindada com o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e o Prêmio Ficção Pen Clube em 1985.

"Com Deus eu me entendo", diz Nélida Piñon, "com os homens é mais difícil". Mas sua magia consiste em aliar imaginação à compaixão, a fim de dar às personagens, à escrita e aos leitores, "uma pele igual à sua". Na doce, mas também maravilhosa canção de Caetana, o protagonista masculino comete todas as loucuras do mundo para chegar à mulher amada, à sua sonhada república erótica. O seu sonho fracassa, ele nunca chega até Caetana, mas obtém algomelhor, que é a companhia de outra mulher que o seguiu, o entendeu e, de tanto imitar o desejo do homem, acabou convertendo-se na mulher desejada. Em A doce canção de Caetana, 1987, Nélida Piñon destaca a questão da ilusão na arte, busca desvendar o mistério do ser humano e eliminar suas máscaras, seus disfarces. Examina a questão da criação, do papel do artista, do espectador através do tema do teatro-circo itinerante. Parece homenagear a oralidade, a perpetuação da voz. Outra questão fundamental deste livro é o mimetismo, personagens que copiam gestos de outros, transmitindo a um terceiro seus sentimentos. A romancista volta a explorar o veio folhetinesco da paródia, filtrando por essa ótica irreverente a vida do dia-a-dia do interior, Trindade, cuja rotina é alterada pela volta de Caetana. Numa linguagem simples e linear, Nélida repassa ironia, ternura, crítica, compaixão. Deliberadamente, enfoca o papel exercido pela ilusão, na arte; o mistério das aspirações e devaneios que alimentam cada personagem, as máscaras e disfarces usados no teatro da vida. A doce canção de Caetana é um romance de denúncia política, uma incursão ao universo de uma cidade do interior, Trindade, à época da mentira do milagre brasileiro, no começo dos anos setenta. Concluindo, uma narrativa envolvente e cheia de referências, que instiga e diverte o leitor. Por A doce canção de Caetana, Nélida Piñon recebeu o Prêmio José Geraldo Vieira, da União Brasileira dos Escritores de São Paulo, em 1987.

Após sete anos de silêncio Nélida Piñon publicou *O pão de cada dia*, em 1994, livro de fragmentos no qual deixa de lado a moderna ficção que a consagrou e empreende uma reflexão profunda sobre as inquietações do homem. São fragmentos que exprimem emoções, idéias e



pensamentos escritos ao longo de sua vida. Reflexões não só sobre os temas constantes em sua obra, mas também, sob um olhar distinto, sobre sua vida pessoal. O mosaico resultante destes fragmentos registra as inquietações e preocupações do ser humano, instiga a uma leitura que, além de entreter, comover e provocar revela, numa riqueza de estilo, um pouco da personalidade de Nélida Pìñon.

A roda do vento, publicado e 1998, marca a estréia de Nélida Piñon na literatura juvenil. Esse livro traz o cotidiano recriado e enriquecido pela força poética da palavra. A escritora, ao falar da escrita deste texto, confessa que no início ansiava por viver uma aventura, voltar à juventude, livre das amarras das regras difíceis do ofício de escrever com inocência. Mais tarde, pensou também, enlaçar mitos, lendas e histórias soltas e desatadas. Transmitir aos seus leitores a ideia de que somos todos filhos da imaginação. Para ela: "sem a arte de inventar, não fabricamos memórias, emoções, tortas de chocolate" (PIÑON, 1998, p.3).

O livro *Até amanhã outra vez*, publicado em 1999, uma reunião de crônicas, nas quais Nélida Piñon se mostra por inteiro, percorre os caminhos da memória em busca do que está além da própria literatura. Nessa coletânea de crônicas, cento e vinte e uma, a escritora vale-se da concisão para em solos rápidos dialogar com seus leitores sobre o cotidiano e o insólito. Fala também da imaginação, da ilusão, da fantasia, da esperança, das regras do jogo, do amor, do feminino e do masculino, etc. E encerra com a crônica "Até amanhã outra vez", apontando para o eterno ciclo da vida: "Nas ruas e no desconsolado coração do homem". (p.284)

Foi no ano de 2002 que Nélida Piñon nos surpreendeu com uma série de ensaios que fascinaram até mesmo o leitor familiarizado com o mundo das letras, um mundo sempre renovado pela criação literária. Deparamo-nos neste livro, *O presumível coração da América*, com personagens surpreendentes, uns mais, outros menos familiares. A escritora rendeu-se à sugestão de reunir alguns de seus discursos pronunciados nos últimos anos.

Vozes do deserto, 2004, é a recriação das *Mil e uma noites*, uma compilação de histórias entretecidas pelo fascínio do deserto e suas vozes. Nélida Piñon fez um romance no qual a imaginação e a fabulação foram os grandes temas, sem proteção dos ensaios, de forma que a busca se diluísse na própria história e nas personagens. Um ápice da fabulação. *Vozes do*



deserto é um romance que mostra ao leitor o que é pensar de maneira imaginativa, o que é fabular a partir do nada, de poucos ingredientes, a partir da precariedade do ser humano. A autora transforma-se numa Scherezade (que escolheu para ser sua heroína), para mostrar como é que funciona o coração e a cabeça dela. Tanto que no livro não se escuta a história que ela conta, isso não interessa. Na narrativa, o que importa é que a protagonista vai juntando os pedaços e vai armando as histórias para não morrer. Histórias tais, que são produtos da oralidade humana. Por *Vozes do deserto*, Nélida Piñon foi agraciada com o Prêmio Jabuti em 2005.

Ao lançar o livro de ensaios *Aprendiz de Homero*, em 2008, Nélida Piñon declarou: "Sou apaixonada por Homero, tenho a sensação de que somos seus filhos, mas que ele só existe se nós o legitimarmos" (Discurso ao receber o Prêmio Príncipe das Astúrias). O autor de *Dom Quixote* e o poeta da *Ilíada* são alguns dos artistas que Piñon elege em seu *Aprendiz de Homero*. Um cânone amplo o bastante para incluir escritores como Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes, Machado de Assis e a narrativa Oriental de *As mil e uma noites*. Fala ainda de seus escritores preferidos, de suas leituras, dos livros que têm o poder de transformar, "fazer de nós seres humanos melhores". Em *Aprendiz de Homero* ela reúne vinte e quatro ensaios que versam sobre suas influências literárias, temas e personagens que lhe são caros: Dom Quixote e a Espanha, Capitú e o Rio de Janeiro e Ulisses e sua épica odisséia. A autora esmiúça o trabalho dos grandes escritores e faz de seus ensinamentos a ponte para um memorialismo lírico. Nesse livro, Nélida Piñon dá uma aula de literatura e brinda seus leitores com a paixão e a devoção pela escrita. Com *Aprendiz de Homero* Nélida ganhou o Prêmio Casa de las Américas na categoria literatura.

A narrativa em *Coração andarilho*, livro de memórias, publicado em 2009, se dá a partir do nascimento de Nélida Piñon e prossegue nos contínuos rituais de passagem de sua vida até certa época. Uma grande travessia na qual a autora conta como vai se dando sua formação e sua arqueologia privada, num passeio pela infância e pela família. Nessas memórias, além da mãe, Carmem, Piñon referencia também a figura do pai, Lino e do avô, Daniel, as grandes figuras masculinas de sua família, co-protagonistas da obra. Fala ainda de Santa Fé, uma aldeia da Catalunha, aonde vai muito para escrever e de Paris e outras cidades que a fizeram crescer.



Nélida Piñon é uma colecionadora de prêmios, amealhou quase a mesma quantidade de distinções no Brasil e no exterior. Além dos já citados temos ainda: Prêmio Golfinho de Ouro, pelo conjunto de obras, conferido pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1990; Prêmio Bienal Nestlê, pelo Conjunto de Obras, em 1991; em 1995 foi reverenciada com o Prêmio Internacional de Literatura Latinoamericana e do Caribe Juan Rulfo, em Guadalajara, escolhida por unanimidade pelo júri e, pela primeira vez concedido a uma mulher, a um cidadão brasileiro e a um escritor de língua portuguesa; Prêmio Príncipe de Astúrias das Letras em 2005, dentre outros. Recebeu também, condecorações como a Lazo de Dama de Isabel La Católica, outorgada pelo rei Juan Carlos da Espanha.

Ao longo de mais de cinquenta anos de ininterrupta atividade criadora, Nélida Piñon é um testemunho de que a palavra é a forma de expressão, através da qual o homem mais se expõe, quer diante de seus problemas individuais, quer frente às suas mais dramáticas contradições enquanto ser social, político, cultural, economicamente determinado. Daí, sua consciência da função do escritor, aquele que não se limita somente à criação, mas também empresta sua consciência aos seus leitores, fazendo-os refletir sobre a realidade e reivindicar uma sociedade mais justa. Desde os seus primeiros livros percebe-se a preocupação do arquétipo da viagem, da errância e da fundação, o homem movido pelo ímpeto da criação na ilusão de ser sempre "o primeiro e o último", numa busca insaciável de uma sociedade perfeita.

Em sua obra, pois, Nélida Piñon nos convida à viagem, cada livro seu é uma aventura (do imaginário, da linguagem e das personagens), nos convence a "vestir máscaras", e nos seduz com sua "doce canção".

REFERÊNCIAS:

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras* (1711-2001). São Paulo: Escrituras, 2002.

FARIA, Álvaro Alves de. Palavra de mulher. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

MARINHO, beatriz. Nélida Piñon: ilusão, matéria prima fundamental. In: *O estado de São Paulo.* Caderno Cultura, 2 de março de 1991. Arquivo – agência ESTADO – PASTA 38.593. São Paulo.

MONIZ, Naomi Hoki. As viagens de Nélida Piñon, a escritora. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.



PIÑON, Nélida. Guia mapa de Gabriel Arcanjo. Rio de Janeiro? GDR, 1961.

PIÑON, Nélida. Madeira feita cruz. Rio de Janeiro: GDR, 1963.

PIÑON, Nélida. Tempo das frutas. Rio de Janeiro: Record, 1966.

PIÑON, Nélida. Fundador. Rio de Janeiro: Record, 1969.

PIÑON, Nélida. A casa da paixão. Rio de Janeiro: Record, 1972.

PIÑON, Nélida. Sala de armas. Rio de Janeiro: Record, 1973.

PIÑON, Nélida. Tebas do meu coração. Rio de Janeiro: Record, 1974.

PIÑON, Nélida. A força do destino. Rio de Janeiro: Record, 1977.

PIÑON, Nélida. O calor das coisas. Rio de Janeiro: Record, 1980.

PIÑON, Nélida. A república dos sonhos. Rio de Janeiro: Record, 1984.

PIÑON, Nélida. A doce canção de Caetana. Rio de Janeiro: Record, 1987.

PIÑON, Nélida. O pão de cada dia. Rio de Janeiro: Record, 1994.

PIÑON, Nélida. A roda do vento. São Paulo: Ática, 1998.

PIÑON, Nélida. Até amanhã outra vez. Rio de Janeiro: Record, 1999.

PIÑON, Nélida. O presumível coração da América. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

PIÑON, Nélida. Vozes do deserto. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PIÑON, Nélida. Aprendiz de Homero. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PIÑON, Nélida. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Record, 2009. PAZ, Octavio. Pasión Crítica. Barcelona: Seix-Barral, 1985.

PIÑON, Nélida. *Entrevista concedida a Maria Inês de Moraes Marreco*. Academia Brasileira de Letras: Rio de Janeiro, 06 de maio de 2010.

TEIXEIRA, Vera Regina. Texto, contexto e pretexto na obra de Nélida Piñon. In: *Letras de hoje.* Porto Alegre. V.30, nº1, p. 109-117, março 1995.



LEMBRANDO MARIA LYSIA

Depoimento de Myriam Ávila²⁵

Maria Lysia, escritora de pouco renome, que teve curto destaque durante o chamado *boom* dos contistas mineiros (anos 70 e 80 do século passado), começa a receber, nos três a quatro anos que antecedem sua morte, ocorrida em 2012, alguma atenção da crítica universitária, culminando com a homenagem prestada a ela no presente evento (IV Colóquio Mulheres em Letras). O momento é propício: relativizados os critérios de exclusão que

²⁵Professora da UFMG.



mantinham sob controle, e dentro de estritos limites, o cânone dos escritores brasileiros, a crítica sente-se à vontade agora para recuperar empreendimentos literários minoritários, focalizando a multidão de mulheres, afrodescendentes e outros grupos não dominantes que se dedicaram e dedicam à escrita sem filiação estética e programática definida.

Muito premiada durante o período acima mencionado, Maria Lysia construiu sua ficção sobre o solo seguro de sua experiência de cronista emcerca de vinte anos de publicações em revistas e jornais diversos. Tendo tentado a dramaturgia por ocasião da conclusão de seu curso de Arte Dramática na escola dirigida por Alfredo Mesquita, com a peça "Quem garante?" Lysia muda mais uma vez de gênero depois dos livros de ficção, voltando-se então para a literatura infantil, com quatro livros, dos quais *Os pássaros que gostavam de poesia* será talvez o mais ambicioso e bem sucedido.

Porém, não é apenas através de sua obra escrita que o olhar contemporâneo procura trazer à cena essa mulher chamada Maria Lysia, não unicamente autora de livros, mas proprietária de uma personalidade, personagem de seu tempo e de si própria, penélope de uma vida. Dona de imenso talento dramático, Lysia moveu-se na vida como num palco, consciente da pesada carga de representação que conforma a existência das criaturas do mundo, seus encontros e suas trocas. Apaixonada por livros, reverente diante da Literatura, não deixava de ver no cotidiano, no anedótico, no episódico um potencial de interpretantes do vivido que não deixavam de constituir uma outra arte. Por isso, o conceito de vida/obra, com o qual Augusto de Campos se aproximou da figura de Pagu (que, aliás, Maria Lysia chegou a conhecer pessoalmente), é especialmente apropriado para se falar dessa escritora, dessa pessoa.

A família em que Lysia nasceu e as circunstâncias de sua formação foram decisivas para sua futura dedicação às artes, com destaque para a literatura. Quinta dos oito filhos de Lafayette Corrêa de Araújo, pernambucano, advogado e professor de português, e de Josephina Rios Corrêa de Araújo, professora primária em Campo Belo, cresceu rodeada de livros. Órfã de mãe aos sete anos, de pai aos doze, sua adolescência tem lances que facilmente resvalariam para o melodramático, não fosse o inato humor e entusiasmo com que encarou a vida e que

²⁶Inédita, foi representada por colegas da escola naquela ocasião.



marcavam seus relatos sobre a época em que teve de se separar dos irmãos, que foram divididos entre os parentes disponíveis, quando já não havia um pai para sustentá-los.

A premência da necessidade material fez com que, assim como os irmãos, prestasse concurso público para garantir a subsistência, embora tenha passado, ainda bem jovem, por uma dezena de outros empregos e chegado a matricular-se em escola de enfermagem – seduzida, segundo me foi relatado, pelo uniforme branco – para fugir apavorada à vista do primeiro cadáver. Irrequieta, tornou-se atriz em Belo Horizonte, tendo participado de importantes montagens teatraiscom Italo Mudado e João Ceschiatti, e destacado-se como protagonista de *Medéia* – papel que a levou a ser aclamada nas ruas pelos estudantes de Ouro Preto. Segue-se um período em Recife, durante o qual a família pernambucana a observou com suspeição, por se tratar de jovem independente, que morava sozinha e mantinha-se por conta própria.

Em São Paulo demorou-se por dez anos, frequentou a Escola de Arte Dramática, formando-se com um prêmio por seu desempenho em As cadeiras, de Ionesco. Continuava a trabalhar em repartição federal, como concursada, e aproveitava para aprender línguas, sem abandonar nem um dia a natação, paixão que a acompanhou durante toda a vida. Seu salário era, em grande parte, empregado na compra de livros, muitos deles importados, proporcionandolhe a formação de uma excelente biblioteca de teatro, hoje lotada na Universidade Federal de São João-del-Rei, (onde viveu a infância e parte da adolescência) obedecendo a vontade externada por ela pouco antes de sua morte. Na capital paulista, participou de muitas montagens teatrais de grande relevância²⁷, sob direção de nomes como Henriette Morineau, Augusto Boal e José Celso Martinez, tendo privado com todos os grandes atores da época, de Paulo Autran a Maria della Costa, de Cacilda Becker a Sérgio Cardoso, de Tônia Carrero a sua colega de curso Aracy Balabanian. No Teatro Oficina, fez parte do elenco de histórica encenação de Os pequenos burgueses, de Gorki. Teve também a oportunidade de trabalhar com Walmor Chagas e Otelo Zeloni no filme *São Paulo Sociedade Anônima*, dirigido por Luís Sérgio Person e escolhido pela Folha de São Paulo como um dos dez melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

-

²⁷No teatro, usava o nome Lysia de Araújo.



Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde morou durante alguns anos, ainda ligada ao teatro, mas sem nunca lhe dedicar o tempo que uma atuação profissional exigiria. Conheceu e trocou correspondência com Carlos Drummond de Andrade, sua grande paixão literária. Infelizmente, destruiu mais tarde as cartas de Drummond, em consequência de uma discussão com um namorado ciumento. Amante da poesia, nunca publicou versos, pois era muito crítica com relação a suas poucas tentativas líricas. De temperamento muito diferente de sua irmã Laís, esta sim, poeta, encontrou sua melhor expressão na narrativa, a que dava sempre uma atmosfera de realismo mágico e até mesmo de absurdo, qualidades que, entretanto, veiculavam menos uma veia farsesca que uma visão do ser humano como individuo imerso em solidão e incomunicabilidade.

Enquanto em sua vida era conhecida como pessoa cheia de entusiasmo e alegre, muito comunicativa e espirituosa, esportista e grande frequentadora de concertos (estudou piano desde a adolescência até os últimos meses de vida), sua concepção das relações humanas mostra-se, nos livros, totalmente desencantada e desesperançosa. 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.

Seu casamento, já madura, quando se cansara de peregrinar e retornara para junto da família, em Belo Horizonte, marcou uma grande mudança em sua vida. O marido, Pedro Aguinaldo Fulgêncio, diretor dos Diários Associados, contava-se entre as personalidades mais destacadas do jornalismo mineiro e, a seu lado, Maria Lysia foi apresentada a políticos, representantes de corpos diplomáticos e outros frequentadores das colunas sociais. Embora esse meio fosse totalmente distinto daquele em que vivera até então, e apesar de seu despojamento no que dizia respeito à moda e aos adornos (não usava joias ou bijuterias de nenhuma espécie), sua simpatia irradiante facilitava e tornava agradável o encontro entre mundos tão díspares. O casamento terminou com o falecimento do marido, em 1992. A partir daí, volta-se cada vez mais para a família, para os sobrinhos que tratava como filhos.



A volta a Belo Horizonte deu-lhe tranquilidade para se dedicar à literatura, com sucesso atestado pelos prêmios. Com a literatura infantil não obteve maior repercussão, mas lembrava com carinho as ocasiões em que fora convidada a conversar com crianças, em eventos escolares, sobre seus livrinhos. Nunca se mostrou ressentida com a escassa fortuna crítica: dirigiu sua ambição para a atividade de leitora compulsiva, para a eventual tradução de poetas alemães, para o estudo de tudo o que dissesse respeito à arte, para as pontuais vitórias de seus sobrinhos em qualquer campo do conhecimento e da arte.

A escrita da solidão e a prática da generosidade, duas faces da mesma moeda, que manteve polida e brilhante em nove –sempre novas – décadas de vida, justificam por si sós, em sua convivência oximórica, a atenção que se concede agora a essa narradora, essa personagem, essa escritora/leitora que foi minha madrinha, minha tia Maria Lysia Corrêa de Araújo.



MULHERES QUE DÃO A CARA: AS SENHORAS DO ALMANAQUE DE LEMBRANÇAS LUSO-BRASILEIRO

Solange Cardoso e Isabel Lousada²⁸

O título "Mulheres que dão a cara: as senhoras do *Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro*" aponta para a ligação que pretendemos evidenciar entre a imagem/ as imagens, ou melhor, as mulheres retratadas e o modo como estas são apresentadas ao longo da obra citada.

Por ter sido o *Almanague de Lembranças* um dos exemplos mais precoces e também de grande longevidade – atravessando o final do século XIX até meados do século XX – tornar-se-ia inviável apresentar numa só comunicação o resultado de um estudo desta natureza que o abarcasse na sua totalidade. Assim, procuramos identificar as grandes linhas de força do tema, escolhendo para tal um volume, cuja análise em maior profundidade permitiria cobrir os aspectos essenciais a revelar do levantamento efetuado a partir do conjunto do Almanaque. O ano escolhido foi o de 1932, que constitui um ponto fulcral, pois corresponde ao último volume da coleção, cuja impressão, como de regra, foi ultimada em 1931. Se, e numa primeira leitura poderíamos supor que o "Almanaque de Lembranças" havia passado incólume após o 28 de maio de 1926 – altura em que um golpe militar instaura a ditadura militar em Portugal -, tal não se verifica. É sabido que a comissão de censura foi criada a 22 de junho de 1926, ainda que não fosse de início, tão fortemente contrária à liberdade de expressão quanto viria a ser depois de 5 de julho de 1932, o que não afetou nosso *Almanague*, pois seu último volume foi publicado em 1931. Não podemos todavia assegurar que o volume relativo a 1932 não tenha sido submetido ao "lápis vermelho", modo como frequemente funcionava a censura prévia, cortando e eliminando parcelas ou subtraindo partes das edições que viam. A verdade é que o Almanaque, não sobreviveu a esse acontecimento, mas como se terá conseguido manter durante os seis anos anteriores?29

Por se tratar de uma publicação destinada também ao público feminino não deixa de ser contraditória a sua extinção no ano em que Oliveira Salazar decide alterar a lei eleitoral

2

²⁸ Profa. Doutora CLEPUL (Universidade de Lisboa)

²⁹ - (somente a 11 de abril de 1933 a censura é inscrita legalmente na Constituição Portuguesa e doravante andará de "mãos dadas" com a PVDE (depois PIDE) no sentido de reforçar a repressão no domínio intelectual).



concedendo, pela primeira vez, o direito de voto às mulheres, ainda que em âmbito restrito. Este aspecto não nos deverá induzir em erro, pois, apesar de tudo, também pouco antes Benito Mussolini (1883-1945), na Itália fascista havia sido eleito após a concessão desse direito às cidadãs italianas. Qualquer destes sinais transparece da leitura, nas *nuances* registradas ao longo do volume que nos serviu de paradigma.

Quanto à publicação propriamente dita do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, cumpre desta feita assinalar a relevância de publicações desta natureza, à época tão em voga. Na comunicação apresentada ao *I Encontro Luso-Afro-Brasileiro: As Mulheres e a Imprensa Periódica* por Natália Macedo, Cláudia Gomes Pereira e Solange Cardoso³⁰, intitulada "As Senhoras do Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro", refere-se ao nascimento do almanaque, em Paris, corria o ano de 1850 e cuja edição se reportava ao ano seguinte (1851) como já foi dito, se irá manter até ao último número. Foi ainda notada a distinção entre "Senhoras" e "Cavalheiros" (desde que se registra a participação feminina, em 1856) até 1872, ano em que, face à alteração de sua denominação para *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, o índice acompanha esta mudança passando a registrar "Senhoras" e "Autores", o que se mantém inalterado até ao último número, em 1932, precisamente o que hoje apresentamos em detalhe.

A separação feita entre "Senhoras" / "Autores" aponta para uma clara misoginia em que existe um real afastamento com delimitação bem definida de poderes entre o universo masculino e feminino, entre o "aceitável" e o "reprovável, o que fica evidente nos valores apurados para a colaboração das senhoras: 28 senhoras e quanto à colaboração dos autores, 259. Também nós gostaríamos de assinalar esse aspecto tanto mais que passados quase cem anos do início da publicação do *Almanaque*, os dados não se haviam alterado substantivamente a esse respeito. Uma questão candente diz respeito à participação que definirá a "qualidade" e a identidade das "senhoras". Destas 28 senhoras nem todas são na verdade autoras. Importa esclarecer. Registra-se o caso de Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921) referenciada no índice e cuja participação se reporta a uma frase de sua autoria que integra o volume em análise, embora a escritora tivesse falecido anos antes.

³⁰ -Texto no prelo.



Para além destas observações importa realmente apurar qual o tipo de contributo, e em que moldes o mesmo é processado comparativamente ao gênero, e natureza da composição: poesia *versus* prosa. Se é certo haver inicialmente uma grande movimentação por parte das "senhoras", reportando-se à composição poética, está ainda por garantir uma análise contemplando a expressão e o ponto de viragem em que a prosa ombreia e em moldes idênticos para homens e mulheres, sendo assim admissível a partilha de designação autoras/autores.

A pergunta que agora recuperamos. "O que faz de um homem um autor e de uma mulher uma senhora?" prende-se com o universo feminino se "fundir" com o lar, com o "foyer", e o masculino com o espaço público, o mundo exterior. Ora esta dicotomia tão analisada por Pierre Bourdieu tutela a hegemonia do mais forte pelo mais fraco e sinaliza o privado e o público como pertença simbólica de poder masculino, no caso do último, o que acarretou à mulher que pretendia sufragar a sua liberdade, o ônus de "perdida" ou algum sinônimo igualmente pejorativo. Essa seria uma pérfida esparrela, ainda que subliminar, atuando ao nível do inconsciente (lembrando Simone de Beauvoir — "não nascemos mulheres, tornamos mulheres") capaz de intimidar as menos instruídas a arriscar uma intervenção no espaço público, a fim de singrar profissionalmente ou para integrar grupos cívicos com os quais pudessem vir a interagir. O isolamento faria com que a dicotomia prevalecente se mantivesse muito para além do século XIX, fazendo sentir-se ainda nos tempos que correm.

Não deixa de ser curioso tratar-se de um bloco riquíssimo do ponto de vista iconográfico de imagem, aquele que integra os elementos ilustrando este volume do *Almanaque*.

Desde a simbólica imagem traduzindo a figura feminina como uma "degenerada", sendo a reprodução de uma "Eva" libidinosa que seduz o homem, passando a "conquistadora", assumindo o papel de a "femme-fatale", como o conhecemos no caricaturista Diniz Fragoso³¹ com o quadro "ontem e hoje", em que a mulher é comparada ao antigo conquistador D. Afonso

^{31 -} Diniz Fragoso modo como assina os desenhos a que nos reportamos. Trata-se provavelmente do artista alentejano, João Diniz Fragoso que nasceu em Nisa, em 1902, cartoonista e desenhador cuja colaboração assídua nos jornais nacionais portugueses como "O Século" e "Diário de Notícias" foi relevante durante este período. Aliás, a assinatura confere com as cotejadas nos desenhos que João Diniz Fragoso apresenta para as figuras nisenses editadas no "Album Alentejano", publicação de cariz regionalista dos anos 30.



Henriques, denunciando uma crítica de valores, que é naturalmente uma crítica ao social e ao feminismo simultaneamente.

Também do mesmo modo o quadro "ninguém está contente com o seu nome" desperta o debate em torno da velha questão – fêmea *versus* macho. A ponto de ser necessário à mulher verbalizar o querer usurpar o terreno de especificidade do macho, expressão diametralmente oposta ao enunciado pelas próprias feministas e pelo feminismo enquanto movimento social.

Cabe nesta altura fazer menção ao caminho árduo travado desde as conquistas feministas de primeira geração, mostrando não ser a emancipação feminina responsável pela masculinização da mulher, nem sequer ser seu objetivo; ainda que sendo este um dos estereótipos mais recorrentes: "Em todos os tempos houve mulher-homem, criatura forte e disposta em civilizar o marido à chinelada. Essas matronas nunca se masculinizaram a ponto de renunciarem às saias que sabem muitas arregaçar apesar de curtas". Razão mais do que bastante para afirmar que, contrariamente ao ditado popular, nem sempre "o hábito faz o monge". Por se tratar de uma publicação de grande alcance e ser dirigida tanto a homens como a mulheres é importante a mensagem implícita ao texto "O feminino e as mulheres homens" que se prende com o uso de calções por parte de uma mulher desportista e sócia da Federação Desportista Feminina de França. Tendo sido admoestada para usar saias em vez de calções, "que era o que usava o sexo forte", Violet Merise informada pela lei, vai para tribunal, e vê a justiça do seu lado ao ser indenizada em 100 mil francos mantendo-se no grupo desportivo sem se ter submetido ao uso de saia.

Estes casos podem ser lidos como "opinion makers" tendentes a formar grupos de opinião. Também em Portugal a discussão em torno ao uso e corte de cabelo "A la garçonne" e ao uso da saia-calção deu muito o que falar. Embora a questão do uso de calças pelas mulheres tenha sido até mais tarde uma séria batalha. A comparação estabelecida no artigo assinado por JJ vai mais longe chegando a tocar o ponto fulcral: a moral.

Comparando o uso de "pantalonas" (i.e., calças) pelas mulheres e o modo como as coristas e as atrizes se apresentavam em palco, "nuas apenas com tapumes" opina, no entanto, ser menos imoral o uso de "pantalonas"!?!

Muita matéria para debater.



Em contrapartida, o desenho de Diniz Fragoso, com texto de Lima Pereira "Mulher Econômica" glosa o fato das modas fazerem subir as saias e toda a composição estrófica representa um ataque à modernidade e ao feminismo que as promove. Não deixa de ser sintomático o modo como é satirizada a mulher econômica, tão valorizada nesta época, inúmeras vezes associada à imagem da "fada do lar" conseguindo gerir o orçamento familiar de modo tão exímio, e incessantemente louvado pelo "Estado Novo".

Passando para o desenho "Elas que Dizem"...

Retenhamos a legenda: "As escadas de incêndio são a perdição das criadas..."

A crítica social aos "namoros de varadim" para os abastados e aos abusos das empregadas que nas escadas namoravam. Houve até por esta altura (década de 30) a obrigatoriedade de inscrever no Boletim Sanitário³² a cláusula de virgindade, o que se compaginava com a prática recorrente da iniciação social dos jovens burgueses à custa das criadas, que empregavam e que viviam debaixo do mesmo teto, tantas vezes sem qualquer outro recurso e/ou escapatória.

E a par desses fatos encontramos também a imagem traçada em "Modelo de pintor" com a implícita comparação entre essa e a esposa modelo. A problemática é colocada pela expressão: "A mulher do pintor Fonseca é uma esposa modelo...no atelier do marido". De onde se depreende do diálogo, imagine-se quando de lá sai...pois que está apresentada com uma elegante toilete acentuando as linhas "curvilíneas" em cima de uns "saltos altos" a que não podia faltar a marca da atualidade: cabelo muito curto.

Num sentido de maior "charge" nos confrontamos com a ilustração de "Caso imprevisto...pela lei". Ao apresentar uma caricatura de uma mulher de chinelos, xaile aos ombros e lenço pela cabeça, pedindo conselho ao médico, face aos maus tratos de que era vítima pelo marido. O médico gozando a situação, de porte altivo, acentuado pelo charuto que fuma e pelo chapéu de coco que ostenta, responde que o que a pobre mulher deve fazer é: - "Dirigir-se à Sociedade Protetora dos Animais".

_

³² - Arnaldo Brazão (advogado e co-fundador com Adelaide Cabete da Liga Portuguesa Abolicionista) denuncia durante o Congresso Abolicionista Português que decorreu em Lisboa, em 1926, terem as autoridades de Leiria ordenado e forçado a inspeção às criadas de servir sendo matriculadas nas casas toleradas todas aquelas que não fossem virgens.



Latu sensu os graves problemas sociais estão enunciados ao longo do volume: desde o alcoolismo ("Bailarina insaciável") à violência, à falta de instrução ("quanto mais alto se sobe") às desigualdades sociais, passando pelo modo como se refletem não só no dia-a-dia como num manifesto anti-feminismo ("marido egoísta") que as ilustrações deixam transparecer.

Justifica-se, estamos em crer, uma análise pormenorizada às ilustrações que acompanham o conjunto de volumes do *Almanaque de Lembranças*. No caso vertente pensamos ter contribuído para acentuar a relevância da matéria em epígrafe.

Resta, ainda assim, referir a atenção que nos merecem os perfis de mulheres editados no volume em apreço. Desde logo encontramos, dos vultos portugueses, no índice, o nome de Maria Amália Vaz de Carvalho. Ainda assim reporta-se exclusivamente a um pensamento, pois a escritora, como sabemos, morre na década de 20.

A finalizar registra-se que os almanaques, para citar a definição proposta por José Luiz Caldas, impressa num deles:

são os mais populares e bons livros, por serem recheados de assumptos e variedades interessantes, e merecem ser lidos por todo mundo civilizado: porque em geral os almanachs são instructivos, moralizadores e recreativos. Os nossos avós liam com pura alegria esses livrinhos e consultavam-nos como um médico, porque lhes davam conhecimentos úteis e educativos. [...]
Um almanach deixa sempre gratas recordações.

REFERÊNCIAS

COSTA, Emília de Sousa, *Olha a malícia e a maldade das mulheres!* Conferência pronunciada no Salão de Festas do Século, em junho de 1930. Lisboa, Of. do Anuário Comercial, 1932.

LIMA, Fernando de Castro Pires de. Feminismo e feministas. Porto: Ed. Germen, 1932.

MASCARENHAS, João Mário (Coord.), O Estado Novo e as Mulheres: o género como investimento ideológico e de mobilização. Lisboa: BMRR, 2001.

Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o anno de 1932. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1931.

Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1913. Lisboa: Parceria António Maria Pereira. 1912.



SAINTE-BEUVE. Retratos de Mulheres. Traduzido por António Sérgio. Coimbra: Imp. da Universidade, 1932.

ELIZETE, UM OLHAR SOBRE A LITERATURA INFANTIL

Vera Lucia Godoi de Faria³³

Elizete Lisboa é professora e escritora. Seu olhar derramado sobre o universo infantil encanta crianças e adultos, alunos e leitores. A escritora tornou-se deficiente visual aos nove anos e, hoje, com 51, demonstra uma felicidade enorme pelos caminhos que escolheu. Essa alegria de viver é que moveu seu desejo de escrever livros usando duas linguagens: em braile, para crianças com problema de visão, e, em português, com a narrativa textual. Acabou descobrindo que os livros fazem sucesso em qualquer mão, de quem não enxerga e de quem quer enxergar mais ainda. A aventura dessa experiência leva os leitores a limites nunca antes imagináveis, pois os livros são ilustrados também com os mágicos pontinhos nos desenhos, circulando coisas e objetos que eles nunca viram. Alguém já imaginou um caramujo ou um penico sem nunca tê-los vistos? Pois é assim, cheio de surpresas. Seu texto é leve, solar e

_

³³ Jornalista e Professora de Jornalismo.



colorido, o que reflete a atitude de uma pessoa que sabe ser *cega*³⁴, como ela própria se nomeia, e não tem vergonha disso. O uso pensado e repensado das palavras mostra o cuidado e o apreço pelo leitor, para quem a sua escrita é um grande investimento no sentimento e na vida de pessoas, que de alguma forma vivem à margem de muita coisa, inclusive com carência de bons livros.

Essa demanda sempre existiu, mas a grandiosa dificuldade em produzi-los é quase impossível de ser entendida pelo leitor comum. Cada letra, cada ponto e linha, cada cor e forma são trabalhados com uma intensidade incomum nos textos em braile em função da particularidade do leitor, que leva anos para imaginar um objeto do qual nunca tomou conhecimento visual e que precisa de um tempo bem maior para entendê-lo. Cada etapa vencida é uma vitória com sabor intenso e profundo. Sabendo disso, a escritora e a educadora Elizete Lisboa escreveu livros de leitura fácil e simples, privilegiando uma escrita próxima da música, sem grandes devaneios de linguagem, com o objetivo de facilitar e aproximar as crianças com deficiência visual do universo do mundo da literatura antes tão distante para elas.

Formada em Letras pela UFMG em 1976, foi professora de português durante trinta anos, criando um curso particular frequentado por centenas de pessoas. Alfabetizada na língua portuguesa desde criança e hoje uma perita no uso do computador em braile. Elizete começou a escrever literatura apenas em 1998. A escritora demorou cinco anos para encontrar uma editora para seus livros. Hoje tem cinco livros publicados e outro no forno da gráfica para o próximo ano. Vários deles são adotados em escolas públicas de Belo Horizonte e cidades da grande BH para onde os governos já adquiriram centenas de exemplares. Apenas o *Firirim finfim*, está na quinta edição. Ao todo, já foram vendidos mais de 34 mil livros. O sonho de Elizete é ver o livro de duas escritas sendo popularizado no Brasil, principalmente, entre as crianças. Seus livros são assim célebres na arte da escrita e da ilustração.

Pioneira nesse formato, a autora sabe que é pelo encantamento que a criança chega ao livro, por isso, seu texto se aproxima da canção quando opta pelo processo de criação de escrever e reescrever palavra por palavra. Desse modo, pensa sua sonorização semelhante a uma trava línguas, sequência, arranjo, ligação e rima até parecer uma música sonoramente

³⁴ No texto, o vocábulo *cego* foi utilizado para situar o leitor quanto à postura forte da própria escritora, que o usa sem receios e não o compreende como um termo ofensivo.



agradável de ouvir e ler como no texto *A Bruxa mais velha do mundo* que diz: "E há mais serenatas: "dum-dum, lalalá,/ Ui-ui-ui, au-au-au,/Mumumu, quaquaquá". (LISBOA, 2005).

Assim como na vida, a obra de Elizete Lisboa reflete personagens alegres e risonhos, e o que é mais importante, com sonhos possíveis de realizar como casar, viajar, cantar e escrever. Embora seus personagens não sejam gente como a gente, eles encarnam animais que gostaríamos de ser se pudéssemos escolher. Ao dar vida aos animais, sua escrita vigorosa encanta e cria asas para a imaginação infantil. Isto parece ser a vocação e a missão dessa escritora que está fazendo história ao produzir literatura infantil de qualidade.

A escritora prefere escrever para crianças pela sua fertilidade de imaginar e sonhar com o "impossível possível", assim como bruxas velhas e feias querem o romantismo de um casamento com flores e serenatas. Seu texto sem preconceito e divertido agrada também adultos, por isso, considera-se privilegiada, porque atinge um público grande, já que suas produções são lidas por crianças *cegas* e crianças que enxergam. Para ela, os limites não existem, como sugere o verso que introduz seu livro *Benquerer bem amar*, para quem a imaginação permite um mundo de sonho e de fantasia:

há palavras para as cores.

Há palavras para o invisível

E até para o que não existe.

Com palavras, podemos ver.

Então, o que é o não ver? (LISBOA, 2010)

Seu primeiro livro é de 1998. Foi somente cinco anos depois que encontrou editora para bancar a edição de *Quero Brincar*. Audacioso e estético, seu tão sonhado projeto era escrever livros infantis. Hoje, pode se considerar pioneira na escrita de livros infantis em braile e português. Demonstra uma felicidade tão grande que palavras fogem fáceis e alegres de sua boca para dizer que qualquer coisa é bom demais. Essa alegria de viver é que moveu seu desejo de escrever livros para crianças com problema de visão. Acabou descobrindo que eles fazem sucesso em qualquer mão, de quem não enxerga e de quem quer enxergar mais ainda.



Seu texto é leve e colorido, o que reflete a atitude de uma pessoa que sabe ser *cega* e não tem vergonha disso. Alfabetizada aos sete anos, Elizete se tornou professora de português assim que chegou a Belo Horizonte, onde mora desde adolescente e, por mais de trinta anos, deu aula e fundou sua própria escola.

Em casa, adora ouvir música, plantar, brincar com bichos de estimação e com suas bruxas e admite que se inspira no seu ambiente familiar para alimentar seu processo criativo. Além das crianças, gosta também de poesia, computador, conversar à toa e estar sempre entre amigos e familiares amados, como os dois lindos filhos e o marido engenheiro que conheceu quando era seu aluno. Essa mistura parece ser a receita ideal para alimentar seus sonhos.

Dentro desse ambiente, os livros com as duas linguagens são feitos com histórias e palavras rigorosamente pensadas, tintas e pontinhos, formando uma leitura leve e texturizada, provocando uma agradável sensação de tato e de poesia juntos para permitir que tantas mãos e mãozinhas também possam brincar. A experiência tátil da criança encanta e aumenta seu desejo de se aproximar do livro e da literatura porque vê nele um brinquedo. Com seis livros editados e outro para ser lançado no próximo ano, Elizete sonha com Portugal, país onde seus livros vão ser publicados em breve.

A maior riqueza da obra de Elizete é a oportunidade de permitir aos seus leitores deficientes visuais a experiência estética rara e indescritível de construir sentidos e vivenciar emoções e sentimentos impedidos pela falta da visão, agora traduzida pela emoção tátil das mãos que permitem mergulhar no profundo mistério do ver e não ver e do não ver e sentir.

REFERÊNCIAS

LISBOA, Elizete. A Bruxa mais velha do Mundo (A). Editora Paulinas, 2005.

LISBOA, Elizete. *Benquerer bem amar.* Editora Paulinas, 2010.

LISBOA, Elizete. Firirim FinFim. Editora Paulinas, 2007.

LISBOA, Elizete. *Madrugada na casa do Bruxo*, a ser publicado no próximo ano.

LISBOA, Elizete. Que será que a Bruxa está lavando, Editora Paulinas, 2005.

LISBOA, Elizete. Quero Brincar, 2004.

LISBOA, Elizete. Rosa e o Gato, 2004.

