



ANAIS

ISSN: 2238-0787

**Universidade de Caxias do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Centro de Ciências Humanas e da Educação
Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade
Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter**

**ANAIS DO
VII SEMINÁRIO INTERNACIONAL E
XVI SEMINÁRIO NACIONAL
MULHER E LITERATURA**

**Mulheres de Letras –
do Oitocentismo à Contemporaneidade:
Transformações e Perspectivas**

Homenageadas: escritoras do Partenon Literário

Organização dos Anais

Dr. André Tessaro Pelinser – UCS

Dr. João Claudio Arendt – UCS

Me. Bruno Misturini – UCS

Ma. Karen Gomes da Rocha – UCS

Larissa Rizzon da Silva – UCS



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

S471c Seminário Internacional Mulher e Literatura (7. : 2015 : Caxias do Sul, RS).

Anais do VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional
Mulher e Literatura / org. André Tessaro Pelinser ... [et al.]. – Caxias do
Sul, RS : EducS, 2016.
1410 p.: il.; ... cm.

Mulheres de Letras – do Oitocentismo à contemporaneidade :
transformações e perspectivas.
Homenageadas: escritoras do Partenon Literário.
ISSN: 2238-0787

1. Mulheres na literatura - Congressos. I. Título. II. Pelinser, André
Tessaro. III. Seminário Nacional Mulher e Literatura (16. : 2015 : Caxias do
Sul).

CDU. 2.ed. : 82-055.2(062.552)

Índice para o catálogo sistemático:

1. Mulheres na literatura - Congressos

82-055.2(062.552)

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Carolina Meirelles Meroni – CRB 10/ 2187



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Coordenação do Evento

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani – PPGLET/UCS
Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos – PPGLET/UCS

Comissão Organizadora Local

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani - UCS
Dra. Cristina Loff Knapp - UCS
Dra. Elsa Mônica Bonito Basso - UCS
Dr. João Claudio Arendt - UCS
Ma. Niura Maria Fontana - UCS
Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos - UCS

Comissão Organizadora Nacional

Dra. Ana Gabriela Macedo - Minho (Portugal)
Dra. Ana Luísa Amaral - Universidade do Porto (Portugal)
Dra. Claudia Amengual - Uruguai
Dra. Claudia de Lima Costa - UFSC
Dra. Conceição Flores - UnP
Dra. Constância Lima Duarte - UFMG
Dra. Cristina Maria Teixeira Stevens - UnB
Dra. Ivia Iracema Duarte - UFBA
Dra. Liane Schneider - UFPB
Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira - UFBA
Dra. Rita Terezinha Schmidt - UFRGS
Dra. Rosana Cássia Kamita - UFSC
Dra. Susana Borneo Funck - UFSC
Dra. Zahidé Lupinacci Muzart - UFSC

Comissão de Executiva

Ana Júlia Poletto
Ana Paula Ody Batista
André Tessaro Pelinser
Angélica Vinhatti Gonçalves Ferla
Bruno Misturini



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Caren Fernanda Haack
Daniela Pioner
Daniele Marcon
Diego Conto Lunelli
Felipe Teixeira Zobaran
Gilberto Broilo Neto
Juliana Rossa
Karen Gomes da Rocha
Larissa Rizzon da Silva
Lisiane Ott Schulz
Marciele Borchert
Mariana Duarte
Odair José Silva dos Santos
Patrícia Peroni
Paula Sperb
Roberto Rossi Menegotto
Rossana Rossigali
Sheila da Rocha
Tandra Pramio

Realização

Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade (UCS)
Programa de Doutorado em Letras - Associação Ampla UCS/UniRitter
Curso de Graduação em Letras (UCS)

Patrocinadores



Apoiadores





SUMÁRIO

MESAS-REDONDAS	17
MESA-REDONDA I.....	17
UMA LEITURA GENDRADA DA LÍRICA DE ILDEFONSA LAURA CÉSAR	17
MESA-REDONDA II.....	26
IGIABA SCEGO: ESCRITORA AFRICANA/ITALIANA PÓS-COLONIAL	26
UMA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DAS ZONAS DE CONTATO DO ATLÂNTICO NEGRO: <i>I, TITUBA: BLACK WITCH OF SALEM</i> , DE MARYSE CONDÉ	37
MESA-REDONDA IV	47
O SENTIDO DA MOVÊNCIA: SUBVERSÕES DE GÊNERO EM NARRATIVAS DE TATIANA SALEM LEVY	47
MESA-REDONDA VI	56
CLARICE LISPECTOR E INÊS PEDROSA: DOIS MUNDOS, DOIS OLHARES NO ESPAÇO DA CRÔNICA	56
MESA-REDONDA VIII	63
A VOZ DA NOITE: SUBVERSÃO FEMININA NA ESCRITA DE DINA SALÚSTIO	63
CORPOS EM TRÂNSITO	71
MESA-REDONDA IX	77
<i>DR. SILVIO</i> E SUA INSERÇÃO NO PROJETO LITERÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS.....	77
SIMPÓSIOS TEMÁTICOS	84
SIMPÓSIO TEMÁTICO 1.....	84
O LEITOR BOORZ E AS MULHERES EM <i>A MORTE DO REI ARTUR</i>	84
A LENDA DE MELUSINA E AS MULHERES-SERPENTES: A VISÃO DEMONOLÓGICA DA MULHER	94
DO TEXTO À CENA: A <i>MISE EN SCÈNE</i> CLARICIANA NA REPRESENTAÇÃO MEDIEVAL DA “PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS”	100



ABELARDO E HELOÍSA: O LEGADO PATRÍSTICO MISÓGINO NA EXPRESSÃO DO IDEÁRIO AFETIVO	110
SIMPÓSIO TEMÁTICO 2.....	120
SOBRE O NARRADOR EM <i>O AMOR DE PEDRO POR JOÃO</i>	120
TRAUMA, MEMÓRIA E AMNÉSIA EM <i>LE BAOBAB FOU</i>	130
SIMPÓSIO TEMÁTICO 3.....	137
VOZES AFRO-INDÍGENAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O LUGAR DE GRAÇA GRAUNA E INALDETE PINHEIRO DE ANDRADE	137
A CONSCIENTIZAÇÃO DA MULHER INDÍGENA NA POESIA DE E. PAULINE JOHNSON	146
SIMPÓSIO TEMÁTICO 4.....	152
A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NOS TEXTOS DE ANA EURÍDICE EUFROSINA DE BARANDAS E NÍSIA FLORESTA.....	152
MULHERES NEGRAS, ANCESTRALIDADE E PERTENCIMENTO NOS ROMANCES DE CONCEIÇÃO EVARISTO.....	159
GERANDO PALAVRAS, PARINDO VERSOS: A REPRESENTAÇÃO DA MATERNIDADE NA POÉTICA DE CRISTIANE SOBRAL	166
O ESPAÇO DA MEMÓRIA OU A MEMÓRIA NO ESPAÇO: UMA ANÁLISE DO CONTO <i>ÚLTIMO DIA</i> , DE BANANA YOSHIMOTO	177
NARRATIVAS DE ARTEMÍSIA GENTILESCHI: CARTAS E IMAGENS COMO ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE.....	184
NARRATIVAS DE VIDA E NEO-ORIENTALISMO: (AUTO)REPRESENTAÇÃO E SUBALTERNIDADE EM AUTOBIOGRAFIAS DE MULHERES MUÇULMANAS.....	197
O SUJEITO ERÓTICO FEMININO EM <i>O AMANTE</i> , DE MARGUERITE DURAS.....	203
SIMPÓSIO TEMÁTICO 5.....	212
POESIAS QUE ENALTECEM E ANEDOTAS QUE IRONIZAM: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NOS ALMANAQUES <i>LITERÁRIO E ESTATÍSTICO DO RIO GRANDE DO SUL E POPULAR BRASILEIRO</i> (1989-1910)	212
SIMPÓSIO TEMÁTICO 6.....	224
A MILITÂNCIA FEMINISTA NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MARINA COLASANTI.....	224



A PERSONAGEM FEMININA EM <i>DE AMOR Y DE SOMBRA</i>	234
A SEMENTE DA LIBERTAÇÃO FEMININA NO CONTO COLHEITA DE NÉLIDA PIÑON	242
GILKA MACHADO: UMA <i>TROBAIRITZ</i> NA POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX	253
AS MULHERES NA FICÇÃO CIENTÍFICA: LUTAS E ALEGORIAS	262
EM BUSCA DE <i>UM TETO TODO SEU</i> : A INSERÇÃO DAS IRMÃS BRONTË NO CENÁRIO LITERÁRIO DO SÉCULO XIX	271
O TRAVESTISMO NA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES EM PORTUGAL NO FINAL DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO SÉCULO XIX	281
A DEGRADAÇÃO SOCIAL PELOS PARADOXOS FEMININOS EM <i>JÓIA DE FAMÍLIA</i> , DE AGUSTINA BESSA-LUÍS	293
A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO ROMANCE <i>O PONTO CEGO</i> DE LYA LUFT	298
ENTRE O ARCAICO E O MODERNO: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM <i>UM INIMIGO DO POVO</i> , DE IBSEN	309
DEVIR E DESCONSTRUÇÃO NO CONTO AMOR, DE CLARICE LISPECTOR	315
SIMPÓSIO TEMÁTICO 7	321
CALCINHAS PENDURADAS NO VARAL: NOVOS PARADIGMAS PARA O <i>BILDUNGSROMAN</i> FEMININO	321
O SUBLIME NAS VOZES SILENCIADAS EM <i>SINFONIA EM BRANCO</i> , DE ADRIANA LISBOA..	329
SIMPÓSIO TEMÁTICO 8	339
A DONZELA, A MÃE E A ANCIÃ: UMA ANÁLISE DA FIGURA FEMININA NA OBRA DE MILTON HATOUM	339
FIGURAÇÕES DA IDENTIDADE NA EXPRESSÃO DO FEMININO: UM ESTUDO DO CONTO “A IMITAÇÃO DA ROSA”, DE CLARICE LISPECTOR	347
A POÉTICA ERÓTICA COLASANTIANA SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS FEMINISTAS ..	356
CORPOS DESTERRADOS - SUJEITOS [DES]CONSTRUÍDOS: UM ESTUDO DAS SUBJETIVIDADES FEMININAS EM <i>ORYX E CRAKE</i> E <i>THE WINDUP GIRL</i>	366
A <i>MULHER-MONSTRO</i> E SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO FICCIONAL DE CAIO FERNANDO ABREU	377



SIMPÓSIO TEMÁTICO 9	384
AS DIFERENTES FACES DO FEMININO E SEUS SÍMBOLOS NA OBRA <i>ANTES DE NASCER O MUNDO</i> , DE MIA COUTO	384
MARIAMAR E HANIFA: REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES EM <i>A CONFISSÃO DA LEOA</i>	397
A VOZ DAS MULHERES NA POESIA DA GUINÉ-BISSAU	408
LILOCA: PERSONAGEM FEMININA SUBMISSA NA SÁTIRA <i>QUEM ME DERA SER ONDA</i> , DO ANGOLANO MANUEL RUI.....	419
SIMPÓSIO TEMÁTICO 10	427
SOB A “MÁSCARA ESTILÍSTICA” DE RUBEM FONSECA: A INTERTEXTUALIDADE EM O MATADOR, DE PATRÍCIA MELO	427
SIMPÓSIO TEMÁTICO 12	434
LIVÍRIA, RIVÍLIA, IRLÍVIA, VILÍRIA: O DISFARÇADO PROTAGONISMO FEMININO.....	434
NA CORDA BAMBA DO CORDEL: REPRESENTAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES DO FEMININO NA PRODUÇÃO CORDELÍSTICA	440
MARCELINA E DÓRIS: REPRESENTANTES FEMININAS DA OBRA DE CYRO MARTINS	452
ELOS ENTRE BIOGRAFIA, CORRESPONDÊNCIA E ALGUMA POESIA DE KATIA OLIVEIRA .	459
“A FEIRA” DE LOURDES RAMALHO: PALAVRAS E DIÁLOGOS	470
A LEITURA COMO EMANCIPAÇÃO FEMININA: A PERSONAGEM MALVINA, DE JORGE AMADO	478
SIMPÓSIO TEMÁTICO 13	485
QUE COISAS QUE NÓS NÃO SABEMOS HAVERÁ ENTRE O DIABO E A MULHER: O FEMININO E O DEMONÍACO NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA.....	485
AS PERSONAGENS FEMININAS EM <i>FRANKENSTEIN</i> NAS VOZES DE NARRADORES MASCULINOS.....	491
ESTRANHA E ESTRANGEIRA: A SOLIDÃO DE EDNA/EDUARDA REFLETIDA NOS MODELOS FEMININOS APRESENTADOS EM <i>RIACHO DOCE</i> , DE JOSÉ LINS DO REGO.....	498
QUANDO O SILÊNCIO É CÚMPLICE.....	509
A SERVIDÃO COMO IDENTIDADE EM <i>WINTER</i> , DE DERMOT BOLGER.....	518



ANAIS

ISSN: 2238-0787

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA VISÃO DO REALISMO MODERNO: UMA LEITURA DE <i>PAMELA</i> , DE RICHARDSON, E <i>MADAME BOVARY</i> , DE FLAUBERT	527
NOS SUBTERRÂNEOS DA AVENTURA: A CARACTERIZAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS EM <i>A NARRATIVA DE A. GORDON PYM</i> , DE E. A. POE, E <i>A ILHA DO TESOURO</i> , DE R. L. STEVENSON	534
MARIA DE FRANÇA: UM NOME, DUAS IMAGENS EM CONTRAPONTO.....	540
AS HORAS: A REPRESENTAÇÃO FEMININA DIANTE DO TEMPO.....	548
SIMPÓSIO TEMÁTICO 14.....	557
VIAGENS: O SUJEITO FEMININO HIFENIZADO NA NOVA DIÁSPORA CONTEMPORÂNEA... 557	
LEITURAS DE SERTANEJAS DE IRECÊ/BA E SEUS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO	568
DO PATRIARCALISMO AO PÓS-FEMINISMO: DIFICULDADES DA MULHER EM TRANSIÇÃO REPRESENTADA NA OBRA DE SONIA COUTINHO.....	579
SUBJETIVIDADE E IDENTIDADE FEMININAS: EM BUSCA DA AFIRMAÇÃO DO "EU"	585
O OLHAR MASCULINO E A ESTRUTURA NARRATIVA EM <i>WUTHERING HEIGHTS</i>	598
A ESCRITA DE SI E O EROTISMO NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA	606
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS CAMPANHAS DE PREVENÇÃO HIV/AIDS: MULTIMODALIDADE DA LINGUAGEM E MODELOS CULTURAIS	612
SIMPÓSIO TEMÁTICO 15.....	624
A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM <i>DEZ MULHERES</i> , DE MARCELA SERRANO	624
CARTOGRAFIAS DE GÊNERO: RECONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS EM <i>O CADERNO DE MAYA</i> , DE ISABEL ALLENDE	636
REPRESENTAÇÃO FEMININA: UMA ANÁLISE COMPARATISTA ENTRE O CONTO DE NÉLIDA PIÑÓN E O EPISÓDIO “ARLETE” DA SÉRIE TELEVISIVA <i>AS CANALHAS</i> DO GNT	643
GRITOS EM SILÊNCIO: A CONDIÇÃO FEMININA EM “A DESERÇÃO”, DE CRISTINA PERI ROSSI.....	648
<i>MALINCHE</i> , DE LAURA ESQUIVEL, E A REESCRITA DA HISTÓRIA OFICIAL PELO DISCURSO FEMININO.....	655
AS PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA <i>EL SEÑOR PRESIDENTE</i> , DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS.....	661



ANAIS

ISSN: 2238-0787

LAGAR I: AS LOUCAS MULHERES DE GABRIELA MISTRAL	671
LUCY SONNE: UMA PERSONAGEM DE FIBRA	679
DUAS MULHERES, DUAS <i>CABRAL</i> : UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE URANIA E HYPATÍA BELICIA.....	686
SIMPÓSIO TEMÁTICO 16.....	692
“AMOR, AMOR! SEMPRE O AMOR”: DIÁRIO PESSOAL E MISSIVAS DE UMA MOÇA APAIXONADA (1946-1952, CAXIAS DO SUL)	692
FICÇÃO E REALIDADE: AS CARTAS DE JANE AUSTEN.....	704
A ESCRITA DIARÍSTICA DE ANAÏS NIN EM <i>HENRY & JUNE</i> : ENTRE A AUTOFICÇÃO E A AUTOBIOGRAFIA	714
ENTRE MARIAS, ANA. DE CASTRO OSÓRIO, ENTRE CORRESPONDÊNCIAS	722
FLORBELA ESPANCA: UMA CONTÍSTICA DE SI.....	730
A PERFORMANCE DA VOZ AGÔNICA NA REPRESENTAÇÃO DE SI MESMA EM <i>C’EST TOUT</i> , DE MARGUERITE DURAS	741
OS CASOS MARIANA ALCOFORADO E FLORBELA ESPANCA: A ESCRITA ÍNTIMA COMO ESPAÇO PARA A FICCIONALIZAÇÃO DA VIDA	748
ESCRITAS DE SI, LEITURAS DO OUTRO: AS MÚLTIPLAS VOZES EM INÊS PEDROSA	757
INESPERADAS POSIÇÕES: O DIÁRIO FINGIDO DE ANA CRISTINA CESAR.....	768
SIMPÓSIO TEMÁTICO 17	777
“FAZEI DELA VOSSA CREDENCIAL PERANTE NOSSAS IRMÃS ESTRANGEIRAS”: FEMINISMO E INTERCÂMBIOS CULTURAIS NAS PÁGINAS DA REVISTA <i>BRASIL FEMININO</i> (1932-1934) .	777
O PERCURSO HISTÓRICO DA LITERATURA FEMININA NOS PALOP: DE 1935 A 2013	783
SIMPÓSIO TEMÁTICO 18.....	795
ESCRITA DE MULHER: AUTORIA FEMININA E QUESTÕES DE GÊNERO NA POESIA DE PAULA TAVARES	795
MAYRA SANTOS FEBRES: GESTOS PERFORMATIVOS DE UMA INTELLECTUAL AFRO-CARIBENHA.	805



ANAIS

ISSN: 2238-0787

O RACISMO E SEU COMBATE EM <i>CLAUDIA</i> E <i>TPM</i> – DISCUSSÕES SOBRE RAÇA E GÊNERO	815
MÃES ADOCIDADAS: ESCRAVAS AFRICANAS NO NORDESTE E SUAS PRÁTICAS CULTURAIS EM <i>CASA GRANDE</i> & <i>SENZALA</i> , DE GILBERTO FREYRE.	824
CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE: RACISMO E OPRESSÃO DE GÊNERO	830
SIMPÓSIO TEMÁTICO 19	838
A MULHER E O INSTINTO PRIMEIRO: AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS ATRAVÉS DO TRAÇO DO ARTISTA PLÁSTICO CAXIENSE BRUNO SEGALLA.....	838
A RELAÇÃO AMOROSA ILEGAL AMAZÔNICA: UMA EXPLORAÇÃO IMPLÍCITA DA ÍNDIA E CABOCLA NO SERINGAL NORTE, SEGUNDO ALBERTO RANGEL	847
FEMININO E GROTESCO EM “GOOD COUNTRY PEOPLE”, DE FLANNERY O’CONNOR	857
FIGURAÇÕES INSÓLITAS DO CORPO PERFORMÁTICO NO DOCUMENTÁRIO <i>PINA</i> , DE WIM WENDERS	865
IMAGENS DO INSÓLITO E DO FEMININO EM <i>VELAS NA TAPERA</i> : UM ROMANCE DE CARLOS CORREIA SANTOS	871
SAGAS FANTÁSTICAS E A REPRESENTAÇÃO FEMININA: A TRAJETÓRIA DE DAENERYS EM <i>A GUERRA DOS TRONOS</i>	882
SIMPÓSIO TEMÁTICO 20	892
O RETRATO DE UMA SOCIEDADE PATRIARCAL NA <i>OBRA UMA VIDA EM SEGREDO</i>	892
ANÁLISE DO DISCURSO DA OBRA <i>O BOM CRIOULO</i> , DE ADOLFO CAMINHA	899
CARACTERIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM “PRECIOSIDADE”	905
SIMPÓSIO TEMÁTICO 21	917
FONTES PRIMÁRIAS E A POESIA DE RESISTÊNCIA EM <i>INVENTÁRIO DO MEDO</i> , DE LARA DE LEMOS.....	917
A PAIXÃO SEGUNDO GH: DA RECONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADOS À RESSIGNIFICAÇÃO DA REALIDADE.....	924
DE MÃE PARA FILHA: AUTOFICÇÃO, TRAUMA E AFETO EM <i>UMA MORTE SUAVE</i> , DE SIMONE DE BEAUVOIR E O LUGAR ESCURO: UMA HISTÓRIA DE SENILIDADE E LOUCURA, DE HELOÍSA SEIXAS.....	931



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RECONCILIANDO-SE COM A VIDA: O SOFRIMENTO COMO INSPIRAÇÃO PARA <i>HAVE YOU SEEN MARIE?</i> , DE SANDRA CISNEROS.....	938
AS MARCAS DA DEVASTAÇÃO: O TRAUMA DA SUBMISSA PROTAGONISTA DE SINFONIA EM BRANCO.....	945
LITERATURA DE REPRESENTAÇÃO FEMININA: RESSIGNIFICAÇÃO DE UM TRAUMA	956
SIMPÓSIO TEMÁTICO 22.....	961
ESPAÇO E GÊNERO EM LITERATURAS CONTEMPORÂNEAS DA DIÁSPORA: PERCURSOS E REDEFINIÇÕES POSSÍVEIS	961
FRANKENSTEIN E FRANKIE STEIN: ENTRE O CANÔNICO E O CONTEMPORÂNEO	970
AS SOBREVIVENTES DO APOCALIPSE: UMA LEITURA ECOCRÍTICA DE <i>THE YEAR OF THE FLOOD</i> , DE MARGARET ATWOOD	980
A META-ARTE DE ALISON BECHDEL E A EXISTÊNCIA LÉSBICA.....	987
LEITOR, ESPECTADOR E O ENCONTRO DA IDENTIDADE EM <i>A COR PÚRPURA</i>	993
DIÁLOGOS FEMINISTAS: A ESCRITA DE MULHERES NEGRAS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA.....	1000
ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS DE ORGULHO E PRECONCEITO: MR. DARCY GANHA OS HOLOFOTES	1007
SIMPÓSIO TEMÁTICO 23.....	1016
<i>MORNAS ERAM AS NOITES</i> : SÍMBOLOS DA TRANSFORMAÇÃO FEMININA NA CONTÍSTICA DE DINA SALÚSTIO.....	1016
GÊNERO E IDENTIDADE NA NARRATIVA DE PAULINA CHIZIANE: VOZES FEMININAS E RESSONÂNCIAS	1021
SIMPÓSIO TEMÁTICO 24.....	1029
ELAS POR ELES: AS MUSAS REBELDES CANTADAS POR COMPOSITORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	1029
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS CANÇÕES DE CAROLINA MARIA DE JESUS: A QUESTÃO DA ALTERIDADE.....	1041
BERENICE AZAMBUJA: VIVA A BOMBACHA, TCHÊ! A PERPETUAÇÃO DA TRADIÇÃO GAUCHESCA NA COMPOSIÇÃO DE AUTORIA FEMININA	1051



ANAIS

ISSN: 2238-0787

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS CANÇÕES DE <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> , DE VINICIUS DE MORAES, E EM <i>ORPHÉE NOIR</i> , DE MARCEL CAMUS	1061
SIMPÓSIO TEMÁTICO 25	1070
KUAMI OU A EDUCAÇÃO FEMINISTA PELA ANCESTRALIDADE.....	1070
MARINA COLASANTI E AS NARRATIVAS BREVES	1076
SIMPÓSIO TEMÁTICO 26.....	1083
RELEITURAS DO FEMININO: A (RE)CONSTRUÇÃO DA MULHER NA OBRA DE MARINA COLASANTI.....	1083
EM DIÁLOGO COM PERSONAGENS DA LITERATURA INFANTIL: A CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE DOCENTE FEMININA	1093
<i>VALENTE</i> : UMA ANÁLISE DA TRANSGRESSÃO FEMININA FIGURADA POR MERIDA.....	1104
DESCONSTRUINDO A AMÉLIA - NEM TÃO BRANCA, NEM TÃO PURA: EM BUSCA DE UMA ANÁLISE ACERCA DE ALGUMAS ADAPTAÇÕES DE BRANCA DE NEVE.....	1114
FEMININO E FEMINISMOS ENTRE QUADRINHOS	1124
<i>ENROLADOS</i> : RECONFIGURAÇÃO DO PERFIL FEMININO	1135
SIMPÓSIO TEMÁTICO 27	1145
SITUAÇÃO DA POESIA LÉSBICA EM LÍNGUA PORTUGUESA – BREVE HISTÓRIA LITERÁRIA DE MULHERES.....	1145
A PRESENÇA FEMININA NA OBRA <i>MEMORIAL DOS MILAGRES DE CRISTO</i> DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL	1153
SIMPÓSIO TEMÁTICO 28	1161
MATERNIDADE, CORPO E CIÊNCIA EM <i>TRÊS MULHERES</i> , DE SYLVIA PLATH.....	1161
SIMPÓSIOS LIVRES.....	1172
SIMPÓSIO LIVRE 1	1172
O PROJETO DE PESQUISA: “PARATEXTOS E A TRADUÇÃO BRASILEIRA DO ROMANCE <i>FRANKENSTEIN</i> DE MARY SHELLEY”	1172
QUADRINHOS COMO REFERÊNCIA DE MEMÓRIA: ANNE FRANK E O HOLOCAUSTO	1178



ANAIS

ISSN: 2238-0787

ENTRE MADONAS E MADALENAS: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE <i>DOIS IRMÃOS</i> DE MILTON HATOUM	1188
A ESQUECIDA "FLOR DO MAL" DO MODERNISMO PORTUGUÊS E O EPISÓDIO DA "LITERATURA DE SODOMA"	1197
SIMPÓSIO LIVRE 2	1207
O ESPAÇO PRIVADO DA CASA: ELOS DE MEMÓRIA E HISTÓRIA ENTRELAÇADOS ÀS GERAÇÕES DE MULHERES	1207
"A INTRUSA": PRESENÇA FEMININA EM UM CONTO BORGIANO	1217
SIMPÓSIO LIVRE 3	1223
OBRA <i>LIMITES</i> , DE TÂNIA LOPES: ENTRELAÇANDO MEMÓRIA E SENSIBILIDADES	1223
O SER OU NÃO SER DE OFÉLIA: UM RETRATO DA MULHER NA ERA ELISABETANA	1233
SIMPÓSIO LIVRE 4	1239
O QUE JANE AUSTEN NOS ENSINA SOBRE AS MULHERES DE SUA ÉPOCA	1239
AS FACES FEMININAS NOS CONTOS MACHADIANOS	1248
SIMPÓSIO LIVRE 5	1258
"DESENHAS DEUS? DESENHO O NADA": O EXERCÍCIO DA PROCURA NA POESIA DE HILDA HILST	1258
MACABÉA E PONCIÁ VICÊNCIA: O SILÊNCIO COMO RESISTÊNCIA AOS PROCESSOS HISTÓRICOS DE OPRESSÃO	1267
SIMPÓSIO LIVRE 6	1273
MULHERES A <i>FERRO E FOGO</i>	1273
SIMPÓSIO LIVRE 7	1280
A SOCIEDADE NA CAPITAL IMPERIAL BRASILEIRA NOS TEMPOS DE VIRGÍLIA E MARCELA	1280
(DES)IGUALDADE DE DIREITOS DE GÊNERO: PERSPECTIVAS PROFISSIONAIS BRASILEIRAS A PARTIR DE VIRGINIA WOOLF (<i>PROFISSÕES PARA MULHERES</i>) UNINDO LETRAS E DIREITO	1286



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 8	1295
CORPO E SUBJETIVIDADE EM “SHEINE MEIDALE”	1295
CARTOGRAFIA DO ESQUECIMENTO	1303
USOS E DESUSOS MIDIÁTICOS EM O TEMPO E O VENTO: O CASO ANA TERRA	1312
PÔSTERES	1323
RESUMOS EXPANDIDOS	1323
O HEROÍSMO DE ZUMBI DOS PALMARES NO CORDEL DE GIGI.....	1323
“AS SENHORAS” DE RAQUEL NAVEIRA.....	1327
A POESIA ÉPICA DE AUTORIA FEMININA EM <i>AS CANTILENAS DO REI-RAINHA</i> , DE LEDA MIRANDA HÜHNE.....	1329
MARIA BENEDITA BORMANN (DÉLIA) E SEU ROMANCE <i>LÉSBIA</i> : O TORNAR-SE AUTORA E UMA GENEALOGIA CLÁSSICA	1334
ENTRE A OPRESSÃO E A LIBERDADE: AS CONSEQUÊNCIAS DA LEGITIMIDADE DO AMOR PARA AS MULHERES DA DÉCADA DE 60.....	1339
POESIA DA GUERRA COLONIAL PORTUGUESA: VOZES ANTICOLONIAIS NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES FEMININAS.....	1343
RECONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS E RESISTÊNCIA EM <i>PONCIÁ VICÊNCIO</i> , DE <i>CONCEIÇÃO EVARISTO</i>	1348
THE ROLES OF WOMEN IN PETER PAN: NOW AND THEN	1353
CONVERSÇÕES ENTRE GÊNERO, DIREITO E LITERATURA.....	1356
MULHERES ARTISTAS E A CRÍTICA DE ÂNGELO GUIDO NO JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS, DE 1930 A 1950.....	1359
LEITURA E RECEPÇÃO: A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NA RCI, DE 1869 A 1969	1362
CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PAPÉIS FEMININOS NO TROPEIRISMO DOMÉSTICO PELO VIÉS LINGUÍSTICO-CULTURAL.....	1367
“A MULHER E O LAR”, COLUNA DO JORNAL <i>O PIONEIRO</i>	1371
A IMAGEM DA MULHER NO JORNAL <i>STAFFETTA RIOGRANDENSE</i> , NO ANO DE 1940	1373



ENTRE A DOR E O PRAZER, A MULHER (IM)POSSÍVEL: IDENTIDADES FEMININAS EM <i>FAZES-ME FALTA</i> , DE INÊS PEDROSA.....	1377
“MULHERES DE ATENAS” E AS QUESTÕES FEMINISTAS	1381
A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NAS OBRAS DE LITERATURA INFANTIL A <i>BOLSA AMARELA E SAPATO DE SALTO</i> , DE LYGIA BOJUNGA	1386
A LEITURA DO CONTO “AV. ATLÂNTICA 100 ANDAR”, DE RUTH LAUS	1390
CONFIGURAÇÃO DA MULHER LEITORA NA CONTEMPORANEIDADE: RECEPÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO E REGIONALIDADE.....	1394
“I LOVE MY HUSBAND”: SUJEITO FEMININO EM BUSCA DE EMANCIPAÇÃO	1397
PARA ALÉM DE UM ROMANCE POLICIAL: UMA LEITURA DA CONDIÇÃO FEMININA.....	1400
A MULHER LEITORA E A PERSONAGEM FEMININA EM “EU ERA MUDO E SÓ”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES	1403
TIA CRISTINA MARTÍNEZ: CONFIGURAÇÃO DA MULHER LEITORA	1406



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MESAS-REDONDAS

MESA-REDONDA I

QUESTIONANDO A DOMINAÇÃO MASCULINA: DO RESGATE AO HUMOR

Coordenadora: Edilene Ribeiro Batista (UFC-CE)

Participantes: Algemira de Macêdo Mendes (UESPI), Elódia Xavier (UFRJ) e Carlos Magno Gomes (UFS)

UMA LEITURA GENDRADA DA LÍRICA DE ILDEFONSA LAURA CÉSAR¹

Dra. Edilene Ribeiro Batista (UFC)

ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

Ildefonsa Laura César (1794 - ?), escritora baiana da Segunda Fase Neoclássica da Literatura Brasileira, encontra-se inserida, historicamente, em uma época em que à mulher era imposta uma invisibilidade literária. Diante de tal assertiva, fica a pergunta: Por que isso acontecia? Para respondermos tal questão, necessário se faz explicar que, no período em que estamos focando nossa análise, as mulheres escritoras abarcavam, em seus textos, assuntos do dia a dia, de sua vivência. Entretanto, para o discurso falocêntrico, tais temáticas não coadunavam com a considerada universalidade literária; portanto, esses escritos eram tidos como menores, factuais, corriqueiros, sem a importância necessária para sua permanência no cânone. A esse respeito, afirma Ivia Alves:

Sendo o paradigma literário voltado para a universalidade e para o atemporal, essas escritoras flagraram e acompanharam as transformações do dia-a-dia da sociedade brasileira. Sendo documentos importantes para revelar uma outra face daquele momento, e como as mulheres viam e interpretavam essas transformações (ALVES, 1998, p. 239).

Para o homem, Sujeito da cena literária de então, só “novas formas de leitura, que [levassem] em conta o contexto e, dentro dele, as limitações e interditos impostos à ‘condição’ feminina, efetivamente, [faziam] emergir [uma] rica e diversificada produção [literária]” (ALVES, 1998, p. 245).

Para Rita Therezinha Schmidt, essa invisibilidade literária feminina, que resulta em uma violência simbólica contra a mulher escritora, passa por motivos que

remetem à própria concepção de criatividade postulada pela ideologia patriarcal e generalizada sob a forma de uma premissa básica, a de que os homens criam e as mulheres simplesmente procriam. A nossa estética, de base europeia, tradicionalmente definiu a criação artística como um dom essencialmente

¹ Texto publicado, inicialmente, com o título “Gênero, Alteridade e Poder na Lírica de Ildefonsa Laura César”, na Revista Interdisciplinar Ano X, v.23, jul./dez. 2015 Universidade Federal de Sergipe - UFS | ISSN 1980-8879 | p. 55-66.



masculino. Excluída da órbita da criação, coube à mulher o papel secundário da reprodução. Essa tradição de criatividade androcêntrica que perpassa nossas histórias literárias assumiu o paradigma masculino de criação e, concomitantemente, a experiência masculina como paradigma da existência humana nos sistemas simbólicos de representação. Na medida em que esse paradigma adquiriu um caráter de universalidade, a diferença da experiência feminina foi neutralizada e sua representação subtraída de importância por não poder ser contextualizada dentro de sistemas de legitimidade que privilegiavam as chamadas ‘verdades humanas universais’ e por não atingir o patamar de ‘excelência’ exigido por critérios de valoração estética subentendidos na expressão (pouco clara, por sinal) ‘valor estético intrínseco’ vigente no discurso teórico-crítico da literatura (apud ALVES, 1998, p. 245).

Insurgindo-se contra esse postulado, de que suas obras não tinham valor estético; portanto, eram “menores” (se consideradas pelo prisma dominante do homem escritor), visto que fugiam ao paradigma canônico de que, em literatura, as verdades universais humanas deviam ser privilegiadas, as escritoras do Período Colonial brasileiro realizaram uma produção peculiar tentando fugir ao apagamento literário que a sociedade patriarcal lhes tentava impingir. Dentre essas autoras, encontra-se Ildefonsa Laura César.

ILDEFONSA LAURA CÉSAR (BAHIA, 1794 - ?): SUA OBRA

Segundo Ivya Alves, há quatro interditos limitadores da função da mulher como escritora:

1. a posição social que as autoras detinham enquanto vivas; 2. a formação intelectual e a penetração no espaço público como escritoras; 3. que tipo de público sua produção atinge; 4. como a categoria de gênero e classe interferem no discurso das autoras (ALVES, 1998, p.233).

No caso de Ildefonsa Laura César, os quatro aspectos, acima supracitados assim se configuram: 1. Embora que, supostamente, nascida em família ilustre, sua posição social foi afetada graças a seu envolvimento amoroso (fora dos padrões sociais vigentes na época) com José Lino Coutinho – homem com quem viveu sem ter se consorciado oficialmente (fugindo, assim, às regras sociais de então) e com quem teve uma filha: Cora². Apesar desse episódio, a vida literária dessa Autora nos surpreende, visto que é considerada “a primeira baiana a publicar seus versos em livro. *Ensaio Poético*, em 1844 e *Lição a meus Filhos*, um opúsculo de seis páginas, na Bahia, em 1843” (MUZART, 2000, p.145). 2. Apesar de uma produção literária de teor temático intenso (a paixão, o desejo, a liberdade, a saudade, entre outros), de cunho quase autobiográfico, sua obra foi silenciada, durante muito tempo esquecida (talvez pelo fato de a escritora fugir, inicialmente, ao *status quo* de uma vida conjugal dentro dos preceitos legais, vivendo, por assim dizer, uma “paixão proibida”), tendo seu nome sido registrado por Sacramento Blake. No ano de 2000, sua obra é trazida ao público leitor, em *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, livro organizado por Zahidé Luppinnacci Muzart, reparando a injustiça a

² Depois de se separar de José Lino Coutinho e, após a morte deste último, Ildefonsa Laura César se casa com o major da guarda nacional Manuel Gomes Tourinho.



Ildefonsa impingida – o silêncio canônico que, desde então, temos tentado refutar por meio de pesquisas realizadas sobre sua escritura em projeto denominado “Escritoras Brasileiras do Período Colonial”. 3. Tendo em vista a situação de violência simbólica a que foi submetida, não temos como determinar o alcance de sua obra na época em que foi produzida; entretanto, atualmente, seus escritos já resultaram em diversos artigos, inclusive, em dissertação de mestrado cujo título é “A Representação do Amor na Escrita Poética de Beatriz Francisca de Assis Brandão, Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Laura César”, defendida por Deyvid de Oliveira Pereira, em 15 de abril de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará – UFC, sob a orientação da Professora Doutora Edilene Ribeiro Batista. Atitudes como esta retiram do limbo escritoras cujo valor estético foi questionado de forma inapropriada, considerando, por exemplo, as questões contextuais em que tais autoras produziram. Para Ivya Alves, “pode-se observar que o julgamento de suas produções pelos críticos laicos e legitimados pelo espaço público sofre de preconceitos que ainda não foram superados” (ALVES, 1998, p.239) e que, por isso mesmo, devem ser reavaliados de forma neutra e crítica, a fim de que a produção dessas escritoras tenham seu valor literário reconhecido. 4. Na conjuntura do Período Colonial brasileiro, regido por um sistema patriarcal e misógino, cabia à mulher o âmbito privado – o *domus*, a casa. Ao transgredir tal preceito, escrevendo, Ildefonsa Laura César demonstra coragem e externa o sentimento de injustiça por que passava visto que, naquele então, “a produção de autoria feminina era avaliada pela perspectiva do paradigma dominante e, conseqüentemente, era julgada como uma obra mal elaborada. Os críticos preferiam condená-las – provavelmente por não saberem lidar com esse tipo de texto literário – do que se deter para examinar outras formas de expressão diferentemente das eleitas” (ALVES, 1998, p. 240). Assim, pela categoria gênero-classe, as mulheres forma alijadas do panorama lítero-cultural, simplesmente por serem o Outro. Há o desejo de domesticá-las, submetê-las a determinados padrões comportamentais cristalizados pela tradição. Entretanto, em se tratando de Ildefonsa Laura César, uma “ruptura” ocorrerá, visto que ela não se dobrará; não tomará para sua vida os preceitos da cultura dominante (com categorias rígidas e espaços pré-determinados). Ao contrário, ela irá subverter esses postulados, escrevendo³, corajosamente, por exemplo, sobre o gozo, o prazer, a liberdade para amar, sendo considerada, talvez, a primeira escritora a produzir uma lírica erótica, no Brasil (MUZART, 2000). Enfim, o que

³ Elaine Showalter “afirma que a literatura feminina, como aliás qualquer subcultura, apresenta três fases principais: a primeira, que ela chama de *feminine*, prolongamento da tradição dominante e incorporação dos valores vigentes; a segunda, a *feminist*, marcada pelo protesto desses valores; e a terceira a *female*, a fase da autodescoberta, da busca da identidade” (apud XAVIER, 1994, p. 276). Pelo exposto, podemos inferir que a produção literária de Ildefonsa Laura César insere-se na primeira fase da literatura feminina, visto que nela, segundo Sant’Anna (1989), a mulher tende a seguir os padrões masculinos de produção escrita como forma de autoafirmação. No caso de Ildefonsa, por exemplo, em sua lírica árcade são seguidos os modelos literários androcêntricos que vigoravam, no século XVIII, no Brasil.



espanta, além da coragem da poetisa para, em sua lírica, afrontar a época com suas queixas é o fato de que tal poesia tinha permanecido tão terminantemente enterrada. Das poetisas contemporâneas de Ildefonsa, não há nenhuma que tinha tanta força e, sobretudo, tanto sentimento em seu canto (MUZART, 2000, p. 149).

A LÍRICA DE ILDEFONSA LAURA CÉSAR

A lírica de Ildefonsa Laura César está vinculada à Segunda Fase Neoclássica. Como escritora de transição, ela produzirá tanto textos com tendência árcade (onde trabalhará com uma temática bucólica, que apregoa a simplicidade, o pastoralismo, a vida feliz e amena, entre outras), como abarcará, também, o sentimento amoroso, a dor da saudade e da solidão pela perspectiva pré-romântica.

O foco de sua lírica será analisado, aqui, por três eixos, a saber: gênero, alteridade e poder. Sendo assim, será o olhar gendrado que permeará a poética da escritora ora em estudo.

Para Joan Scott, em “Gender: a Useful Category of Historical Analyses”, gênero, conceitualmente, é uma construção pautada nas relações sociais e na diferença entre os sexos. Nesse sentido, reafirma-se, a partir do exposto por Scott, o postulado de Simone de Beauvoir, em o *Segundo Sexo*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, assim como não se nasce homem: torna-se homem. Joan Scott ainda estabelecerá que gênero é o “caminho primário” para estabelecer relações de poder. Nesse contexto, seguindo as relações binárias apregoadas por Hélène Cixous, em uma sociedade patriarcal, ter-se-á o dominador e o dominado, o Sujeito e o Outro que, segundo uma visão falocêntrica, correspondem, respectivamente, ao homem e à mulher. Tais preceitos são reforçados por aparelhos ideológicos (religião, educação, leis, etc.) e repressores (Estado, governo, etc.) que enfatizam o sentido macho/fêmea, feminino/masculino. Pelo exposto, podemos, então, afirmar que a sexualidade dos indivíduos são “enculturadas”, naturalizadas e, por envolverem relações de poder, definem, misoginamente, uma postura hierárquica onde o masculino é privilegiado cultural e socialmente.

Como mulher, em uma sociedade machista colonial, no Brasil, Ildefonsa Laura César não assumirá uma postura de dominada. Sabedora de que o poder patriarcal é continuamente construído e consolidado, ela invejará o viver simples e bom da pastora, pois reconhece que esse mesmo destino não foi para ela reservado. Sendo assim, a Autora cantará⁴:

Quanto invejo da pastora
o viver simples e bom!
Mas a mim negou o fado

⁴ Os excertos de textos aqui utilizados foram retirados da seguinte referência: MUZART, Zahidé Lupinnaci (Org). “Ildefonsa Laura César” In: _____. *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. p. 145-161



não quis tivesse esse dom.

.....

Não fazem sua fortuna
vãs ilusões de grandeza
nem sofre cruéis motejos
seu tratar com singeleza.

Cantando à borda do rio,
que banha alegre morada,
seus projetos executa
sem que seja censurada.

Esse anseio por liberdade percorrerá sua obra frequentemente. Utilizando da escritura, Ildefonsa “[denunciará] os secretos desejos de uma vida inserida nos padrões vigentes” (MUZART, 2000, p. 149), questionando-os; afinal, enquanto mulher, vê-se “prisioneira de convenções e preconceitos”:

Livre, como és tu, por que
Me não fez a Natureza?
Ela te deu liberdade,
A mim dá sorte a fereza

Os mimos do bem, que adoras,
Podes sem susto gozar:
Cruel fado me proíbe
Os de meu Bem desfrutar!

Desejosa de liberdade, aqui tomada como princípio de alteridade⁵, a Autora quer igualdade⁶ de direitos para externar seus desejos e sentimentos. A ela não interessam “diferenças de nascimento, de posição, de *status* social” (SCOTT, 2005, p.15), nem mesmo de situação econômica, raça ou sexo. Ildefonsa espera ter dignidade, ansiando para que seus direitos, enquanto mulher e escritora, sejam respeitados. Assim, almeja estar “Isenta de austeras leis”, “Ignorando rigorismos/[sendo] feliz, onde estiver”, pois sabe que no contexto em que se encontra inserida, o poder está centrado no falo, mas nem por isso obedece às convenções sociais machistas. Utilizando-se de um discurso que lhe é peculiar, irá externar sua vontade de se libertar dos “grilhões que a acorrentam”:

Da minha cadeia os ferros,
O peso sinto esquecer
Quando te aperto em meus braços,
E posso alegre te ver.

Teu sorriso afasta logo

⁵ Alteridade, do latim *alteritas*, pode ser concebida como diversidade. O princípio da alteridade prevê um senso de igualdade para todos/as.

⁶ Para Joan Scott, em o “Enigma da Igualdade”, igualdade “é um princípio absoluto e uma prática historicamente contingente. Não é a ausência ou a eliminação da diferença, mas sim o reconhecimento da diferença e a decisão de ignorá-la ou de levá-la em consideração” (SCOTT, 2005. p.15).



De minhas penas o horror:
Contigo vejo a fortuna,
Fogem males, surge o amor.

A presença do ser amado, encoraja-a a prosseguir:

Sua glória, em ser querida
vê seus dias, seus prazeres,
desempenhando mimosa
seus mais sagrados deveres.

A lírica de Ildefonsa Laura César aponta, assim, dentre outros aspectos, para sua luta em ser livre, externando seu amor, sentindo pleno gozo e prazer:

Ah! meu bem, é deleitoso
recordar ternos instantes
que dois sensíveis amantes
desfrutam em pleno gozo.
Não há prazer mais gostoso
que o néctar provar do amor...
mas se amargo dissabor
o seu flagelo vem ser,
basta fazê-los sofrer
de uma saudade o rigor.

É pela produção de textos como o acima descrito que, sobre essa Autora, Zahidé Lupinacci Muzart afirmará: “As líras e quadras, no livro *Ensaio Poéticos*, desvendam parte desses sentimentos, mostrando também a coragem dessa mulher que não hesitava em desvelar, à sociedade, uma paixão proibida!” (MUZART, 2000, 146).

“Amante” de José Lino Coutinho, Ildefonsa Laura César, provavelmente, sofria represálias sociais pela não formalização legal de uma vida conjugal que era considerada à margem dos preceitos e convenções legais de seu tempo. Mas ela seguia em frente. Apoderou-se do texto; transgrediu e acabou por denunciar, sem pudor, hipocrisias de sua época. Questionou a subalternidade feminina no período em que vivia e, por fim, não se submeteu aos ditames considerados inerentes à sua condição de mulher; com isso, apregou alteridade em sua produção literária, interrogando sobre a pseudo legitimidade do fato de só ao homem ser permitido escrever. Desta feita, assim agindo, questionou o poder do falo.

CONCLUSÃO

Afirma Elaine Showalter:

... quanto mais precisamente compreendemos a especificidade da escrita das mulheres, não como um subproduto transitório do sexismo mas como uma fundamental e continuamente determinante realidade,



mais claramente percebemos que entendemos nosso destino. Pode ser que nunca alcancemos a terra prometida; pois quando as críticas feministas veem nossa tarefa como o estudo da escrita das mulheres, percebemos que a terra prometida a nós não é a serenamente indiferenciada universalidade dos textos, mas o tumultuoso e intrigante campo selvagem da própria diferença (SHOWALTER, 1994, p. 54)

No contexto da assertiva de Showalter, lê-se, também, implicitamente, que para que as relações entre homem e mulher sejam melhor compreendidas em qualquer situação, necessário se faz que “gênero [seja] redefinido e reestruturado em conjunção com a visão de política e igualdade social que inclui não somente sexo, mas classe e raça” (SCOTT, 1986, p. 1075, *livre tradução*). No sentido dessa igualdade se coloca, dentre outras questões, o direito da mulher de produzir literatura assim como fez, de forma corajosa, Ildelfonsa Laura César.

De forma geral, as escritoras do Período Colonial brasileiro não tiveram, para fazermos uma apologia a Virginia Woolf, “um teto todo seu”; ao contrário, a sociedade lhes foi hostil; entretanto, produziram e, pelo fazer literário, ainda que de forma não reconhecida, contribuíram com a formação cultural nacional. Silenciadas, violentadas simbolicamente, continuaram escrevendo, em uma atitude de subversão. São, portanto, merecedoras de nosso olhar analítico que, seguindo uma postura revisionista, pretende resgatá-las do limbo a que foram confinadas, intentando trazê-las ao conhecimento do público leitor; buscando reparar as injustiças a elas impingidas; dando-lhes, enfim, voz.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ivía. “Escritoras do Século XIX e a Exclusão do Cânone Literário” In: _____. PASSOS, Elizete; ALVES, Ivía; MACÊDO, Márcia (Orgs.). *Metamorfoses: Gênero na Perspectiva Interdisciplinar*. Salvador: UFBA, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 1998. p. 231-246

COSTA, Ana Alice Alcântara. “Trajetória e Perspectivas do Feminismo para o Próximo Milênio” In: PASSOS, Elizete; ALVES, Ivía; MACÊDO, Márcia (Orgs.). *Metamorfoses: Gênero na Perspectiva Interdisciplinar*. Salvador: UFBA, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 1998. p. 25-35

MUZART, Zahidé Lupinnaci (Org). “Ildelfonsa Laura César” In: _____. *Escritoras Brasileiras do Século XIX – Vol. I*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. p. 145-161

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “A Escrita, a Identidade, a Androginia”. In: BRANCO, Lúcia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial/LTC – Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989. p.5-9

SCOTT, J. W. “Gender: a Useful Category of Historical Analysis” In: *The American Historical Review*, New York, v.91, n.5. p.1053-1075, 1986.



_____. "O Enigma da Igualdade" In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.13, n.1, p.11-30, 2005.

SHOWALTER, Elaine. "A Crítica Feminista no Território Selvagem" In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e Impasses: o Feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

XAVIER, Elódia. "A Narrativa de Autoria Feminina: Ontem e Hoje" In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando Ideias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, Pós-Graduação em Inglês, 1994. p. 271-277

ANEXOS: ANTOLOGIA (EXCERTOS)⁷

Lira

Quanto invejo da pastora
o viver simples e bom!
Mas a mim negou o fado,
não quis tivesse esse dom.

Aquela no verde prado
seu rebanho vê pastar,
a natureza contempla,
que a deixa seus bens gozar.

Enquanto do sol ardente
deixa passar o calor,
cheirosas flores enrama
para dar ao seu amor.

Não fazem sua fortuna
vãs ilusões grandeza;
nem sofre cruéis motejos
seu tratar com singeleza.

Cantando à borda do rio,
que banha alegre morada,
seus projetos executa
sem que seja censurada.

Isenta de austeras leis,
pensa, ri, brinca se quer.
Ignorando rigorismos
é feliz, onde estiver.

Pelos céus abençoados
vê seus dias, seus prazeres,
desempenhando mimosa
seus mais sagrados deveres.

Sua glória, em ser querida

⁷ O objetivo de transcrever, aqui, dois textos de Ildelfonsa Laura César é o de propiciar ao público leitor um maior contato com algumas de suas produções líricas cujos trechos foram utilizados neste trabalho.



e querer, funda somente.
Carinhosa tem carinhos,
e vive assim bem contente.

Ai de mim! A quem a sorte
de tão altos bens privou,
ditosos dias ainda
comigo não compartilhou.

Lira

Da minha cadeia os ferros,
O peso sinto esquecer
Quando te aperto em meus braços,
E posso alegre te ver.

Teu sorriso afasta logo
De minhas penas o horror:
Contigo vejo a fortuna,
Fogem males, surge amor.

Por ti menos rigorosos
Encaro os destinos meus,
Por ti meus ferros desfeitos
Hão de ser por mão d'um Deus.

Em vão tua ausência sinto!
De mim ninguém se entenece!
Surdos são à voz da dor!
Ninguém ouvir-me parece!

Ó vós, que me dais os ferros!
Do meu pranto vos doei.
Dai-me a doce liberdade,
E a quem dias votei.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MESA-REDONDA II
MULHERES E LITERATURAS NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL

Coordenadora: Márcia de Almeida (UFJF-MG)

Participantes: Leila Assumpção Harris (UERJ), Liane Schneider (UFPB) e Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves (UFJF)

IGIABA SCEGO: ESCRITORA AFRICANA/ITALIANA PÓS-COLONIAL

Márcia de Almeida (UFJF)

Igiaba Scego, de origem somali, nasceu e se formou na Itália, para onde fugiram seus pais, após o golpe de estado do ditador Siad Barre. Contista, cronista e romancista, escritora premiada, Igiaba Scego vem, nos últimos anos, se afirmando, cada vez mais, como crítica da questão pós-colonial na Itália.

Sabemos que não é raro o caso de acadêmicos, críticos ou teóricos que passam a escrever livros de criação literária e que exercem com habilidade as duas escolhas, muitas vezes contemporaneamente.

O caminho de Igiaba Scego, porém, se dá de forma inversa: inicialmente escritora, passa a escrever artigos e ensaios de crítica, como forma de incrementar a discussão sobre a especificidade dos Estudos Pós-coloniais na Itália. Na verdade, Scego estaria seguindo certa tendência, que Françoise Lionnet (2010) observa também em escritoras magrebina, de um duplo investimento - na atividade criadora e na crítica - como estratégia para reivindicar reconhecimento e fazer ouvir sua voz. Por esse motivo, fiz a escolha de apoiar minha análise, sempre que possível, nas reflexões da própria autora.

Logicamente, as considerações de Igiaba Scego-crítica não surgem gratuitamente, ao contrário, vêm embasadas na sua formação acadêmica em Letras na Universidade La Sapienza, com um Doutorado na Universidade Roma Tre, além de pesquisas focadas na migração e no diálogo entre culturas, incluindo sua atuação como colaboradora em diversas revistas, como “Migra” e “El Ghibli”, e em jornais, como “La Repubblica”, “Il Manifesto” e “L’Unità”.

Outra opção foi a de ler a produção de Scego sob uma ótica interdisciplinar, evocando termos caros à Geografia e à História na leitura da produção da autora.

Devo dizer que não há um propósito de originalidade nessa escolha. No livro organizado pelo nosso GT¹, em 2013, *Mulheres e Literaturas: cartografias crítico-teóricas*, nós, as organizadoras, nos apropriamos de um termo, cartografias, originalmente utilizado pelos estudiosos da área da geografia, para tecer um

¹ Trata-se do GT (Grupo de Trabalho) “A mulher na literatura” da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística).



mapeamento “dos novos territórios literários” (SCHNEIDER et al., 2013, p. 7) e das pesquisas desenvolvidas pelos membros do nosso Grupo de Trabalho.

Além disso, quando um estudo se ocupa de questões de deslocamentos, de diáspora e de estudos pós-coloniais, fica de alguma maneira implícito o tratamento de questões ligadas ao espaço e à História.

Devo esclarecer, também, que não foi uma escolha totalmente livre e individual, mas, de certa forma, sugerida pela autora, que demonstra uma especial atenção para a configuração topográfica, até mesmo no título de muitas de suas publicações, por exemplo, no segundo romance *Oltre Babilonia* (Muito além de Babilônia²), de 2008, nas memórias, que têm um título muito significativo: *La mia casa è dove sono* (A minha casa é onde estou), de 2010, e no ensaio *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città* (Roma apagada: percursos pós-coloniais na cidade), de 2014, um projeto em parceria com o fotógrafo Rino Bianchi. Em todos esses livros, o espaço ganha destaque.

Após essas considerações preliminares, proponho analisar como Igiaba Scego também se apropria, de forma criativa, da geografia, dos espaços e do mapeamento para denunciar aos leitores o esquecimento do passado colonial que une a Itália às suas ex-colônias na África. Como veremos, a menção aos diversos monumentos, às praças e a outros espaços da cidade são utilizados como mote para a defesa da necessidade de revisão da história oficial, que ignorou o testemunho daqueles diretamente atingidos pelo imperialismo italiano na África: os/as colonizados/colonizadas. Acreditamos, como a autora, que a Itália de fato nunca acertou as contas com a sua aventura colonial, e essa experiência, pouco examinada e nunca elaborada, acabou cristalizada em espaços-símbolo dos quais se esqueceram a origem e o significado.

Assim, entrelaçando tempo (história) e espaço (geografia), Scego inicia suas memórias, lembrando um encontro em família, em Manchester, onde estão reunidos sua mãe, seu irmão Abdul, com o filho Mohamed Deq, e o primo O, representantes da diáspora somali no Ocidente. Ela diz:

Fazíamos parte da mesma família, mas nenhum de nós tinha tido um percurso igual ao do outro. No bolso, cada um de nós tinha uma cidadania ocidental diferente. No peito, ao contrário, tínhamos a dor da mesma perda. Chorávamos a Somália perdida em decorrência de uma guerra que custávamos a entender (SCEGO, 2010, p. 13-14).

De fato, os respectivos passaportes atestam que ela é italiana, que seu irmão é inglês e que seu primo é finlandês, embora apenas ela tenha nascido no Ocidente, enquanto que o irmão e o primo nasceram e cresceram em Mogadíscio, capital da Somália.

As lembranças de Mogadíscio são, porém, fugidias, incompletas e, às vezes até contraditórias, e os

² São minhas as traduções para o português dos títulos das obras de Igiaba Scego, das citações da autora e dos teóricos de língua italiana.



primos resolvem desenhar um mapa da cidade, com seus pontos de referência, como monumentos, avenidas, restaurantes, hospitais, escolas... muitos dos quais mantêm o nome que receberam durante o período da colonização italiana, como por exemplo, a avenida *Roma*, o café *Nazionale*, o bar *Fiat*... e a escola *Guglielmo Marconi*, onde o irmão e o primo haviam seguido o mesmo currículo que, anos depois, a escritora cumpriria em sua escola em Roma. A escola italiana na Somália, símbolo indelével na formação dos somalis, é criticada na seguinte passagem:

Tínhamos crescido em dois países diferentes, eles em Mogadíscio, eu, em um subúrbio de Roma, e tínhamos estudado Pascoli. [...] Talvez tanto ele[s] quanto eu deveríamos ter estudado outras coisas: a nossa história africana, por exemplo. Ao contrário, os africanos acabavam sempre estudando a história dos outros. E assim eram convencidos de que descendiam dos romanos [...] e não dos iorubás e dos antigos egípcios. A escola colonial semeava dúvidas e feridas dentro de nós (SCEGO, 2010, p. 25).

Após algumas horas, o mapa, desenhado com as recordações, está pronto. Mas como dizer ao sobrinho, uma criança que indaga sobre a existência daquela cidade, que a Mogadíscio do mapa só permanece na imaginação? Que a maior parte dos lugares representados foi destruída durante a guerra civil?

Para alívio de todos, a avó responde ao neto que a cidade existe. Mas não poupa a filha do constrangimento que surge com a próxima pergunta da criança. O menino quer saber da tia se aquela é a sua cidade, mas ela não sabe o que dizer. Mais uma vez a matriarca intervém e diz: “Digamos que é, de certo modo. Mas ao mesmo tempo não é. Entende, filha? [...] Você deve completar o mapa. Falta você ali dentro” (SCEGO, 2010, p. 30).

Meses depois, ela observa novamente o mapa de Mogadíscio e relata:

Não nasci naquelas ruas. Não cresci ali. Não foi ali que me deram o primeiro beijo. Mesmo assim as sentia minhas, aquelas estradas. Eu também as tinha percorrido e as reivindicava. Reivindicava aqueles becos, as estátuas, os poucos lampiões. Eu também tinha algo em comum com o primo O e com Abdul. Claro, a experiência deles e a minha não eram comparáveis. Mas eu reivindicava muito aquele mapa, como vou reivindicar até o meu último dia de vida. Era minha, como deles, aquela Mogadíscio perdida (SCEGO, 2010, p. 33-34).

E, seguindo a conselho da mãe, começa a completá-lo, usando marcadores adesivos: ideais, segundo a autora, quando se quer alguma coisa provisória e desmontável. Vejamos como ela faz:

Peguei um marcador laranja. Uma cor forte, acolhedora, de bom presságio. Ideal para começar uma aventura. Escrevi sobre ele, em letra de forma, bem grande: “ROMA”. Nos outros escrevi nomes de bairros, praças, monumentos: O Estádio *Olimpico*, *Trastevere*, Estação *Termini* e assim por diante. Colei tudo em volta da minha Mogadíscio de papel. Depois, eu, que não sei desenhar, tentei desenhar as minhas lembranças. O que saiu foi um desenho de menina. [...] Não era nada apresentável. Mas o mapa estava finalmente completo. Agora minha mãe não teria nada a opor (SCEGO, 2010, p. 34).

Assim se encerra o primeiro capítulo, intitulado *Il disegno ovvero la terra che non c'è* (O desenho, ou melhor, a terra que não existe), que é seguido por outros seis, que levam nomes de lugares e monumentos de



Roma: *Teatro Sistina*, *Piazza Santa Maria sopra Minerva*, *La stele de Axum*, *Stazione Termini*, *Trastevere* e *Stadio Olimpico*, através dos quais a autora narra as vicissitudes de sua família, recuperando, contemporaneamente, a história da Somália, partindo da colonização italiana e passando pela época do domínio inglês e da tutela italiana decidida no Conselho de Administração Fiduciária das Nações Unidas, para chegar ao governo do ditador Siad Barre e, por fim, à guerra civil.

O segundo capítulo, *Teatro Sistina*, recupera a história do pai, Alì Omar Scego, intimamente ligada à colonização da Somália durante o regime fascista. De fato, a autora nos conta que:

A sua infância foi o fascismo. Depois, como tantos, havia lutado para se libertar. Mas Mussolini, as marchas, os exercícios de ginástica, as medalhas de ouro pelas notas na escola eram seu pão cotidiano. Os professores, todos rigorosamente italianos, diziam às crianças que os olhos do *Duce* estavam atentos e vigiavam cada uma delas. [...] Meu pai sempre me dizia: “Aquela escola matava todo tipo de criatividade. Nunca nos deixavam desenhar. Era proibido sonhar” (SCEGO, 2010, p. 38).

Como resultado, seu pai nunca mais conseguiu esquecer os hinos que aprendera na escola, as marchas que faziam parte da propaganda fascista, e que ele ensinou à filha. Desculpando-se com ela, ele diz: “Às vezes é difícil tirar da cabeça aquilo que te inculcaram à força quando criança. Aquela canção não me representa, mas de vez em quando volta à minha mente. Não posso fazer nada” (SCEGO, 2010, p. 38).

Como outros membros da família, nos anos 40 do século XX, o pai fazia parte do partido Liga de juventude somali (*Lega dei giovani somali, Syl*). Os italianos haviam perdido suas colônias na África e os ingleses os tinham substituído na Somália. Mas, em 1950, as Nações Unidas argumentaram que a Somália ainda não estava pronta para assumir a responsabilidade de um autogoverno e decidiram que seria tutelada, por alguns anos, rumo à liberdade e à democracia. A autora analisa o período de Administração Fiduciária, que durou dez anos, como o prolongamento de uma relação de dependência, ou, mais especificamente, como um domínio paracolonial, com a perpetuação da chamada missão civilizatória. O mais absurdo, porém, foi que o “fardo do homem branco”, remeto aqui à poesia e ao pensamento de Joseph Kipling (1865-1936), foi atribuído, no caso da Somália, justamente à Itália, sua ex-metrópole, e, ainda por cima, derrotada na última guerra.

Assim, o pai de Igiaba Scego faz sua primeira viagem a Roma, entre os anos 50 e 60, para frequentar a chamada escola política, onde se formariam todos os quadros dirigentes somalis, inclusive o futuro ditador, Siad Barre, como um percurso obrigatório rumo à independência. Nessa mesma década, Alì Omar Scego, o pai, político reconhecido, visita o presidente Johnson na Casa Branca e conhece celebridades, como Omar Sharif, nas estadias em hotéis. Volta também à Itália, a trabalho, e, em uma de suas viagens a Roma, vai assistir a uma apresentação de Nat King Cole, no *Teatro Sistina*, na qual o cantor o chama para a primeira fila, como narra a escritora:



para mim é um milagre saber que, apesar da grande miopia, Nat King Cole notou meu pai e seus dois amigos. Quem sabe o que terá visto [...]? Talvez três pontinhos pretos em um mar de brancos? Quem sabe? O fato é que [...] se dirigiu a meu pai e aos amigos e disse algo como: “Caros irmãos, venham ver o concerto na primeira fila. Tenho lugares reservados para os meus convidados”. [...] Os olhos de toda a platéia do Sistina colaram neles. “São figurões” - murmurou alguém. Não podiam certamente intuir a secreta solidariedade de quem tem a mesma cor de pele. [...] Naquela noite meu pai se convenceu de que, se lhe acontecesse de vir a correr perigo, procuraria refúgio em Roma: a magia que tinha presenciado o tinha convencido de que em Roma se poderia recomeçar, de um modo ou de outro. Que Roma talvez fosse, realmente, uma cidade mágica (SCEGO, 2010, p. 51).

De fato, após o golpe de Siad Barre, recusando-se a colaborar com a ditadura militar e temendo ser assassinado, Ali Omar Scego é forçado ao exílio e vai para a Itália, onde, anos mais tarde, nasceria a escritora.

Assim como o capítulo *Teatro Sistina* recupera a história do pai, o capítulo intitulado *Piazza Santa Maria sopra Minerva* será dedicado à história da mãe, Kadija, e a todas as mulheres, começando pelas somalis.

Com efeito, fazendo uma pequena retrospectiva da história da igreja que dá nome à praça, Igiaba Scego narra que um dos dois órgãos de *Santa Maria sopra Minerva* foi destruído e, violentamente, privado de voz, como muitas vezes aconteceu às mulheres. Ela diz:

A sua história sempre me fez refletir sobre a memória das mulheres. Essa também queimada, silenciada, extraviada. Mas, apesar dos horrores cometidos sobre a nossa pele, nós, mulheres, tivemos a força para superar a infame tradição do silêncio. As nossas línguas são as senhas dos nossos corações que batem. Sobre o meu mapa desenho um colar de corações. Para todas aquelas que estão tomando a palavra apesar das mil dificuldades. Para minha mãe que soube tomar a palavra quando foi necessário. E para a minha escritura de hoje, que muito deve àquelas vozes de coragem (SCEGO, 2010, p. 54).

Já o monumento da praça, o elefantinho esculpido por Gian Lorenzo Bernini, lhe lembra a savana africana e o exilados, como a mãe: o monumento de um elefante no coração de Roma, parece, de fato, “fora do lugar e fora do tempo” (SCEGO, 2010, p. 54), como vemos na citação:

aquele elefantinho tem o mesmo olhar da minha mãe. Não pode voltar, não pode saciar a sua angústia. O exilado é um ser pela metade. Suas raízes foram arrancadas, sua vida foi mutilada, sua esperança foi estripada [...], sua identidade foi tirada (SCEGO, 2010, p. 55).

Durante a narrativa, a autora diz que também a mãe teve que refazer algumas vezes seu próprio mapa, mas que sempre o fez amparada pelas histórias, lembrando a importância dos contadores de histórias nas comunidades nômades, como aquela da qual provinha. Mantendo a tradição somali, Kadija conta histórias à filha, a começar com a narrativa de seu nascimento, uma experiência completamente diferente para ela, já que Igiaba nasce em um hospital de Roma, enquanto que os outros filhos tinham nascido na Somália, onde a parturiente é tradicionalmente acompanhada por outras mulheres da família que enchem de cuidados tanto a mãe, quanto a criança. No entanto, mesmo completamente sozinha em Roma, já que o marido estava fora à procura de trabalho, a mãe enfrenta a situação, como narra a escritora:

Minha mãe, porém, não perdeu o ânimo. O pacotinho, isto é, eu, lhe impunha novas escolhas, novos



itinerários.

Pela terceira vez, minha mãe teve que remapear a sua vida.

Sim, remapear. Não reconstruir, não renovar, mas remapear. Traçar uma sua nova e própria geografia. O espaço ao redor estava mudando mais uma vez (SCEGO, 201, p. 59).

Como podemos perceber, é a necessidade de integração a uma outra cultura a impor, pela terceira vez, uma nova geografia para a mãe, quando do exílio na Itália. Ao longo do livro encontramos os episódios que motivaram os remapeamentos anteriores de Kadija: o primeiro foi a cerimônia de infibulação, quando tinha oito anos, e o segundo foi estabelecido quando do abandono da vida nômade pelo sedentarismo na cidade.

Sobre o rito da mutilação genital, a autora diz que a mãe se resigna ao fato de que era uma tradição, porém decide mudar, pela primeira vez, seu mapa e o curso da história, ao proibir que a prática, que ela define monstruosa e cruel, se repita em sua filha. Scego conclui:

A vontade de minha mãe, a sua experiência de dor me permitiram ser uma mulher completa, com todos os órgãos no lugar certo. É por isso que me sinto um mapa de minha mãe. Ela me desenhou inteira, sem omissões nem “cortes” (SCEGO, 2010, p. 66).

Já sobre a experiência de ir morar na cidade, a autora diz que, embora pareça fácil, para a mãe, foi um grande desafio, que compreendeu mudanças radicais: era a primeira vez que ela tinha um endereço, a casa era sempre a mesma, ela tinha vizinhos e começava a acumular coisas, enquanto que antes ia de um lugar para outro quase sem bagagem. Na cidade, ela frequenta a escola, aprende a ler e arruma um emprego como telefonista, uma ocupação prestigiada na época, embora nunca tenha aprendido a escrever. A filha supõe que a recusa da mãe em relação à escrita se deva a uma obstinação em não perder a cultura dos nômades, a sua cultura oral.

Na verdade, a mãe é quase onipresente nas memórias, confirmando uma escolha da autora, constatada também em suas obras ficcionais, de dar a voz principal às figuras femininas. A mãe voltará em outros capítulos, que testemunham a difícil integração à cultura italiana e o sofrimento causado pela pobreza, pelos preconceitos e pelo racismo. No capítulo intitulado *Trastevere*, por exemplo, Scego narra que, de madrugada, ela acompanhava a mãe àquele bairro para receber da *Caritas* diocesana mantimentos e roupas.

Além disso, a autora metaforiza a diáspora somali na representação do conhecido bairro, que ficou dividido em dois, após a construção, em 1886, de uma avenida que o corta pelo meio. Ela compara as ruas de *Trastevere* com as relíquias de uma santa, que são separadas para satisfazer diversas paróquias: “As ruas de *Trastevere* são como aqueles ossos. Estão se procurando. Um pouco como os somalis da diáspora, dispersos pela guerra civil por todos os cantos do mundo” (SCEGO, 2010, p. 112).

Naquela época, o pai se encontrava na Somália, tinha sido anistiado e tentava conseguir a concessão



para abrir cinemas modernos em Mogadíscio, o que favoreceria o retorno da família à Somália. Porém, com a explosão da guerra civil, seus planos foram frustrados.

Já a figura materna, ainda que em ausência, será fundamental novamente no capítulo *Stadio Olimpico*, no qual a escritora narra sua adolescência e a preocupação pela falta de notícias da mãe, que, tendo ido a Mogadíscio para preparar a casa para o retorno da família, foi surpreendida pelo início da guerra civil, o que a impediu, por dois anos, de rever a filha e o marido, que já estava de volta à Itália.

Quanto à denúncia do apagamento da memória colonial, o estádio apresenta-se como parte do projeto fascista de construir um novo foro, justamente o *Foro Mussolini*, hoje renomeado *Foro Italico*, para exaltar o modelo físico que o regime queria impor aos italianos. Diz Scego: “Celebravam-se a ação, pura e simples, o imediatismo e a gestualidade. Uma virilidade exasperada em busca de uma beleza clássica e impossível. Uma virilidade que o regime contrapunha ao intelecto e aos dissidentes” (SCEGO, 2010, p. 123).

O estádio, no entanto, só ficaria pronto para as Olimpíadas de 1960 e, de todas as recordações que ele traz à autora, incluindo os jogos de futebol de seu time do coração, o Roma, ela destaca justamente a maratona de 1960, vencida pelo etíope Abebe Bichila, e os 1500 metros vencidos pelo somali Abdi Bile, em 1987. Ela diz:

O *Olimpico* tinha nascido para celebrar o brilho de um regime fascista que, entre seus planos, teve o descaramento de humilhar os povos da África, e, ao contrário, em 1960 celebrou a vitória de um pequeno grande homem que não tinha medo de se apresentar ao mundo com os seus pés descalços. Muitos anos depois, em 1987, naquele mesmo estádio, Abdi Bile, um somali alto e longilíneo, ganhou a medalha de ouro pelos 1500 metros do campeonato mundial de atletismo. Aquela foi a única medalha que a Somália ganhou em uma competição esportiva. É bom pensar que foi ganha justamente em Roma, justamente no *Olimpico* (SCEGO, 2010, p. 124).

Como dissemos, a escritora, nos seus anos de adolescência, frequentava muito o estádio, para assistir aos jogos de futebol e para, em suas palavras, escapar da loucura. Ela nos conta que, naqueles anos, o mundo estava mudando: tinha caído o muro de Berlim e seu corpo tinha decidido crescer, sem o seu consentimento, como vemos na citação:

Sentia-me um desastre completo. Estava à mercê dos meus hormônios [...]. [...] Estava, em poucas palavras, completamente perdida no meu hiperespaço de inabilidade e falta de jeito. Naqueles dias, olhava para os meus coetâneos com estupor. [...] Aos dezesseis anos, a minha diferença me pesava. A minha pele, os meus cabelos, as minhas nádegas, definitivamente africanas, eram obstáculos. A minha diferença era uma pedra no meu caminho. Daria tudo para poder ser como os outros, anônima. Nunca sonhei ter a pele branca, isso nunca, mas sonhei ser transparente. Algo que os outros pudessem perceber como neutro. Era, ao contrário, negra, com os cabelos encaracolados [...]. Destacava-me no meio de todo aquele branco (SCEGO, 2010, p. 138-139).

Ela era uma excelente aluna na escola, mas naquele espaço sofria preconceitos por causa de sua cor. Tentava engolir as brincadeiras de mau gosto, mas desenvolveu um distúrbio alimentar, também devido ao



sentimento de culpa pelas privações pelas quais a mãe, se estivesse viva, estaria passando na Somália em guerra. No entanto, pouco depois da volta da mãe à Itália, ela se recupera da bulimia e comemora, com uma prima, indo ao Estádio *Olimpico*.

No capítulo intitulado *Stazione Termini*, Igiaba Scego descreve a estação como “um microcosmo de vida e de morte” (SCEGO, 2010, p. 100), um ponto de encontro dos vários sujeitos diaspóricos que habitam Roma e o palco, por excelência, das aventuras de seu irmão Mohamed, que fora deixado ainda criança na Somália e, que, já rapaz, veio se juntar à família na Itália. Nesse capítulo a autora lembra o funeral de treze somalis, cujos corpos haviam sido encontrados nas praias de Lampedusa³, após o naufrágio do barco no qual tentavam a travessia do Mediterrâneo, em busca de algum futuro nas terras do Ocidente. Era outubro de 2003 e a autora narra:

pela primeira vez em muitos anos uma comunidade invisível como a nossa reivindicou. Nós, que nunca havíamos pedido nada para aquela Itália que nos tinha colonizado, aquele dia gritamos por um direito. Era a primeira vez. A voz nos saía aos pedaços e hesitante. Mas, de alguma forma, saía. E tinha conseguido se fazer ouvir (SCEGO, 2010, p. 97).

O funeral aconteceu na *Piazza del Campidoglio*, no centro da Roma renascentista, que estava lotada, não apenas de somalis, mas também de italianos. Porém, para a autora, apesar da honra sem fim que inspirava a praça, planejada por Michelangelo, assim como os majestosos edifícios que a circundam, ali não era o lugar ideal para a cerimônia, que deveria ter acontecido na Estação *Termini*, “o único lugar que, em Roma, podiam realmente chamar de casa. O único lugar da cidade realmente somali. O único que nos acolheu e que nos chamou de irmãos e irmãs” (SCEGO, 2010, p. 99).

No ensaio *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città*, a autora faz a seguinte reflexão sobre esses deslocamentos:

As viagens estão no DNA do ser humano desde sempre. Evoluímos graças às migrações. [...] As viagens são um direito humano, como respirar, amar, estudar, votar. Por que, me pergunto, a viagem é garantida a quem viaja partindo do Norte e não a quem viaja do Sul? Por que o Sul tem que viajar sem proteções, colocando sua vida nas mãos de contrabandistas, saqueadores, agências de controle sem escrúpulos? Por que para o Sul não é garantido o que é um direito? [...] Agora a viagem é só morte, risco, perigo (SCEGO, 2014, p. 44-45).

No mesmo ensaio, a autora chama a atenção para outro monumento, *La stele di Dogali*, que ficava em frente à estação e mais tarde foi deslocada para uma praça vizinha. Dentre os inúmeros obeliscos que existem em Roma, esse é dedicado aos 420 soldados italianos mortos em uma primeira incursão italiana na África, precisamente na Eritreia, no fim do século XIX. A Itália perdeu a batalha, segundo a autora, por subestimar o

³ Ilha italiana mais próxima da África, Lampedusa tornou-se porta de entrada de migrantes e refugiados africanos com destino à Europa.



inimigo, já que “na cabeça de muitos comandantes brancos, a raça era já um sinal de superioridade” (SCEGO, 2014, p. 55), mas a derrota foi transformada em ato de heroísmo. Fato é que a estela, ao invés de suscitar um debate sobre o período colonial, jamais estudado nas escolas italianas, encontra-se abandonada em sua praça, a poucos metros da *Piazza dei Cinquecento* (Praça dos Quinhentos), também em homenagem àqueles soldados mortos. Todos os romanos sabem onde fica a *Piazza dei Cinquecento*, mesmo porque é o ponto final de muitas linhas de ônibus, mas quase ninguém sabe origem do seu nome.

Outra estela aparece como título de um capítulo das memórias: *La stele di Axum*, botim de guerra transportado da Etiópia para a Itália, e colocada na *Piazza di Porta Capena*, em 1937, para festejar a conquista definitiva de mais uma colônia. No momento em que escritora escreve suas memórias, a estela já tinha sido restituída aos legítimos donos, após uma longa série de peripécias, e a praça vazia a faz evocar o avô, que ela conhece apenas por fotografias, pois havia morrido antes do seu nascimento. Ou seja, em sua geografia pessoal, a praça, órfã de sua estela, recorda a ausência desse ancestral em sua vida. Quanto à recuperação da história do colonialismo italiano na África, a autora lembra a figura legendária da Rainha de Sabá, etíope sábia e poderosa.

Além disso, a foto do avô paterno chama a sua atenção quando criança, porque se vê ali um homem “quase branco” (SCEGO, 2010, p. 76), a testemunhar, talvez, a passagem dos portugueses, com Vasco da Gama, por aquelas terras, e ela faz a seguinte reflexão: “ninguém é puro neste mundo. Nunca somos só negros ou só brancos. Somos fruto de um encontro ou de uma colisão. Somos cruzamentos, pontos de passagem, pontes. Somos móveis (SCEGO, 2010, p. 77).

Na narrativa da neta, Omar Scego, o avô, aparece também como um homem muito inteligente, que aprendeu rapidamente a língua italiana, chegando a ser intérprete de Rodolfo Graziani, e ministro do primeiro governo somali. Mas Rodolfo Graziani foi um dos comandantes mais cruéis durante a campanha colonial na África. Criou campos de concentração, autorizou o uso de armas químicas proibidas pelo acordo de Genebra, mandou assassinar poetas, contadores de histórias e religiosos... E a autora se pergunta se o avô era fascista ou se era conivente com as ordens que tinha que traduzir. Como resposta, ela explica: “Ele estava com os fascistas e contra o fascismo. Estava dentro e fora. Era vítima e era carrasco. [...] Era, e é, uma ferida aberta, onde o terceiro mundo se choca com o primeiro e sangra (SCEGO, 2010, p. 84).

No ensaio, a autora, como dissemos, defende firmemente a revisão da história do colonialismo italiano na África. Segundo o estudioso Daniele Comberiati, esse propósito, que ele detecta também em obras de outras escritoras africanas/italianas:

é extremamente importante do ponto de vista histórico [...] porque ilumina episódios da conquista italiana frequentemente calados e esquecidos, e permite, finalmente, ver a história contada pelos vencidos, pelos



colonizados, que até agora tiveram tão pouca voz (COMBERIATI, 2011, p. 14).

Igiaba Scego, que é filha daquela história, mas que também é filha de Roma, atravessa a Roma escondida em Roma, percorre a cidade que foi apagada. Segundo a pesquisadora Nadia Terranova, que faz a apresentação do livro, “os lugares deixam de ser espaços neutros. Compõem uma paisagem viva que nos conta uma história que foi removida” (apud SCEGO, 2014, p. 9-10).

Para Scego, esquecer a história do colonialismo é uma infâmia. Se ontem as vítimas eram os colonizados, hoje são também os migrantes e os refugiados. Ela diz:

Tenho obsessão pelos lugares. É a partir dali que devemos recomeçar um percurso diferente, uma Itália diferente. Eu sou filha do Chifre da África e filha da Itália. Se nasci aqui, devo tudo a essa história de dor, passagem e contaminação. Não posso esquecer, justo EU, essa história. Não quero esquecê-la. Talvez seja por isso que eu a conto, do meu jeito. Talvez seja por isso, que eu caminho (SCEGO, 2014, p. 25).

Essa citação ratifica o que foi dito no início deste trabalho, visto que ela conta uma *história* enquanto caminha pela *geografia* da cidade.

Cumprir esclarecer que, no percurso que a escritora faz em 2014, a *Piazza di Porta Capena* não está mais vazia. Ali foram instaladas duas colunas antigas e uma placa, onde está escrito que o monumento é dedicado às vítimas da tragédia de 11 de setembro de 2001 em Nova York. Na placa também há uma citação de George Santayana, filósofo espanhol/americano, que morreu, em 1952, em Roma: “Aqueles que não sabem recordar o passado, estão condenados a repeti-lo” (SCEGO, 2014, p. 14).

A escritora, sem discordar da homenagem, relata que fica perplexa: para ela, o certo seria se outro monumento ocupasse aquela praça em especial, talvez até mesmo uma pequena placa, mas que fosse dedicada às vítimas do colonialismo italiano, aos mortos devido ao uso do gás de mostarda, às mulheres estupradas... Alguma coisa que lembrasse aquele passado - removido, embora nem tão distante assim - para que ele não voltasse a se repetir, como disse Santayana.

De certa forma, é o que Igiaba Scego vem fazendo em seus textos, sejam romances, contos, artigos ou ensaios: lembrando, tematizando e discutindo aquele passado, embora, há dez anos atrás, após a publicação do primeiro romance, afirmasse que não queria ser rotulada como representante de uma literatura de migração, quando dizia:

Eu, pessoalmente, gostaria de tratar não só de migração, mas também de outras coisas... [...] a minha palavra de ordem agora é experimentar. Gostaria de manter a minha liberdade de escrever sobre tudo e sem limitações. [...] o que quero explicar é que não gostaria de me limitar a apenas poucos temas (SCEGO, 2004).

Porém, na mesma comunicação, apresentada em um congresso em 2004, a autora parece antever o encrudescimento da questão dos deslocamentos ao longo dos anos e chega a justificar a manutenção da



temática, como constatamos nas obras que seguiriam aquela primeira publicação. Em suas palavras:

É claro que a dimensão “migrante” sempre fará parte do meu mundo (e não apenas do meu, mas do de todos... a sociedade já está, há muito, mudada). [...] Acho que o fenômeno da literatura migrante [...] não é um fenômeno de moda (SCEGO, 2004).

Assim, em *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città*, a autora explica, no primeiro capítulo, que a ideia do livro nasceu da notícia de um enésimo naufrágio perto de Lampedusa, com o intuito de recordar os 369 eritreus, de algum modo filhos daquele colonialismo, que, em outubro de 2013, perderam a vida, tentando chegar à Itália. Um tema, infelizmente - e cruelmente - tão atual, se tivermos em mente que, segundo dados oficiais do *Ministero dell'Interno* italiano, só em 2015, de janeiro a agosto, 102.000 pessoas desembarcaram nas costas italianas (CAPPELLETTI, 2015), a maioria proveniente da África, sem mencionar as que morreram na travessia do Mediterrâneo.

REFERÊNCIAS

CAPPELLETTI, Cristin. *Immigrazione, i dati del Viminale*: 102mila migranti arrivati dall'inizio del 2015. Disponível em: <<http://urbanpost.it/immigrazione-dati-del-viminale-102mila-migranti-arrivati-dallinizio-del-2015>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

COMBERIATI, Daniele. *La quarta sponda*. Roma: Caravan, 2011.

LIONNET, Françoise. “Ces voix au fil de soi (e): le détour du poétique”. In: ASHOT, CALLE-GRUBER & COMBE. *Assia Djebar: littérature et transmission*. Colloque de Cerisy. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

SCEGO, Igiaba. *Relazione di Igiaba Scego, anno 2004*. Disponível em: <<http://www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-intercultural-edizione-2004/relazione-di-igiaba-scego/>>. Acesso em: 6 set. 2014.

_____. *Oltre Babilonia*. Roma: Donzelli, 2008.

_____. *La mia casa è dove sono*. Milano: Rizzoli, 2010.

SCEGO, Igiaba & BIANCHI, Rino. *Roma negata*. Percorsi post-coloniali nella città. Roma: Ediesse, 2014.

SCHNEIDER, Liane, ALMEIDA, Márcia, HARRIS, Leila & LIMA, Ana Cecília (Org.). *Mulheres e Literaturas*: Cartografias crítico-teóricas. Maceió: Edefal, 2013.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MESA-REDONDA II
MULHERES E LITERATURAS NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL

Coordenadora: Márcia de Almeida (UFJF-MG)

Participantes: Leila Assumpção Harris (UERJ), Liane Schneider (UFPB) e Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves (UFJF)

UMA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DAS ZONAS DE CONTATO DO ATLÂNTICO NEGRO: I,
TITUBA: BLACK WITCH OF SALEM, DE MARYSE CONDÉ

Leila Assumpção Harris (UERJ)

I felt that I would only be mentioned in passing in these Salem witchcraft trials about which so much would be written later, trials that would arouse the curiosity and pity of generations to come as the greatest testimony of a superstitious and barbaric age. There would be mention here and there of “a slave originating from the West Indies and probably practicing ‘hoodoo’”. There would be no mention of my age or my personality. [...] There would never, ever, be a careful, sensitive biography recreating my life and its suffering (Maryse Condé, I, Tituba, Black Witch of Salem)¹.

In a Bambara myth of origin, after the creation of the earth, and the organization of everything on its surface, disorder was introduced by a woman. Disorder meant the power to create new objects and to modify the existing ones. In a word, disorder meant creativity. (Maryse Condé, “Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer”).

O romance I, Tituba: Black Witch of Salem (1986), de Maryse Condé, traça a trajetória diaspórica de uma escrava concebida no século XVII em um navio negreiro, entre o continente africano e a Ilha de Barbados, no Caribe. Na juventude é levada de Barbados para Nova Inglaterra, onde a colonização inglesa era liderada pelos Puritanos e, anos mais tarde, consegue retornar a Barbados. O percurso diaspórico de Tituba coloca em relevo o espaço transnacional do Atlântico Negro e as “zonas de contato” (PRATT, 1992, p.6-7) culturais geradas pelos “movimentos da modernidade” (GILROY, 2003, p. 57). Curiosamente, ainda que em circunstâncias bastantes diferentes – a personagem é forçada a participar do processo diaspórico enquanto a escritora escolhe seus destinos –, o percurso diaspórico de Maryse Condé também está associado ao espaço transnacional do Atlântico Negro, pois nasceu na ilha de Guadalupe, um departamento ultramarino francês, mas já morou na Europa, na África, nos Estados Unidos e atualmente divide seu tempo entre este país e a ilha onde

¹ CONDÉ, Maryse. I, Tituba, Black Witch of Salem. Trad Richard Philcox. Charlottesville: University of Virginia Press, 1992, p. 110. Originalmente publicado em francês em 1986, o romance *Moi, Sorcière Noire ...de Salem* foi traduzido para o inglês em 1992 e em 1997 para o português (trad. Ângela Melim. Rio de Janeiro: Rocco). Escolhi a edição em inglês devido à minha área de atuação, mas principalmente porque contém um Prefácio por Angela Davis e um Posfácio de Ann Scarborough, que inclui uma longa entrevista com a autora (ver referências).



nasceu. A escritora e ensaísta pode ser descrita como agente da “contracultura da modernidade” (GILROY, 2003).

Ao criar Tituba, protagonista e narradora do romance, Condé a resgata das margens da história estadunidense, permitindo que a personagem ganhe voz e passe de objeto a sujeito de uma narrativa que atravessa fronteiras geográficas, temporais e literárias. Em *I, Tituba: Black Witch of Salem*, Condé transforma a figura da mulher subalterna historicamente silenciada (SPIVAK, 1988) em heroína de dimensão épica e faz da literatura um instrumento de resistência aos paradigmas coloniais e patriarcais.

O fato de Condé resgatar uma figura histórica sobre a qual há informações contraditórias e muitas lacunas cria expectativas e até mesmo leituras equivocadas da obra como um romance histórico. Em entrevista, a própria escritora descreve a obra como “o oposto de um romance histórico” e a personagem como fruto de sua criação (CONDÉ, 1992, p. 200). Ao abordarmos o romance, um relato de vida ficcional (e talvez caiba aqui o rótulo de autobiografia ficcional) é útil lembrar Sidonie Smith e Julia Watson quando argumentam que as informações consideradas como “fato” em narrativas autobiográficas não podem ser reduzidas “a fatos históricos sobre um lugar, uma pessoa, ou um incidente específico; na realidade o que acontece é a incorporação de elementos factuais à verdade subjetiva” (SMITH e WATSON, 2010, p. 13; ênfase das autoras). Re-escrituras de obras, históricas ou literárias, de séculos passados muitas vezes envolvem dar voz e destaque a personagens antes silenciados e privilegiam perspectivas diferentes daquelas presentes nas obras originais. Esta tendência da literatura contemporânea promove, como observa Linda Hutcheon, o confronto de “paradoxos da representação ficcional/histórica, do particular e do geral, do presente/passado. E esse próprio confronto é contraditório, pois se recusa a recuperar ou a dissolver qualquer parte da dicotomia, e, no entanto não hesita em explorar ambas as partes” (HUTCHEON, 1996, p. 106).

Meu primeiro encontro com Tituba, a figura histórica, ocorreu enquanto lia sobre a colonização da Nova Inglaterra pelos Puritanos, mais especificamente sobre o episódio envolvendo a perseguição e julgamento das “bruxas” de Salém em 1692. Conflitos de ordem social e econômica tomaram uma dimensão inesperada ao serem associados (acobertados?) a antigas crenças em bruxaria. O relato histórico, com algumas variantes, menciona que tudo começou quando algumas adolescentes,

fascinadas por histórias de vodu, contadas por Tituba, uma escrava que veio das Índias Ocidentais, passaram a agir de forma estranha – gritando, uivando, rastejando, e se contorcendo – sem qualquer razão aparente. O médico local concluiu que elas haviam sido enfeitiçadas e as jovens apontaram como culpadas Tituba e duas mulheres brancas (TINDAL & SHI, 1989, p.57; minha tradução).

A condição de escrava, a associação ao vodu e a procedência das Índias Ocidentais são três fatores



constantes em narrativas históricas e literárias envolvendo Tituba. Em *Cartografias Contemporâneas*, Sandra Almeida, reportando-se a Spivak, (1988), observa que “as mulheres, especialmente no contexto colonial, pós-colonial e diaspórico [...] sofrem diferentemente as marcas da discriminação de gênero, dependendo de outros constituintes de identidade, como classe, raça, etnia, faixa etária, entre outros” (ALMEIDA, 2015, p. 22). Portanto, os três fatores acima mencionados marcam Tituba como alvo de opressões múltiplas. Entre os dados mais concretos a que temos acesso, pois encontram-se em arquivos históricos, figuram o depoimento de Tituba durante o julgamento das bruxas – no qual confessa, sob coação, sua associação com o diabo – e uma anotação no ano seguinte sobre sua venda a um comprador indeterminado pela quantia necessária para cobrir as despesas de sua permanência na prisão, incluindo as algemas e correntes (CONDÉ, 1992, p. 104, 183). Outros incidentes que, de uma forma ou de outra, fazem parte da história de Tituba incluem seu casamento com João Índio em Barbados, realizado pelo pastor inglês Samuel Parris. O pastor, que havia comprado o par, os levou para Nova Inglaterra, onde Tituba viveu como escrava da família de Parris (incluindo a esposa e filhos) até o momento de sua prisão (CONDÉ, 1992, p. 199). Se considerarmos esse breve relato histórico sob uma ótica contemporânea que considera história e literatura como construtos linguísticos altamente convencionais – e porque não enfatizar arbitrários – em suas formas narrativas (HUTCHEON, 1996, p. 5), estaremos mais abertos para aceitar as várias histórias escritas sobre Tituba ao longo de mais de três séculos.

A presença de Tituba entre os personagens da peça *The Crucible*, escrita pelo dramaturgo estadunidense Arthur Miller em 1953, e das adaptações cinematográficas da obra tornaram a obscura figura histórica mais conhecida pelo público em geral através da literatura e do cinema. A peça de Miller traça um paralelo entre a caça às bruxas da era colonial e a perseguição empreendida pelo Senador Joseph McCarthy a pessoas que tinham, ou mais comumente, eram acusadas arbitrariamente de ter, ligações com o movimento comunista nos Estados Unidos da década de cinquenta. Como Ann Scarborough observa, a Tituba criada por Miller é uma escrava negra, com poucas falas, mas que no entanto, dirige seu sarcasmo, contra os Puritanos e a obsessão deles com o diabo (SCARBORO, 1992, p. 222). Assim, Miller usa o passado para comentar o presente, associando indiretamente o comportamento obsessivo dos Puritanos e dos perseguidores de comunistas na década de cinquenta. A versão cinematográfica mais conhecida do filme, é aquela dirigida por Nicholas Hyther (1996), com roteiro do próprio Miller. O filme abre com uma cena na qual Tituba e jovens adolescentes participam de um ritual de magia negra durante a noite em uma floresta. A despeito do impacto visual – tons escuros misturados aos avermelhados do fogo – há muitas outras cenas com carga dramática de maior expressão no filme. O papel de Tituba no filme não é memorável.



Em “Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Condé’s *I, Tituba, Black Witch of Salem*”, Jane Moss faz um levantamento meticuloso de fontes históricas e obras literárias, nas quais Tituba é incluída (MOSS, 1999, p.8-13). Além da obra dramática de Miller, destaque entre as fontes citadas o romance *Tituba of Salem Village*, publicado em 1964 pela escritora afro-americana Ann Petry e destinado ao público juvenil, e a pesquisa histórica conduzida por Elaine Breslaw e publicada em 1996, com o título de *Tituba, Reluctant Witch of Salem*.

Moss aponta semelhanças entre os enredos dos dois romances até o ponto em que Tituba chega à Salém (basicamente um terço do romance de Condé), comenta que ambas escritoras tiveram acesso a fontes variadas para representar os anos que Tituba viveu na Nova Inglaterra, mas ressalta que o retorno de Tituba à ilha de Barbados e o desfecho escolhido por Condé (como a própria escritora frisa) são escolhas bastante pessoais. (MOSS, 1999, p. 12-13). Na entrevista citada anteriormente, Condé afirma que leu o romance de Petry quando já havia escrito metade do seu próprio romance e diz que, apesar de gostar do livro, ficou desapontada, pois Petry conta a história de Tituba como prova de “coragem diante da adversidade” e “uma lição de esperança e dinamismo”. Declarando-se mais interessada no “destino de Tituba”, conclui que os dois romances foram escritos a partir de perspectivas muito diferentes e que não tem interesse em oferecer modelos para os jovens (CONDÉ, 1992, p. 200).

A tese desenvolvida pela historiadora Elaine Breslaw propõe que Tituba, a figura histórica, não era de descendência africana mas sim indígena, que havia nascido no norte da América do Sul e capturada por marinheiros ingleses (MOSS, 1999, p. 10); anteriormente, outros pesquisadores já haviam apresentado conjecturas que Tituba viesse de uma linhagem indígena ou, como João Índio, tivesse sangue negro e indígena. Na realidade, do ponto de vista do colonizador, Tituba era inferior por ser mulher e escrava (colonizada); sua origem indígena ou africana, uma distinção de pouca ou nenhuma relevância. Em sua discussão sobre a colonização das Américas e do Caribe, María Lugones argumenta que

uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/ascolonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens (LUGONES, 2015, p.2).

Tanto as questões envolvendo o processo colonizador como a questão do gênero são de extrema relevância para a presente discussão. A visão do colonizado como não humano trouxe consequências e deixou marcas que perduram muito além de movimentos emancipatórios nas ex-colônias. Como observa a crítica Jana



Braziel, a teorização de Édouard Glissant a respeito da história e literatura caribenhas como instrumentos de resistência aos paradigmas coloniais abriu novos caminhos na área de estudos caribenhos (BRAZIEL, 2006, p. 136). Em *Le discours antillais* (1981)/ *Caribbean Discourse* (1999), Glissant denuncia o uso da História e da Literatura como sistemas totalizantes, usados para consolidar os ideais grandiosos da civilização ocidental, fortalecer as ideologias dominantes, e bloquear a documentação e representação da diversidade e da diferença (GLISSANT, 1999, p. 70). Afirma também que a noção de povos “sem história” associada à África tanto por Hegel como pelo pensamento ocidental em geral foi difundida no Atlântico Negro através da escravidão e da diáspora e perpetuada pelo sistema hierárquico operante nas plantações do Caribe, que foi transformado em uma área cuja “história é marcada por rupturas” (GLISSANT, 1999, p. 61-64).

Stuart Hall, que nasceu na Jamaica mas migrou para a Inglaterra ainda jovem e viveu “sob a sombra da diáspora negra”, trata de questões afins em sua obra, sempre enfatizando que “todo discurso é posicionado” (HALL, 1990, p 223). Em “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior”, por exemplo, Stuart Hall pondera sobre a natureza complexa e provisória da identidade nacional caribenha, sobre a questão de pertencimento, sobre a relação entre o sujeito migrante e sua terra de origem, à luz da migração caribenha, contínua e em grande escala, a partir da segunda metade do século XX. Observando que “o que denominamos de Caribe renasceu de dentro da violência e através dela”, afirma que as histórias das nações caribenhas estão marcadas pela “conquista, expropriação, genocídio, escravidão, ao sistema de engenho e à longa tutela da dependência colonial” (HALL, 2003, p 30-31).

As reflexões de Glissant e Hall deixam clara a missão primordial dos teóricos e escritores caribenhos: recriar a história e a memória, reconstruir através da pesquisa e da imaginação um passado esvaziado, obliterado pela história ocidental. Como argumenta Carol Boyce Davies, no contexto das Américas uma visão do Caribe que incorpore uma história de genocídio, escravidão, e brutalidade física requer uma definição de cultura que inclua oposição, resistência e transformação (DAVIES, 1994: 12).

Como percebemos através de certos incidentes no enredo de *I, Tituba, Black Witch of Salem*, o relato de vida da personagem Tituba, criada por Condé, dramatiza de forma contundente o ciclo de violência sublinhado por Glissant, Hall, e Davies, entre outros. Por exemplo, a mãe de Tituba, Abena foi arrancada do continente Africano e estuprada por um marinheiro inglês a bordo de um navio negreiro. Em Barbados, por resistir a uma segunda tentativa de estupro, Abena mata seu agressor e é enforcada. Durante sua prisão em Salém, Tituba sofre um estupro coletivo perpetrado por pastores puritanos por se negar a incriminar outras pessoas como cúmplices. Após seu retorno a Barbados, é enforcada por sua participação em uma rebelião fracassada de



escravos. Como observa Michelle Smith, “a história de Tituba é escrita em círculos”. Cenas são lembradas e repetidas; [...] Tituba e Abena funcionam como duplos no texto (SMITH, 1995, p. 602). Como discutiremos adiante, no entanto, a mãe é representada como vítima, mas a filha não. Smith também estabelece um paralelo entre a violência contra o corpo das duas personagens e a violência perpetrada contra o Caribe pelos colonizadores ingleses, franceses, espanhóis e holandeses (SMITH, 1995, p. 604).

Uma das declarações de Condé a respeito do seu uso da história na ficção está em consonância com o pensamento dos teóricos caribenhos. Ela fala do desafio que a história representa para as pessoas negras, já que a única história que elas supostamente têm é aquela escrita pelos colonizadores:

Pouco sabemos do que aconteceu com nosso povo antes de encontrarem os europeus que decidiram lhes dar o que chamam de civilização. Para uma pessoa negra das Índias Ocidentais, da África, ou de qualquer outro lugar, para alguém que vive na diáspora, eu repito que é uma espécie de desafio descobrir com exatidão que se passou antes [da colonização]. Não se trata da história simplesmente. Trata-se da procura do eu/ da subjetividade, da identidade, da origem, para chegar a um conhecimento melhor do eu (CONDÉ, 1992, p. 203-204).

A recuperação da memória e a recriação da história através da imaginação são forças propulsoras do fazer literário em *I, Tituba, Black Witch of Salem*, mas as questões de gênero exercem um papel igualmente importante na narrativa. Condé, admite que a discriminação racial é um dado importante do romance, mas afirma que colocou mais ênfase no gênero do que na raça da protagonista-narradora. Lembrando que João Índio, apesar da cor da sua pele, consegue se livrar mais facilmente de suas agruras do que Tituba, a escritora conclui que seu romance tem mais a ver com a discriminação e crueldade contra as mulheres do que contra as pessoas de pele escura (CONDÉ, 1992, p. 202).

Françoise Lionnet argumenta que o alinhamento de Condé com o pensamento de intelectuais caribenhos contemporâneos não a impede de criticar a postura sentenciosa e moralizadora evidente em vários manifestos por eles produzidos e aponta o ensaio “Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer”, publicado por Condé em 1993, para validar sua observação (LIONNET, 1995, pg 73). Em *Reclaiming Difference: Caribbean Women Rewrite Postcolonialism*, Carine Mardorossian discute escritoras caribenhas contemporâneas que “modificam, desestabilizam e questionam” o pós-colonialismo e que tratam as categorias constituintes da identidade (raça, gênero, classe, entre outras) como relacionais, que existem em vez de anteriormente as suas interconexões” (MARDOROSSIAN, 2005, p. 2-3; minha tradução; ênfase da autora). No capítulo dedicado ao romance *Windward Heights* (originalmente publicado em francês em 1995 e traduzido para o inglês em 1998), no qual Maryse Condé reescreve o romance clássico de Emily Brontë, Mardorossian cita o ensaio de Condé (que Lionnet menciona) a fim de demonstrar que a escritora põe em prática no romance ideias desenvolvidas



no ensaio, destacando “a importância de desafiar os dogmas ideológicos” estabelecidos pelos escritores/pensadores antilhanos e substituir “ordens impostas” por “desordem” e “liberdade”. Mardorossian observa também que a reescritura de Condé dá menos ênfase ao “texto e contexto originais do que as relações raciais e neocoloniais contemporâneas” (MARDOROSSIAN, 2005, p. 27-28).

Françoise Lionnet descreve Condé como “uma figura controversa que mantém uma atitude intelectual independente, por vezes cética, perante as tendências estéticas e ideológicas dominantes na literatura e cultura da francofonia” (LIONNET, 1995, p. 69). O ensaio “Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer” não só confirma a opinião da crítica, mas também oferece insights para uma leitura de *I, Tituba, Black Witch of Salem*, pois revela os pensamentos da autora sobre a literatura do Caribe Francófono no século XX. Escrito em 1993 e revisado em 2000, o texto começa com uma declaração de Édouard Glissant, de 1983, e outra, seis anos depois, de seus seguidores Raphael Confiant, Patrick Chamoiseau, e Jean Bernabé, negando a existência de uma literatura caribenha. Na virada do século, Condé admite que existe uma crise (malaise?) que afeta a literatura do Caribe Francófono mas aponta como causa os “mandamentos” ditados ao longo do século por várias gerações de escritores antilhanos, injunções que determinam quais manifestações literárias são passíveis de crítica (e até mesmo de ridicularização) ou de exaltação, de acordo com a ideologia e gostos vigentes. Condé acrescenta que as injunções também afetam a história, sociologia e filosofia (CONDÉ, 2000, p. 151-154).

De acordo com Condé, as escritoras mulheres, com poucas exceções, são desconhecidas ou ignoradas. Afirma categoricamente: “sempre que as mulheres [escritoras] falam, elas desagradam, chocam e perturbam” (p.161), pois suas aspirações entram em conflito com as injunções masculinas que cerceiam a criatividade e coíbem a inclusão de tópicos como o racismo dentro da sociedade caribenha e a sexualidade da mulher. Colapso mental, loucura e até mesmo suicídio são desfechos comuns para personagens femininas que transgridem as normas sociais (162). Desapontada com as representações estereotipadas das pessoas e da sociedade em geral, Condé termina com um otimismo cauteloso sobre as vozes dissonantes, de escritores e escritoras que se fazem ouvir ao fim do século (p.165).

Desde a publicação de seu primeiro romance em 1976, Condé se posicionou entre as vozes dissonantes. Proponho que “desordem” e “liberdade” são dois elementos cruciais para promover a dissonância em *I, Tituba*. Se liberdade parece uma palavra irônica no contexto de uma narrativa escrava, vale lembrar que estamos diante de um texto ficcional e que apesar do sofrimento e opressão imposto à Tituba por ser mulher e escrava, a personagem não é representada como vítima e exerce sua autonomia sempre que possível. No Epílogo, após o enforcamento de Tituba, a narrativa continua e há referências à canção de Tituba que sobrevive na memória



coletiva e ao papel que seu espírito exerce, insuflando desobediência e sonhos de liberdade no coração dos escravos.

Quanto a “desordem”, destaco aqui o encontro entre Tituba e Hester na prisão, sublinhando que assim como estamos diante de Tituba, como imaginada por Condé, o mesmo acontece com Hester. Condé se apropria da personagem e lhe dá vida e destinos bastante diferentes daqueles imaginados por Nathaniel Hawthorne. A introdução de um personagem judeu, incluindo a relação amorosa entre ele e Tituba não só reitera a capacidade que Tituba tem de amar o Outro mas reforça o preconceito e intolerância dos Puritanos. Os comentários sobre os Estados Unidos do presente/ futuro também podem ser vistos como uma forma de “desordem”, ou seja, intervenções autorais e não premonições da personagem.

No Prefácio ao romance, Angela Davis menciona “vingança” tanto como impulso como resultado na criação da personagem (DAVIS, 1992, p. XI, XIII). A própria Condé confirma que ao descobrir que se sabia tão pouco sobre Tituba, resolveu criar a personagem e permitir que ela se re/inventasse, mas o que parece ter começado como um processo de resgate gerou outras implicações, criando um paradoxo que Condé deixa em aberto, permitindo que Tituba seja vista tanto como uma heroína de dimensão épica, semelhante à Nanny dos maroons, como a protagonista de uma epopeia satírica, na qual a ironia, o exagero e a paródia prevalecem.

A Tituba, criada por Condé, diferentemente daquela perseguida pelos Puritanos, não tem conexões com o diabo e sim com a natureza; sua memória permanece descolonizada e suas conexões com o mundo espiritual firmes. Igualmente importante, ela não é representada como “animal incontrolavelmente sexual” e sim como uma mulher que desfruta o prazer de sua sexualidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

BRAZIEL, Jana Evans. “Another Line Was Born” : Genesis, Genealogy, and Genre in Jamaica Kincaid’ s Mr. Potter. In: LANG-PERALTA, Linda (Ed). *Jamaica Kincaid and Caribbean Double Crossings*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2006, p. 127-150.

CONDÉ, Maryse. *I, Tituba, Black Witch of Salem*. Trad. Richard Philcox. Charlottesville, Virginia, 1992.

CONDÉ, Maryse. Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer (1993). *Yale French Studies*, No. 97, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980-1998 (2000), pp. 151-165. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2903218>. Acesso em: 08 set. 2015.



DAVIES, Carole Boyce. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London, New York: Routledge, 1994.

DAVIS, Angela Y. Preface. In: In COATES, Carrol (Ed.). *I, Tituba, Black Witch of Salem*. Charlottesville, Virginia, 1992. p. XI-XIII.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse*. Trans J. Michael Dash. Charlottesville: University of Virginia Press, 1999.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, J, ed. *Identity*. London: Lawrence and Wishart, 1990.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (Org). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia [et al]. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003, p. 25-50.

HYTHER. Nicholas. *As Bruxas de Salém*. 123 minutos. Twentieth Century Fox, 1996.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism*. New York: Routledge, 1996.

LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.22, n.3, jan 2015. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 07 set.2015.

MARDOROSSIAN, Carine. *Reclaiming Difference: Caribbean Women Rewrite Postcolonialism*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.

MOSS, Jane. Postmodernizing the Salem Witchcraze. Maryse Condé' s *I, Tituba, Black Witch of Salem*. *Colby Quarterly*. Volume 35, no 1, mar 1999, p.5-17. Disponível em: <http://digitalcommons.colby.edu/cq>. Acesso em: 09 set. 2015.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes*. London e New York: Routledge, 1992.

SCARBORO, Ann Armstrong. Afterword. In COATES, Carrol (Ed.). *I, Tituba, Black Witch of Salem*. Charlottesville, Virginia, 1992. p. 187-225.

SMITH, Michelle. Reading in Circles: Sexuality and/as History in *I, Tituba, Black Witch of Salem*. *Callaloo*, Vol. 18, No. 3, Summer, 1995, pp. 602-607. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3299146>. Acesso em 08 set 2015.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SMITH, Sidonie, WATSON, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010; 2a edição.

SPIVAK, Gayatri. Chakravorty. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Larry (Eds). *Marxism and the Interpretations of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

TINDAL, George B & SHI, David E. *America: a Narrative History*. 2nd edition. New York: W.W. Norton & Co, 1989, p. 57.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MESA-REDONDA IV
LITERATURA CONTEMPORÂNEA EM QUESTÃO: ABORDAGENS CRÍTICAS

Coordenador: Maximiliano Torres (UERJ)

Participantes: Ângela Maria Dias (UFF), Valéria Rosito (UFRRJ) e Lúcia Osana Zolin (UEM)

O SENTIDO DA MOVÊNCIA: SUBVERSÕES DE GÊNERO EM NARRATIVAS DE TATIANA
SALEM LEVY

Lúcia Osana Zolin (UEM)

A cena literária de autoria feminina contemporânea, construída paralelamente ao feminismo e alicerçada em seus pressupostos epistemológicos, tem recorrentemente fixado representações de mulheres imersas nas tensões da pós-modernidade. Para além dos clássicos enredos coerentemente surgidos entre os intensos anos 1960 e aqueles que tangenciavam a virada do século, marcados por problematizações da dominação masculina e da conseqüente opressão feminina, a literatura de mulheres mais recente, ao mesmo tempo em que propaga as demandas feministas remanescentes, abarca os mais prementes fenômenos da contemporaneidade e suas reverberações. O contexto é o da globalização, do multiculturalismo, da revisão de valores, da instabilidade, da movência... Nos termos de Gayatri Spivak (1996), o mundo contemporâneo é marcado pela “nova diáspora”, diferente das tradicionais pela presença marcante das mulheres. Entender como tudo isso repercute na produção literária de autoria feminina tem sido a tarefa da crítica feminista.

Superados os discursos do essencialismo dos sexos/gêneros, o corpo vivido (lugar de contestação por excelência) ganha o centro das atenções não só no âmbito do feminismo na série sociocultural e política, mas também na série literária de autoria feminina, em que as representações chamam para si a responsabilidade de construir o novo, refutando os velhos padrões de comportamento calcados nas hierarquias de gênero. Em *Problemas de gênero* (2003), Judith Butler chama os gestos e as atuações dos gêneros de *atos performativos* no sentido de que “a essência ou a identidade que (...) pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”, de modo que “o fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade” (p. 194).

No referido contexto do mundo globalizado – ou cosmopolita, como lembra Almeida (2010), fazendo referência a certo domínio de políticas contestatórias, ao mesmo tempo, dentro e fora da nação –, não há como separar as performances de gênero, de que fala a filósofa estadunidense, das experiências de deslocamentos e,



por outro lado, o menos provável, de confinamentos no mundo contemporâneo. Um mundo em que a palavra de ordem é a movência ...

No âmbito da literatura, trata-se de um campo profícuo para a toponálise, conceituada por Ozires Borges Filho, em *Espaço e literatura: introdução à toponálise* (2007), como sendo a investigação do espaço representado na obra literária, a partir de sua riqueza e dinamicidade, enfatizando-lhe os efeitos de sentido – psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos – suscitados para além da denotação de sua materialidade física.

As relações entre personagens (tomadas em seu gênero) e espaço, seja este tomado tanto no sentido da *topofilia*, entendida nos termos de Bachelard (2008) como espaço feliz, seja no sentido de *topofobia*, ou espaço de aversão, nos termos de Borges Filho (2007), constituem o interesse das nossas ponderações aqui acerca dos romances *A chave de casa* (2010) e *Dois rios* (2011), da escritora brasileira contemporânea Tatiana Salem Levy. Ambas as narrativas se desdobram no entorno de experiências de confinamentos e de deslocamentos dos narradores-protagonistas, representadas como importantes sinalizadores dos conflitos vivenciados.

Em *A chave de casa*, a narradora relata as suas diversas e intensas experiências vivenciadas no âmbito familiar e amoroso. Os relatos se intercalam, fazendo referência a espacialidades e a momentos múltiplos, em que a imobilidade e a movência se alternam, conferindo-lhes o tom. Por entre os relatos do relacionamento afetivo-sexual, transformado em violência, o da doença e morte da mãe, e o da viagem à Turquia, em busca das origens familiares, a narradora vai narrando sua experiência de uma longa e dolorosa paralisia, provavelmente metafórica, cuja motivação nem é dada ao/a leitor/a conhecer, nem a própria narradora parece discernir com clareza: ora lhe parece provir do acúmulo de solidão, tristeza e dores herdadas de seus ancestrais (“Tenho em mim o silêncio e a solidão de uma família inteira, de gerações e gerações” (p.106)); ora lhe parece consequência do excesso de amor doado (“Fui perdendo a mobilidade depois que te conheci. Foi o amor (excedido) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo” (p. 133).

O doloroso processo que envolve a doença e a morte da mãe funciona como um divisor de águas na trajetória da narradora-protagonista, imprimindo-lhe certo desejo de retomar as rédeas da sua história. A voz da mãe já morta, estrategicamente colocada entre parênteses, projeta ponderações, permeadas de afeto, que caminham na contramão da ótica derrotista da filha, funcionando como uma espécie de *alter ego* dela, um desejo íntimo de se posicionar a partir de outro ângulo de visão que lhe possibilitasse uma saída.

Tendo recebido do avô a chave da casa da família na Turquia, bem como a missão de ir ao seu encontro, ela parte, não sem antes resistir, em busca das origens familiares, cujos ecos habitam a memória de seus antepassados e, conseqüentemente, a sua, assombrando-lhes com ancestrais códigos morais e práticas culturais,



propagadas, sob o manto do afeto, quase sempre em forma de opressão e de repressão.

Do mesmo modo que a paralisia anteriormente referida parece configurar-se, na economia da narrativa, como metáfora da inércia existencial da personagem, face às múltiplas opressões vivenciadas, a viagem é, por outro lado, metáfora de enfrentamento. Nesse itinerário, a busca da casa ganha foros de busca pelas tradições culturais e genealógicas da família, visando, num certo sentido, a superação de influências restritivas sobre sua trajetória e, de outro lado, o redimensionamento de suas identidades: apesar de não se reconhecer, inicialmente, como turca, passar a questionar a sua brasilidade, ponderar a sua acidental natalidade portuguesa, ela acaba por resgatar-se a si própria. No dizer de Brandão (2015, p.150),

O “sair de casa” dessa protagonista implica não apenas sair de si mesma, mas ir de encontro – e confrontar – aos seus próprios fantasmas (da mãe, do avô, do amante, da escrita) para poder reconstruir-se afetivamente, que é o que ocorre quando ela retorna a Portugal, tendo já descoberto que a “chave de casa” era ela mesma (ou estava dentro dela mesma).

Nesse percurso, os deslocamentos e/ou movimentos transnacionais, tão caros e recorrentes na contemporaneidade por viabilizar a revisão de valores, favorecer o questionamento de contornos identitários fixos, de noções essencialistas de genealogia e de autenticidade cultural – ambas igualmente reducionistas –, consiste em uma das principais estratégias de que a escritora lança mão ao construir a personagem. Trata-se de concebê-la inserida no âmago do espaço contemporâneo que, conforme bem esclarece Almeida (2015, p. 16), é

afeito a incessantes movimentos pendulares e tangenciais, enfatizando o seu caráter processual e sua inerente mobilidade, não somente pela própria configuração histórica e cultural face ao momento atual da globalização e da pós-colonialidade, mas também pelas novas contingências geopolíticas e pelos avanços tecnológicos.

Também as trajetórias dos protagonistas de *Dois rios* (2011) são erigidas sobre a mobilidade/movência que caracteriza o espaço contemporâneo, conforme pondera a pesquisadora acima referida. Construído sobre os alicerces da memória, o romance estrutura-se em duas partes: na primeira, Joana narra a história da família, enfatizando a liberdade e a felicidade experimentadas na paradisíaca ilha que dá nome ao livro, onde, na infância, passava, ao lado do irmão gêmeo, as férias de verão, até que a perda repentina do pai intensifica os transtornos psicológicos da mãe, aprisionando-a junto dela e de sua doença; em um segundo momento, é a vez de Antônio narrar, de seu ponto de vista, as mesmas histórias, acrescidas de outras vivenciadas em suas andanças pelo mundo. E nisso reside a diferença fundamental entre os dois relatos: enquanto ela fica, ele perambula pelo mundo, imbuído do espírito dos *flâneurs*. No entanto, pela mesma razão que ele volta – o amor pela misteriosa Marie-Ange – ela, ao final, parte, em um interessante jogo de espelhos que pressupõe o ficar e o partir como práticas sociais que envolvem, de um lado, códigos de conduta pré-estabelecidos por ideologias dominantes; de outro, realização pessoal, construção de si, revisão de valores, enfim.



Do ponto de vista de uma investigação topoanalítica, a ilha de “Dois rios” configura-se como espaço de plenitude ao concentrar em si não apenas a exuberância da natureza, mas, sobretudo, o estado de espírito dos irmãos, refletido nas paisagens, no clima, nas experiências sensoriais proporcionadas pelo sol e pelo sal. Em seu isolamento característico, como ilha que é, o espaço feliz da infância constrói-se como metáfora do Paraíso e, como tal, implica a plenitude, mas também a “queda”. Isso porque a morte do pai, divisor de águas na trajetória de Joana e Antônio, coincide com a noite em que, brincando nus nas águas cálidas do mar, esquecidos de que eram irmãos, eles experimentam sensações eróticas:

Ela se aproximou ainda mais e envolveu meu corpo com o seu. Senti os dois caroços que eram seus peitos nas minhas costas e, de imediato, vi acontecer o que só então só havia experimentado sozinho, no banheiro, enquanto a água escorria e eu fingia tomar banho.

Joana só me soltou quando estremecei, e de minha boca saiu um gemido leve, envergonhado. Ela me empurrou e pulou para traz, assustada, e foi se refugiar na água doce e fria. Não falamos nada, nem ela, nem eu, mas por dentro era só estranheza, pavor, culpa, estupefação, e era amor. (Levy, 2011, p.167)

Eis afinal como se fecha o ciclo da infância feliz vivenciada por ambos no espaço topofílico de Dois rios. Num certo sentido, suas trajetórias a partir daí se desenvolvem sobre os alicerces dos papéis de gênero que, sub-repticiamente, contribuem para que a relação dos mesmos com o espaço em que se inserem seja equacionada em termos do deslocamento masculino e do confinamento feminino: ele “liberou-se da culpa que julga não ter, e fez-se ao mundo” (p. 28) / não teve “outra escolha, senão fugir” (p. 188); ela, a Eva pecadora, assume para si a sanção negativa da culpa abrindo “mão do mundo” e se “fechando numa concha” (p. 186). Duas maneiras bem distintas de lidar com os infortúnios da “queda”.

Ainda que essa disparidade de papéis não seja trazida para o primeiro plano da narrativa, parece-nos que Levy ficcionaliza aí as sutilezas dos impasses vislumbrados nas relações de gênero contemporâneas, a despeito dos discursos oficiais da igualdade. Parece que o “ficar” de Joana guarda relações, muito significativas, com certos modelos performáticos femininos, arraigados no inconsciente coletivo, que apontam para a predisposição cultural da mulher para a culpa e/ou para os deveres morais. Daí seus relatos serem marcados por recorrentes expressões do tipo: “presa a complicações apodrecidas dentro de mim” (p. 24); “sair daqui, só fugida” (p. 25); “Depois da morte de meu pai, fui me arraigando cada vez mais à casa, ao bairro” (p. 43); “nasci para estar aqui, sem grandes voos” (p. 43); “não posso deixar a casa” (p. 73); “e foi assim que vi as primeiras raízes nascerem dos meus pés, fincando-me ao passado e à casa” (p. 75); “mas como ir embora?” (p. 95). Diante de tais expressões que eclodem no decorrer de toda a primeira parte do romance, ao/a leitor/a, posicionado a partir de uma perspectiva feminista, fica a clara sensação de estar diante dos ancestrais claustros femininos que, a



despeito de matizados com as cores do afeto, continuavam sendo claustros; continuavam cerceando a liberdade.

Mas se Joana não podia partir, Antônio não podia ficar. Eis a tradicional polaridade dos papéis de gênero se propagando no tempo. Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, esclarece que as relações de dominação e de exploração (ainda que simbólicas, como parece ser o caso aqui) instituída entre os gêneros se inscrevem em duas classes de *habitus* diferentes:

Cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares (...) que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo veem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos (...). (Bourdieu, 2005, p. 41)

Sendo assim, soam naturais os depoimentos de Antônio acerca de sua vocação para vida errante. Da sua perspectiva, não há mal algum em não desejar partilhar a dor e a insanidade da mãe, quando, no auge de sua juventude, havia tanto espaço para ser explorado e vivenciado. Toda a segunda parte do romance, narrada por ele, é permeada por declarações do tipo: “A vida me parecia estreita no apartamento que morava em Copacabana ao lado de minha mãe e de minha irmã” (p. 119); “Eu tinha a fome e a ansiedade dos jovens de 22 anos, peguei parte da herança deixada pelo meu pai e me lancei na estrada” (p. 119); “O mundo no lugar da pequenez das dores domésticas” (p. 120); “a vontade de alargar o mundo foi crescendo”; “o meu lugar não era o Rio de Janeiro, mas perambulando por países desconhecidos” (p. 162); “decidi que a morte do meu pai não interromperia os meus dias” (p.175); “saía para o colégio e só voltava à noite, evitando o contraste arrasador entre a casa e a rua” (p. 187); “drama puxa drama” (p. 187); “Não tive outra escolha senão fugir” (p. 188); “Tinha aflição à ideia de criar raízes” (p. 203).

A inserção de Marie-Ange na trajetória dos gêmeos, constituindo com eles uma espécie de triângulo amoroso, curioso por ser vivenciado em tempos e em espaços diferentes, acaba por reconfigurar-lhes a relação que vinham estabelecendo consigo próprios, e com *o outro*, desde a morte do pai.

Embora o/a leitor/a só tenha acesso à trajetória de Marie-Ange por meio dos relatos dos irmãos, a partir de tempos e lugares diferentes, trata-se de uma personagem feminina que vai sendo construída, por entre ações, insinuações e deduções, como uma mulher libertária, livre de amarras sociais, indiferente em relação aos papéis tradicionais de gênero, às diferenças primordiais e hierarquizadas doadas pelo pensamento da heterossexualidade compulsória.

Há que se salientar, em vista disso, que a agenda teórica dos estudos de gênero contemporâneos desloca-se da análise das desigualdades e das relações de poder entre categorias sociais (homens, mulheres, gays, lésbicas, etc.) para o questionamento das próprias categorias, cuja fixidez de seus limites passa a ser vista



com desconfiança. O empenho é o de compreender os jogos de poder que pairam no entorno destas categorias, não mais entendidas na simplificação reducionista que os processos binários lhes impunham, mas sim em sua multiplicidade e pluralidade. Como bem nos pode exemplificar Judith Butler,

se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero, nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. (2003, p. 20)

Além de se relacionar sexual e amorosamente com ambos os irmãos, em momentos diferentes, sem que qualquer questão acerca de sua orientação sexual seja problematizada, Marie-Ange é uma mulher caracterizada pelos constantes deslocamentos que opera entre a ilha francesa – onde viveu até os 18 anos e para onde sempre retorna, por conta do afeto aos pais, à avó e aos amigos é à própria ilha que “nunca deixou de morar em mim [nela]” – e o resto do mundo, cujos destinos escolhe a seu bel prazer, bem como a hora de deixá-los. As referências dos narradores vão construindo a personagem aos olhos do/a leitor/a, de modo a marcar-lhe sempre a dimensão da movência, o caráter libertário de suas escolhas. Ainda que soe paradoxal a emergência de práticas e comportamentos tão “descolados” sendo ela oriunda da Córsega, uma ilha de características medievais e de costumes sóbrios, no mediterrâneo.

Ainda assim, segundo Joana, “há um grão de loucura que me [lhe] atraiu em Marie-Ange de forma arrebatadora” (p. 20); “a sua liberdade escancarada me [lhe] comoveu” (p. 21); “vive sempre na proa, o cabelo bagunçado pelo vento, derivando até o desconhecido” (p. 41); “tão leve, imaginei-a sem passado” (p. 72); “ela apenas faz uma mala, nada mais. É essa leveza que me [lhe] dá garantias, me faz repetir: quero ir embora” (p. 91); “sua mão estendida a me [lhe] arrancar da terra firme e áspera” (p. 87). Nas palavras de Antônio: “você [ela] sempre tão livre” (p. 129); “o corpo móvel em oposição aos corpos rijos à minha [dele] volta” (p. 121); “percebi que era uma dessas pessoas que se lançam nas histórias antes de refletir” (p. 121); “mulher cheia de energia, livre, que só me [lhe] jogava para frente” (p. 146). Tais impressões dos narradores-protagonistas dão a medida do atributo que mais os atraiu nessa francesa, a ponto de ambos modificarem drasticamente o rumo que haviam imprimido às suas vidas: a liberdade, expressa desde as roupas confortáveis que frequentemente usa (“calça indiana folgada” (p.52); “vestido largo e vermelho” (p. 36), passando pela imensa cicatriz no peito, sinalizando que ali bate um coração transplantado de um menino de 14 anos, “jovem e vigoroso” (p. 41), até o modo, sem cerimônia, com que se desloca de um lugar a outro a seu bel prazer, com uma autoridade que ninguém ousa questionar. Quando questionados, os pais se entreolham, numa atitude que lhes evoca a impotência frente as opções da filha; noutros momentos, “o ar sonso [da mãe], de quem esconde um mistério”



(p.196). Talvez o óbvio a que o narrador insiste em não compreender: ela simplesmente chega e, depois, parte para voltar “se” e “quando” lhe aprouver, de modo a se converter no único relógio capaz de lhe medir a hora de ir e vir. Nesse sentido, parece desprovida de afeto; ou, de outra perspectiva, o afeto que demonstra sentir pelo outro acaba “afetado” por interesses que se lhe sobrepõe. De qualquer maneira, sua trajetória atende a uma demanda do feminismo, funcionando como uma espécie de revide ao ancestral cerceamento da mobilidade feminina.

Trata-se de a personagem vivenciar intensamente o que Michel Maffesoli, em *Sobre o nomadismo*: vagabundagens pós-modernas, chama de “pulsão da errância”:

a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos. Sentimento trágico da vida que, desde então, se aplicará a gozar, no presente, o que é dado ver, e o que é dado viver no cotidiano, e que achará seu sentido numa sucessão de instantes, preciosos por sua fugacidade. (Maffesoli, 2001, p. 28-9)

Parece ser essa a filosofia de vida de Marie-Ange. E, por ser tão antagônica à realidade de Joana, tanto fascínio lhe causa, presa que está à “violência dos bons sentimentos” que, para Maffesoli (2001), oferecem proteção em troca de submissão; por outro lado, vai ao encontro das aspirações de Antônio, cujo espírito nômade vê nela, talvez, um espelho de si ou um membro de uma tribo afim à sua. Parece que, nesse caso, os semelhantes se atraem.

Seja como for, o nomadismo que marca toda a trajetória da personagem francesa acaba, de um lado, por arrancar Joana de seu confinamento de tantos anos e, ao mesmo tempo, por trazer, paradoxalmente, Antônio de volta à casa para resgatar os laços de família, quando o abandona junto a seus pais na Córsega para atender seus constantes desejos de “outro lugar”.

A cena em que as três personagens se encontram no apartamento da mãe dos gêmeos em Copacabana é narrada por Joana. Sendo assim, o/a leitor/a não tem acesso ao modo como Antônio recebe e avalia o insólito da situação na qual Joana, finalmente contaminada pelo espírito do tempo, se prepara para partir com Marie-Ange, ao mesmo tempo em que ele regressa da ilha francesa, após desistir de, em vão, esperar por ela.

O fato de ser abandonado por Marie-Ange, no auge da paixão dos dois, faz com que Antônio deseje se reconciliar com os seus, decidindo pelo retorno e assim repetindo, alegoricamente, outra cena – presenciada junto ao pai dela no mar mediterrâneo – em que os peixes voadores abdicavam da liberdade, pulando dentro do barco, numa atitude cuja motivação lhe escapava à consciência naquele momento:

De um segundo para outro, peixes-voadores começam a saltar para dentro do barco. Não há explicação alguma para o que vejo, não há vara de pescar nas mãos de Vincent, não há um som atraente, nada. Tenho dificuldade em acreditar, mas o que fazer? Os peixes estão mesmo pulando na nossa direção, não posso



desmentir a realidade que se impõe aos meus olhos, por mais extraordinária e irreal que pareça. O que se vê é sempre verdadeiro, penso, logo me lembrando de que essa frase é sua [de Marie-Ange], não minha. (Levy, 2011, p. 209)

Se os “dois rios” que dá nome ao livro refere-se à ilha paradisíaca no litoral do Rio de Janeiro, cenário da infância feliz de Antônio e Joana, para onde esta precisa voltar, vinte anos depois, antes de retomar as rédeas de sua vida, pode também servir de alusão a eles dois, cujas trajetórias, embora muito diferentes entre si, acabam por “desaguar” na mesma foz: Marie-Ange. Seja foz ou ponte, quem sabe, anjo como, paradoxalmente, sugere seu nome, o fato é que ela imprime novo sentido à vida de ambos, desestabilizando a noção de essencialismo/determinismo de gênero que, a princípio, se insinua por entre a polaridade de suas trajetórias, em termos de confinamento feminino e deslocamento masculino. Joana supera a culpa e os laços que a imobilizavam face à fragilidade da mãe, e parte em busca da plenitude pessoal; enquanto Antônio, depois de tanto errar pelo mundo, retorna para fazer, quem sabe, o seu tanto.

Em ambos os casos, a mudança de rumos em suas trajetórias passa por uma espécie de reinvenção da maneira de vivenciar o corpo, a sexualidade, a relação com o outro, enfim. Não se trata, nem de longe, da tão conhecida “guerra dos sexos”, mas, talvez, da sonhada feminilização do masculino e masculinização do feminino. Conforme defende Alan Touraine em *O mundo das mulheres*, a sociedade contemporânea tem promovido a passagem da mulher-para-o-outro, cunhada pela tradição patriarcal, para a mulher-para-ela-mesma, fruto das empreitadas feministas e de seus desdobramentos. Como atestam as entrevistas que lhe alicerçam a tese, as mulheres agora falam delas mesmas e não para elas mesmas; dão aos homens e às relações com eles um espaço mais limitado, sinalizando o desejo de considerar mais central a relação consigo próprias.

Sem dúvida, a trajetória de Marie-Ange parece toda pautada nesse raciocínio. E se Joana via as raízes crescerem sob os seus pés, cerceando-lhe qualquer possibilidade de deslocamento espacial ou identitário, a fluidez daquela parece ter-lhe contaminado com o desejo de se constituir como sujeito de sua própria história.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. R. G. (2010) “Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global”. In: DALCASTAGNÈ, R.; LEAL, V. M. V. (orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre, RS: Zouk editora.

BACHELARD, G. (2008). *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.



BORGES FILHO, O. (2007). *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão Gráfico (BORGES FILHO) (Santos) (Graciela Ravetti; Maria Zilda Cury; Myriam Ávila)

BOURDIEU, Pierre (2005). *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küher. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BUTLER, Judith (2003). *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

LEVY, Tatiana Salem (2010). *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record.

LEVY, Tatiana Salem (2011). *Dois rios*. Rio de Janeiro: Record.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1996). "Claiming transformation: travel notes with pictures". In: AHMED, S. *et al* (orgs.). *Transformations: thinking through feminism*. London and New York: Columbia UP, 2003.

TOURAINÉ, Alain (2007). *O mundo das mulheres*. Petrópolis: Vozes.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

**MESA-REDONDA VI
MULHERES EM LETRAS: VOZES, PERCURSOS E RESSONÂNCIAS**

Coordenadora: Iara Christina Silva Barroca (UFV-MG)

**Participantes: Cláudia Maia (CEFET/UFMG), Maria Inês de Moraes Marreco (USP/UFMG)
e Ângela Laguardia (CLEPUL-Lisboa/UFMG)**

**CLARICE LISPECTOR E INÊS PEDROSA: DOIS MUNDOS, DOIS OLHARES NO ESPAÇO DA
CRÔNICA**

Dra. Angela Maria Rodrigues Laguardia (CLEPUL-Lisboa/UFMG)

*“Quem escreve dá voz às palavras, quem as lê dá-lhes outra voz.”
(Ana Luísa Amaral)*

“Escrever é lembrar-se tantas vezes do que nunca existiu” (LISPECTOR, 1984, p. 385)- filósofa Clarice, em uma de suas crônicas do *Jornal do Brasil*, ao indagar-se sobre a escrita e a memória. Na busca de exprimir-se, a angústia de apreensão da “memória”, matéria visceral que testemunha sua existência: “Nunca nasci, nunca vivi, mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva” (LISPECTOR, 1984, p. 385).

A inquieta atitude metalingüística, presente em muitas destas crônicas reunidas na antologia *A Descoberta do Mundo*, não parte apenas da memória, mas indaga o gênero à medida que os temas se sucedem e vão encontrando as formas que Clarice lhes quis dar.

Numa aproximação com o conceito de crônica de Jezreel Salazar, que a designa como “estética da transgressão”, a crônicas e instaura como gênero transdiscursivo, híbrido, receptiva a outras vozes, outras interpretações e outros discursos. Moderna, mergulha as suas raízes no passado, mas é aberta ao presente e ao futuro.

O estudo da representação discursiva do mundo através da crônica, desde a literatura grega e latina, aponta para a constante preocupação de iluminar o real cotidiano com a luz da reflexão racional e emotiva, num olhar crítico, mas também apelativo e interpelativo à intervenção cívica dos leitores.

E, ao mergulharmos no universo cronístico de Inês Pedrosa, uma voz literária da contemporaneidade portuguesa, encontramos uma preocupação constante com o poder de mobilização da palavra escrita e do escritor interveniente na atualidade. Suas crônicas, inicialmente publicadas no semanário *Expresso*, foram compiladas no volume intitulado *Crónica Femininae* partem da crença, segundo seu prefácio, de que “Dentro de todo o cronista há um optimista furioso - a própria zanga serve de testemunha a esse contrato de encantamento com o mundo” (PEDROSA, 2005, p. 14). “Matéria viva”, suas crônicas são revestidas da força



propulsora da cronista, numa galeria de temas que testemunham uma escrita comprometida e, por vezes, aguda.

A evocação sonora dos discursos cronísticos destas escritoras nos remete à natureza polifônica, plural destas vozes, na riqueza ideológica, temática e estilística de cada uma, inseridas em diferentes contextos históricos e geoculturais.

Assim, as antologias cronísticas *A Descoberta do Mundo*, de Clarice Lispector, e *Crónica Feminina*, de Inês Pedrosa, constituem um desafio à indagação dos mundos, dos olhares e dos estilos de duas das mais representativas vozes femininas do Brasil e de Portugal: uma, nas décadas de 60-70 do século XX; outra, no início do século XXI.

Repartida por 234 crônicas em sete anos (19 em 1967, 49 em 1968, 45 em 1969, 38 em 1970, 33 em 1971, 29 em 1972 e 21 em 1973), a antologia *A Descoberta do Mundo* insere-se no contexto político da ditadura brasileira.

Por sua vez, a antologia *Crónica Feminina* soma 110 crônicas, apenas em três anos (36 em 2002, 38 em 2003 e 36 em 2004), no início do século XXI e em tempo de democracia em Portugal.

Em menos de metade do tempo abrangido pela atividade cronística selecionada, Inês produziu e editou também cerca de metade das crônicas da antologia clariciana. É evidente que existe uma diferença histórica entre os anos contemplados por ambas as cronistas: 35 anos entre 1967 e 2002; 31 anos entre 1973 e 2004. Não é apenas a viragem de século e de milénio. São três décadas de evolução cultural, social e política, designadamente na consciência e na luta pelos direitos das mulheres. São três décadas de maior interação universal, designadamente ao nível da introdução das novas tecnologias. Não é mero acaso que o instrumento de produção de texto de Clarice seja a máquina de escrever, enquanto o de Inês seja o computador. Faz muita diferença. A chamada globalização invadiu os mercados, para o melhor e para o pior, e com ela as consequências do neoliberalismo na ideologia e na prática da economia mundial, reduzindo salários e empregos, produzindo uma exploração financeira virtual, empobrecendo a população. No entanto, apesar da política ditatorial no Brasil, Clarice não deixa de verberar duras críticas à sociedade visada nas suas crônicas, em correspondente clima de liberdade política usufruído por Inês no Portugal democrático.

É o confronto entre dois mundos que é visado na comparação entre as crônicas de Clarice e Inês, num mar de semelhanças e diferenças, em clara convergência.

Um longo caminho se fez para extensa análise dos blocos temáticos das escritoras e, devido à brevidade necessária, privilegiaremos partes desta trajetória.

O mundo das duas cronistas reparte-se pelo olhar exterior e pelo olhar interior, embora o de Clarice



contemple mais do que o de Inês este último. Auto-revelando-se, desnudando a sua alma, em clara epifania, o olhar introspectivo de Clarice questiona constantemente uma identidade, na complexa relação entre pensamento, sensações, sentimentos, emoções, atitudes e comportamentos. O mundo interior de Inês é secundarizado em relação à análise crítica da realidade exterior, não deixando, porém, de soltar, aqui e ali, laivos de situações pessoais, relações de convívio e amizade, posições subjetivas em face dessa realidade constantemente surpreendida, como que filmada e comentada.

O mundo de Clarice, concebido na matriz ucraniana, pouco explícita, ainda que referenciada, na sua escrita, como a influência dos contos populares, reflete, desde logo, o convívio e a influência do pai, na infância pernambucana, designadamente a atração marítima, ainda antes do despontar do dia, bem como a interação com as irmãs, o encontro quotidiano com os colegas e professores na escola, a descoberta da mitologia brasileira com as empregadas e o contato com as figuras populares de Recife. A língua portuguesa, moldura e configuração do seu pensamento, sobrepondo-se à língua materna, dá suporte e voz à complexa estruturação do seu mundo, entretanto enriquecido pela cultura acadêmica e literária.

O mundo de Inês, bem mais restrito e focalizado, situa-se entre a origem familiar, designadamente a avó, centrada em torno da cidade do Nabão, mítica sede da Ordem de Cristo, e a adolescência em Algés, junto a Lisboa, no aconchego dos pais. A sua primeira crônica narra a história do prêmio ganho com a carta escrita à mãe, aos 13 anos, enviada para o concurso da *Crónica Feminina*, por “uma prima devota dessa *Crónica*” (PEDROSA, 2005, p. 20) leitura que parecia à mãe “de pouco alimento” (PEDROSA, 2005, p. 20) e, por isso, lha proibia. A gratidão às suas educadoras e professoras, de todos os graus de ensino, marca também as suas crônicas.

A escrita é a ocupação profissional de Clarice, sendo a colaboração no *Jornal do Brasil* um meio de prover às suas necessidades econômicas àquela altura, embora declare que “escrever livros” não era uma “profissão”, “nem uma carreira (LISPECTOR, 1984, p. 149)”. Escrever, para ela, era apenas ter um coração intuitivo para captar “um mundo ininteligível e impalpável” (Id. p. 149). Todavia, reconhece a venda da sua produção jornalística como “se estivesse vendendo a sua alma”: “Vendo, pois, para vocês com o maior prazer uma certa parte de minha alma – a parte da conversa de sábado” (LISPECTOR, 1984, p. 29).

A formação profissional da jornalista Inês Pedrosa é recordada com reconhecida admiração pelos jornais do seu tempo de estagiária, os quais “eram sobretudo texto”: “olhava-se para eles e percebia-se que tínhamos ali muitas horas de leitura” (PEDROSA, 2005, p. 172). As grandes reportagens de jornalistas consagrados, como Fernando Assis Pacheco, Fernando Dacosta, Francisco Vale, Clara Pinto Correia e Cáceres



Monteiro, são relidas pela cronista. A “criatividade intensa das reuniões gerais onde se decidia, semana a semana, o próximo jornal”, com democracia, liberdade e eficiência, é por ela admirada. O *Jornal de Letras*, “esse sonho teimoso do José Carlos de Vasconcelos”, é por ela reconhecido como a escola onde aprendeu “quase tudo” “sobre o jornalismo e sobre a vida”: “porque me mantém o gosto de viver e o sentimento da transitoriedade” (Id. p.172). Animadas “pela energia lampejante do António Mega Ferreira”, as reuniões semanais desse jornal são tidas como uma espécie de Mestrado, “porque apresentavam um menu de luxo: Augusto Abelaira, Jorge Listopad, Eduardo Prado Coelho e Fernando Assis Pacheco, ao vivo e em directo” (Id. p. 172).

A atividade cultural junto de escolas, bibliotecas e universidades é registrada pelas duas cronistas como forma de contacto e intervenção institucionais na comunidade nacional ou internacional. Clarice, com a humildade que é seu timbre, relativiza o convite que recebeu para falar sobre literatura na Universidade do Texas, aceitando-o, porém, como “uma experiência nova” (LISPECTOR, 1984, p. 118), que lhe dá “proveito e gosto” (Id. p. 118). Inês testemunha o “prazer de animar comunidades de leitores em bibliotecas variadas”, encontrando em Portalegre, Loures, Pinhal Novo, Seixal, “pessoas fascinantes, que fazem da leitura partilhada uma forma de crescimento interior e de educação para a mudança” (PEDROSA, 2005, p. 289).

Tendo como suporte fundamental os círculos da família, da escola e da atividade profissional, as duas cronistas envolvem a esfera dos respectivos países na análise social, cultural e política, não deixando de privilegiar o mundo feminino em tal análise. É praticamente uma abrangente e detalhada reportagem dessas sociedades que é contemplada em tal trabalho, com os seus pontos de vista positivos e negativos. A intervenção social e política de Clarice contra a fome no seu país, designadamente entre as crianças, contra a alienação, o charlatanismo, a mentira, a desistência, em defesa do acesso ao ensino superior, em defesa das mulheres sujeitas à escravatura da prostituição, em defesa dos Índios ainda escravizados e mortos em genocídio, a luta contra a repressão cultural pela ditadura política, a denúncia dos interesses da guerra, como a do Vietname, a crítica ao colonialismo português, a proposta da verdade sem demagogia, manifesta claramente o quadro negativo de uma sociedade voltada contra si própria. O mesmo se poderá dizer da permanente e acutilante denúncia social e intervenção na causa pública nas crônicas inesianas: contra a discriminação de género, contra a violência sobre mulheres e crianças, contra o terrorismo e a ferocidade dos nacionalismos, contra o holocausto nazista, a favor dos deficientes, na defesa da enfermeira da Maia, presa por ilegal intervenção pró-abortiva. A falta de investimento público na ciência, o clientelismo, a mediocridade, as graves carências hospitalares são outros exemplos de um país diminuído e atado nas perspectivas de desenvolvimento:



Temas como o aborto, a discriminação, os abusos sobre crianças, a violência sobre as mulheres, a educação e a justiça atravessam os meus dias com uma constância recorrente. Porquê? Porque me parecem ser estas as pedras de toque da política actual (PEDROSA, 2005, p.14).

No entanto, a óptica das cronistas não se limita à envolvente nacional, ampliando a outros países e regiões do mundo a esfera do respectivo olhar. Londres, Paris, Berna, Nápoles, Bolama, em África, são algumas cidades focalizadas por Clarice. Também Inês se expande em considerações sobre Paris, Berlim, Roma, Budapeste, São Paulo, Nova Iorque. Esse mundo estrangeiro constitui uma atração para ambas, numa relação de viagem exterior, enquanto paisagem física e humana, e viagem interior, motivo de questionamento e contemplação. Assim, Londres é evocada por Clarice na sua complexa identidade de feio e de belo: “É uma feiura tão peculiar, tão bela – e isso não são meras palavras” (LISPECTOR, 1984, p. 388). Inês também se surpreende e se deixa fascinar pela gigantesca São Paulo, repartida entre “a marca arquitetural intensa e intensamente desarrumada [...], o animado bate-papo da entre acaso e planificação, beleza a esquadro e safadeza descarada” (PEDROSA, 2005, p. 267).

Dois mundos diferentes no tempo e no espaço, todavia próximos e convergentes são os de Clarice Lispector e Inês Pedrosa. Mas, se os mundos objetivados e comentados são distintos, muito mais específico e subjetivo é o olhar de cada cronista, pois é na subjetividade do olhar que reside a originalidade do texto e a sua literariedade. Trata-se, no entanto, de uma dupla focalização, como perspectiva Starobinski, através da expressão metafórica *olhar crítico*: a “vertigem da distância e da proximidade”¹. Ou seja, a conjugação da distância objetiva e da proximidade subjetiva, algo que é inerente a todo o texto literário, que, na crônica, atinge uma agudização maior, provocada pela emergência desafiante do real. É também esta conjugação que constitui a riqueza do texto literário da qual a crônica também deseja e visa, quase sempre, participar.

A noção de crônica não é perspectivada de modo unívoco por ambas as cronistas.

Depois de distinguir o destinatário da crônica do da escrita ficcional a partir do público elitista e do popular (cf. *DM*, 113), Clarice recusa, como objetivo cronístico a satisfação do gosto lúdico, em oposição ao sério, embora se contente com a satisfação do leitor de jornal, em contraste com a comunicação profunda com o leitor dos seus livros (cf. *Ib.*). Deste modo, interroga-se sobre o conceito de crônica: “Crônica é um relato? É uma conversa?” (*Ib.*).

Inês não questiona os objetivos da crônica, nem se angustia com esse conflito autoral entre agradar ao leitor e trair o compromisso sério com a profundidade comunicativa. Mas entende que este subgênero literário é

¹ “Ainsi, malgré notre désir de nous abîmer dans la profondeur vivante de l’œuvre, nous sommes contraints de nous distancer d’elle pour pouvoir en parler [...]. Il ne faut ni le vertige de la distance, ni celui de la proximité : il faut désirer ce double excès où le regard est chaque fois près de perdre tout pouvoir» (STAROBINSKI, Jean, *L’Oeil Vivant (Essai)*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 26.279).



uma arma poderosa, até pela maior difusão da mensagem junto de um leitor múltiplo e diferenciado. A imagem do *Voo da Gaivota*, colhida no brasileiro Walter Galvani, expressando a arte de “fisgar o peixe”, sem “deixá-lo cair”, permite-lhe definir o objetivo social da crônica: enfrentar o abuso do poder, a “coreografia do caos” (PEDROSA, 2005, p. 16).

No entanto, esta função social da crônica e do cronista é claramente identificada por Clarice, ao exprimir a sua verdadeira vocação como lutadora dos direitos humanos, vocação que, aliás, harmonizou com a de escritora:

E lembro-me de como eu vibrava e de como eu me prometia que um dia esta seria a minha tarefa: a de defender os direitos dos outros. [...] Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima (LISPECTOR, 1984, p.150).

Ser porta-voz dos que não têm voz é o anseio da cronista: “já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar” (LISPECTOR, 1984, p. 112).

Também Inês visa este ideal ético e social da crônica, a favor dos fracos e desprotegidos: “os textos sussurram entre si como pessoas frágeis, provisórias, às vezes terríveis na teimosa inconsciência da sua força e precariedade sobre o mundo” (PEDROSA, 1984, p. 17).

A auto-revelação, através da crônica, é uma marca tanto deste subgênero como das cronistas em questão, fato que de certo modo é inerente à literatura, designadamente a confessional e a memorialística. Clarice reconhece-o como algo de inevitável que conflitua com a sua intimidade que desejaria resguardar: “Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco a minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha” (LISPECTOR, 1984, p. 137). Também Clarice reivindicou a transparência da sua escrita, ainda que a propósito de *A Cidade Sitiada* e do olhar de um crítico: “Continuo a considerar minhas palavras como sendo nuas” (Id. p. 273).

A imagem titular das crônicas de Augusto Abelaira *Escrever na Água* inspira e guia Inês na sua função cronística, através do seu discurso, límpido, transparente e idealista, por um lado, e impetuoso, contundente e veemente, por outro:

Dá-nos a medida da limpidez inesquecível sobre o aparente irrisório. Dá-nos a vida como água que escorre pela nossa precíval mão. Dá-nos a mão que embla o tempo na sua justa medida de breve recreio, pensamento interrompido. Não é fácil ensinar as palavras a nadar. A não ter medo de ir contra a corrente. A contornar as marés e furar as ondas (PEDROSA, 2005, p. 239).

Também Clarice reivindicou a transparência da sua escrita, ainda que a propósito de *A Cidade Sitiada* e do olhar de um crítico: “Continuo a considerar minhas palavras como sendo nuas” (LISPECTOR, 1984, p.



273).

A Descoberta do Mundo e Crônica Feminina são dois mundos, dois olhares e dois estilos em convergência, para além da distância espaço-temporal que separa as duas antologias cronísticas: ambas indagam, com olhar interrogador e heurístico, a vastidão e a profundidade desse mundo exterior a que não é alheio o mundo interior, a identidade pessoal de cada mulher-cronista:

No estado de graça vê-se às vezes a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo é impalpável. [...] É por isso que, em estado de graça, mantenho-me sentada, quieta, silenciosa. É como numa anunciação. [...] É como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo (LISPECTOR, 1984, p.91-92).

Quando comecei a escrever estas crônicas pensei que iniciava uma viagem para longe do meu pequeno mundo. Pensei que se tratava, sobretudo, de apontar antenas do interior para o exterior. [...] Descobri que aquilo a que chamamos pensamento é uma amálgama de nervos e iluminações, de mágoas empoeiradas, memórias perdidas entre uma infância e outra, apontamentos de vidas e obras que guardámos para estudar mais tarde. [...] Ao fim de uns anos, as crônicas ganham a cor sépia e reveladora dos diários, mostram muito mais do que uma perspectiva individual acerca do mundo: são um estendal de sonhos e inquietações, prazeres, ódios e amores de estimação (PEDROSA, 1984, p.13-14).

Retomando à epígrafe de Ana Luísa Amaral, na Introdução a este nosso trabalho: “Quem escreve dá voz às palavras, quem as lê dá-lhes outra voz”. A nossa leitura reconhece o mérito de ambas as cronistas em indagar, analisar, perspectivar e interpelar construtivamente esse mundo interior e exterior, com a acutilância e a coerência da palavra, do pensamento e da vida de cada qual, ontem como hoje e, quem sabe, se amanhã também, na transformação do efêmero e do imanente da crônica no perene e no transcendente.

REFERÊNCIAS

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Inês. *Crônica Feminina*. 1. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

SALAZAR, Jezreel. La Crónica: Una Estética de la Transgresión. In: *Razón y Palabra*, Nº 47, UNAM, México, 2005, s/p.

STAROBINSK, Jean. *L'oeuil Vivant (Essai)*, Paris: Gallimard, pp.26.279, 1961.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MESA-REDONDA VIII
ESCRITAS DO CORPO FEMININO NAS LITERATURAS AFRICANAS

Coordenadora: Luana Antunes Costa (UFRJ)

Participantes: Eliane Gonçalves da Costa (UFES) e Cláudia Fabiana de Oliveira Cardoso (FAETEC/UNIABEU)

A VOZ DA NOITE: SUBVERSÃO FEMININA NA ESCRITA DE DINA SALÚSTIO

Luana Antunes Costa (UFRJ/Capes-PNPD)

*Sete mulheres. Nenhuma médica, nenhuma pianista, nenhuma atriz,
nenhuma assunto de notícia. Possivelmente nenhuma delas má.
E se incendiassem a cidade?*

(DINA SALÚSTIO, 1994)

“Sou uma mulher que escreve umas coisas”, assim se enunciou a escritora cabo-verdiana Dina Salústio – Bernardina Oliveira Salústio – nascida na ilha de Santo Antão (1941), ao ser entrevistada pela crítica brasileira Simone Caputo Gomes (2006, p. 98), em 1994, mesmo ano da publicação do seu célebre livro de contos *Mornas eram as noites*. O fato de Dina, endossando o coro de outras escritoras africanas, não se autodeclarar como artista e/ou escritora tem sido abordado em trabalhos importantes no campo dos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa, como por exemplo, pesquisas de Simone Caputo Gomes, uma das pioneiras nos estudos da literatura e da cultura cabo-verdiana, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, Sonia Maria Santos e Maria Teresa Salgado. Para essa última, tal aspecto da fala de Dina faz ecoar as declarações das moçambicanas Noémia de Souza e, em outros tempos, de Paulina Chiziane sobre seu ofício como escritoras, afirmando que a

[...] vinculação entre a experiência e a escrita, entre a vida e a obra, é um dado que parece unir essas três mulheres”, e ainda, “Parece-me, contudo, interessante, destacar o modo como essa valorização da experiência ou valorização da emoção se manifesta na obra de três escritoras de grande significação, sobretudo numa época em que se cultua tanto a figura do escritor (SALGADO, 2008, p. 37).

Focalizando a enunciação de Dina Salústio, seja em entrevista seja nas entrelinhas do discurso poético, ficcional ou ensaístico – vale lembrar que sua produção transita por tais diferentes gêneros –, interpretamos a valorização da experiência ou valorização da emoção como atividade performativa da escritora-intelectual, a partir da proposta de Edward Said sobre o sujeito intelectual. O crítico palestino ao reler os postulados de Antonio Gramsci sobre a noção do intelectual moderno, propõe que o intelectual, no século XX, (e diríamos, também do XXI) é dotado de vocação para a arte da representação. Seu corpo é espaço para a performance do pensamento. Sua palavra, seja ela pronunciada pela matriz oral ou pela escrita, encena uma *práxis* política.



Deslizando entre as esferas do privado e do público, a figura do intelectual, tal como a vê Said, investe todo o seu corpo – gesto, voz, letra – ao dar forma ao pensamento. Trata-se, portanto, de uma ação que o impele ao risco, à exposição, à crítica. Desse modo, o intelectual é

um indivíduo dotado de uma vocação para representar, corporizar, articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para, bem como por, um público. E este papel tem uma certa acuidade, e não pode ser desempenhado sem a sensação de ser alguém cuja função é levantar questões embaraçosas em público, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los), ser alguém que não pode ser facilmente co-optado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os assuntos que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete (SAID, 2000, p. 28).

Embora a proposta de Edward Said sobre o intelectual nos ofereça bases sólidas para pensarmos questões relacionadas à arte literária, como campo artístico e político, não podemos deixar de notar que o crítico não avança na discussão sobre o lugar ou o *não-lugar* ocupado pela intelectual diante das estruturas de poder da língua e do patriarcado. É bem verdade que o autor destacou, em sua obra, o pensamento de uma importante escritora do cânone da Literatura Ocidental, Virgínia Woolf, quando se refere ao ensaio *Um teto todo seu*, publicado originalmente em 1929, mas por outro lado, ao tomar o texto-denúncia de Woolf, obra que lança luz à situação subalterna da mulher europeia e escritora à época, Said parece não considerar as diferenças identitárias existentes entre o grupo chamado genericamente de “mulheres”, em relação a estruturas sócio-culturais e mesmo ao grupo de intelectuais marcados pela posição masculina.

Em nossa tese de doutoramento, *Traços do chão, tramas do mundo: representações do político na escrita de Mia Couto e Patrick Chamoiseau* (2014), nos valemos amplamente dos ensinamentos de Said sobre sua visão do sujeito intelectual, contudo, ao final da pesquisa sentimos a necessidade de ler o outro lado do corpo feminino representado, ou seja, as formas de estruturação discursiva e imagética do corpo representado por mulheres, escritoras-intelectuais. Os resultados de pesquisa despertaram-nos para a importância de investigarmos, em nível de pesquisa pós-doutoral, as representações do corpo feminino no campo das Literaturas de Língua Portuguesa, com destaque, nesse primeiro momento investigativo, a obras produzidas no Brasil, em Portugal e em Cabo Verde. Se antes o foco da pesquisa direcionou-se às produções da escrita ficcional masculina, o olhar analítico agora passa a privilegiar a perspectiva da escrita produzida por escritoras que, no espaço público de seus países, desempenham papéis de intelectuais, performatizando os seus pontos de vista como “[...] alguém que visivelmente representa um qualquer ponto de vista, alguém que articula representações a um público, apesar de todo o tipo de barreiras” (SAID, 2000, p. 29).

Trata-se, portanto, de compreender a mulher-intelectual a partir de sua intervenção efetiva na esfera pública e seu comprometimento a alinhar-se na oposição a lógicas mantenedoras do *status quo* na esfera social.



Voltando o olhar analítico à figura de Dina Salústio, chama-nos atenção a forma como a escritora é apresentada por Simone Caputo Gomes:

[...] sócia-fundadora das revistas *Mujer e Ponto & Vírgula*, membro do Conselho Coordenador da Associação dos Escritores Cabo-verdianos, professora, assistente social (aposentada), jornalista (em Cabo Verde, Angola e Portugal), diretora da Rádio Educativa, dona de um programa de histórias infantis (prêmio de Literatura Infantil em 1994), técnica do Ministério dos Negócios Estrangeiros e colaboradora do Instituto da Condição Feminina [...] (CAPUTO, 2006, p. 98-99).

Por tal apresentação notam-se alguns pontos do dinâmico percurso profissional de Dina Salústio, para além da esfera literária, que de forma decisiva reitera aquilo que Said afirma sobre a relação estreita entre a ação do sujeito intelectual e o campo político de sua época. O trabalho interventivo desempenhado por Salústio no campo sócio-cultural e político em Cabo Verde, no período do pós-independência, se alicerça também em sua produção literária.

O olhar crítico e artístico da escritora, ao construir sua obra, e sobretudo o livro *Mornas eram as noites*, dialoga vivamente com assuntos pertencentes à problemática da realidade caboverdiana – como a violência contra a mulher e a criança, as armadilhas do machismo, construções da figura materna, a educação dos filhos, a histeria da sociedade de consumo, o drama da imigração, a cumplicidade tecida por mulheres, etc. Assim, tais temas articulam-se ao tom poético de uma escrita que ao abordar cenas comuns, do cotidiano das ilhas, toca em muitas das feridas da sociedade caboverdiana, e, por extensão, naquelas de outras sociedades, onde se localiza o público leitor movente.

De narrativa fílmica, pela riqueza da construção imagética, *Mornas eram as noites* é constituído por 35 micro-contos ou mesmo crónicas, como ressalta Salgado

cenas que envolvem quase sempre mulheres, cercadas por circunstâncias sociais como a pobreza, a doença, a violência, os preconceitos, mas também flagrantes que enfocam os espaços domésticos e as sutis relações entre familiares, amigos e conhecidos (2008, p. 38-39).

Em entrevista à Simone Caputo Gomes, Dina confessa a intencionalidade da publicação de seu livro, assinalando o teor de verdade da escrita, destituindo-a do valor ficcional. Ela fala de uma certa

[...] necessidade de publicar as inúmeras histórias de mulheres, histórias de vida que passam por mim [...]. Não são ficção, é cá um encontro que é verdade, um momento só. Não fiz uma seleção desses textos, só o primeiro foi intencional, para querer mostrar o meu reconhecimento a estas mulheres cabo-verdianas que trabalham a terra, que têm a obrigação de cuidar dos filhos, de acender o lume. Quis prestar uma homenagem a esta mulher (GOMES, 2006, p. 98).

Portanto, evidencia-se o desejo da escritora em enunciar, pela letra, o grito de um corpo coletivo de mulheres subalternizadas na/pela sociedade cabo-verdiana, evidenciando, no tempo de sua escrita, o contínuo domínio do patriarcado, a marginalização da mulher aos postos de poder. Vale lembrar que embora existam



ações afirmativas que propõem políticas públicas para a igualdade de gênero e melhoria da condição de vida da mulher em Cabo Verde – como por exemplo, a criação da Organização das Mulheres em Cabo Verde, em 1981, durante a primeira república (1975-1990), e o Plano de Ação Nacional das Mulheres (1996-2000) e Plano Nacional de Desenvolvimento (1997-2000), como destaca Gomes (2007, p. 537-538) – a violência continua a atingir a mulher crioula, em suas mais diferentes formas: violência doméstica, tráfico de mulheres, turismo sexual, abuso infantil, etc.

Ainda que tenha declarado e se posicionado ao lado do grupo mais atingido pela violência colonial que, importa lembrar, se estende aos tempos da “colonialidade do poder” (Mignolo, 1993), ou seja, a mulher cabo-verdiana pobre, retratada no conto que inuagura sua obra, “Liberdade Adiada”, notamos que a escritora-intelectual também é sensível à diversidade, sobretudo de classe social, existente nesse grupo:

As histórias acontecem, ao sabor do voo. Falo das mulheres intelectuais, daquelas que não são intelectuais, daquelas que não têm nenhum meio de vida escrito, falo da prostituta, falo de todas as mulheres que me dão alguma coisa, e que eu tenho alguma coisa delas. [...] Em Cabo Verde, quando nasce uma menina, ela já é uma mulher (GOMES, 2006, p. 98).

A necessidade da fala, de falar de mulheres, de contar suas histórias, inscrever seus corpos, testemunhar suas micro-narrativas, vemos nessas ações a performance da escritora como intelectual, como figura representativa, pois que atua e performatiza uma opinião, uma leitura da sociedade cabo-verdiana, “para ou por um público”, promovendo a liberdade humana e o conhecimento”, para lembrarmos das palavras de Said (2000, p. 32) sobre os objetivos da ação, sempre política, do intelectual. A “fala” de Dina também nos remete ao desdobramento de uma questão fulcral e desafiadora proposta pela crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), cujo título da obra já traz em sua textualidade a provocação: *Pode o subalterno falar?*

Circunscrevendo-se no contexto histórico e político da reformulação de posturas culturais, nos planos do imaginário e do jurídico na Índia, em tempos neocoloniais, Spivak levanta questionamentos acerca da mudez da autorrepresentação da mulher. Para tanto, reelabora a significação conceitual do termo subalterno, cunhado por Antonio Gramsci:

[...] o termo subalterno descreve as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante (SPIVAK, 2010, p. 12).

Spivak, assim, destaca a posição duplamente periférica do gênero feminino, sobretudo oriundo das sociedades que sofreram o fato colonial, posicionadas ao sul do planeta, e de sua constante impossibilidade de se fazerem ouvir e/ou ler ao longo da história, marcada por heranças da ideologia imperialista britânica e pela hegemonia de formas do patriarcado. Ao analisar a prática da autoimolação das viúvas na Índia, o *Sati*, a



intelectual indiana explicita a ausência do dialogismo na relação entre o discurso do sujeito feminino subalterno e o discurso do poder. Para arquitetar seu pensamento, Spivak toma a autorrepresentação do sujeito subalterno no sentido de *ato de fala*, que, portanto, para acontecer em sua plenitude dialógica, necessita de um(a) falante/autor(a) e um(a) ouvinte/leitor(a), e conclui endereçando sua fala à interlocutora imaginada, a mulher intelectual, sobretudo originária do Terceiro Mundo:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar como um floreio (SPIVAK, 2010, p. 126).

A interdição ao acontecimento do discurso elaborado pela mulher, ou seja, a constante atualização do silenciamento do sujeito feminino, mantido por antigas lógicas de preservação de poderes políticos, é um dos assuntos tratados na escrita de Dina Salústio. A violência sobre a mulher, nos contos de Dina, é espelhada na pele de um corpo feminino arruinado, violado, violentado. Por outro lado, a carga de sofrimento sentido por esse corpo adensa a denúncia desferida pela voz. Se há violência, ela é explicitada ao leitor pelas personagens femininas, como nos mostra o diálogo entre a frágil “Elsa” e “a vencedora,” no conto “A Oportunidade do Grito”, quando a segunda incita a primeira à ação pela palavra:

- Pedes a Deus? Idiota! Tens é que discutir com Ele. Enfrenta-O como mulher. Mostra-lhe as tuas razões. Grita se for preciso. Ele é que te pôs aqui, não é? Pois que assumas a sua parte da responsabilidade. Enfrenta-O. Deus gosta de mulheres fortes – gritou (SALÚSTIO, 1994, p. 8).

Situações violentas também são denunciadas pela voz narrante, que embora na maior parte dos contos se apresenta como feminina, também se veste de masculino (“Morrer de amor” e “Uma viagem de saudades”) ou se mostra indefinida em relação ao gênero. O fato é que a construção da voz narrante, pelo recorte do olhar do narrador sobre a cena ou mesmo sua participação ativa como personagem-narradora, cria o efeito de verossimilhança sobre o narrado, e cria o jogo de espelhamento entre o real corpo da escritora e o corpo da voz que narra.

Se é verdade, como propõe Spivak, que ao subalterno, sujeito feminino, é interdita a relação dialógica estabelecida entre seu texto verbal e/ou escrito e aquele de seu/sua interlocutor(a), numa relação de reposicionamento de força no campo político, vemos, na escrita de Dina Salústio, a elaboração de estratégias de subversão da condição subalternizada: da escritora-intelectual em um cenário público em que se privilegia o protagonismo do homem-intelectual; da mulher, reconstruída simbolicamente na literatura, como personagem protagonista; do fecundo diálogo entre a escrita no feminino e a comunidade plural de mulheres em Cabo Verde e, (por que não?) a de mulheres marginalizadas em outros espaços do mundo.

No campo dos chamados estudos pós-coloniais tão difundidos a partir das últimas décadas do século



XX, as narrativas do corpo têm ganhado destaque como objeto de análise dos campos sociais e políticos, numa perspectiva que aponta sobretudo as diferenças entre as materialidades da vida ao sul e ao norte do planeta. Aliadas, muitas vezes, à crítica feminista, tais leituras são reveladoras dos jogos de poder que são perpetuados, desconstruídos, questionados, relidos na superfície da pele e nas entranhas do corpo da mulher. Desse modo, ao observarmos as movimentações de luta e de persistência das mulheres escritoras, em Cabo Verde (e nos países africanos de língua portuguesa) para ocupar um espaço na cena da produção literária do país, a prática da escrita opera como um instrumento para o autorreconhecimento do sujeito feminino e construção de sua autonomia diante de sua história individual, sempre imbricada em outras, coletivas. Essa literatura de mulher que desenha, em letra, o corpo feminino e que à luz da noite ritualiza a palavra-fêmea, é uma importante expressão da subversão da subalternidade feminina.

Importa lembrar aqui a rica análise da socióloga Eurídice Furtado Monteiro sobre as gradações da marginalização das mulheres em Cabo Verde e sua relação com o desenvolvimento da literatura cabo-verdiana:

Na verdade, ainda que tenham participado na resistência à colonização e na luta anti-colonial, desde a independência (1975) e depois da transição democrática (1990-1992), as mulheres das ilhas mativeram-se relegadas para um plano marcadamente marginal, pese embora o facto de se terem ampliado as preocupações nacionais com a própria melhoria e dignificação da condição feminina, devido tanto à pressão internacional, como ainda à pressão das organizações femininas partidárias e da sociedade civil (MONTEIRO, 2013, p. 104).

Daí a fala ficcionalizada do coletivo de mulheres construir-se, pela escrita de Dina, como “grito”, “grunhido” ou “solução frágil”, variações performáticas de um corpo social feminino. Dina, ela também, assinala ao leitor/a duplamente a posição de sua voz de denúncia e de testemunho, não só ao confessar sua homenagem à mulher cabo-verdiana que cria os filhos, lava a terra, carrega a água, acende o fogo, cujo corpo trabalha, sofre e ama, mas também ao emprestar a sonoridade de seu nome à prostituta da esquina, do conto “Um Ilegítimo Desejo”.

O nome da personagem dessa micro-narrativa, Nhá Djina, é revelador do efeito de espelhamento entre a escritora, a personagem feminina e a voz narrante. Essa última, pelas estratégias de perguntas retóricas e sua onisciência, desperta o senso crítico do leitor sobre a marginalização da mulher, na realidade empírica caboverdiana, e, ao mesmo tempo corrobora a legitimidade do trabalho desse sujeito-feminino, discriminando-o:

Nhá Djina tinha a sua esquina. Ali fizera amigos. Ali despedira-se de amores. Mais tarde ali contrabandeara o seu corpo. Na altura era Djina, apenas Djina. E porque contrabandear e não simplesmente vender? O corpo era dela. Porque contrabandear? Vendia-se. E o alvará da legitimidade, deram-lho suas necessidades. Nunca houve desejos outros. Mentira! Um dia ansiou pela volta do francês que lhe colocou na mesa de cabeceira de pinho, em cima dos dólares franceses, um sabonete verde que cheirava a encontros suaves, palavras doces, análises ternas de urgências várias (SALÚSTIO, 1994, p.



31).

Desde o primeiro conto de *Mornas eram as noites*, o corpo da mulher crioula toma lugar nas narrativas como um “terceiro espaço”, fronteira conflituosa, lugar de encenação dos acordos e desacordos entre o público e o privado, entre o desejo do sujeito feminino em se libertar da realidade opressora e o desejo de continuar a existência, apesar de tudo. O corpo cansado e sofrido da mulher crioula nos é apresentado na primeira linha do conto aos pedaços, partes que comporão o todo, gradativamente: “a barriga, as pernas, a cabeça, o corpo todo era um enorme peso que lhe caía irremediavelmente em cima. Esperava que a qualquer momento o coração lhe perfurasse o peito, lhe rasgasse a blusa” (SALÚSTIO, 1994, p. 5).

Como foi cantada, em outros tempos, no Brasil, pelo compositor Chico César, “a senhora com a lata na cabeça” e seu “corpo que entorta/pra lata ficar reta” (Chico César, 2005), a mulher que carrega a pesada lata d’água reavalia a sua existência, mede os pedaços de seu corpo e o cansaço. A lata é matéria que se incorpora ao tecido feminino, como parte de sua pele: “A lata e ela, para sempre, juntas no sorriso do barranco” (p. 6). Todo o conto é um grande testemunho possibilitado pela cumplicidade da voz narrante que é capaz de nos transmitir o relato profundo, o momento de delírio da mulher que ora nega os filhos, o útero, o corpo e sua vida, “Será que as dores deformam os corações?/ Imaginou os filhos que aguardavam e que já deviam estar acordados. Os filhos que ela odiava! (p. 5), ora se apegava à existência representada pelo afeto, pela imagem dos filhos: “O que tinha a ver os filhos com o coração? Os filhos... Como ela os amava, Nossenhora! /Apressou-se a ir ao encontro deles. O mais novito devia estar a chamar por ela” (p. 6).

“No instante que madrugava” (p. 6), “na noite peganhenta” (p. 28), “à meia-noite” (p. 38), o cenário noturno é a marca do tempo dessas mulheres que cantam as mornas de seus dias. O canto é de noite, soturno, “De lá das bandas do cemitério uma voz canta uma morna” (p. 46), mas também é expressão do pacto feminino “Elas não se olhavam. Como se ao longo de uma vida de amizade tivessem visto e soubessem tudo uma das outras e as verdades guardadas nos segredos tivessem sido há muito desvendadas” (p. 28). Desse modo, Dina escreve e inscreve o seu *lócus* enunciativo, desvelando o avesso do corpo feminino, a sua parte mais íntima, ocultada, a parte mais sofrida. *Lócus* onde são gafradas as marcas da experiência feminina, individual e coletiva, reatualizadas, entre canto e letra, na expressão da *morna*, na poética diária de “mulheres amachucadas. Homens maltratados. Crianças espancadas, de cabeças e mãos rebentadas, sorrisos desfeitos e olhos vazados” do corpo social cabo-verdiano deteriorado (p. 44-45).

Mas não poderíamos encerrar o nosso texto sem destacar o sonho que a escritora registra em letra, como contraponto à crueza da realidade que escreve. Queremos pensar que talvez seja, o sonho, o horizonte de sua



escrita, de sua *práxis* como intelectual, escritora, mulher:

Afasto-me e, no engano do sonho que me ensinaram a sonhar, vejo uma rua, uma aldeia, uma ilha, todas as ilhas regadas, verdes de chuva clara, com gargalhadas de chuva na boca dos meninos, com risos de chuva nos olhos dos homens, com o perfume da chuva nos corpos das mulheres (p. 62).

REFERÊNCIAS

COSTA, Luana Antunes. *Traços do chão, tramas do mundo*: representações do político na escrita de Mia Couto e Patrick Chamoiseau. 288p. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo – 2014.

GOMES, Simone Caputo. O texto literário de autoria feminina escreve e inscreve a mulher e(m) Cabo Verde. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 535-558.

_____. Mulher com paisagem ao fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde. In: SALGADO, Maria Teresa; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. *África & Brasil*: letras em laços. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MONTEIRO, Eurídice Furtado. Ler as mulheres das ilhas: línguas, identidades e poderes nas margens do mar da poesia – da aventura à tragédia. In: SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo. *Afro-rizomas na diáspora negra*: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*: as palestras de Reith de 1993. Lisboa: Cotovia, 2000.

SALGADO, Maria Teresa. Noites nada mornas de Dina Salústio: a oportunidade do diálogo. *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, vol. 1, nº 1, Agosto de 2008, p. 36-40.

SALÚSTIO, Dina. Insularidade na literatura cabo-verdiana. In: VEIGA, Manuel (Org.). *Cabo Verde*: insularidade e literatura, Paris: Karthala, 1998.

_____. *Mornas eram as noites*. Praia: Instituto caboverdiano do livro e do disco, 1994.

SANTOS, Sonia Maria. *A Oportunidade do Grito em Mornas eram as Noites, de Dina Salústio*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, 1997.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et all. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

**MESA-REDONDA VIII
ESCRITAS DO CORPO FEMININO NAS LITERATURAS AFRICANAS**

Coordenadora: Luana Antunes Costa (UFRJ)

Participantes: Eliane Gonçalves da Costa (UFES) e Cláudia Fabiana de Oliveira Cardoso (FAETEC/UNIABEU)

CORPOS EM TRÂNSITO

Eliane Gonçalves da Costa (UFES)

CORPOS EM TRÂNSITO

Se entendermos, num viés benjaminiano, a obra de arte como lugar da comunicação da experiência, que encontrará ecos em outras experiências, produzindo o que chamamos de uma “cadeia de solidariedades”, o trabalho de Chimamanda Adichie parece, de fato, a superação da esterilidade da vivência, possibilidade de construção de um tecer de compartilhamento. Neste sentido, nos parece importante pensarmos na diferenciação entre vivência e experiência e a inscrição neste universo significativo.

Enquanto a vivência refere-se efetivamente a um evento único, incapaz de transmissão na sua integralidade e impossível na narrativa de terceiros, o conceito de experiência está fundamentada na possibilidade de uma tradição compartilhada, a ser narrada e transferida dentro de uma comunidade, algo que transcende a vida e a morte particulares e que porta, como assinala Gagnebin (2006, p. 17), simultaneamente, a experiência individual de cada um de nós. A violência contra a mulher, a opressão à mulher, embora adquira configurações específicas em diversas realidades, não é, neste sentido, uma vivência da mulher que sofre a violência, mas uma experiência das sociedades que produzem esta violência e, portanto, comunicável, transmissível, partilhável. Assim, como afirma Rita Chaves (2007, p. 165): “O passado, visitado através da evocação, associa-se ao futuro anunciado com jeito de vaticínios, o que faz com que o texto persiga a função desempenhada na tradição oral. Basta lembrarmos-nos das lições de Walter Benjamin, para quem a ação do narrador tradicional residia no conhecimento acumulado pela força da experiência” (1994, p. 117). Este passado é conhecido e reconhecido por aqueles que “experenciaram” – (mesmo sem vivenciarem, necessariamente) – de formas diferentes, esta experiência partilhada, é neste passado que ela se articula e se engendra. Retornar a ele, reconstruir para desconstruir esta experiência comum aproximando-se do aconselhamento benjaminiano é o que Chimamanda realiza. O que parece, em seus contos, uma vivência, é reconhecida pelo leitor porque se configura em experiência compreensível compartilhável.



O CORPO TRANSMUTANDO-SE EM VOZ

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno, mas histórias também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo. Mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida. (trecho da palestra “O perigo da história única” proferida por ADICHIE-TEDEX, 2009).

Para compreendermos o universo de Chimamanda, recorreremos novamente a Gagnebin (2006, p. 17), buscando compreender e ampliar o conceito de testemunha entendê-los não apenas como aquele que viu com os próprios olhos, mas também como aquele que consegue ouvir a narração dos outros. Aceitando a transmissão simbólica, estabelecendo entre escritor e leitor uma transformação da narrativa em experiência compartilhada. Assim, recorrer à tradição é convidar o leitor a partilhar desta experiência que é feminina, mas é também de todos os que (re)conhecem nesta narrativa a possibilidade de se semear a palavra. Laura Padilha (2007, p. 98) ao tratar da poética da angolana Paula Tavares, ressalta que “um pacto com a multiplicação da palavra”.

Contra a esterilidade da vivência imposta a estas mulheres, o seu lírico busca o resgate de uma tradição (não a tradição imobilizada a ser revisitada, a tradição que resgata a experiência compartilhável e perpetuável), assumindo, pois, o lugar do narrador tradicional, cuja ação, afirmou Rita Chaves (2007, p. 117), residia no conhecimento acumulado pela força da experiência. Evocar a tradição por meio da imagem da máscara, explicitar a ruptura que se deu nesta tradição (embora persista subterraneamente) é mais do que denunciar uma violência que busca eliminá-la, sobretudo no que diz respeito à voz feminina da tradição, é ressentificar o que está subterrâneo, e, no próprio enunciar, convocar esta sociedade a responder-lhe onde está este lugar, não mais do eterno retorno, mas de um retorno que permita o compartilhamento.

Pesquisadoras da área de literaturas africanas em língua portuguesa, em seus trabalhos sobre literatura e mulher, mostram que a busca da construção poética de algumas escritoras, encontram-se amalgamadas na construção poética preocupada com a inscrita não apenas no espaço, mas numa consonância entre corpo e terra, dessa forma podemos perceber o corpo como um lugar da vivência. Nos países africanos de língua portuguesa, durante o período pós-independência, dar voz ao outro se sobrepunha ao dar voz ao corpo, recentemente, a escrita feminina tem despontado como numa lógica que subverte essa premissa e passa a dar voz ao corpo, como lugar onde se inscrevem as vivências e as experiências deste eu-lírico. É através do corpo e da voz que conta o (n) o corpo, e no qual se dá o compartilhar do conselheiro benjaminiano.

A independência não garantiu a realização das utopias, deixando um “vazio”, sobretudo se pensarmos a



condição feminina. O corpo silenciado pela submissão, o corpo objeto de troca, assume uma voz autoral, em diálogo permanente com a questão da tradição e do mito.

Nos 12 contos que compõem *A coisa a volta do pescoço*, esses corpos enfrentam 12 trabalhos hercúleos, e na história que escolhemos para identificar essa voz que desafia mito e tradição, a máscara que o marido de Nkem, o senhor Obiora, deixa para enfeitando a sala é uma imitação muda e sem história. Aliás, toda a sua casa nos EUA e a vida de Nkem é uma imitação da sua casa na Nigéria e de própria vida. Ela não se reconhece naquele espaço que, tal como a falsa máscara, imita o seu espaço na Nigéria.

Nkem pega na máscara e encosta o seu rosto a ela; é fria, pesada e sem vida. No entanto, quando Obiora fala sobre ela – e sobre todos os objetos – faz com que pareçam respirar, possuir calor. (...) Por vezes, Nkem duvida dos fatos que Obiora conta, mas escuta-o por causa de sua maneira de apaixonada de falar, por causa do brilho nos seus olhos, como se estivesse prestes a chorar (CHIMAMANDA, 2012, p. 32).

Foi preciso olhar o passado e suas experiências, deixar de seduzir-se pelo (em)canto do marido, e marcar em seu próprio corpo a transmutação, para finalmente poder assumir seu lugar. A personagem ao descobrir que era traída e que uma mulher mais jovem e ousada (como ela fora), estava ocupando o seu espaço; a levou a cortar os cabelos, e romper com o silêncio que se auto-impunha.

MEMÓRIA E HISTÓRIA – PALAVRA E SILÊNCIO

Ao conhecer histórias de seu lugar simbólico e de sua própria territorialidade, Chimamanda pode, então, escrever sobre as coisas em que se reconhecia. A descoberta dos escritores africanos a “salvou” de ter uma história única sobre o que eram os livros.

Por meio de citação de exemplos e de casos próprios, a escritora, na palestra citada anteriormente, salienta a necessidade da investigação crítica sobre a representação da alteridade, buscando enfoques menos etnocêntricos, a quebra da parcialidade sobre o que é narrado e transmitido acerca do diferente. Evidencia, assim, por meio de várias narrativas, como se formou, através do tempo, o conceito de uma “história única”, referindo-se ao contato com diversas alteridades feito a partir de representações reducionistas e simplificadoras sobre o outro. Neste sentido, um dos perigos da chamada “história única” é o estabelecimento de preconceitos e de visões simplistas sobre o outro, não condizentes com a imensa complexidade que a vida humana representa de fato, qualquer que seja a cultura ou o território em que se vive.

Seja o corpo falando, seja um eu-lírico que fala, na palavra como caminho do compartilhar, há um aspecto que é bastante comum à escrita feminina, em que as mulheres não falam por mulheres de sua terra ou de outras, falam com elas, reconhecem-lhes o lugar que já ocupam.



Podemos dizer que a escrita não é um espaço ocupado por mulheres nestas sociedades. O espaço da escrita é, ainda, em grande medida, um universo restrito, colocado como possibilidade a uma elite. Assim, pensar em dar voz “às mulheres nigerianas”, ou africanas, seria, mais uma vez, inscrever-se em uma lógica universalizante e essencialista que em pouco amplia as questões de gênero, como afirma a historiadora Maria Odila (2000, p. 48). Dessa forma, ao optar por falar “com”, a escritora abre possibilidade para que se estabeleça a interlocução e as vozes que compartilham de uma mesma experiência se inscrevam nos espaços dos textos, mobilizando estas vozes e estes corpos até então silenciados. Assim, mais do que se referir à tradição, neste diálogo, constrói, de fato, uma tradição compartilhada, resgatando o que na modernidade se havia perdido; os lugares dos narradores e ouvintes, ou de narradores e narradoras, num espaço polissêmico, não mais na voz que fala em lugar de alguém, mas num corpo que diz e que é ouvido.

Mobilizar a tradução e as memórias, inclusive as inscritas no próprio corpo, é falar cada uma destas vozes circunscritas ao espaço das memórias, não falando por, mas falando com e aglutinando estas falas em um rito de passagem, que no caso do conto *Imitação*, é visível no corte do cabelo e na voz que agora sabe que o silêncio foi rompido com o silêncio livre. Memória e esquecimento trazem o silêncio como páginas e páginas de uma história, pois, como afirma Todorov (2009, p. 86), memória e esquecimento não são, absolutamente, campos opostos. Também por este motivo, ainda segundo o autor, reconstruir o passado de forma integral e isenta é impossível. A escritora ao trazer o passado inscrito no presente, não tem a intenção de manter acesso o sonho utópico. Cada fragmento de lembrança é importante neste caminho de construção, bem como cada silêncio importa. Assim, quando a personagem silenciase sobre a traição e coloca-se como uma mulher com seus desejos e projetos, ignorando a repreensão do marido sobre o “novo” cabelo, ela afirma, primeiramente, com seu corpo, e depois com suas palavras, a decisão de ser original, tal como a máscara original que Obiora traz para Nkem.

Depois do jantar, Nkem senta-se na cama e examina a cabeça de Ifé, em bronze. É o primeiro original que Obiora compra. (...) – Temos que ter muito cuidado com ela – diz ele. Um original – diz ela surpreendida, passando a mão pelas incisões paralelas no rosto (CHIMAMANDA, 2012, p. 45).

A personagem identifica-se com a peça. Retornemos a Benjamin, que afirma que o cronista recolhe fragmentos que não distinguem entre grandes acontecimentos e “pequenos”, nada que é cotidiano escapa aos narradores que pretende construir uma outra versão para a história. Assim também, Chimamanda se deixa tomar pelas diversas vozes que se entrelaçam com sua própria experiência, construindo polifonias e dando voz ao silêncio. Nkem, quase ao final do conto diz:

Lentamente, para o convencer, para se convencer a si própria também. Obiora continua a fitá-la e ela sabe que ele nunca a ouviu falar com tanta firmeza, que nunca a viu falar com tanta firmeza, que nunca a viu



tomar uma posição. Pergunta-se vagamente se terá sido isso que lhe terá atraído de início, o fato de ela ser diferente, de deixar que ele falasse por ambos (CHIMAMANDA, 2012, p. 47).

Agora está feito, sentencia a personagem ao dizer que deseja assumir seus lugares e resgatar sua voz. Chimamanda Adichie aborda aspectos sobre a construção da imagem e da representação de um grupo, de um lugar ou de uma pessoa, ela discute a produção de estereótipos como objetos imagéticos, a partir de construções verbais e simbólicas de maneira aparentemente simples; incorpora o discurso sobre a diferença e a alteridade em sua exposição, estabelecendo sua própria história como roteiro narrativo de sua fala, buscando analisar sua trajetória para engendrar uma percepção mais ampla da relação com o outro, trazendo a vivência e a experiência entrelaçadas num discurso arquitetado não para falar “por”, mas, sobretudo para compartilhar, ou seja, dizendo “com”. A mulher corta o silêncio como os fios dos cabelos Nkem, que certamente voltarão a crescer, mas, nunca mais serão como antes.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. vol. 1. (Obras Escolhidas).

CHAVES, Rita. *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2007.

CHIMAMANDA, Adichie. *A coisa a volta do pesçoso*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

CHIMAMANDA, Adichie. Disponível em: https://com/talks/chimamanda_adichwww.ted.ie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br. Acesso em: set. 2015.

COSTA, Ana M. A ficção do si mesmo. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre – APPOA*. Publicação Interna. VIII(15): 07-14, nov/1998.

GAGNEBIN, Jean Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva 1999.

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

KEHL, Maria Rita. O irrepresentável existe? *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre – APPOA*. Publicação Interna. VIII(15): 66-74, nov/1998.

PADILHA, Laura. Africanas vozes em chama, in Rita Chaves e Tania Macêdo (org.), *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 121-128. 2007.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SILVA, Maria Odila Leite. *Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16219/1476692>>. Acesso em: 12 maio 2015.

TODOROV. Tzvetan. *A literatura em perigo*. São Paulo: Difel, 2009.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MESA-REDONDA IX
A CONSTRUÇÃO DO LUGAR DA MEMÓRIA, DA IDENTIDADE E DO PROJETO LITERÁRIO

Coordenadora: Leni Nobre de Oliveira (CEFET-MG)

Participantes: Aline Alves Arruda (UFMG/IFSUL-MG), Germana Henriques Pereira (UnB)
e Elzira Divina Perpétua (UFOP)

DR. SILVIO E SUA INSERÇÃO NO PROJETO LITERÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Aline Alves Arruda (IFSUL-MG/UFMG)

Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem: isto é, porque a definição de literatura exclui suas formas de expressão.

Regina Dalcastagnè

Excluída da literatura brasileira ou levada para o campo da literatura de testemunho, Carolina é um bom exemplo do que afirma a professora Regina Dalcastagnè na epígrafe deste trabalho. Desde as inúmeras tentativas¹ para ser publicada até o lançamento de *Quarto de despejo*, as polêmicas em torno da obra foram grandes. Houve quem dissesse que ela era uma invenção de Audálio Dantas, mesmo mais recentemente, nas reedições do famoso diário da favelada. Em 1993, quando a editora Ática lançou sua primeira edição de *Quarto de despejo*, após comprar os direitos da Francisco Alves, o poeta Wilson Martins escreveu no *Jornal do Brasil* que o livro não passava de uma “mistificação literária”, ao que Dantas respondeu também na imprensa e convidou quem quisesse para conferir os manuscritos de Carolina. Antes, em 1960, já havia boatos de que Dantas era o *ghostwriter* de Carolina e, na ocasião, foi defendido pelos poetas Manoel Bandeira e Ferreira Gullar. Também a escritora Marilene Felinto, em artigo publicado na *Folha de São Paulo* na ocasião do lançamento de *Antologia Pessoal e Cinderela Negra*, afirma que Carolina teria sido “equivocadamente trazido a público como escritora de literatura”. A teimosia em acreditar que uma mulher negra, mãe solteira de três filhos, de origem pobre e na condição de catadora de papel e favelada pudesse escrever um livro ainda deve persistir nos rincões da crítica literária e das aulas de Literatura.

O que diriam essas pessoas se soubessem, então, que Carolina de Jesus sentia-se escritora, tinha certeza de seu potencial e, mais, tinha um projeto literário? Ou seja, nas dezenas de cadernos nos quais escreveu diversos textos de diferentes gêneros, a escritora pensava em viver de literatura muito antes de a editora

¹ Carolina já havia enviado seus escritos para revistas e jornais, inclusive para a *Reader Digest*, da qual recebeu uma negativa que muito a abalou.



Francisco Alves publicar seu diário. Na verdade, o que ela enxergava como obra ia muito além do registro de seu cotidiano, pois abrangia outros gêneros como poemas, contos, romances e provérbios. Embora tenha publicado apenas pequena parte desses escritos e não tenha tido tempo nem incentivo para lapidar e organizar os demais, percebemos claramente ao estudar a autora e seu legado literário o quanto ela tinha consciência desse projeto.

Sua necessidade básica de escrever é sempre comentada pelos seus biógrafos e estudiosos. Em *Muito bem, Carolina!*, as autoras relatam que ela escrevia para “(...) ordenar as ideias e os sentimentos, obtendo, assim, certo alívio. Escrever, para ela, torna-se necessidade básica. (...) Acalenta, realmente, um projeto de ascensão social pela literatura” (CASTRO; MACHADO, 2007 p. 45). Joel Rufino dos Santos afirma que Carolina era “o que os dicionários chamam de grafomaníaca: pessoa com tendência compulsiva, doentia, de fazer registros gráficos, rabiscos e, especialmente, escrever em qualquer superfície ou material imediatamente acessível. Vício de escrevinhar, ser infeliz se passar um dia sem escrever” (2009, p. 25). A escrita parecia ser mesmo uma necessidade vital para a autora de *Quarto de despejo*, mesmo não possuindo “um teto seu” ou condições “mínimas” para a necessária concentração e criação, ou, ainda, um ambiente intelectual que a incentivasse. A propósito, Dalcastagnè afirma o seguinte acerca da escritora:

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

Os julgamentos de valor sobre a obra de escritores à margem do cânone, como é o caso de Carolina, sempre sentenciarão os textos produzidos por esses autores como “pobres em estética”, “panfletários” ou desprovidos de literatura. Tais críticos dificilmente reconhecem os escritos dos excluídos como literários de fato, no máximo, aceitam seu “valor social e histórico”.

Elzira Divina Perpétua (2000), em sua tese *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de Despejo*, menciona por diversas vezes a existência de um projeto na obra de Carolina. A pesquisadora estuda especialmente os diários, inclusive seus manuscritos, e afirma que Carolina, embora tenha ficado famosa com o diário, acalentava o mesmo rumo para sua ficção e para seus versos. A professora confirma, em entrevista feita com Audálio Dantas e no estudo dos diários e dos manuscritos, que Carolina inicialmente não dá valor ao diário e é o jornalista quem lhe pede que ela se dedique à escrita autobiográfica, pois via neste gênero a melhor atuação da escritora diante do cenário em que vivia e do contexto social pelo qual passava o país em meados de 1960. Carolina, assim, dedica-se ao diário por solicitação de Audálio, “no



entanto, junto à escrita do diário, ela continuaria alimentando outras formas de texto e passaria o resto de seus dias tentando se projetar por meio da escrita ficcional” (p. 56).

No projeto literário de Carolina de Jesus os romances ocupam lugar importante. Ela escreveu seis, mas apenas um, *Pedaços da fome*, foi publicado. Carolina escrevia os romances nos mesmos cadernos nos quais escrevia os diários, e da mesma forma: o enredo é entrecortado por anotações do cotidiano, listas de compras, contas matemáticas e frases aleatórias, normalmente de protestos contra ou a favor dos políticos, além de repúdios ao racismo.

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

Os manuscritos nos mostraram a face escritora de Carolina. As correções, os capítulos reescritos, as mudanças de enredo e de nome de personagens, entre outros rastros, revelam uma escritora dedicada, preocupada com os rumos da narrativa, zelosa de seu texto e determinada, como um romancista deve ser, com fôlego para conduzir o enredo e seus personagens até o final.

Certamente percebe-se que Carolina é ingênua com relação à estética. Seu romance repete as características folhetinescas e melodramáticas porque era esta a literatura que ela tinha como referência. Na tentativa de imitar os autores do século XIX que com certeza leu, a escritora tece uma história simples, mas rica se pensarmos na forma como conduziu sua escrita e na precária formação literária que teve. Não é o caso de atribuir ao romance de Carolina Maria de Jesus apenas o valor sociológico, mas não se pode também abster-se dele, pois é louvável que uma catadora de papel e moradora de uma favela tenha tido uma obra literária com tantos gêneros e tão longa produção.

Pensando a partir desses princípios e mirando desse lugar, é possível perceber em *Dr. Sílvio* sua importância literária dentro do projeto da autora. Lembrando os preceitos sobre valor do texto literário que Compagnon discute em *O demônio da teoria*, quando questiona “Qual é a arte superior?” (1998, p. 224) e afirma que “Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é” (p 33), pode-se discutir e analisar o romance a partir do ponto de vista da não exclusão, sem exigir de Carolina grandes critérios estéticos e comparativos com os clássicos ou com os



modernistas, seus contemporâneos.

O romance apresenta um enredo simples e personagens pouco complexos psicologicamente, mas há observações e análises interessantes que podem ser feitas. A história é simples: Silvio, o protagonista, é um rapaz de família rica, fazendeiros do interior de São Paulo. Ele estuda Direito na capital e mora na pensão de D. Júlia, mãe de Maria Alice, apaixonada por ele. Os dois se casam porque Maria Alice engravida e a moça de família simples tem que lidar com a diferença social quando volta com Silvío para fazenda da mãe dele, a viúva D. Claudia. A sogra não aceita o casamento do filho com uma moça de classe inferior e perturba a vida dela até que fica doente e é a nora quem cuida dela, fazendo com que D. Claudia perceba as qualidades da moça. O casal se muda para a cidade de Ribeirão Preto e Silvío começa a ter um caso com Olga, mulher bonita, atraente, frequentadora da noite. Apaixonado, Silvío pensa em como se livrar da esposa para ficar com a amante. O casal tem três filhas e Maria Alice se mostra sempre uma mãe e esposa zelosa. A família viaja pra Argentina e antes que Silvío coloque um plano de assassinato em ação, Maria Alice acidentalmente morre.

Silvío apresenta mudança de caráter durante a história. O personagem nos é apresentado no primeiro capítulo como um rapaz bonito e rico, mas frágil moralmente e de caráter duvidoso. Quando estudante e morador da pensão de Dona Júlia, mãe de Maria Alice, mostra-se um jovem estudioso, mas fútil e vaidoso, especialmente no que se refere aos sentimentos de Maria Alice por ele. Quando descobre que a moça está apaixonada, ele a nutre de esperanças, mas deixa claro, em pensamentos captados pelo narrador, que não pretendia casar-se com a filha da dona da pensão. Ao engravidá-la, arma para fugir e voltar à fazenda de sua mãe no interior de São Paulo, mas adoece e, impedido pela febre tifoide, acaba obrigado a casar-se com ela. Um pouco mais maduro, quando volta para a casa da mãe, Silvío, ainda que muitas vezes solidário a Maria Alice diante dos desmandos da mãe, continua aceitando o papel de filho único submisso às suas vontades, numa relação freudiana que Carolina conduz muito bem. Ao se apaixonar por Olga revela sua sordidez (tipicamente masculina nos romances românticos) diante da esposa dedicada: deseja várias vezes que Maria Alice morra ou que fique livre dela, o empecilho para sua felicidade com a amante. Mesmo após a morte trágica da esposa, mostra-se frio e só vai realmente ser atingido pelo remorso e constatar a perda amorosa da esposa quando se casa com Olga e percebe a diferença entre as duas.

Os inícios dos capítulos da prosa de ficção de Carolina são quase sempre marcados pelas descrições da natureza, com muitos adjetivos e metáforas para compor o cenário romântico que quer apresentar. Em *Dr. Silvío*, a narrativa começa desta forma: “Os pássaros entoavam suas canções maravilhosas e voavam na amplidão. As nuvens percorriam o espaço numa carreira vertiginosa. O sol estava semioculto entre as nuvens e



a viração impedia-lhe de transmitir o seu calor na atmosfera”. A clara referência romântica de idealização da natureza está confirmada nos adjetivos “maravilhosas” e “vertiginosa”. No início de “Dr. Fausto”, o narrador usa metáforas instigantes para se referir ao sol como “o astro rei” e “o king número um”. Tais descrições lembram as dos romances românticos brasileiros, como esta, retirada de *Iracema*, de José de Alencar: “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba” (s/d, p. 20); ou esta, de *A Moreninha*: “Raiou o belo dia, que seguiu a sete outros, passados entre sonhos, saudades e esperanças” (MACEDO, s/d, p. 124).

O mesmo tom romântico e folhetinesco é comum nas descrições dos ambientes e dos personagens, como no capítulo 1 de *Dr. Silvio*, quando o narrador descreve Maria Alice, a protagonista e heroína do romance: “A menina era esbelta, cabelos pretos, olhos verdes, a pele nívea e aveludada como pétalas de rosas. Era a lenidade em pessoa. Todos lhe devotavam uma amizade sincera e desejavam-lhe um brilhante futuro”. A idealização da personagem confirma as características mais conhecidas do romance-folhetim que Carolina tanto preza e que são evidentes em seu estilo. Além dos adjetivos empregados para descrever a linda moça, como “esbelta”, “nívea”, “aveludada”, a autora utiliza também o vocabulário rebuscado, conservador, como “lenidade”, pouco comum inclusive para sua época, porém muito utilizado pelos clássicos romances que ela lia. Em um trecho de *O Guarani*, Alencar assim descreve Cecília, a musa de Peri: “Os grandes olhos azuis, meio cerrados, às vezes se abriam languidamente como para se embeberem de luz, e abaixavam de novo as pálpebras rosadas” (s/d, p. 37).

As heroínas de Carolina costumam apresentar semelhanças com essas heroínas folhetinescas e românticas. Além da beleza rica de detalhes e idealizada, elas apresentam em suas trajetórias o lugar marcado de vítimas, que sofrem perseguições e cujas histórias visam levar o leitor à piedade e ao sentimentalismo. Em *Dr. Silvio*, Maria Alice sofre com um amor não correspondido, com uma gravidez antes do casamento, com o preconceito da família rica do marido e com seu desdém. É submissa, cegamente apaixonada e tem na morte trágica seu “castigo” pela fidelidade e lealdade ao marido até o fim da vida. Afinal, estava na Argentina obrigada por ele, já que detestava viajar ou sair de casa, encontrando no lar sua maior identificação como esposa e mãe. Seu sofrimento inicia-se efetivamente no terceiro capítulo, quando é apresentada à sogra, dona Cláudia, que a despreza e rejeita o casamento dela com o filho Silvio. A mulher vocifera humilhações contra a pobre jovem e não perdoa o filho por ter se casado sem seu consentimento com uma filha de dona de pensão, sem dote e linhagem, longe de suas pretensões para ele. O narrador nos relata o sofrimento da protagonista: “Quando Maria Alice entrou no banheiro, chorou. Estava tão atribulada com os modos descorteses de sua



sogra. Aquelas palavras irônicas eram como brasas queimando-a interiormente. Se é que existe purgatório, aquela casa era a sua sucursal” (p. 122). As comparações já utilizadas nos diários permanecem na ficção; como já observamos, Carolina vale-se delas para intensificar ainda mais a dor e a alegria de seus personagens. A transformação de Maria Alice se dará no quarto capítulo, quando ela se muda da fazenda da sogra depois de tanto tempo e terá, enfim, uma casa sua para criar as filhas e mimar o amado marido:

Quando ela deixou a fazenda, sentiu-se leve como uma pluma. A melancolia não a deixava um instante extinguir-se. Preparou sua residência ao seu gosto. Ela mesma preparava as refeições, não era exigente, conformava-se com a mesada que Silvio lhe dava. Passou a ser fagueira como noutros tempos. Silvio observava a transformação. Demonstrou ser excelente dona de casa e uma esposa muito atenciosa (p.126).

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

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

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Klick Editora, [s/d].

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

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

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*. 2000, 367 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

SANTOS, Joel Rufino do. *Carolina Maria de Jesus, uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MANUSCRITOS

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

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

SIMPÓSIO TEMÁTICO 1

A mulher no pensamento e na literatura da Idade Média: entre o ultraje e o elogio

O LEITOR BOORZ E AS MULHERES EM *A MORTE DO REI ARTUR*

Me. Alessandra F. Conde da SILVA (D/UFPA, PG/UFG)

1. A *SAPIENTIA ET FORTITUDO* DE BOORZ

*Consilis armisque vigil*¹

O que é ser herói no mundo homérico? Para Ernst Robert Curtius (1979, p. 183), herói é aquele capaz de demonstrar, com perfeição, “força corporal e sabedoria”, tipo ideal, de fato, que não caracteriza a todas as personagens guerreiras postas na galeria homérica. O herói concebido por Homero é, na verdade, uma construção no tempo. Ninguém nasce herói, ao contrário, torna-se mediante as vivências/experiências e as percepções da vida. Ele é sábio e guerreiro. “Valor” e “saber” coadunam-se como virtude. Esta divide-se

(...) em grau superior, como “virtude de herói”, em grau inferior, como “virtude de soldado”. Esta última ocorre sob três formas: 1) ciência do combate ou da batalha; 2) capacidade na luta e no conselho de guerra; 3) capacidade numa arma especial. Na “virtude de herói” aparecem os componentes espirituais, a saber: 1) sabedoria da experiência da velhice (Nestor); 2) (astuciosa) sabedoria do homem maduro (Ulisses); e 3) eloquência (Nestor e Ulisses). E ainda 4) programa ideal e fórmula mais ampla, a capacidade de “ser bem falante em palavras, e hábil nos feitos” (CURTIUS, 1979, p. 179).

A *virtus* que se pretende construtora do ser herói segue a máxima “ser bem falante em palavras, e hábil nos feitos”, como Ulisses, sábio e guerreiro em harmonia. O equilíbrio entre força e razão condição do herói perfeito, não se encontrava em Aquiles, dominado pelas paixões. Heitor, caro a Zeus, ainda não alcançado pela maturidade e sabedoria irmãos de Ulisses, recebeu bom conselho de guerra, mudando os planos iniciais. Polidamas insta Heitor à prudência, reconhecendo que um deus concedeu ao filho de Príamo supremacia nos assuntos de guerra, mas, se pergunta, seria possível que um único homem reúna todas as virtudes (Canto XIII, 727 e segs.)? Não receberia um o dom do canto e da música, e outro o do canto e, ainda outro, o das ações bélicas? Não teria Zeus dado a alguns homens um espírito prudente para salvar cidades e homens?

(...) “Avisos
Contigo, Heitor, não valem. Porque Jove

¹ “Vigilante pelo conselho e pelas armas”: atribuição dada a Ulisses por Estácio na *Aquileida* (CURTIUS, 1979, p. 182).



Te fez guerreiro, os outros no conselho
Cuidas vencer? Nem tudo abraçar podes.
Ele a uns doa bélicas virtudes,
A tais a dança, a tais a lira e o canto:
No peito põe de alguns útil prudência,
Que as cidades mais guarda e os homens rege,
E quem dela é dotado o reconhece (HOMERO, 2009, p. 265).

Polidamas tem este dom e sabe bem aconselhar. Heitor, o príncipe perfeito, é equiparado a Aquiles nas artes da guerra e a Agamenon “quanto ao poder de chefia das ações bélicas” (D’ONOFRIO, 1990, p. 47), mas ainda não havia, ao menos nesta passagem, cultivado a arte da prudência e do bom conselho, embora o tenha recebido agradavelmente: “Disto agradou-se Heitor” (HOMERO, 2009, p. 266). A harmonia entre heroísmo, sabedoria e adestramento guerreiro parece estar sobre Ulisses, como pontua Curtius (1979, p. 178), porque prudente como Zeus, tinha, ainda, como aliado, a experiência da idade. Não basta ser competente na guerra é preciso ser sábio.

Se força e razão em equilíbrio são componentes do ser herói para Homero, a máxima que constituiu tal aglutinação ou contraste não se fixou somente nos escritos homéricos, mas reverberou ainda na Idade Média. Neste período, fez-se uso da fórmula clássica *sapientia et fortitudo*. Assim, seguiu-se o pensamento de que “toda perfeição consiste em força corporal e sabedoria” (CURTIUS, 1996, p. 232). Nos heróis do Graal, a tópica conserva-se. Um catálogo de heróis hábeis nos feitos de guerra é mostrado em muitos episódios das narrativas da matéria da Bretanha. Todos os cavaleiros arturianos devem sê-lo. Galaaz é o cavaleiro perfeito, figura do divino, bom cavaleiro, bom servo de Cristo, mas em Boorz, personagem mais humana, vê-se eloquência e sabedoria que atendem não unicamente às causas do reino e da religião, mas, sobretudo, às familiares.

Destro em armas, Boorz é não somente excepcional cavaleiro, demonstrando *virtus* e *disciplina* na arte das batalhas, mas homem gentil, leal e facundo. Como disse Galvão sobre a queda de Boorz, quando do combate contra Lancelote²: “(...) se Boorz está no chão, não há nisso grande vergonha, porque ele não sabia onde segurar, e este cavaleiro que fez estas duas justas a ele e a Heitor é bom cavaleiro e, na minha opinião, se não tivéssemos deixado Lancelote doente em Camelot, diria que aquele é ele” (MRAP, 1992, p. 37). A necessidade de justificar que não foi falha de Boorz no torneio sustém-se em não desmerecer os melhores cavaleiros da linhagem do rei Bam, constantemente elogiados como os melhores do mundo. (Sempre houve uma tensão em fazer, isto é, lutar propriamente, ou deixar os cavaleiros do rei Artur justarem. Artur e Lancelote sempre temeram o encontro deste com Galvão). Em outro momento, Boorz provará sua sabedoria e

² Certamente o cavaleiro que derrubou Boorz era o oculto Lancelote.



engenhosidade retórica ao falar com a rainha e Lancelot, como veremos. Galvão, ao contrário, mostrará, muitas vezes, a quebra da *virtus* moral, mas não da guerreira, pois sabemos que ele matou dezoito cavaleiros na demanda do Santo Graal (MRA, 1936, p. 4).

Mas se a *virtus*, coragem agressiva, era uma condição a ser cultivada na cavalaria, como se via entre os romanos, a *disciplina* não deveria ser obliterada. Para J. E. Lendon (2011, p. 328), discorrendo sobre as competências dos soldados romanos,

la *disciplina* latina era un término mucho más amplio que nuestra disciplina. Contrapuesta al concepto de *virtus*, acabó incluyendo no únicamente la obediencia y el castigo, sino prácticamente todos los atributos militares que no contenía la *disciplina*, incluyendo el entrenamiento y la construcción. La disciplina romana era al mismo tiempo algo impuesto a los soldados romanos desde arriba y algo que los soldados debían sentir en sus corazones. Por tanto, la *disciplina*, como también ocurría con la *virtus*, era competitiva”.

Ainda no mundo cavaleiresco, como se vê nos textos arturianos, *disciplina* e *virtus* precisaram ser incentivadas entre os *equites*. Os três reis (Arthur, Borz e Ban) assistem a um torneio em que as tropas auxiliares combatem contra os bretões, acirrando o rancor e a competição entre eles (MALORY, 1868, p. 34). Talvez resquícios de uma cultura romanizada ou a peculiar manifestação do sentimento de combate e de competição e de ser provado cavaleiro valoroso, de acordo com a cultura medieval. De todo modo, conforme afirma Lendon (2011, p. 335), “(...) los soldados competían individualmente en *virtus* y *disciplina* y los que dirigían el ejército alimentaban y atendían dicha competición”. A razão é que a mesma prática de incentivo à competição e ação bélica se mantém.

Mas Boorz tem algo mais: uma inclinação à sabedoria e à retórica que o distingue entre os cavaleiros do Graal. Os cavaleiros da linhagem do rei Ban têm um segredo. Heitor, Leonel e Boorz sabem do amor adúltero entre Lancelote e Genevra. Em dado momento tentam tirar Lancelot da corte, segundo conselho de Boorz, assumindo, até mesmo para a rainha, irada e enciumada, que a presença de Lancelote na corte arturiana se dá unicamente pela necessidade que este tem de vê-la e a permanência dos cavaleiros franceses está ligada ao destino de Lancelote, como se vê em *La mort le roi Artu*³ (1936, p. 30), romance francês do século XIII, partícipe do ciclo da *Vulgata*, primeira prosificação das histórias arturianas:

Et sachiez vraiment, dame, fet Boorz, que nos n'eüssons mie tant demore en cest país comme nos avons, se por l'amor de mon seigneur ne fust, ne il n'i eüst pas tant demore après la queste del Seint Graal fors por vos; et sachiez certainement que il vos a plus loiaument amee que onques chevaliers amast dame ne damoisele.

E saabei verdadeiramente, disse Boorz, que não teríamos tanto demorado neste reino como demoramos, se não fosse pelo amor de nosso senhor, nem ele não teria demorado tanto depois da demanda do Santo

³ As citações desta obra, em francês, serão identificadas pela sigla (MRA) e, em português, pela sigla (MRAP).



Graal, senão por vós; e sabei certamente que ele vos tem o mais lealmente amado, como nunca cavaleiro amou a dama e donzela (MRAP, 1992, p. 54).

A intervenção de Boorz acalma momentaneamente a rainha, demonstrando aliar à excepcional competência guerreira – que a todo o momento é mencionada - e habilidade política⁴, uma extraordinária eloquência nos assuntos amorosos, isto é, *sapientia et fortitudo*. Além do mais, em seu discurso não deixa de clarificar enfaticamente à rainha que a participação dos cavaleiros da França em terras bretãs é condição delicada, facilmente alterada. O destino do reino, das tropas auxiliares arturianas, estava em suas mãos. Em outro momento, desesperada e irada com a ideia de traição de Lancelote, segundo os relatos de Galvão, Genevra em conversa com Boorz diz desamar Lancelote. A resposta de Boorz assume uma estrutura retórica fincada na analogia, nos exemplos de vida de personagens da história e da literatura em correspondência se não à fábula dos amantes Genevra e Lancelot, mas às ruínas masculinas causadas pelas mulheres. Na *sapientia* de Boorz, muitas vezes manifestada no defeso da integridade do amor de seu primo Lancelot pela rainha (Guenièvre) se verá, conforme a cultura patrística, sobretudo em São Jerônimo, o ranço da misoginia. O cavaleiro Boorz é leitor de imagens do passado e para compor suas argumentações retóricas perfila um catálogo composto por figuras masculinas que, segundo sua interpretação, sucumbiram por amar as mulheres.

2. O LEITOR BOORZ E AS MULHERES EM A MORTE DO REI ARTUR

Na Idade Média ainda havia a prática de utilização de “catálogos como forma primitiva de poesia” (CURTIUS, 1979, p. 202), como cultivado por Homero e Hesíodo. Nele, várias imagens são justapostas enriquecendo a poesia, conduzindo-a a nuances enciclopédicas e didáticas. Autores da patrística utilizaram bastante tal recurso. São Jerônimo foi um deles. Curtius (1979, p. 472) afirma que Jerônimo “foi o grande representante do humanismo eclesiástico”, valendo-se “de um sistema de concordâncias ou correspondências literárias que, embora não tenha sido formulado por Jerônimo, governa toda a sua obra e nela sobreviveu a

⁴ Após a saída dos cavaleiros da linhagem do rei Bam e sua posterior vitória no torneio de Wincestre, sobrepondo-se as proezas de Boorz, a rainha sente falta do conforto que o cavaleiro francês lhe trazia quando da ausência de Lancelot: “Mes de Boort et de sa compaignie qui si ont la cort lessie poe defaute de Lancelote a ele si grant pitié et tant est a malese de ce qu’ele les a issi perduz qu’ele ne set qu’ele puisse devenir; si amast moult, se il poist estre, que il revenissent arrieres; car ele amoit tant leur compaignie por le grant confort qu’il li fesoit qu’ele ne prisoit nule gente tant come ele fesoit els. Et la ou ele estoit a son privé conseil disoit ele aucune foiz que’ele ne savoit el monde num Chevalier bien disne ne si soffisant de tenir un grant empire comme estoit Boorz de Gaunes; et por l’amor de lui li pesoit il moult que tuit si compaignie ne demeuroient a court (MRA, 1936, p. 39). “Mas de Boorz e de sua companhia, que haviam deixado a corte pela ausência de Lancelot, teve ela muita pena e ficou tão contrariada de os ter perdido, que não sabia o que pudesse acontecer. Desejava muito, se pudesse ser, que eles voltassem atrás, porque ela amava tanto sua companhia, pelo grande conforto que lhe trazia, que não prezava ninguém como a eles. No seu íntimo, dizia ela algumas vezes que não conhecia no mundo cavaleiro tão digno e capaz de manter um grande império como Boorz de Gaunes. E, pelo amor dele, pesava-lhe muito que a toda sua companhia não permanecesse na corte (MRAP, 1992, p. 63).



mudanças ocasionais de piedosa escrupulosidade”. Tal sistema de correspondências “estatuí um denominador comum entre os livros sagrados e pagãos, e esse denominador é o literário” (CURTIUS, 1979, p. 473). Em *Adversus Jovinianum*, texto contra-argumentativo às formulações heréticas de Joviniano, Jerônimo elenca várias imagens de reis hebreus que fraquejaram ante a sedução feminina. Temerosa e destruidora imagem, o corpo feminino é porta para a perdição. Não foi Sansão o conquistador dos filisteus vencido pelos ardis femininos, interroga-se Jerônimo? Vê-se então novo *topos*: “(...) o do enfraquecimento e da feminização do homem que se verifica pelo contato amoroso com a mulher” (FONSECA, s/d., p. 150). David, assim como Sansão, é o guerreiro abatido por ações femininas. Sucumbindo ao *topos* do olhar, David tornou-se adúltero e assassino. Em posição menos guerreira, Salomão, o amador das mulheres, também abandona a sua força, a sabedoria, pelos braços das amantes.

Em *La mort le roi Artu*, Boorz faz uso do catálogo para convencer Genevra de seu erro ao desprezar Lancelote. Ao fazê-lo, o último cavaleiro do Graal apresenta imagens de derrogação ao feminino, retiradas da tradição medieval patrística misógina quer literária, quer bíblica:

- Senhora, disse Boorz, que vos direi? Certamente nunca vi homem bom que tão longamente amasse por amor que, ao final, não fosse tido por infame; e, se quizerdes ver os feitos antigos dos judeus e dos sarracenos, muito vos poderia mostrar daqueles que a verdadeira história testemunha que foram infamados por mulher. Vede a história do rei Davi: podereis encontrar que tinha ele um filho, a mais bela criatura que Deus formou; ele começou a guerra contra seu pai, por instigação de mulher, e morreu muito vilmente. Assim podeis ver que o mais belo judeu morreu por mulher. E depois podeis ver nessa mesma história que Salomão, a quem Deus deu tanto bom senso, além do que corações mortais podem compreender, e deu-lhe ciência; renegou a Deus por mulher, e foi infamado e decaído. Sansão, que foi o homem mais forte do mundo, recebeu morte por isso. Heitor, o valente, e Aquiles, que de armas e cavalaria tiveram a glória e o prêmio acima de todos os cavaleiros do tempo antigo, morreram por isso e foram ambos mortos, e mais de cem homens com eles; e tudo isto por causa de uma mulher que Páris tomou pela força na Grécia. E em nosso tempo mesmo, não há cinco anos que Tristão morreu, o sobrinho do rei Mars, que tão lealmente amou Isolda, a loira, que nunca em sua vida tinha desprezo por ela. Que mais vos direi? Nunca um homem se apaixonou tanto, que não morresse por isso. E sabeis que fareis pior que todas as outras damas fizeram, porque fareis perecer no corpo de um só cavaleiro todas as boas graças pelas quais pode alguém subir em honra terrena e porque seja chamado gracioso, isto é: beleza e proeza, valentia e cavalaria, cortesia. Senhora, todas estas virtudes podeis encontrar em meu senhor tão perfeitamente, que nenhuma falta, porque isto sabeis bem que ele é o mais belo homem do mundo, o mais prudente, o mais valente e o melhor cavaleiro de que se saiba e com isto saiu ele de tão alta linhagem de pai e de mãe, que não conheço no mundo mais cortês do que ele. Mas todo assim como é agora vestido e coberto de todas as virtudes, assim os despojareis vós e o desnudareis. Assim podeis por isso dizer verdadeiramente que tñheis entre as estrelas o sol, isto é, a flor das cavalarias do mundo, entre os cavaleiros do rei Artur e por isso podeis ver, senhora, abertamente, que prejudicareis este reino e muitos outros, como nunca dama fez, pelo corpo de um só cavaleiro; e este é o grande bem que esperamos de vosso amor (MRAP, 1992, p. 80-81)⁵.

⁵ Segundo o original em francês, vê-se um fragmento do discurso do cavaleiro à dama: “Dame, fet Booz, q’em diroiengé? Certes ge ne vi onques preudome que longuement amst par amast par amors que au derreain n’em fust tenuz por honniz; et se vos voulez garder as anciens fez de Juïs et des Sarrazins, assez vos em porroit l’em moustrer de céus que la veraie estoire tesmoigne que furent honni par fame (...)” (MRA, 1936, p. 56-58).



Ao mesmo tempo em que havia uma derrogação ao feminino, em contraste, Boorz subverte o ardor antifeminista para em seguida retomá-lo. Em primeiro momento, lança mão das imagens de homens em perdição por manipulações de mulheres. Em seguida, afirma que abandonar Lancelot é seguir o caminho dessas mulheres, pois conduzirá o cavaleiro à morte e o reino ou reinos à destruição. Entre o discurso que representa a mulher como causa da ruína masculina e a preocupação em que Genevra não faça o mesmo, está a ideia de que ela é essencial para a felicidade de Lancelote. A argumentação de Boorz estrutura-se na imagem da mulher destruidora, mas o efeito que ele quer causar é outro, embora sem negar o princípio discursivo. Ele a impele a ser boa amante para ser boa rainha. É claro que tal discurso é alimentado não pela moral religiosa, mas pela cortesia jamais maculada por Lancelote, pois este satisfaz a todos os tópicos da cavalaria cortês.

No entanto, são as imagens dos heróis hebreus, de Heitor e Aquiles e de Tristão que têm a missão de persuadir a rainha. Na verdade, não as imagens dos homens, mas as das mulheres que os teriam feito errar. Didaticamente, Boorz diz: não seja como Tamar, as mulheres de Salomão, Dalila, Helena e Isolda. Ao falar de Davi, Boorz quer fazer lembrar a Absalão ou à história de Tamar e do estupro Amnon, filho mais velho de David. A vingança de Absalão à desonra de sua irmã, tendo calado seu pai contra a violência sexual, o conduzirá a matar o irmão e a tomar o reino até ser morto pela espada de Joab:

E aconteceu que indo Absalão montado num macho, se encontrou com a gente de David: e tendo entrado o macho por baixo d'hum espesso, e grande carvalho, se lhe enredou a cabeça no carvalho; e passando adiante o macho em que hia montado, ficou pendurado entre o Ceo, e a terra (II Reis, 28: 9)⁶.

Mas não é a morte ou a instigação de uma mulher à tomada do reino, em desacordo à narrativa bíblica ou ao silêncio do fato, que Boorz quer destacar. (O defloro de Tamar o impeliu, mas a narrativa não menciona conselhos femininos à cooptação violenta do reino). De todo modo, o leitor Boorz é encantado com a beleza de Absalão: “a mais bela criatura que Deus formou” ou ainda “o mais belo judeu morreu por mulher” (MRAP, 1992, p. 80)⁷. *Topos* da beleza que o cavaleiro retomará ao falar de Lancelote. No texto bíblico, a aparência de Absalão alicia o narrador: “Ora em todo o Israel não havia homem tão bem feito, nem tão gentil como Absalão: da planta do pé até a cabeça não havia nelle defeito algum” (II Reis 15: 25). Salomão é lembrado por sua sabedoria, Sansão por sua força, e ambos mostraram-se fracos e arruinados por mulheres. De igual modo, Heitor, Aquiles e Tristão representantes da *virtus* guerreira, uns mais sábios, mas todos belicosos, tiveram o mesmo destino dos heróis hebreus. Se a beleza de Absalão é aliciante para Boorz, a *sapientia* de Salomão e até a de Heitor, por sua *pietas* e lealdade familiar e nacional, e a *fortitudo* de Tristão, Aquiles e do bravo Heitor são

⁶ Utilizamos a edição d'A *Sancta Bíblia* traduzida da Vulgata, pelo padre Antonio Pereira de Figueiredo, por ser a versão utilizada oficialmente pela Igreja no período medieval.

⁷ “(...) la plus bele criature que onques Dex formast” e “(...) li plus biax hom juís morut par fame” (MRA, 1936, p. 57).



correspondências também atribuídas a Lancelote, como se vê:

Et sachiez que vos feroiz assez que toutes les autres dames ne firent; car vos feroiz perir el cors d'un seul hevalier toutes bonés graces por quai hom puet monter en honneur terrienne et por quol il est apelez graciex, ce est biautex et proesce, hardemenz et chevalerie, gentillesce. Dame, toutes ces vertuz poez vos tenir el cors mon seigneur si parfitement que nule n'en faut; car ice savez vos bien qu'il est li plus biax hom del monde, et li plus preuz, et le plus hardiz et li mieudres chevaliers que l'em sache; et avec ce est il estrez de di haute lingniee de par pere et de par mere que l'en ne set pas el monde plus gentill home que il est (MRA, 1936, p. 57).

E que fareis pior que todas as outras damas fizeram, porque fareis perecer no corpo de um só cavaleiro todas as boas graças pelas quais pode alguém subir em honra terrena e porque seja chamado gracioso, isto é: beleza e proeza, valentia e cavalaria, cortesia. Senhora, todas estas virtudes podeis encontrar em meu senhor tão perfeitamente, que nenhuma falta, porque isto sabeis bem que ele é o mais belo homem do mundo, o mais prudente, o mais valente e o melhor cavaleiro de que se saiba e com isto saiu ele de tão alta linhagem de pai e de mãe, que não conheço no mundo mais cortês do que ele (MRAP, 1992, p. 81).

Com argumentações pertinentes, Boorz busca ver nas narrativas bíblicas, literárias e históricas correspondências à imagem de seu primo, a quem busca elogiar para convencer, porque desprezar a nobreza e as virtudes de Lancelote, deixando de amá-lo, é acometer contra a ordem e o Bem. A beleza é algo a ser destacado com desvelo, mas “proeza, valentia e cavalaria [e] cortesia” são dons naturais. Segundo Curtius (1979, p. 188),

desde os tempos helênicos, a retórica formara esquemas definitivos para o discurso de elogio aos soberanos, eram utilizados “bens em série”, como por exemplo, beleza, nobreza, virtude máscula (*forma, genus, virtus*). Um mais amplo esquema une quatro “primazias naturais” (nobreza, força, beleza, riqueza) a quatro virtudes. Nunca deve faltar a beleza corporal, também aceita pela Idade Média, admitindo-se igualmente figuras bíblicas de exemplo, em vez das antigas: David para a força, José para a beleza, Salomão para a sabedoria, etc. Por isso, frequentemente, as fontes históricas medievais falam da beleza de um soberano. Esta e outras primazias são muitas vezes apresentadas, no fim da Antiguidade, como dons da natureza, que tem a função de criar homens e sítios belos.

O elogio ao herói, belo por natureza, forte e viril, não esconde o seu enfraquecimento quando em contato com a mulher. E Boorz não pretende com o discurso apartar Genevra, mas dissuadi-la de seu afastamento. Certo que havia o *topos* do enfraquecimento masculino ante a presença da mulher, como pontua Howard Bloch (1995, p. 64), ideia apregoadada por São Jerônimo, objetivando a desconfiança e separação ao que é feminino e suas correspondências, como os sentidos, os cosméticos e o decorativo e a poesia, o cavaleiro francês utiliza o mesmo discurso, mas quer produzir um efeito contrário, sem negar a derrogação do feminino que lá está e permanece. Boorz sentencia: “Nunca algum homem se apaixonou tanto, que não morresse por isso” (MRAP, 1992, p. 81)⁸. Pensamento que será confirmado por seu primo. Ao saber de que desagradava a rainha, Lancelote, sem ânimo, atesta preferir a morte à exasperação e ódio de Genevra. Diz o cavaleiro que sempre buscava conselho em Boorz: “(...) porque, se eu paz não posso achar com ela, não poderei durar muito”

⁸ “(...) onques nus hom ne s'i prist fermente qui n'em moreüst” (MRA, 1936, p. 57).



(MRAP, 1992, p. 83)⁹. O motivo é iterativo em São Jerônimo, que promove figuras femininas bíblicas (Dalila, Betsabá, Tamar) à condição de danosas ao mais firme e nobre dos homens:

São Jerônimo diz que Davi, sendo um rei, não temia a ninguém. Assim, também, aconteceu com Salomão. Através dele, a Sabedoria falava, discursando sobre as plantas, desde o cedro que há no Líbano até o hissopo que brota do muro, conforme pode ser lido em Reis 3.4:33. No entanto, ele se voltou de costas a Deus, porque ele era um amante das mulheres, conforme pode ser lido em Reis 3.11; 1-10, em que aparece um relato do amor de Salomão por mulheres estrangeiras, que o viraram para a adoração de deuses estranhos que imitavam o Deus de Israel. E, concluindo esse comentário, São Jerônimo, para se provar que perto de uma mulher não há mesmo segurança, cita o caso de Amnon que se queimou com uma paixão ilícita por sua irmã Tamar, conforme pode ser lido em Reis 2: 13 (FONSECA, s/d., p. 151).

Os motivos bíblicos utilizados por São Jerônimo estão presentes no discurso de Boorz. O legado retórico antifeminino permanece, ainda que Boorz o reorganize, mas não o desautorize. Ele fala a linguagem da misoginia. Ele não teme a mulher, como os padres, mas não a concebe livre de uma perspectiva demeritória ao feminino. Ao colocar Lancelote nas mãos da rainha, escravo do seu amor, ele lhe concede poder, mas o discurso que usa para persuadi-la denigre a sua imagem. Ela é má mulher e rainha se o afastar de si. Segundo Howard Bloch (1995, p. 195),

(...) os dois discursos medievais sobre a mulher não são contrários, mas zonas de uma conceituação comum dos gêneros sexuais que se mesclam. O antifeminismo e a idealização do feminino são imagens especulares uma da outra – visões coetaneamente sobredeterminadas da mulher como sobredeterminada.

O medo da outra tem-se mostrado lugar-comum nos estudos de matéria medieval. A clerezia sempre olhou com desconfiança o elemento feminino, formando discurso e prática de separação entre o corpo feminino e o corpo religioso. Tendo como função prescrever normas de conduta e de estabelecer os papéis sociais, os padres trataram o sexo oposto com misoginia, o que nada tem de estranho ao período, conforme a herança patrística. Jacques Dalarum (apud KLAPISCH-ZUBER, 1990, p.29) comenta:

Separados das mulheres por um celibato solidamente estendido a todos a partir do século XI, os clérigos nada sabem delas. Figuram-nas, ou melhor, figuram-n'A; representam-se a Mulher, à distância, na estranheza e no medo, como uma essência específica ainda que profundamente contraditória.

Não nos esqueçamos de que um comportamento contraditório influenciou os clérigos: de anátema à condição elevada, eles construíram representações sobre a mulher, sobredeterminando-a, como diz Bloch (1995). A partir do século XII, a imagem de Maria, redentora da humanidade, aplacará, de certa maneira, uma longa história de misoginia. Prevalecendo, de todo modo, a imagem de inimiga – alimentada pelas Escrituras -, a mulher, na Idade Média, teve como primeira representação, a figura de Eva, culpada pela Queda, conforme o texto do Gênesis e ecos nas cartas de Paulo. R. Manselli, clérigo medieval, como pontua Dalarum (apud KLAPISCH-ZUBER, 1990, p.34) justifica o afastamento, controle e olhar enviesado às mulheres por sua

⁹ “(...) car se ge pes ne pooie trouver vers lui, ge ne porroie pas longuement durer” (MRA, 1936, p. 59).



conduta desditosa e assassina:

Este sexo envenenou o nosso primeiro pai, que era também o seu marido e pai, estrangulou João Batista, entregou o corajoso Sansão à morte. De uma certa maneira, também matou o Salvador, porque, se a sua falta o não tivesse exigido, o nosso Salvador não teria tido necessidade de morrer. Desgraçado sexo em que não há nem temor, nem bondade, nem amizade e que é mais de temer quando é amado do que quando é odiado.

Ainda que a Idade Média tenha tratado a mulher com ações misóginas, o sentimento antifeminista não foi patrimônio medieval. Dalarum (apud KLAPISCH-ZUBER, 1990, p. 38) comenta que havia um poema da Antiguidade que se tornou bastante popular entre os padres. O *Da mulher má* pertencente ao *Livro dos dez capítulos* apresenta teor mais misógino que a *Sexta Sátira* de Juvenal, por exemplo. As posturas misóginas de pensadores da Antiguidade, como Aristóteles, Sócrates ou Xenofonte, são conhecidas. À exceção de Platão, os filósofos conceberam a condição feminina em inferioridade em relação aos homens. Platão atribuiu igualdade aos sexos em algumas questões mais filosóficas e de natureza de existência humana. Na literatura da época, Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, estabelece a mulher como o mal da humanidade. A misoginia, na Antiguidade Tardia, ao menos em alguns postulados de Agostinho, tem sensível atenuação, diz Peter Brown (apud VEYNE, 2009, p. 279-280), ao menos em suas “formas mais brutais”. Tal diminuição da prática misógina no início da Idade Média é visto pelo historiador com desconfiança. Mas não nega que Agostinho tentou equilibrar a balança:

Já não é possível dizer que as mulheres têm mais sexualidade que os homens, ou que elas minam a razão dos homens provocando-os à sensualidade. Agostinho acha evidente que os homens são tão profundamente passíveis de fraqueza moral sexual quanto as mulheres. Todos levam em seu corpo insubmisso o sintoma fatal da queda de Adão e Eva. O fato de que num e noutro o espírito consciente seja vencido durante o orgasmo eclipsa o velho terror romano da “efeminação”, de um enfraquecimento da pessoa pública devido a uma dependência passional com relação a inferiores de um ou outro sexo (BROWN apud VEYNE, 2009, p. 279-280).

O arrazoado que Boorz faz frente à rainha é uma construção que a sobredetermina ora como bondosa mulher e rainha, ora como má senhora e soberana. Este é o jogo persuasivo a ser empregado para convencer Genevra; discurso bem conhecido e aceito pela sociedade medieval e pela rainha que só pode calar-se¹⁰. A recusa ao amor a conduz ao lugar das más mulheres, das que levam os homens à ruína e à perdição. Estreitar-se ao amor significa assumir o posto de nobreza e cortesia. Mas, como vimos, não importa se há *virtus* ou disciplina ou virtude guerreira ou virtude heroica, para São Jerônimo o homem sempre fraquejará frente a um mal maior: a mulher. Para Boorz, em sua atitude diplomática, sem desdizer a patrística, o mal maior, segundo os ditames da cortesia, é o apartamento dos amantes. *Sapientia* e *fortitudo* são características do herói Boorz

¹⁰ Após ouvir o discurso de Boorz a rainha exclama: “(...) agora não tenho resposta” (MRAP, 1992, p. 81), “(...) n’i troveroiz mie autre respons” (MRA, 1936, p. 58).



que como Ulisses sabe aconselhar e guerrear, ou seja, é hábil nas palavras e nos feitos, nos feitos de guerra e na retórica do amor.

REFERÊNCIAS

A SANCTA BIBLIA: contendo o Velho e o Novo Testamento. Traduzidos em português pelo padre Antonio Pereira de Figueiredo. Londres: B. Bensley, 1821.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BROWN, Peter. Antiguidade tardia. In: VEYNE, Paul. *História da vida privada*, 1: do Império Romano ao ano mil. Tradução Hildegard Feist; consultoria editorial Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo, Ática, 1990.p. 27-47.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 29-63.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher e misoginia na visão dos padres da Igreja e do seu legado medieval: estudo e leitura de textos fundamentais*. No prelo.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. 2009.

LA MORT LE ROI ARTU. Roman du XIII siècle. Édité par Jean Frappier. Paris: Librairie E. Droz. 1936.

LONDON, J. E. *Soldados y fantasmas: mito y tradición en la Antigüedad clásica*. Traducción de Daniel Aldea Rossell e Irene Muzás Calpe. Barcelona: Ariel, 2011.

MALORY, Thomas, *Morte d'Arthur*. The original edition of Caxton revised of modern use. Edited, with an introduction by Sir Edward Strachey. London: Macmillan & Co., 1868.

MEGALE, Heitor. *A Morte do Rei Artur: tradução do texto do século XIII, feito o cotejo de manuscritos da Biblioteca Nacional de Paris com a edição Jean Frappier*. Introdução, Notas e Glossário. São Paulo: Livraria Editora Martins Fontes, 1992.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 1

A mulher no pensamento e na literatura da Idade Média: entre o ultraje e o elogio

A LENDA DE MELUSINA E AS MULHERES-SERPENTES: A VISÃO DEMONOLÓGICA DA MULHER

Márcia Maria de Melo Araújo (UEG)
Carla de Lima e Souza Campos (UEG)

Compreender a visão monstruosa e destruidora do feminino e refletir sobre ela no conto “Bela das Brancas Mãos”, de Marina Colasanti, é a proposta deste plano de trabalho, em que pretendemos ressaltar a importância da leitura como competência intertextual na produção literária juvenil e para adulto. Temos como objetivo demonstrar como a autora trabalha a imagem da mulher-demônio, construindo uma crítica social com criatividade e irreverência, parodiando narrativas que contemplam a lenda de Melusina e estabelecendo com elas um diálogo intertextual.

Como objetivo, a pesquisa busca refletir sobre o diálogo estabelecido entre o conto de Marina Colasanti e a lenda de Melusina, atentando para a especificidade de cada texto, assim como valores e mentalidades das épocas em confronto.

Como metas, pretendemos a realização de um estudo em que busca-se uma melhor compreensão das relações dialógicas entre literatura e sociedade, literatura e história, mitologia e imaginário na literatura entre outras, nos textos sobre Melusina, bem como nos textos de Marina Colasanti.

A presença de outros escritores nas narrativas de *Longe como o meu querer* (2008) abre espaço para a inserção de Marina Colasanti como leitora, ou seja, a gênese do texto se comprometendo com outros textos da tradição. Essa presença marca a multiplicidade de vozes no texto, não só recolhendo a voz social ou individual recalcada, na perspectiva de Bakhtin, mas também na instauração de uma linguagem que controla o seu próprio domínio no momento de encontro com o leitor que, para usufruir do texto, deverá ter o que Umberto Eco (1986) denomina de competência intertextual. O texto literário, então, se torna crítico de si mesmo, evidenciando com mais clareza a consciência criadora.

A visão monstruosa e destruidora do feminino faz parte de ancestrais cosmogonias míticas. Foi, entretanto, no período medieval, principalmente para o seu final, que tal visão intensificou-se com a agregação de motivos demonológicos. A partir do século XIII, num período coincidente com o apogeu dos bestiários medievais e do Trovadorismo, a sereia tornou-se o símbolo do amor maléfico. Não poderíamos deixar de



comentar a serpente que se pactuou com Eva devido à sua natural vulnerabilidade à sedução e ao engano. Tal como as sereias com cauda de peixe, as mulheres-serpentes entraram no imaginário medieval, alimentando a tradição e os contos populares por muitos séculos. As mulheres-serpentes, parentes das *quivres*, *wivres* ou *vouivres*, tinham na testa um carbúnculo muito cobiçado que retiravam quando iam ao banho. Quando os caçadores viam essa cobiçada pedra, tornavam-se vítimas das mais ferozes atrocidades dessas criaturas. Segundo a tradição celta, tais criaturas, que podiam inclusive voar, eram entidades divinas que presidiam as fontes.

Exemplo desse imaginário é a lenda de Melusina, primeiramente aproveitada na literatura romanesca por Jean d'Arras, em seu livro *Le noble hystoire de Luzignan*, escrito por volta de 1392-1393. No entanto, o tema é anterior a essa data, remontando a Gervaise de Tilbury e Vincent de Beauvais. Melusina foi uma fada que se casou com o senhor de Luzignan, com a promessa de torná-lo rico se ele nunca a procurasse aos sábados. Luzignan não cumpriu a promessa e, certo sábado, foi vê-la no banho. Percebeu, então, que ela era metade mulher, metade serpente. Melusina fugiu e o fim da história acabou por ter várias versões. Uma delas foi escrita por Henri Dontenville (1973, p. 221), dizendo que Melusina, à meia-noite, assumia a forma humana para amamentar os dois filhos mais novos.

Sobre a lenda de Melusina, é sabido que as dinastias reais e famílias nobres procuravam forjar para elas uma origem mítica. Sendo assim, o senhor de Luzignan consegue se apoderar de Melusina, dando-lhe seu nome. Seguindo esse modelo, Le Goff (2010, p. 24) expõe encontrar o mais belo exemplo do maravilhoso político ambíguo em Geraldo de Cambrai, no início do século XIII. Trata-se da ascendência “melusiana” dos Plantagenetas, que se tornaram reis da Inglaterra, e teriam, desse modo, como antepassado, no século XI, uma mulher-demônio. Assim, segundo essa versão, Ricardo Coração de Leão fazia menção a Melusina e se servia dela em sua ação política, para explicar seu comportamento e justificar os aspectos extravagantes de suas opções e até mesmo o fato de, na sua família, os filhos se armarem contra o pai e de se combaterem incessantemente (LE GOFF, 2010).

A respeito da conhecida história de Melusina, o conto “Bela, das brancas mãos”, do livro *Longe como o meu querer* de Marina Colasanti (1997), retoma o diálogo com a tradição medieval da mulher-serpente. Marina Colasanti, sintonizando aquele aspecto da incontinência feminina para o libidinoso – primordialmente representada, na tradição judaico-cristã, por Eva na sua suspeitosa relação com a serpente do Mal –, e para o demonológico, traz uma visão maléfica da mulher-serpente, o que sugere a finalidade deste trabalho: refletir sobre o diálogo estabelecido entre o conto de Marina Colasanti e a lenda de Melusina, atentando para a



especificidade de cada texto, assim como valores e mentalidades das épocas em confronto.

A metodologia utilizada para a execução do presente estudo consiste, em termos de teoria, dos recursos e estratégias do método comparativista, tal qual empregado pela disciplina da literatura comparada. Com a finalidade de se examinar, comentar, interpretar e criticar os diversos pronunciamentos textuais acerca da mulher no período medieval e no período contemporâneo, os textos serão lidos intertextualmente, uma vez que, o conto “Bela, das brancas mãos”, do livro *Longe como o meu querer* de Marina Colasanti (2008), retoma o diálogo com a tradição medieval da mulher-serpente.

O levantamento seletivo de tais textos, que tratam da visão demonológica da mulher, deve fornecer elementos para um estudo teórico e crítico acerca dos fatores condicionantes culturais e ideológicos que influenciaram na formação dos juízos de valor sobre a mulher na tradição medieval e irá contribuir para a complementação de estudos e de leitura a serem realizados sobre o conto de Marina Colasanti. A identificação desses fatores condicionantes e desses juízos de valor sobre a mulher permitirá a investigação do perfil imaginário e figurativo do feminino e de algumas iniciativas, ocorridas na Idade Média, para a reconsideração desse procedimento em várias modalidades de pensar ainda hoje a figura feminina.

Sintonizando aquele aspecto da incontinência feminina para o libidinoso, monstros com tronco humano, como a Melusina e muitos outros da tradição clássica (esfinge, centauro, sereia, sátiro), foram considerados como símbolos de uma sexualidade forte e primitiva, geralmente maléfica. Essa visão maléfica da mulher-serpente encontra-se igualmente exposta em Isidoro de Sevilha, uma das mais influentes fontes enciclopedistas do saber e do imaginário medievais. Nas suas *Etymologiae*, ao comentar, apesar de cético, os fabulosos portentos humanos, Isidoro de Sevilha se refere às *Górgonas* como

meretrizes, cujos cabelos eram serpentes e que transformavam em pedra quem as mirava; eram dotadas de um só olho, que era comum a todas elas. Na realidade, se tratava de três irmãs de uma única e extraordinária formosura, um único olho, diríamos, que de tal maneira deixavam admirados a quem as contemplava que se podia pensar que ficavam “convertidos em pedra” (ISIDORO DE SEVILHA, 1982-1983, p. 53).¹

Essa questão da Górgona associada ao desafiante poder do brutal encanto da mulher já tinha a sua presença garantida na história desde a antiguidade. Sem o tratamento figurado que lhe deu Isidoro de Sevilha e tentando interpretar racionalmente o fato, o cartaginês Hannon (1808) relata, no século V a. C, no seu *Périplo*, um episódio em que seus marinheiros conseguiram aprisionar, em distantes paragens navegadas, três mulheres

¹ meretrices cuyos cabellos eran serpientes y que transformaban en piedra a quienes las miraban; estaban dotadas de un solo ojo, que era común a todas ellas. En realidad, se trataba de tres hermanas de una única extraordinaria hermosura, un único ojo, diríamos, que de tal manera dejaban admirados a quienes las contemplaban, que uno podía pensar que se quedaban “convertidos en piedra”.(Tradução nossa).



monstruosas e selvagens, horrorosas e inteiramente peludas. Mataram-nas e esfolaram-nas, levando suas peles para Cartago. Depois consideradas como sendo peles de Górgona, foram depositadas no templo de Saturno, lá se encontrando quando da tomada da cidade.

Isidoro de Sevilha, logo após esse comentário sobre as Górgonas, tratou das sereias, comentando, desmistificando a tradição mitológica, que esses dois tipos de criaturas não passavam de meretrizes, cuja fama as havia colocado no domínio do fabuloso. Apesar desse esforço do santo em racionalizar, não ficaram isentas de conotações misóginas as suas considerações acerca do malefício que podia representar o enquadramento sedutor do olhar feminino dirigido ao homem inadvertido dos seus perigos. Não fosse isso, como interpretar, então, aquele seu comentário, extremamente derogatório da perigosa e maléfica natureza feminina, sobre a *menstrua*, o sangue menstrual, cujo simples contato corrompia, segundo a crença, ervas e frutos, desgastava o ferro, enegrecia o bronze, desmoronava o betume e chegava a enlouquecer os cães? (ISIDORO DE SEVILHA, 1982-1983, p. 38-39). Aqui, a natureza feminina não comprometia simplesmente o homem; atingia dimensões mais amplas do mundo natural.

A respeito da conhecida história de Melusina, é sabido que as dinastias reais e famílias nobres procuravam forjar para elas uma origem mítica. Sendo assim, o senhor de Luzignan consegue se apoderar de Melusina, dando-lhe seu nome. Seguindo esse modelo, Le Goff (2010, p. 24) expõe encontrar o mais belo exemplo do maravilhoso político ambíguo em Geraldo de Cambrai, no início do século XIII. Trata-se da ascendência “melusiana” dos Plantagenetas, que se tornaram reis da Inglaterra, e teriam, desse modo, como antepassado, no século XI, uma mulher-demônio. Assim, segundo essa versão, Ricardo Coração de Leão fazia menção a Melusina e se servia dela em sua ação política, para explicar seu comportamento e justificar os aspectos extravagantes de suas opções e até mesmo o fato de, na sua família, os filhos se armarem contra o pai e de se combaterem incessantemente (LE GOFF, 2010).

O desprezo pelo corpóreo e, consecutivamente, pelo sexo chega ao ápice no corpo feminino. “Desde Eva até à bruxa dos fins da Idade Média, o corpo da mulher é o lugar de eleição do diabo”, comenta Jacques Le Goff (2010, p. 54). O período do fluxo menstrual, assim como os tempos litúrgicos que implicam proibição sexual, a quaresma por exemplo, é atingido por tabus e lendas, como a crença de o fio de cabelo de uma mulher em estado de menstruação pudesse se transformar num terrível monstro. Talvez residisse nesses aspectos que culminaram com a proibição sexual – a evangelização dos bárbaros e a luta da Igreja para manter os fiéis sob controle, sendo o casamento uma forma de dominar a sexualidade e reproduzir a ordem social e política –, que muitos autores tenham visto uma fórmula para contestar esse estado de coisas.



Com base em resultados de estudos já realizados em vários campos do conhecimento acerca da cultura ocidental, ter-se-á como pressuposto investigativo, o fato de que a imagem recorrente da mulher-demônio é de raízes fincadas na própria antropologia cultural, histórica e social do patriarcalismo na sua concepção ocidental, quer de ascendência pagã ou judaico-cristã. Nesse sentido pretende-se investigar a configuração do feminino com uma base de fundo maravilhoso, tendo por referencial teórico sustentação em estudos sobre Melusina, encontrados nas obras de Jacques Le Goff (1990, 2010), Henri Dontenville (1973), Antônio Moras (1990) e em estudos sobre a Literatura Brasileira.

Assim, esta comunicação tem como meta a discussão de textos previamente selecionados, os quais serão a base teórica para futuras apresentações de trabalhos em congressos e publicações de artigos científicos. Pretende-se formar um Grupo de Estudos que contemple o estudo de Literaturas de Língua Portuguesa, com a vertente direcionada para Literatura Comparada, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e outras na Universidade Estadual de Goiás, câmpus Pires do Rio, como espaço de interlocução entre pesquisadores, no Brasil e fora dele, acerca das relações entre intertextualidade e literatura. Os trabalhos devem apresentar como resultado a verificação da formação de uma cultura literária, com o propósito final de constituir-se numa contribuição para a fortuna crítica dos estudos já realizados sobre a história da literatura e a construção de um imaginário acerca das literaturas escritas em Língua Portuguesa.

Espera-se também que o trabalho a ser desenvolvido sirva de estímulo ao fortalecimento de áreas específicas do conhecimento, a exemplo da área de ensino e estudo de literatura, bem como venha contribuir para efetivar a articulação entre distintos saberes disciplinares, avançando assim a produção científica e tecnológica.

REFERÊNCIAS

ABDALA Jr, Benjamin. “Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa: perspectivas político-culturais”. *Revista Metamorfoses* nº 1, Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ. Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena, 2000.

COLASANTI, Marina. *Longe como o meu querer*. São Paulo: Ática, 2008.

DONTENVILLE, Henri. *Mythologie française*. Paris: Payot, 1973.

HANNON. *Périple*. Texto grego apresentado por J. G. Hug. Friburgo-no-Brisgau: X. Rosset, 1808.

ISIDORO DE SEVILHA. *Etimologias*. Ed. bilíngue. Trad. de J. Oroz y M. A. Marcos. Madrid: B. A. C., 1982-1983. v. 2.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

LATINI, Brunetto. *Jeux sapiences du Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 1951.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010.

LE GOFF, Jacques. Melusina Maternal e Arroteadora. In: LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o Cotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.

MORAS, Antônio. *Das representações míticas à cultura clerical: as fadas da literatura medieval*. Revista Brasileira de História 19 (38), ANPUH, 1999.

APOIO: FAPEG, UEG e UFG.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 1

A mulher no pensamento e na literatura da Idade Média: entre o ultraje e o elogio

**DO TEXTO À CENA: A *MISE EN SCÈNE* CLARICIANA NA REPRESENTAÇÃO MEDIEVAL DA
“PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS”**

Mônica Lopes (UFBA)

O embrião teatral da escritora Clarice Lispector já se manifesta no espaço narrativo de romances e contos onde, também, a relação conflitante entre o “eu” e o “outro” é encenada. O aspecto fundante das protagonistas promove notabilidade típica das personagens teatrais, vez que congregam em si a trama da história. Contudo, a aparição efetiva da escritora como dramaturga ocorre em 1964, com a publicação da única peça, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*; texto escrito entre 1946 e 1948 (período no qual também escreve o romance *A cidade sitiada*), inserido na primeira edição da coletânea de contos, crônicas e fragmentos, *A legião estrangeira*, em compartimento intitulado “Fundo de gaveta”. Trata-se de uma pequena tragédia, em único ato, distribuída em 14 páginas, apresentando 13 personagens, em ambientação medieval.

Clarice Lispector, aparentemente, relega *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* ao “fundo de gaveta” por mais de 15 anos, mas reconhece, de antemão, o entretenimento próprio do jogo dramático: “O verdadeiro título dessa tragédia em um ato seria para mim ‘divertimento’, no sentido mais velhinho da palavra” (LISPECTOR, 2005, p. 55). Divertimento, do latim *divertere*, significa virar em diferentes direções. Ao associar diversão à tragédia, a autora denuncia o efeito catártico da arte que, mimeticamente, possibilita ao espectador a purgação de males e dores. Assim, consegue desviar-se da existência melancólica em Berna, marcada pela solidão de não pertencer: “O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média [...] foi ter um filho que lá nasceu” (LISPECTOR, 1999a, p. 270). Em sentido mais amplo, tem-se o verbo “recrear” que, embora mantenha a ideia de diversão, etimologicamente, ressalta posição diferenciada: do Latim *recreare*, “criar novamente”; introduz no contexto teatral a concepção de mimese enquanto imitação/re-criação da realidade.

Partindo do princípio aristotélico de que a mimese é capaz de fornecer ao ser humano dois elementos essenciais: prazer e conhecimento, tal “divertimento”, ainda que pareça estranho, justifica-se na teoria de Aristóteles de que a tragédia resulta na “catarse da audiência” que, na dramaturgia clariciana, refere-se à queda da personagem trágica; em questão, a *Pecadora*. É um prazer que vem da dor e consiste no processo de empatia



entre espectador e personagem, suscitando sentimentos primários e essenciais de terror e piedade. Aristóteles assim conceitua a tragédia:

Tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2011, 70).

Clarice Lispector encontra – na organicidade mimética – a dramaturgia, e põe em cena *A pecadora queimada* e os anjos harmoniosos, em busca da verdade que habita o universo humano. A autora, que declarou escrever “sensações”, propõe ao leitor/ator/espectador aventurarem-se em um mundo de paixões, culpas, castigos e enganos, onde “o ritual dramático é um progressivo cair de máscara” (MENDES, 1980, p.151). Tem-se, assim, o fio dos acontecimentos.

A pecadora queimada e os anjos harmoniosos são marcados pelo infortúnio. Desde o título, entrevê-se que a heroína trágica padecerá em meio a chamas. O enredo gira em torno de uma mulher sem nome e sem fala, a *Pecadora*; que por manter, simultaneamente, relação amorosa com dois homens, Esposo e Amante, é levada ao “pátio”¹ de julgamento pelo 1º Guarda e 2º Guarda, no qual um Sacerdote, diante do Povo, da Mulher do povo, da Criança com sono e do Personagem do Povo, sentencia-lhe a morte. Todo ato é espreitado pelos Anjos Invisíveis que vão ganhando vida e forma antropomorfa, Anjos Nascendo, até chegarem ao estado de Anjos Nascidos. A *Pecadora* transgride os padrões sociais, o sacramento do matrimônio e a própria cumplicidade dos amantes (o amante desconhece a existência do marido): “Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou” (p. 59). Para Gomes, nessa relação adúltera, envolvem-se todos que estão subordinados à moral cristã e entendem o ato como criminoso. Por seu turno, a fala da personagem, *Mulher do povo*, insinua que a concepção de pecado é exterior à protagonista, vez que esta efetivamente não reconhece o “erro”. A *Pecadora* nada diz, apenas sorri diante da sentença. O silêncio não implica, necessariamente, consentimento; o sorriso da *Pecadora* torna-a mais enigmática. No dizer de Orlandi,

“O silêncio é a “respiração” da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p.13).

Assim, a mudez da protagonista sugere manifestar-se sob o signo da dubiedade; há um jogo entre força e fragilidade, movimentando no palco outras possibilidades de percebê-la. Durante o julgamento, a alcunha de *pecadora* que lhe é atribuída, vai se diluindo na fala das demais personagens. O silêncio da heroína desestabiliza a ordem, enfraquece o discurso do Esposo, do Amante e do Sacerdote; incita o público: “Quem é

¹ Designação genérica dos antigos teatros portugueses e espanhóis; pátio de comédias.



essa estrangeira?” (p. 61), pergunta que perfaz todo ato. Clarice Lispector, seja na condição de escritora da narrativa ficcional, seja na condição de dramaturga, não escreve para dar respostas, mas para consagrar a procura.

Se uma pessoa se perguntar durante meia hora a palavra 'eu', essa pessoa se esquece quem é. Outras podem enlouquecer. É mais seguro não fazer jamais perguntas – porque nunca se atinge o âmago de uma resposta. E porque a resposta traz em si outra pergunta. O que é que eu sou? (BORELLI, 1981, p.14).

A autora, provavelmente, sugestionada pela paisagem medieval de Berna, de torres históricas, de ruas estreitas e profundamente silenciosas, morando em uma rua denominada, *Justice* (Justiça), contextualiza a peça em espécie de Tribunal da Inquisição. Uma mulher que está, em espaço público, sob o julgamento de um religioso e do olhar ávido dos que assistem ao “espetáculo”, é condenada à fogueira; punição dada àqueles que se opunham aos dogmas do catolicismo.

Segundo Gomes, “preceitos religiosos a vinculam [a peça] ao teatro medieval” (2007, p.122) e acrescenta o pensamento de Magaldi: “[...] Do ponto de vista mais exigente, menciona-se a agonia cotidiana do verdadeiro cristão, na ânsia de vencer o pecado” (MAGALDI apud GOMES, 2007, p. 122). Nas palavras de Clarice Lispector, erra-se na tentativa de acertar: “Passei a minha vida tentando corrigir os erros que cometi na minha ânsia de acertar. Ao tentar corrigir um erro, eu cometia outro. Sou uma culpada inocente” (BORELLI, 1981, p. 23). A protagonista, contudo, não comete heresia, infringe o sétimo dos dez mandamentos: “Não adulterarás”. A heroína clariciana revela-se suscetível ao “erro”, pois é capaz de sonhar e, deste modo, constitui uma ameaça: “acautelai-vos de uma mulher que sonha” (p.62).

Na Idade Média, no apogeu da ditadura eclesiástica, foi atribuído ao sonho caráter subversivo. Visto como ameaça, aquele que relatasse as visões oníricas estava sujeito à Santa Inquisição. Joana D’Arc (1412-1431) foi levada a morrer queimada por confessar que tinha visões nas quais anjos e santos lhe apareciam e a induziam a agir de maneira diferente das mulheres da época. A mártir francesa negou-se ao casamento, passou a vestir-se como homem e incorporou o exército francês. Sonhos, entretanto, permeiam a Bíblia, em forma de bons e maus presságios, advertindo os homens sobre o destino. Nos versículos destinados aos sonhos, Deus conduz os fiéis, orientando-os a agir acertadamente para que não padeçam de infortúnio: “Então, de noite, Deus veio em sonho a Labão, o arameu, e o advertiu: Cuidado! Não diga nada a Jacó, não lhe faça promessas nem ameaças” (GÊNESIS). Segundo Freud (1900), sonhar afasta-se da ideia de premonição, é antes um fenômeno regressivo no qual o indivíduo é devolvido aos estados primitivos da infância. É a expressão do subconsciente que manifesta os desejos ocultos e censurados. A Pecadora não reprime os desejos mais legítimos: “Ela fez suas



delícias da escravidão dos sentidos” (p.58) e prenuncia a própria morte.

PECADO, CULPA E AUTOCONDENAÇÃO

De acordo com Fitz, trata-se de “um drama vago e lacônico, representando a trágica consequência de uma sociedade que julga seus cidadãos sob uma perspectiva corrupta e miserável [...]” (1993, p. 133). As expressões, “vago e lacônico”, justificam-se no silêncio instaurado pela personagem o que dificulta a percepção do leitor/ator/espectador; vez que o retrato da Pecadora é esboçado no discurso parcial e passionai do Esposo e do Amante e na pregação do Sacerdote. Segundo Stanislavski, “é importante [para o ator] descobrir o prisma sobre o qual o autor encara a sua obra” (STANISLAVSKI, 1989, p.21). Para tanto, não se deve negligenciar o caráter ritualístico que encerra o texto dramático, da leitura à encenação propriamente dita; é preciso ater-se ao subtexto, às entrelinhas. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos requer do leitor/ator/ espectador leitura criteriosa, pois a trama é tecida nas fissuras do não-dito.

Na tragédia clariciana, a consagração do casamento imprime a impossibilidade de defesa da Pecadora; ela é previamente culpada. Paradoxalmente, é na fala patética do Esposo e do Amante e no discurso moralizante do Sacerdote que a Pecadora passa a ser redimensionada: “[...] Quem é esta que pecou e mais parece receber louvor ao pecado?” (2005, p. 63). As personagens Esposo e Amante, à medida que se posicionam em relação à Pecadora, desprendem-se de valores éticos, morais e religiosos, admitindo amá-la e desejando estar só com ela.

Esposo: Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. Quem falou através e mim e que me deu tal poder? Fui eu aquele que incitou a fala do sacerdote, juntou a tropa deste povo e despertou a lança dos guardas e deu a este pátio tal ar de glória que abate os seus muros. Ah, esposa ainda amada, desta invasão eu queria estar livre. Sonhava estar só contigo e recordar-te a nossa alegria passada. Deixai-a só comigo, pois desde ontem vivo e não vivo, deixai-a só comigo [...] Que sucede a este meu coração que não reconhece mais o filho de sua Vingança? (2005, p.60).

Amante: Que veio fazer essa gente? Sozinha comigo, ela amaria de novo, de novo pecaria, arrepender-se-ia de novo – e assim num só instante o Amor de novo se realizaria, aquele em que si próprio traz o seu punhal e fim. Eu te lembraria dos recados ao cair da noite... O cavalo impaciente aguardava a lanterna no pátio... E depois... ah terra, teus campos ao amanhecer, certa janela já começava no escuro a madrugara. E o vinho que de alegria eu depois bebia, até com lágrimas de bêbado me turvar (ah então é verdade que mesmo na



felicidade eu já procurava nas lágrimas o gosto da desgraça a experimentar) (2005 p. 63-4).

Ao que parece, outro preceito, além do caráter religioso, apontado por Gomes (2007), vincula a dramaturgia Clariciana ao panorama medieval; a autora articula, no cenário teatral, a coita amorosa, elemento recorrente na poesia trovadoresca, em questão, nas Cantigas de Amor. Tanto Esposo quanto Amante reverenciam a Pecadora e, apesar da concretização amorosa, o viés da inacessibilidade perpetua-se na própria duplicidade da relação: dois “amigos-amantes”. A Pecadora esteve com ambos, mas a eles não pertenceu: “[...] É aquela que na verdade a ninguém se deu [...]” (2005, p.62). Desfilam na cena sentimentos de amor, vingança, desilusão, culpa e arrependimento.

A fala do Esposo é marcadamente conflituosa; denuncia a infidelidade da esposa e sofre a sua perda: “Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. Quem falou através de mim e que me deu tal poder?” (2005, p.60). O discurso amoroso do Esposo sacraliza e dessacraliza a mulher amada continuamente, dando-lhe aspectos divinos e profanos. É a Vênus grega e a romana; a que atende aos apelos eróticos e aos apelos maternos: “Deixai-me só com a pecadora. Quero recuperar o meu antigo amor, e depois encher-me de ódio, e depois eu mesmo assassiná-la, e depois adorá-la de novo, e depois jamais esquecê-la [...]” (2005, p.60). O Esposo, à medida que vai se afastando da possibilidade de reavê-la, incorpora aspectos depreciativos (colérico e assassino); desloca-se da condição de vítima para agressor.

Na fala do Amante, reconhece-se o inevitável da existência humana: a vulnerabilidade diante dos apelos amorosos. “[...] Sozinha comigo, ela amaria de novo, de novo pecaria, arrepender-se-ia de novo [...]”. Está só com a Pecadora não seria momento de redenção. Outra vez a protagonista pecaria; outra vez, o amor entre Amante e Pecadora estaria sob a ameaça do fim: “aquele [o amor] em que si próprio traz o seu punhal e fim”. Amar implica o risco da separação, da perda; é experiência de morte em uma situação vital, a relação amorosa.

A delação da Pecadora desperta no Sacerdote o desejo recôndito de ser salvo. O julgamento não só é instrumento exemplar e moralizante da sociedade, como também, no universo delirante do Sacerdote, constitui um milagre. A Pecadora é salva, ao ser condenada à morte: “Ela consumiu sua fatalidade num só pecado em que se deu toda, e ei-la no limiar de ser salva” (2005, p. 58). O Sacerdote envereda por um caminho contraditório, quando passa a desejar ser tão pecador quanto à Pecadora. Reconhece, portanto, que a salvação é própria dos errantes: “Senhor, dai-me a graça de pecar. É pesada a falta de tentação em que me deixaste. Onde estão a água e o fogo pelos quais nunca passei?” (2005, p.58). Mas é também um modo de sublimar a condenação de morte que sentencia à Pecadora: “Pois foi de minha palavra irada que Te [Deus] serviste para



que eu cumprisse, mais do que o pecado, o pecado de castigar o pecado” (2005, p.58).

Por sua vez, a expressão “num só pecado” introduz a ideia de que a Pecadora é submetida a julgamento devido a uma única falha, igualando-se ao herói trágico a quem basta um erro, mesmo que inconsciente, para sofrer as consequências da falha trágica. Tal afirmação configura-se na fala do Sacerdote: “Cada humilde via é via: O pecado grosseiro é via, a ignorância dos mandamentos é via, a concupiscência é via” (p.58). Assim, busca-se de toda sorte motivos que justifiquem o julgamento e a condenação da Pecadora. A transgressão dos valores religiosos termina por re-significar a função do Sacerdote cujo discurso revela-se inútil: “É aquela (Pecadora) a quem nos dias santos dei inutilmente palavras de Virtude que poderiam sua nudez cobrir com mil mantos”(62). O caráter desmedido da Pecadora não se harmoniza com o ethos social e religioso; em silêncio, transcende juízes e algozes.

Drama em único ato, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, reafirma a impossibilidade de completude; retoma o inacabado do ser que perpassa toda a obra clariciana. Não se pode dizer tudo sobre a personagem, não se pode apreender a vida em totalidade. O suspense da existência humana está nos não-ditos. Na tragédia clariciana, a personagem Pecadora revela-se imprecisa; à medida que Esposo e Amante especulam sobre ela, distanciam-se da verdade absoluta que encerra a condição de adúltera:

Esposo: [...] não consigo ver mais nessa mulher aquela que foi e não foi minha, nem na nossa festa passada aquela que era e não era nossa [...] (p.60);

Amante: [...], pois esta mulher que nos meus braços a seu esposo enganava, nos braços do esposo enganava àquele que o enganava [...] (p.61).

Clarice Lispector assinala o embate entre o *ethos* social e o exercício das vontades e dos sentidos; traz ao conhecimento do leitor/ator/espectador a protagonista que sofre a ação de ser julgada e condenada à morte, mas que sustenta, silenciosamente, o enredo dramático da peça. Assim, busca a verdade que reside no mistério, assinalado pelos Anjos invisíveis: “[...] Nosso verdadeiro começo, e nosso verdadeiro fim será posterior ao fim visível” (2005, p.57). O protagonismo trágico consiste na decifração do enigma construído em torno da Pecadora. O conflito aparece revestido por um princípio religioso e/ou moral: a Pecadora é levada a julgamento por infringir um dos dez mandamentos; entretanto, a história é tecida por emaranhado de conflitos e hesitações que confunde inocentes e culpados; vítimas e agressores.

A fala dos Anjos Invisíveis anuncia a tragédia clariciana e converge para busca da verdade original, primeira: “Eis-nos quase aqui, vindos pelo longo caminho que existe antes de vós”; para ausência de respostas: “[...] “que sabemos? Se homens hesitam sobre homens, anjos ignoram sobre anjos” [...] e perpetua as convicções que rondam a existência humana: “o mundo é grande e abençoado seja o que é” [...]; “viemos sofrer o que tem de ser sofrido” [...]. Nas malhas da tragédia verdadeira, Clarice Lispector inicia julgamento onde a designação



de pecadora/culpada, segundo Pavis, não se dá por causa de “sua maldade, de sua perversidade, mas em consequência de algum erro [*hamartia*] que cometeu” (2005, p.191); de qualquer sorte, o herói trágico está sujeito à lei de causa e efeito; o erro implica punição.

O SILÊNCIO DA PECADORA

Em *A Pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, registra-se a impossibilidade de comunicação; as personagens encontram-se isoladas nas respectivas solidões: “Cada um diz e ninguém ouve [...] Cada um está só com a culpada” (2005, p.60). Está no palco o inefável da representação humana. A personagem Anjos Invisíveis aparece na peça como espécie de alegoria mitológica; ao mesmo tempo em que profetiza e reconhece o destino cego dos heróis trágicos, aguarda pela condição humana: “[...] viemos sofrer o que tem que ser sofrido, nós que ainda não fomos tocados, nós que ainda não somos menino e menina [...]” (p.57). Por analogia, ocorre a predestinação comum às tragédias gregas, a exemplo de Édipo, rei (Sófocles). De acordo com Menezes, a tragédia edípiana traz ao palco “os primeiros rudimentos do ‘eu’, da capacidade de indagar e questionar o que, até então, era dado pelo inexorável destino” (MENEZES, 2006, p.62). Vasconcellos (2010), contudo, ressalta que o conceito de *hamartia* não destitui do herói a autonomia; a tomada de decisão, movida pela vontade e escolha: “Essas circunstâncias são o que vai provocar no espectador os sentimentos de TERROR E COMPAIXÃO que conduzem à catarse” (p. 127).

A falha trágica do herói grego e da heroína clariciana torna-se necessária ao curso dos acontecimentos; tanto Édipo quanto a Pecadora desafiam, respectivamente, os desígnios dos deuses e as leis de Deus. Édipo nega o vaticínio, abandona o lugar que acredita ser o de origem e precipita-se a uma existência enganosa. A Pecadora constitui um amante e passa a ter existência dupla; compromete o casamento e a própria vida. Há na atitude de ambos a desmesura - *hybris* - a cegueira da razão. De acordo com as palavras de Vasconcellos (2010), “O personagem possuidor de uma *hybris* é aquele que geralmente avança além do que seria prudente ou aconselhável à maioria dos mortais” (p.129).

A Pecadora é exposta publicamente como se protagonizasse o “teatro dos horrores”; o povo tem fome de condenação, de sacrifício, de morte: “Há dias temos fome e aqui estamos a buscar alimento [...] Ei-la, Ei-la, Ei-la” (2005, p. 8-9). Cada um fala de seu lugar. As impressões da Pecadora são delineadas a partir da visão reducente e tendenciosa dos que gravitam em torno dela. Mas as fissuras da linguagem permitem ao leitor/ator/espectador dar outra feição, mesmo que inacabada, à protagonista. A Pecadora consiste em uma



pergunta: “Quem é esta estrangeira?” (2005, p.62). É nos deslizos das falas do Esposo, do Amante e do Sacerdote, quando o sentido verdadeiro das palavras escapa, que Clarice Lispector promove a representação cênica da protagonista. A fala do Esposo acusa a superficialidade da relação amorosa:

[...] É aquela que para quem das viagens eu trazia brocado e preciosa pedraria, e por quem todo meu comércio de valor se tornara um comércio de amor [...] Não houve jóia que ela não cobiçasse, e com ela a nudez do colo não abafasse. Nada existiu que eu não lhe desse, pois para um viajante humilde e fatigado a paz está na sua mulher [...] Mas na transparência de um brilhante ela já perscrutava a vinda de um amante. Quem vos diz é quem experimentou a peçonha: acautelai-vos de uma mulher que sonha (2005, p.62).

O Amante, que se diz também traído, esteve alheio à solidão da Pecadora:

[...] Abro agora os olhos até agora fechados pela jactância e vos pergunto: quem? Quem é esta estrangeira, quem é esta solitária a quem não bastou um coração [...] Pois na sua límpida alegria ela me vinha tão singular que jamais eu suporia vinda de um lar [...] Ah, desdita, pois se também junto a mim ela sonhava. O que então mais desejava? Quem é esta estrangeira? (2005, p. 61-62).

De olhos fechados estiveram o Esposo e o Amante, cegos para a profundidade do artifício humano; para as inquietações da amada. Clarice Lispector, ainda que se insinue nas próprias personagens, consiste em mistério. Em *Um sopro de vida* (1978), a autora arrisca resposta para a recorrente pergunta e persiste a incógnita: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos” (LISPECTOR, 1978, p.19).

Clarice Lispector confere ao silêncio a dimensão teatral de personagem; é no não-dito dos diálogos monológicos do Esposo, do Amante, do Sacerdote e na própria mudez da Pecadora que ocorre a encenação do isolamento humano, a comunicação muda da solidão. A Pecadora é a solitária; a que se abstém da última palavra, a que toma a “morte como palavra” (2005, p.66). O silêncio na tragédia clariciana situa-se na precariedade da existência; pouco ou nada se sabe da protagonista. O estranhamento que envolve a figura da Pecadora não está no desvio de conduta, assegurado pelo adultério; mas, sobretudo, no enigma a ser decifrado: “Quem é esta estrangeira?” (2005, p. 62). As tentativas do Esposo, do Amante e do Sacerdote apontam para a transfiguração da protagonista: aquela que, nomeada *Pecadora*, re-significa a feição obscura e afasta a autêntica identidade.

SACERDOTE: É aquela a quem nos dias santos dei inutilmente palavras de Virtude que poderiam sua nudez cobrir com mil mantos.

AMANTE: É aquela irrelada que só a dor aos meus olhos revelou. Pela primeira vez, amo. Eu te amo.

ESPOSO: É aquela a quem o pecado tardiamente me anunciou. Pela primeira vez eu te amo, e não à minha paz (2005, p.62).

Em torno da protagonista, transitam as incertezas e, assim, a dificuldade de apreendê-la. Ao mesmo tempo que a “nudez” (o eu sem máscaras) é anunciada, apontam-lhe a faceta misteriosa, “irrelada”. O jogo cênico de “trocar e fundir máscaras contrárias” (MENDES, 1980, p.143) (essência dramática) evidencia a



ambiguidade humana e a fragilidade das relações amorosas: o amor pela Pecadora surge no momento em que se reconhece a perda, marcada pela traição: “Pela primeira vez, amo. Eu te amo”.

A mudez da Pecadora não a destitui do grau de importância; ela é protagonista – trama da tragédia. Clarice Lispector, ao dramatizar a conflitante relação entre o Eu e o Outro, conduz o leitor/ator/espectador à profunda reflexão sobre o ser humano, trazendo para o universo teatral a impossibilidade de totalização do indivíduo. Neste sentido, o espaço cênico de *A pecadora queimada* e os anjos harmoniosos é o espaço onde a própria vida é encenada. O ato de fingir como forma de atuar no mundo torna-se para a Pecadora a única possibilidade de encontro consigo mesma. O silêncio da personagem traduz-se em mascaramento; é neste silêncio que a protagonista ora experimenta a duplicidade da relação amorosa, tendo Esposo e Amante simultaneamente; ora cria para si exílio voluntário que a protege e a liberta do desnudamento em público.

Segundo Orlandi (2001), as pessoas não suportam a ausência de palavras, porque dificulta o exercício do controle e da disciplina. No caso da obra aqui analisada, há a recorrência contínua de a personagem a ser emulado permanecer passivamente quieta. Nada lhe escapa do silêncio que vivência e prática. Para além de fuga ou desencanto, Clarice Lispector consagra e corporifica nele, silêncio, a própria materialização do sucesso epifânico em sua obra, ao permitir que os fatos transcorram isentos de julgamentos pessoais; simplesmente autocorrendo-se pelas próprias falácias humanas. Nas palavras da autora, o silêncio é pleno: “Todas as visitas que tive na vida, elas vieram, sentaram-se e nada disseram. Entendi” (LISPECTOR, 1999, p.321).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

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

FITZ, Earl E. *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector como dramaturga*. Trad. Eneida Nalini. *Revista Serrados*. v.20, a.11, 2011, UNB, Brasília. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8386/6382>>. Acessado em: 11 jun 2013.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Disponível em: <http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/A_interpretacao_dos_sonhos_de_sigmund_freud.pdf>. Acessado em: 12 junho 2013

GOMES, André Luis. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finatec, 2007.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. 6.ed. São Paulo: Editora da



- GROB-LIMA, Bernadete. *O percurso das personagens de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (4ª Ed 1975).
- LISPECTOR, Clarice. *A Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.
- MENDES, Cleise Furtado. *Drama e desejo: o lugar da catarse na teoria do drama*. (Dissertação). Salvador: Mestrado em Letras e Linguística-UFBA, 1983.
- MONTERO, Tereza; MANZO, Lícia (orgs). *Clarice Lispector: outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSEMBAUM, Yudith. Entrevista concedida por e-mail a IHU on line. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1141&secao=228>. Acessado em 11 jan 2013.
- ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. 20. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 1

A mulher no pensamento e na literatura da Idade Média: entre o ultraje e o elogio

ABELARDO E HELOÍSA: O LEGADO PATRÍSTICO MISÓGINO NA EXPRESSÃO DO IDEÁRIO AFETIVO

Pedro Carlos Louzada Fonseca (UFG)

INTRODUÇÃO

Pedro Abelardo (Petrus Abaelardus, 1079-1142), mais conhecido como Abelardo, foi um proeminente intelectual francês do século XII no campo da filosofia e da teologia. Durante o período em que Heloísa (Héloïse d'Argenteuil, 1101-1164), uma moça de reconhecida formação intelectual, se tornou sua aluna, os dois teceram uma apaixonada ligação amorosa secreta e familiarmente proibida, que veio à tona com sensacionalismo trágico quando Fulbert, um severo monge, tio e tutor de Heloísa, resultou em castrar Abelardo pouco depois da realização do casamento deles, pelo que se sabe contra a vontade dela. A tragédia é rematada com a separação do casal, ambos se recolhendo à vida monástica e Abelardo, ainda assim, eventualmente ajudando a irmandade conventual da ex-esposa com conselhos de grande proveito e instrução. Foi durante a vida de recolhimento religioso dos dois que se dá a suposta interação epistolográfica entre Abelardo e Heloísa, não só absorvente e repleta de sutilezas como também de opiniões sobre as mulheres que cada um deles torna explícitas ou implícitas.

No tocante ao sempre glosado tema da misógina, com o rescaldo próprio das restrições sobre ele sentenciadas pelos pronunciamentos do legado patrístico, Heloísa oferece, em sua primeira carta a Abelardo, uma magnífica resposta pessoal às calúnias discriminatórias e derogatórias feitas às mulheres consideradas volúveis e dominantes no trato afetivo, demonstrando, entretanto, uma relativa profundidade e altruísmo no seu amor a ele devotado. Um amor que ela não queria corromper com os laços e os jogos de interesse que ela via no casamento.

Por outro lado, a par dessa autenticidade, isenção, integridade e mesmo certa liberalidade de Heloísa no trato amoroso, ao mesmo tempo ela demonstrou ter assimilado não somente as ideias mas também o manejo retórico do discurso masculinista da época, o qual correspondia a característica de fragilidade, e consequente inferioridade, ao sexo feminino, atributos esses androcentricamente exemplificados na própria afirmação de



Abelardo que, na Carta 6, comenta que os homens são naturalmente mais fortes que as mulheres na mente e no corpo (MONCRIEFF, 1974, p. 137). Além da assimilação dessas idiossincrasias masculinistas, Heloísa portou-se ainda de uma atitude que parecia ecoar o que se pronunciava acerca da consentida depreciação da mulher considerada pelo legado misógino tradicional como um impedimento para o florescimento do intelecto masculino. Pelo que se pode notar pelo posicionamento de Heloísa acima comentado, apesar de ele sugerir por várias vezes a presença de certo orgulho do seu sexo, isto é, de ser mulher (RADICE, 1974, p. 165-166), ela se encontrava, entretanto, condicionada a confirmar e aplicar na vida real, seguindo a *forma mentis* da *auctoritas*, a rejeição misógina do casamento derivada, dentre outros, dos escritos antimatrimoniais de São Jerônimo.

Dessa forma, Heloísa, por um curioso mas explicável processo de internalização de conhecidos e instituídos postulados da tradição misógina, de forma inadvertida tornou-se ironicamente a primeira mulher no pensamento ocidental a argumentar, de certa forma reforçando, acerca da desvalorização do seu gênero (ALLEN, 1985, p. 293), perpetuando, assim, em plena Idade Média, o que se pode chamar de verdadeira litania da desgraça em referência ao culto estendido *ad infinitum* dos males da misoginia medieval tal qual cunhada no terreno religioso pelo cristianismo primitivo e seus seguidores. Entretanto, nesse mesmo século XII em que Heloísa viveu, o paradoxo da apologia da figura feminina na invenção ideológica do amor cortês, convivente com o seu destrato na visão misógina, não permitiu que o veredicto depreciativo de Heloísa acerca de si própria fosse compartilhado por aqueles que comentaram sobre o seu relacionamento com Abelardo (MANN, 1991; DRONKE, 1976).

Apesar de a crítica ter considerado a atribuição da autoria das cartas a Abelardo e a Heloísa separadamente, cada um escrevendo as suas próprias missivas, por outro lado, também questiona a autenticidade dessa correspondência, devido, entre outras razões, as cartas parecerem ter sido vindas a lume apenas no último quartel do século XIII, ou seja, após a morte dos dois amantes (BROOKE, 1989, p. 93-102; LUSCOMBE, 1980).

PREDICAÇÃO DE HELOÍSA ACERCA DO CASAMENTO

Para a presente finalidade neste trabalho, que objetiva a internalização do legado misógino na expressão do ideário afetivo da relação entre Abelardo e Heloísa, as cartas dos dois amantes serão, de qualquer forma, consideradas autênticas, embora elas ainda justificariam a sua inclusão nesse estudo mesmo se fossem provadas serem falsificações, dado o tratamento verdadeiramente interessante e inteligente com que foram elaboradas e



produzidas.

Sendo assim, é de se notar que, especificamente em relação à autenticidade da intervenção de autoria de Heloísa em *Historia calamitatum* [A história das suas calamidades], carta escrita por Abelardo a um terceiro, relatando os seus infortúnios, existe, entretanto, um fator de complicação, devido ao fato de dever ser levado em conta que os argumentos atribuídos a Heloísa foram relatados por Abelardo. Tudo isso coloca em cheque a questão da autenticidade da correspondência de Abelardo e Heloísa, não obstante o fato de Heloísa ter mais tarde dado a esses argumentos sobre as calamidades de Abelardo um endosso geral, embora ela tenha acrescentado, como maior motivo para o seu desencontro amoroso, o seu descrédito no mercenário aspecto que o casamento pode assumir (RADICE, 1974, p. 113-114). Entretanto, ainda fica a pairar um senão em relação a essa questão da autoria, qual seja, o fato de não existir informação nem conhecimento, caso fosse Heloísa mesmo a escrever, do quanto Abelardo transcreveu e poliu as opiniões dela ao reproduzir a sua escrita.

Em sua *Historia calamitatum*, Abelardo, como porta-voz das opiniões de Heloísa, relata, ao que tudo indica, a postura misoginamente internalizada de Heloísa acerca do casamento. Entretanto, mesmo não se admitindo a possibilidade dessa enunciação ventríloca, concordando-se, portanto, com a autenticidade dos pronunciamentos de Heloísa, apesar de crivados pelo foco narrativo de um narrador masculino, é de se notar as argúcias miméticas de um discurso que se caracteriza por aspectos carregadamente misóginos e que é elaborado com marcas apologéticas a valores androcêntricos. Nesse sentido, Abelardo, colocando ou não o elogio e a valoração dele próprio na voz de Heloísa, indica claramente prerrogativas misóginas da superioridade e mais valia do homem sobre a mulher.

Abelardo, nesse relato das calamidades da sua vida, comenta o que Heloísa supostamente pensava do casamento que com ele havia contraído (RADICE, 1974, p. 70-74).¹ Diz que ela havia questionado e protestado acerca da honra que ela mesma poderia possivelmente ganhar da união matrimonial que havia, entretanto, desonrado Abelardo e humilhado a ambos. Nesse sentido, ressoando as indignações antimatrimoniais de São Jerônimo e de outros Padres da Igreja acerca da inconveniência material, moral e espiritual do casamento, bastante presente no legado misógino da patrística sobre o assunto, é de se refletir sobre o quão arraigados os argumentos da misoginia tradicional contra o casamento se encontravam ainda nos tempos de Abelardo. Embora os eclesiásticos da época frequentemente tinham concubinas e crianças, tendo a própria Heloísa já dado à luz um filho de Abelardo, o casamento seria, na opinião de Heloísa, uma humilhação para ambos e um verdadeiro empecilho ou obstáculo para a promoção da carreira de Abelardo. Continua Heloísa dizendo que,

¹ Todas as referências às passagens da *Historia calamitatum*, de Abelardo, feitas neste seguimento deste trabalho, estão contidas nas páginas 70-74 desta citada edição das cartas de Abelardo e Heloísa.



com o casamento dela com Abelardo, o mundo com justiça exigiria punição para ela por ter privado da luz que para ele representava Abelardo. A partir desse ponto na argumentação de Heloisa, o segmento de fala a seguir marca uma confusão de autoria (Abelardo ou Heloísa?) ao ser dito que tal casamento privaria a sociedade dos cursos ao encargo de Abelardo, traria uma falta para a Igreja e faria os filósofos cumprimentarem com pesar a união dos dois.

Depois dessas ponderações, Abelardo claramente assume a autoria da fala a seguir, dizendo que a natureza o havia criado para toda a humanidade e que seria um escândalo ressentido por todos se ele se amarrasse a uma única mulher e se submetesse a tão vil servidão. Depois de mencionar isso, Abelardo volta a falar por Heloísa, dizendo que ela havia absolutamente rejeitado esse casamento que não iria ser nada, a não ser uma desgraça e um fardo para ele. Diz Abelardo, na sequência desse arrazoado misógino antimatrimonial que, além da perda da sua reputação, Heloísa havia colocado diante dele as dificuldades do casamento que o apóstolo Paulo exorta todos a evitarem quando, comentando sobre um casamento desfeito em Coríntios 1. 7: 27-28, 32, aconselha o homem a não procurar mais por uma esposa, porque aqueles que se casam terão dor e pesar nesta vida corporal, e diz que seu objetivo é poupar todos do desastre conjugal, o qual só traz mesmo a ansiedade e a preocupação para a vida dos casados.

Continua Abelardo o seu arrazoado, reportando-se às opiniões de Heloísa, dizendo que ela lhe havia dito que se ele não aceitava nem o conselho do Apóstolo, nem as exortações dos Padres acerca da pesada canga do casamento, ao menos, argumentava ela, ele poderia ouvir o que os filósofos dizem sobre o assunto. Nesse ponto, é textualmente lembrada a figura antimatrimonialista de São Jerônimo a propósito do Livro I. 47 do seu tratado *Adversus Jovinianum* [Contra Joviniano] (c. 393), no qual é recordado como Teofrasto expõe, com considerável convencimento e requinte de detalhes, os insuportáveis aborrecimentos do casamento e as suas ansiedades sem fim, a fim de provar, através dos mais claros argumentos possíveis que um homem não devia tomar uma mulher em casamento (JEROME, 1892, p. 779-907).

No que a seguir Abelardo diz serem comentários de Heloísa, são consideradas, seguindo-se aqui fielmente as pegadas de São Jerônimo a propósito do *Liber nuptiis* [Livro do casamento], de Teofrasto, as condições desarmônicas que a vida de casado e a criação de filhos trazem, perguntando retoricamente Heloísa que harmonia e acomodação de situações tranquilas e pacíficas poderiam haver entre alunos e babás, carteiras e berços, livros ou tabletes e fusos, canetas ou penas e fusos. Para o estudioso das Escrituras ou da filosofia, pergunta Heloísa, quem seria capaz de concentrar nessas importantes disciplinas da revelação e do conhecimento e ainda ser capaz de suportar crianças chorando, babás as entretendo as com cantilenas e todo o



barulho vindo e indo de homens e mulheres na casa. Perguntando ainda se o estudioso dessas matérias toleraria a constante confusão e brigas que crianças pequenas trazem para casa, chega, de forma conseqüente, à exposição de que os grandes filósofos do passado desprezaram o mundo, não o renunciando tanto quanto escapando dele, e se negaram a si mesmos todo prazer para acharem paz somente nos braços da filosofia, notando-se aqui a recorrência a um tema desenvolvido no Livro II. 9 do *Adversus Jovinianum*, de São Jerônimo (JEROME, 1892, p. 779-907), e imitado por Abelardo em sua *Theologia christiana* [Teologia cristã] (ABELARD, 1948).

A seguir, Heloísa, por meio da enunciação da sua fala por Abelardo, lembra o maior dos filósofos, Sêneca, que aconselha Lucílio a tratar a filosofia como um assunto não apropriado para momentos sem valor, evidentemente aqui se referindo à vida de casado. Reportando às palavras do filósofo, é lembrado que, para se concentrar na filosofia, tudo o mais deve ser negligenciado, porque nenhum tempo é longo o suficiente para ela. Ela exige dedicação constante e exclusiva, conforme pode ser lido nas *Epistulae Morales ad Lucilium*, *Epistula* 72. 3 [Cartas morais a Lucílio, Carta 72. 3], de Sêneca (SENECA, 1920).

Heloísa continua, no relato de Abelardo, a aconselhá-lo à virtude do celibato, referindo ao fato de, se pagãos e leigos podiam viver dessa maneira celibatária, embora não ligados a nenhuma profissão de fé, seria obrigação de todo homem, que vivendo como escrivão e jurista, não colocar prazeres vis à frente de deveres sagrados, guardando-se, assim procedendo, de ser sugado diretamente para dentro de Caríbdis, de perder todo o sentido da vergonha e de ser atirado para sempre dentro de um redemoinho de impureza. A admoestação final de Heloísa invoca a lembrança da dignidade de um guardião das letras e filósofo em não deixar de zelar pelo que é apropriado, se a reverência devida a Deus não significa nada para ele. Nesse ponto, lembra a história de Sócrates e Xantipa.

A famosa história de Xantipa, lembrada por São Jerônimo, no Livro I. 49 do seu *Adversus Jovinianum*, como a esposa inconveniente e destemperada de Sócrates (JEROME, 1892, p. 779-907), é relembrada nesse ponto do discurso de Heloísa. Depois dessa antológica referência, é brevemente mencionado o argumento de Heloísa de que o nome de concubina, ao invés do de esposa, seria mais caro a ela. A tradicional postura misógina da desconfiança masculina da mulher como ideal companheira para o homem torna-se aqui internalizada em Heloísa, que se expressa mais claramente sobre o assunto na sua Carta 3. Nesta carta, um possível sentido de culpa pela injúria que ela admite ter feito a Abelardo, embora confesse que ambos foram culpados, é motivo de *pathos* e de um angustioso desabafo, em que Heloísa reproduz o internalizado *topos* da culpa que se condicionou atribuída desde sempre à mulher por ela pertencer diretamente, isto é, na natureza do



seu próprio gênero, à linhagem de Eva.

FIGURAÇÃO DE HELOÍSA COMO EVA

Na Carta 3, de Heloísa a Abelardo, a voz dela expressa a sua miserabilidade por considerar nascida nesta vida para ser a causa de tal crime, isto é, o infortúnio moral e físico causado a Abelardo (RADICE, 1974, p. 130-131).² Continuando no procedimento internalizado dos danos que a misoginia introjeta na consciência da mulher assim condicionada, Heloísa chega a generalizar, atribuindo a todas as mulheres o papel de criaturas ruinosas para a integridade e sucesso dos grandes homens. E, na esteira dessa ideia de a mulher ser uma espécie de pessoa condenada a ruir e a promover a danação da vida do homem, Heloísa busca o suporte desse entendimento em Provérbios 7: 24-27, em que é advertido ao homem não deixar o seu coração, sede dos sentimentos e da paixão, induzi-lo nos caminhos da mulher, fazendo-o seguir os passos dela, porque ela tem ferido e derrubado tantos homens que mesmo os mais fortes têm sido suas vítimas irremediáveis.

A seguir, Heloísa, continuando nessas reflexões acerca da perversidade feminina, ressoando o julgamento misógino de Tertuliano tingido das mais fortes conotações demonológicas, diz que a casa da mulher é o caminho para o inferno e conduz aos saguões da morte. Citando ainda Eclesiastes 7: 27, recorda deste livro as célebres e nefastas palavras, porque bastante glosadas pelo discurso misógino medieval, de que, colocadas à prova, todas as mulheres são mais amargas do que a morte. Elas são uma rede, o seu coração é uma malha e os seus braços são correntes, devendo todos aqueles que são agradáveis a Deus se subtraírem à mulher, pois somente aquele que é pecador é seu escravo.

Nesse ponto do seu discurso denegridor da mulher personificada como mal do homem, Heloísa refere-se a Eva, talvez com ela se identificando por conduzir Abelardo, como Eva fez a Adão, à ruína. Assim, diz que foi a mulher que em primeiro lugar, já no começo da existência terrena dos seres humanos, iludiu o homem no Paraíso, e que ela, que tinha sido criada pelo Senhor como companheira do homem, tornou-se, em vez disso, o instrumento da sua total ruína.

A partir desse ponto, Heloísa cita uma galeria de valorosos homens bíblicos que foram, todos eles, arruinados por suas companheiras. Começa essa enumeração com aquele poderoso homem de Deus, Sansão, cuja concepção foi anunciada por um anjo, que Dalila venceu sozinha. Traído por seus inimigos e roubado da sua visão, ele foi conduzido por seus sofrimentos a destruir-se a si mesmo, juntamente com seus adversários.

² Todas as referências às passagens da Carta 3, de Heloísa, feitas neste seguimento deste trabalho, estão contidas nas páginas 130-131 desta citada edição das cartas de Abelardo e Heloísa.



No mais tradicional rol misógino dos célebres homens enganados e levados à destruição pela mulher, Sansão, ao lado de Salomão e de Davi, compõe um trio bastante mencionado dessa categoria, a exemplo do que faz, entre outros, São Jerônimo na passagem XII da sua *Epistola ad Eustochium* [Carta da Eustóquio] (384) para ilustrar o tema (JEROME, 1892, p. 100-137).

De Salomão, o mais sábio de todos os homens, a respeito do engano do homem pelas artimanhas e maldade da mulher, comenta Heloísa que somente a mulher, com a qual ele tinha dormido pôde levá-lo à loucura. E o havia levado à insanidade a tal extremo que, embora ele fosse o homem que o Senhor tinha escolhido para construir o templo, ao invés do seu pai Davi, que era um homem direito, chegou a atirá-lo por fim à idolatria até o fim da sua vida, de tal forma que ele abandonou a adoração a Deus que ele havia pregado e ensinado por palavras e em testemunho escrito, conforme pode ser conferido em Reis 3. 8: 17-20 e 11: 1-8. A seguir, nessa lista de célebres figuras bíblicas masculinas destruídas por perversas mulheres, Heloísa menciona Jó, o mais santo dos homens, que lutou a sua última e mais dura batalha contra a sua esposa, que o instigou a praguejar Deus, conforme pode ser lido em Jó 2: 9-10. Entretanto, o que se torna curioso nessa referência a Jó é o fato de, apesar de ser ela constantemente lembrada devido à inacreditável apostasia dessa personagem bíblica extremamente devota e abnegada, a intrigante figura de sua esposa raramente aparecer nos escritos misóginos medievais.

Para levar adiante, de forma cabal em termos negativos, a comparação crítica do papel de Heloísa com essas célebres mulheres perversas e destruidoras dos seus maridos, ela se projeta demonologicamente na própria imagem de Eva, dizendo que o mais inteligente arquitentador, isto é, o demônio, sabe muito bem, por repetidas experiências, que os homens são mais facilmente levados à ruína por meio das suas esposas. Dessa forma, afirma Heloísa que ele dirigiu a sua usual malícia contra ela e Abelardo, e o atacou por meio do casamento, porque ele não havia conseguido destruí-lo por meio da fornicção. E para concluir esse arrazoado metafórico de Heloísa como Eva, Heloísa, com o emprego de uma máxima moral e filosófica de grande efeito retórico, diz que o maligno, tendo-lhe sido negado o poder de fazer o mal através do mal, efetuou o mal através do bem, isto é, do amor que existia entre ela e Abelardo. E como desabafo final, de certa forma compensador, resta a Heloísa dizer que ao menos, nessa história calamitosa de Abelardo, ela podia agradecer a Deus pelo fato de o tentador não ter prevalecido sobre ela para fazê-la de forma consentida errar, como as mulheres que ela mencionou, embora no que aconteceu, completa ela, o demônio tenha feito dela o instrumento da sua malícia.

Embora esta atitude de a mulher ser considerada a que busca o homem para a sua tentação e perdição fosse, até certo ponto, apresentada por Abelardo ao tio de Heloísa como uma espécie de desculpa pela



ocorrência do relacionamento deles (RADICE, 1974, p. 70), torna-se notável o fato de Abelardo ter, no geral, assumido a responsabilidade pessoal pela iniciativa sexual nesse caso amoroso. Apesar dessa atitude de hombridade e de consideração pela mulher enquanto consorte do homem, a visão de Abelardo acerca da mulher é geralmente ambivalente. Isso porque, embora tenha manifestado uma distinta e alta estima acerca da importância das mulheres na história do cristianismo, ainda assim, como comentador do Gênesis, Abelardo deprecia Eva, inclusive de forma mais acerba do que muitos outros o fizeram (MCLAUGHLIN, 1975, p. 305-306). Além do mais, a aceitação de Abelardo da prevalente generalização misógina de que o sexo feminino é mais fraco o conduziu a uma condescendente atitude de conotação patriarcalista em relação às mulheres conventuais necessitadas de direção masculina, fato que veio a constituir um delicado assunto no período, especialmente para Abelardo, uma vez que a sua continuada ligação com Heloísa na sua comunidade conventual foi maliciosamente comentada.

APOLOGIA DE ABELARDO AO “SEXO FRACO”

Conforme comenta Abelardo em sua *Historia calamitatum*, o sexo mais fraco necessita do mais forte, tanto que o Apóstolo estabelece em Coríntios 1. 11: 5, fato também considerado por Graciano no seu *Decretum* [Decreto] (GRATIANUS, 1879, Cap. 13 e 16, Causa 33, Questão 5), que o homem deve estar acima da mulher, funcionando como a sua cabeça e, como sinal dessa superioridade, ele tem o direito de ordenar que ela tenha sempre a sua cabeça coberta (RADICE, 1974, p. 101-102).³ Na sequência desse arrazoado, diz Abelardo que fica muito surpreso de ter sido há muito tempo estabelecido o costume em conventos de colocar abadessas na chefia de mulheres, da mesma forma que abades são colocados para dirigir homens, e de juntar mulheres por profissão de acordo com a mesma regra, porque existem muitas coisas na Lei que não podem ser conduzidas por mulheres, quer na condição de comando, quer na de subordinação.

Continuando Abelardo o seu comentário sobre a sua indignação de à mulher ser permitido dirigir o homem em muitas funções, diz que, em vários lugares, a ordem natural de o homem dirigir a mulher é revertida, a ponto de abadessas e freiras serem vistas dirigindo os clérigos que têm autoridade sobre as pessoas. Na base desse comentário, é de se considerar uma possível referência contextual à controvérsia provocada pela situação em Fontevrault devido ao fato de a abadessa dessa localidade estar exercendo autoridade sobre os clérigos destinados ao serviço das freiras. Coloca Abelardo que essa autoridade diretora de algumas

³ Todas as referências às passagens da *Historia calamitatum*, de Abelardo, feitas neste seguimento deste trabalho, estão contidas nas páginas 101-102 dessa citada edição das cartas de Abelardo e Heolisa.



conventuais era a oportunidade para conduzir os clérigos a maus desejos em proporção ao domínio por elas exercido, mantendo-os como elas fazem debaixo de pesada canga. Ao que tudo indica, buscando justificativa na Sátira VI, de Juvenal, ao se referir ao poeta romano como “satirista”, o mais ferrenho opositor, pertencente às raízes antigas da misoginia, de a mulher poder ter alguma posição superior ao homem, Abelardo diz que esse poeta satírico romano teve isso em mente quando ele diz nada ser mais intolerável do que uma mulher rica (JUVENAL, 1958, v. 457-473).

CONCLUSÃO

Dessa forma, assim abertamente misógina, Abelardo, a partir da sua circunstancial opinião de que as abadessas não deviriam vir de famílias poderosas ou se conduzir à maneira de senhores, expõe a sua tese final da necessidade consultiva e diretiva da supervisão delegada à competência masculina (RADICE, 1974, p. 209-214). Justificava aqui Abelardo, ironicamente, uma vez mais, a sua posição de conselheiro e consultor da comunidade conventual à qual Heloísa se recolhera como solução para o seu trágico romance.

REFERÊNCIAS

ABELARD. *Abelard's Christian Theology*. Richwood Pub. Co., 1948.

ALLEN, Sr Prudence, RSM. *The Concept of Woman: The Aristotelian Revolution 750 BC-AD 1250*. Montreal: Eden Press, 1985.

BROOKE, Christopher N. L. *The Medieval Idea of Marriage*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

DRONKE, Peter. *Abelard and Heloise in Medieval Testimonies*. Glasgow: University of Glasgow Press, 1976.

GRATIANUS. *Corpus Iuris Canonici*, pt. 1, *Decretum Magistri Gratiani*. Ed. A. Friedberg. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1879.

HOLY BIBLE, THE. Tradução da Vulgata Latina. Belfast, ed. de 1852.

JEROME, St. Letter 22, to Eustochium. In: _____. *The Principal Works of St Jerome*. Ed. P. Schaff e trad. W. H. Fremantle. Christian Classics Ethereal Library, Nicene and Post-Nicene Fathers, series II, v. 6. Grand Rapids, Michigan: WM. B. Eerdmans Publishing Company, 1892, p. 100-137. Disponível em: <<http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf206.pdf>>. Acesso em 11 set 2015.

_____. Against Jovinian. In: _____. *The Principal Works of St Jerome*. Ed. P. Schaff e trad. W. H. Fremantle. Christian Classics Ethereal Library, Nicene and Post-Nicene Fathers, series II, v. 6. Grand Rapids, Michigan:



ANAIS

ISSN: 2238-0787

WM. B. Berdmans Publishing Company, 1892, p. 779-907. Disponível em: <<http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf206.pdf>>. Acesso em 11 set 2015.

JUVENAL. Satire VI. In: _____. *The Satires of Juvenal*. Trad. R. Humphries. Bloomington: Indiana University Press, 1958.

LUSCOMBE, David E. The Letters of Heloise and Abelard since “Cluny 1972.” In: THOMAS, P; JOLIVET, J., LUSCOMBE, D. E.; RIJK, M. de (Ed.), *Petrus Abelardus (1079-1142): Person, Werk und Wirkung*. Trierer Theologische Studien, n. 38, Trier, 1980, p. 19-39.

MCLAUGHLIN, Mary M. Peter Abelard and the Dignity of Women: Twelfth Century Feminism in Theory and Practice. In: *Pierre Abelard – Pierre le Vénérable: les courants philosophiques, littéraires et artistiques en occident au milieu du xiie siècle*, Actes, Colloque International, Cluny, 1972, Paris, CNRS, 1975, p. 287-334.

MANN, Jill. *Geoffrey Chaucer*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991.

MONCRIEFF, Charles Kenneth Scott (trad.). *The Letters of Abelard and Heloise*. New York: Cooper Square Publishers, 1974.

RADICE, Betty (trad.). *The Letters of Abelard and Heloise*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

SENECA. Letter 72.3. In: *Moral Letters to Lucilius*. Trad. R. M. Gummere. A Loeb Classical Library edition, v. 2, 1920.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 2

Memória e imaginário nas Literaturas Brasileira e Africanas de Autoria feminina

SOBRE O NARRADOR EM *O AMOR DE PEDRO POR JOÃO*

Maria Iraci Cardoso Tuzzin (UFSM)

O narrador em *O amor de Pedro por João* abre o romance revelando ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por observá-las em outros personagens. Ele conta que os presentes, primeiramente, viram “[...] a marca das unhas no rosto do homem” (RUAS, 2014 p.13), referindo-se à constatação feita por grande parte daqueles que formavam um grupo de exilados brasileiros, momentaneamente, refugiados na embaixada argentina, em Santiago no Chile, sobre a cicatriz estampada no rosto do recém-chegado, também brasileiro, Marcelo.

Por outro lado, em *O narrador pós-moderno*, Santiago (2002) inicia sua exposição reflexiva destacando uma importante mudança na ficção de nosso tempo. A observação refere-se à dificuldade de contar histórias nos dias de hoje e, conseqüentemente, a exiguidade de autores bem como a mudança no perfil dos narradores. Inversamente, a marca registrada do romance de períodos anteriores é a presença do autor no texto, sempre disposto a introduzir um comentário e/ou interpretar os personagens e narradores seguros que revelavam um mundo onde não havia espaço para a dúvida ou a contradição.

Em seu ensaio *O narrador*, Benjamin destaca que o desaparecimento do narrador que sabia dar conselhos estaria atrelado ao surgimento da burguesia e evolução da técnica que passaram a exigir do narrador nova função como mergulhar na consciência das personagens para fazer o leitor conhecê-las interiormente. Para Auerbach (2007, p.481): “O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”.

Assim, ao invés da autoridade de um único narrador, temos na narrativa moderna, vários narradores, por isso diante da complexa questão que envolve o ato de historiar, Santiago (2002, p. 44) problematiza: “Quem narra uma história é quem experimenta, ou quem a vê?” Seria a experiência ou a observação que permitiria narrar? Como se comporta o narrador do romance *O amor de Pedro por João* para contar as peripécias de um grupo de personagens que tomam o caminho da revolução em um período em que dominavam forças conservadoras e reacionárias no continente latino-americano?

O autor de *O amor de Pedro por João* é Tabajara Gutierrez Ruas, nascido em 1942, em Uruguaiana.



Aos vinte e quatro anos ingressou no curso de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vindo a abandoná-lo em decorrência de sua participação no movimento estudantil de resistência à ditadura militar, quando passou a ser procurado pela polícia política. A partir de 1972, na condição de exilado, viveu no Chile, na Argentina e na Dinamarca. Neste último país europeu trabalhou como tradutor e escreveu *O amor de Pedro por João*, em 1982. Além dessa obra, o artista publicou outros importantes romances, alguns vertidos para o cinema.

O amor de Pedro por João conta a história das lutas de um grupo de combatentes a partir do seu final. Nas primeiras páginas é narrado o acolhimento de Marcelo, pela embaixada argentina que oferece asilo às pessoas perseguidas pela ditadura militar implantada há poucos dias no Chile. Desde esse ponto de chegada, é reconstituída a trajetória do grupo que assistiu, na queda de Allende e da Unidade Popular, ao último ato de seus sonhos políticos.

Assim, ao longo das cenas, no primeiro e nos demais onze capítulos do romance, o narrador, desde diferentes perspectivas, expõe o mosaico que descortina as aventuras e o destino dos combatentes ao regime militar. Destacam-se sobretudo as personagens masculinas, repartidas em três gerações, cada uma delas correspondendo a uma época de lutas em nome de mudanças na sociedade.

Inicialmente, um narrador em terceira pessoa começa a falar sobre a entrada de Marcelo no saguão da embaixada e a reação dos presentes à sua aparição. Ele diz que:

[...] a primeira coisa que notaram quando surgiu vacilante no saguão de mármore decorado com afrontoso barroquismo e esmagadoras cortinas de veludo verde e quando estacou pálido, mãos nos bolsos, pés separados, envolto por uma aura que o isolava dos demais e o implantava no centro do círculo da mais absoluta solidão, e ainda quando moveu os olhos devagar, focando uma a uma as pessoas que se comprimiam contra as paredes ou se esparramavam sobre a alfombra como a pedir-lhes uma explicação do que ocorrera [...] a primeira coisa que todos notaram foi a marca das unhas. (RUAS, 2014, p.13).

O registro da chegada de Marcelo é feito pelo narrador, que também relata a reação do grupo que o observa e descreve o ambiente. Tudo é transmitido ao leitor como um recorte flagrante da realidade momentânea da embaixada. Como se apanhados por uma câmera, os enquadramentos são breves, pontuais e repletos de informação.

Primeiramente somos avisados que a embaixada é um lugar requintado e luxuoso a contrastar com a disposição psicológica das pessoas ali refugiadas; que Marcelo, apesar de rodeado de gente, percebe-se só, invadido por uma torrente de sentimentos paradoxais; que o movimento do seu olhar é interrogativo, a contrastar com a aparente segurança, que a contemplação de todos voltada para a cicatriz do seu rosto confirma.



Semelhantemente a Ulisses que na *Odisseia* de Homero retorna a Itaca, Marcelo surge na embaixada. Porém, não se trata de uma volta para casa, mas a chegada a um lugar relativamente seguro. Ensimesmado, sua bagagem é vazia de peripécias vividas por um herói que enfrenta as manifestações adversas da natureza, entretanto, transbordante de aventuras urbanas experienciadas por desencantados e melancólicos personagens.

Retomando a classificação de Benjamim, Silviano Santiago assinala que a ficção contemporânea valoriza precisamente o último tipo de narrador que Benjamin rejeitava, o que transmite o ‘puro em si’ da coisa, a pura informação. Este narrador é:

[...] aquele que narra a ação enquanto espetáculo a que assiste – literalmente ou não – da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2002, p.45).

É esse movimento de rejeição e distanciamento da experiência que torna o narrador, narrador pós-moderno, na expressão de Silviano Santiago. Porém, a informação não transmite ‘sabedoria’ porque não está tecida na substância viva da existência do narrador, mas, ainda segundo Silviano Santiago, este narrador pós-moderno de fato transmite uma ‘sabedoria’ que decorre da observação de uma vivência alheia a ele.

Nesse sentido, ele, o narrador converte-se em ficcionista, pois tem que dar autenticidade a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida da veracidade. Tal legitimidade advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. Logo, o narrador pós-moderno denuncia que o real e o autêntico são construções da linguagem.

Desse modo, numa relação que se estabelece através do olhar: “todos os olhares” (RUAS, 2014 p.14) diz o narrador de *O amor de Pedro por João*, a trama é exposta em uma espécie de teia, pois: “O narrador olha para o outro para levá-lo a falar, já que ali não está para falar das ações de sua experiência” (ADORNO, 2002, p. 50). A experiência do olhar lançado sobre as personagens as exortam a contar de si, como pode ser observado no comportamento do servidor da embaixada argentina ao interpelar Marcelo no momento de sua chegada:

O funcionário contemplou os objetos [...] ergueu dois olhos [...].

- Nome, por favor.

- Oliveira. Marcelo Oliveira.

- Documentos, senhor Oliveira.

- Não tenho.

- Perdeu-os, senhor Oliveira.

- Como entrou na embaixada, por favor?

- Pulei o muro. [...]

O funcionário esparrama suave olhar interrogativo [...] olhar preparado. Todos os olhares acompanham a passagem [dele] menos o olhar do homem. (RUAS, 2014 p.14).

A perspectiva deste narrador limita-se a revelar aquilo que é materialmente observável, os objetos, as pessoas ali presentes, Marcelo. O exame de coisas, condutas ou aspectos puramente físicos deve, no entanto,



ser indício de algo que está dentro ou não é visível superficialmente, que no quadro acima descrito corresponde à atmosfera tensa que envolve os refugiados dentro da embaixada.

Por outro lado, Genette citado por Dal Farra (1978), considera fundamental atender para a presença ou ausência do narrador nos limites da narrativa nomeando tais circunstâncias, isto é, quando visualmente presente, dentro da dimensão ficcional da narrativa, o narrador denomina-se homodiegético, se ausente ou não perceptível, heterodiegético. Logo, o narrador pode ser definido tanto por sua participação explícita na diegese como por sua relação implícita com a história que põe em cena, comportando-se extra, intra ou metadiegeticamente.

O narrador heterodiegético pode alterar o tempo do discurso devido à sua condição de ulterioridade, adota também, não raro, posicionamentos de transcendência e manifesta-se em intrusões ou perfilha visões e opiniões de personagens. É o narrador, por exemplo, de *Salammbô* de Flaubert, *Os Maias* de Eça de Queirós, *Guerra e Paz* de Tolstói.

Em *O amor de Pedro por João* o mesmo narrador que, no início do romance, observa a reação dos refugiados dentro da embaixada argentina, no Chile, à chegada de Marcelo, revelando-a ao leitor, conta também a trajetória de, por exemplo, Degrazzia, representante da primeira geração de personagens combatentes. Porém, relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem o universo ficcional ao qual se refere, logo tratava-se de um narrador heterodiegético.

Assim, o leitor conhece Degrazzia, mentor intelectual de Josias e depois de Sepé. Conviveu com o líder comunista Luís Carlos Prestes e testemunhando a passagem da Coluna Prestes nos anos de 1920. Nos anos 40 participou do movimento de oposição à ditadura Vargas, reapareceu em 1946, após ter sido prisioneiro político. Ao final da narrativa, é um dos asilados na embaixada que acolhe Marcelo. Já idoso, parte do Chile em direção à República Democrática da Alemanha, que o recebe na condição de refugiado.

Degrazzia é um amigo de grande valor humano e não menor combatividade, busca alternativa na guerrilha dos anos setenta e é trazido à trama nas primeiras páginas do romance através da lembrança de Josias. O narrador, ao descrevê-lo observa-lhe características físicas:

Degrazzia espalhava serenidade de seus olhos celestes e as mulheres do bairro não resistiam em passar a mão nos seus cabelos encaracolados e amarelos como ipê na primavera. (RUAS, 2014, p.26).

Metaforicamente, o narrador elabora uma imagem quase divina de Degrazzia através da qual é possível imaginar um guerrilheiro belo e sedutor, ou nas palavras do próprio narrador: “[um] arcanjo louro [...], prematuro general, como se portasse dragonas douradas [e] viesse acompanhado de estandartes e rufar de taróis.”. Degrazzia era fascinado por “[uma] coisa complexa, misteriosa, imensa, tentadora, uma coisa europeia



[...] um tal de anarquismo” (RUAS, 2014 p.27).

A palavra *anarquismo* tem origem no termo grego *ánarkhos*, cujo significado é, aproximadamente, “sem governo”. O anarquismo é frequentemente apontado como uma ideologia negadora dos valores sociais e políticos prevalentes no mundo moderno: o Estado laico, a lei, a ordem, a religião, a propriedade privada, entre outros.

Entretanto, as doutrinas de inspiração anarquista defendem a ideia de que a supressão de todas as formas de dominação e opressão vigentes na sociedade moderna daria lugar a uma comunidade mais fraterna e igualitária. Mas a igualdade e a solidariedade comunitária seriam resultados de um esforço individual a partir de um árduo trabalho de conscientização.

Os movimentos anarquistas do século XX promoveram a criação de núcleos comunitários denominados de “ateneus”, para onde eram encaminhados os adeptos desta ideologia e que servia de aprendizagem e aperfeiçoamento intelectual. No Brasil, a primeira experiência desse tipo foi a criação da Colônia Cecília, em 1890, que foi dirigida por imigrantes italianos.

Esse período da história brasileira foi marcado por conflitos, aspirações, lutas e questionamentos sobre a sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX. Época que apresenta profundas desigualdades sociais, originadas pelo excesso de poder de uma minoria subjugadora. Tal fato induz o surgimento de novas ideias que promovessem o bem-estar e o desenvolvimento da coletividade.

Nesse contexto aparecem, no Brasil, homens defensores da sociedade anarquista, como “[...] O corcunda Paolo. Meio cego, falando mal o português [...] Paolo dissertava, [...] baixava a voz, olhava para os lados como a prevenir-se de espias [...]”. (RUAS, 2014 p.26).

Degrassia, na época, pouco antes de “[sumir] na curva do ipê (a estrada que fazia respeitosa curva para desviar da imponência dourada da árvore)” (RUAS, 2014 p.26), exercia o ofício de aprendiz de sapateiro com mestre Paolo no interior do Rio Grande do Sul. Somente Josias testemunhara a partida do amigo, que aconteceu numa “[...] madrugada [...] ele pulou a cerca de taquara [...] e anunciou que ia partir” (RUAS, 2014 p.26).

A descrição da personagem Degrassia e sua ligação com o idealismo da revolução são realizados por um narrador que entrelaça a própria percepção dos fatos com a ótica do autor-implícito, aquela voz que regula a fala do narrador, em outras palavras, a figura de Degrassia estabelece uma ponte com a “[...] mente detentora dos poderes romanescos. ” (DAL FARRA, 1978 p. 23), bem como o inconfundível encontro do “[...] discurso do historiador e o do escritor imaginativo se sobrepõem, [que] se assemelham ou se correspondem



mutuamente” (WHITE, 1994, p. 137).

Por outro lado, ao refletir sobre a imagem criada de Degrazzia pelo narrador, de Degrazzia, verificamos que se trata de uma elaboração metafórica. Metáforas são ornamentos linguísticos que oferecem subsídios para formulação de reflexões, ora como desvio da linguagem habitual própria de determinados usos, ora como forma poética e persuasiva. Além disso, tem, também, valor cognitivo reconhecido, auxiliando na compreensão de mundo, uma vez que grande parte de definições como tempo, quantidade, ação, etc., e os conceitos emocionais como amor e ódio são compreendidos dessa forma.

Dessa perspectiva, se o narrador descreve Degrazzia como dono de “olhos celestes” ele, obviamente, quer dizer que os mesmos são azuis e singulares, além disso, há referência implícita ao mito de Osíris e Horó. Episódio fabuloso que representa a personificação de um dos conceitos fundamentais do pensamento filosófico, a encarnação do princípio de ordem que rege o cosmos e garante seu equilíbrio, sendo, desse modo, a garantia da ordem social e moral, ou seja, a conformidade das leis humanas com as divinas. Assim, os olhos da personagem aludem à justiça e a verdade.

Prosseguindo com a análise das características da personagem observemos seus “cabelos encaracolados e amarelos”. Há nesta opção criativa um simbolismo próprio com diferentes associações: cabelo loiro pode significar poder solar ou régio, bem como sinal visível de arrojo pessoal, de destemor. Nesse sentido, são lembrados os cachos usados por valentões, como por exemplo, os cangaceiros brasileiros, que orgulhosamente os ostentavam. Na literatura, a referência ao cabelo aparece em muitas histórias, no romance de Tristão e Isolda, por exemplo, um fio de cabelo era portador do significado de paz.

Além disso, o cabelo da personagem era “como ipê na primavera”. Aspectos ligados ao ambiente natural acentuam a atmosfera virtuosa que envolve Degrazzia, pois o ipê-amarelo é encontrado em todas as regiões do Brasil fascinando naturalistas, poetas, escritores e até de políticos. Em 1961, o então presidente Jânio Quadros declarou o ipê-amarelo, da espécie *Tabebuia vellosi*, a ‘flor nacional’. Logo, a comparação entre a flor símbolo do Brasil e aspectos da personagem remetem a uma imagem-símbolo de resistência à ditadura.

Portanto, o narrador que apresenta a personagem Degrazzia, que na trama, simboliza a primeira geração de combatentes, se comporta como observador externo cuja exposição cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que, muitas vezes, é desprovido da palavra. Sua atuação estabelece empatia com o leitor, porém, ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção, tanto um quanto o outro são investigadores atentos da experiência de outrem. Para Santiago, na pobreza da experiência



dos dois se agiganta a importância da personagem na ficção contemporânea, pois: “narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc” (SANTIAGO, 2002 p. 51).

Entretanto, o comportamento do narrador de *O amor de Pedro por João* é alterado ao apresentar outro campo de personagens estruturado em torno das figuras de Josias e João Guiné. Tanto um quanto o outro ligam-se ideologicamente ao Partido Comunista, o Partidão. Participaram e vibraram com o movimento da Legalidade, de 1961, liderado por Leonel Brizola, mas não se conformaram quando a mobilização popular em prol da posse de João Goulart na presidência de República resultou em acomodação política, e não em revolução.

No começo dos anos 70, o personagem Josias é preso e torturado, mas não denuncia seus companheiros; permanece na cadeia até 1973, sendo liberado no mês em que cai o governo de Allende no Chile. João Guiné, que participara de assaltos a bancos, ao lado de Marcelo e Hermes, encontra-se no Chile em 1971. Por ordem da ‘organização’ inicia uma viagem de retorno ao Brasil, por terra, com destino a Santa Maria, no Rio Grande do Sul, para encontrar-se com Sepé, filho de Josias, escondido em Fortaleza com outra identidade, que parte do Nordeste se dirigindo ao centro do estado gaúcho, também. Os objetivos da viagem não são claros, ambos os viajantes sabem apenas que devem se encontrar na Boca do Monte.

João Guiné é observado pelo narrador, durante a viagem, de um ponto de vista externo. Desse ângulo o leitor acompanha todos os acontecimentos e atribuições da personagem durante seu deslocamento. Porém, além de se movimentar fisicamente, João Guiné, também recorda. Ele lembra dos últimos amores e de situações-limite que marcaram sua vida até então. Nesse ponto o narrador passa a descrever tal experiência desde dentro da história, abolindo o caráter de perspectiva antes utilizado, e assim ele:

[O narrador] cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, [...]. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador [...]. (BOSI, 2002 p.14).

O capítulo quatro do romance é subdividido em seis partes, das quais a última é inteiramente dedicada a João Guiné. Trata-se de um único parágrafo que compreende onze páginas. A história pregressa da personagem é filtrada por seus pensamentos e trazida até o leitor, por uma voz em terceira pessoa, num jorro parcialmente espontâneo de reflexões que acompanha a desordem com que fluem muitas das ideias de João Guiné.

O carro voa. A tristeza se dissipa lentamente. [...]. Recorda aquela tarde em Porto Alegre. [...]. O tal banco da ação [...] Banco do Comércio. [...] Desceu do taxi, atravessou a calçada cheia de gente, subiu os quatro degraus até a porta giratória de vidro e espetou o dedo indicador, firme, nas costas do guarda. É um assalto, [...]. (RUAS, 2014 p.109 até 111).



A exposição da forma utilizada pela guerrilha para angariar dinheiro contraria os modos habituais de configuração do tema, isto é, a base de sustentação econômica de tais grupos era proveniente da ‘expropriação’, ou assaltos a bancos, ação censurável por atentar contra os interesses do capital. Desse horizonte, o narrador revela o ponto de vista da personagem, acompanhando seu movimento de perto oscilando entre olhar de fora, e olhar a partir dos pensamentos “representações do bem e representações do mal” e sentimentos que apenas o próprio João Guiné estaria vivenciando.

Assim, através das lembranças da personagem, o leitor conhece ações de expropriação planejadas em detalhado esquema sigiloso pelo grupo de combatentes, que sempre deveriam agir sempre em grupo. Entretanto João Guiné quebra a regra e executa o único roubo da história, sozinho e com sucesso.

O texto literário de Tabajara Ruas exhibe, dessa forma, resistência como parte inerente à escrita quando revela as imperfeições da vida e mostra o abismo que há entre o cotidiano alienante e aquele ideal onde o sujeito está inserido.

Finalmente, é apresentado o terceiro universo de personagens, povoado por militantes jovens provenientes da área estudantil. Este grupo é composto por Marcelo que tem uma visão melancólica sobre a realidade, sua irmã Beatriz (Bia), assassinada pela repressão; Hermes, amigo de Marcelo que namora Bia e Mara, combatente torturada, que se torna objeto da paixão dos dois companheiros.

Em agosto de 1970, Marcelo e Hermes viajam para o litoral gaúcho permanecendo lá por poucos dias. O motivo que os leva até o local é esconder as armas utilizadas por eles e pelos companheiros durante as ações do grupo. Pressentem ser aquela decisão uma despedida, uma finalização e são tomados pela melancolia, atmosfera que passa a impactar intensamente as personagens que somente conseguem agir após ingestão de álcool. A tarefa que lhes cabe é, portanto, “fazer o serviço” bem feito, e a melhor forma de realizá-lo, consiste em submergir a caixa repleta de equipamentos bélicos no poço do quintal da casa de veraneio.

Antes de se colocarem em ação: “Olharam o fundo do poço” (RUAS, 2014 p.21), depois Marcelo pensa em Mara. Hermes promete vingar a morte de Beatriz. Aí se erguem até a borda de pedras e na água escura, parada e cintilante depositam: “A caixa [que] mergulhou no poço, esguichou um jorro de água quase até a borda, desapareceu [...]” (RUAS, 2014 p.21). A cena de olhar o fundo do poço é emblemática, pois ali eles depositam, também, as próprias esperanças representadas pela caixa que some sob a água.

A descida da caixa ao fundo do poço por vontade dos guerrilheiros, que combateram contra a imposição da ditadura no país, projeta um significado histórico que tem valor para o conjunto da obra e para o entendimento do destino das aspirações socialistas do grupo.



A cena remete a acontecimentos históricos, vivenciados como históricos pelos personagens que deles se recordam, pelo narrador que os conta, pelo leitor que refaz as conexões da história do período da ditadura brasileira e procura entendê-las.

A descida das armas ao fundo do poço é narrada nos momentos iniciais do romance tem, por isso na obra como um todo, valor profético, ou seja, no contexto de *O amor de Pedro por João*, lutar contra regimes ditatoriais é, de antemão, causa perdida. Para o grupo, simboliza o término da luta, o início da desesperança.

Portanto, se por um lado “[a] ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem” (SANTIAGO, 2002, p. 52), por outro ela resiste como:

[...] uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. [...] no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (BOSI, 2002 p.26).

Logo, o narrador de *O amor de Pedro por João* ao lançar luzes sobre Degrazzia, representante da primeira geração de combatentes ao regime militar, ilumina também o idealismo da revolução mostrando ao leitor toda sua grandeza. Por outro lado, ao revelar em um único parágrafo de onze páginas, o pensamento de João Guiné e seu heroísmo solitário, oculta um importante problema enfrentado pela guerrilha, a carência de fundo monetário. E, por último, o olhar melancólico do jovem Marcelo denuncia o fim do sonho político de mudar o Brasil através do enfrentamento.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed., 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

WHITE, H. As ficções da representação factual. In: *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994.

RUAS, Tabajara. *O amor de Pedro por João*. Porto Alegre: Editora Leitura XXI, 2014.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 2

Memória e imaginário nas Literaturas Brasileira e Africanas de Autoria feminina

TRAUMA, MEMÓRIA E AMNÉSIA EM *LE BAOBAB FOU*

Meyre Ivone Santana da Silva (UFMT)

O trabalho propõe uma reflexão sobre as estratégias de reconstrução da memória em *O baobá enlouqueceu*¹, um testemunho que também se constitui pelo silêncio e pelo esquecimento produzidos pelo trauma. Ao discutir a homossexualidade feminina, um tema tabu em muitas sociedades africanas, a autobiografia da senegalesa Ken Bugul subverte as convenções de gênero em uma sociedade patriarcal. A narrativa apresenta a perspectiva de uma imigrante senegalesa em Bruxelas que sofre a rejeição e o preconceito racial na Europa, experimenta a prostituição e as drogas, mas, na relação íntima com outras mulheres, encontra alívio e refúgio. A autobiografia de Ken revela a degeneração de uma mulher negra, africana e colonizada que através da literatura, restaura a sanidade e a espiritualidade e, nos interstícios da memória e da amnésia, reconstitui sua subjetividade. Neste sentido, a obra apresenta um sujeito feminino e pós-colonial ambivalente e fragmentado, buscando um espaço entre dois mundos: o masculino e o feminino, o africano e o ocidental.

Ao publicar *O baobá enlouqueceu*, a editora Novas Edições Africanas sugeriu a autora Marietou M'Baye que utilizasse um pseudônimo a fim de preservar sua identidade, pois sua obra continha revelações que poderiam escandalizar o público do Senegal, um país de maioria islâmica. As imagens de nudez feminina, sexo, prostituição e, principalmente homoerotismo, certamente, escandalizariam o país, porém, o mais escandaloso na narração de Marietou M'Baye não é a revelação do desejo feminino, a exposição da relação íntima entre mulheres, mas, sobretudo, a revelação da mente de uma mulher africana, colonizada que desenvolveu desde a infância, principalmente na escola colonial, um profundo desprezo por sua cultura e aprendeu a reconhecer-se como francesa, branca e europeia. Através da representação do processo de degeneração física e espiritual do sujeito feminino sob um sistema que se impõe, principalmente através da violência epistêmica², a reflexão da autora propicia ao leitor uma outra perspectiva da colonização.

Marietou M'Baye decide-se pelo pseudônimo Ken Bugul, uma expressão em wolof que significa “ninguém a deseja”. Ken Bugul é um nome geralmente escolhido para crianças que nascem após vários abortos e, como medida de proteção, os pais resolvem dizer aos espíritos que ninguém mais quer esta criança. Esta é

¹ Tradução minha

² Gayatri Spivaki define violência epistêmica como um processo complexo de aplicação da violência através do discurso.



uma forma de proteger a criança da morte, uma forma de expressar que nem Deus quer o recém-nascido, sendo assim, acredita-se que a criança sobreviverá. Para Marietou M'Baye, o nome torna-se simbólico, pois também indica a sobrevivência da autora e a permanência da obra.

Ken, filha de um líder religioso, é da etnia wolof e nasceu em Ndoucoumane, uma vila no Senegal. A população senegalesa é composta de oito etnias dominantes: wolof, serer, lebu, tukolor, fulbe, sarakollé, mandinka e diola. Wolof é o grupo etnolinguístico dominante, 35 a 40 por cento da população, a língua é falada por mais de 90 por cento dos senegaleses. Embora o francês permaneça língua oficial, a maioria da população não fala francês, mesmo aqueles que são fluentes em francês preferem utilizar a língua nativa. Sheldon Gellar, em uma pesquisa elaborada pelo centro de Linguística Aplicada de Dakar, constatou que no final dos anos 80 e início dos anos 90, aproximadamente 20 a 30 anos após a independência do Senegal, apenas um por cento dos lares senegaleses optavam pelo francês como primeira língua (Gellar, 1982).

O título da obra da senegalesa Ken Bugul refere-se ao baobá, árvore encontrada em todas as regiões do Senegal, considerada um símbolo da cultura senegalesa. O *baobá* representa a própria autora e os caminhos percorridos desde a infância e suas experiências como estudante de intercâmbio e imigrante em Bruxelas. O baobá pode viver mais de 1000 anos, no entanto, as árvores mais antigas são ocas, a madeira deteriora-se gradualmente produzindo uma cavidade em seu interior, sendo assim, um baobá que parece saudável e perfeito pode estar morto há muito tempo. A presença/ausência do baobá permeia toda a obra com a personificação da árvore que ri, chora, enlouquece, morre. Alexis DeVita sugere que nas tradições de África e da diáspora, as árvores geralmente representam conexões com os ancestrais e com o mundo espiritual. Neste sentido, muitas vezes, as árvores são vistas como elementos simbólicos capazes de fazer a ligação entre o mundo material e o mundo espiritual, por este motivo, os mortos são, em algumas culturas, enterrados embaixo das árvores (De Vita, 2000). No texto de Ken Bugul, a árvore vigia a protagonista, sente suas emoções, e sofre. Neste sentido, a vida de Ken e a vida do baobá se confundem e se entrelaçam.

O baobá enlouqueceu funciona como um momento de catarsis que também se constitui pelo silêncio e pelo esquecimento produzidos pelo trauma, uma vez que, tanto a memória quanto a amnésia são cruciais para o desenvolvimento da narrativa. Segundo Ranjana Khanna, enquanto a narradora seleciona os fatos que compõem a narrativa, a memória refuta ou ratifica a história oficial. Através da memória, torna-se possível contradizer a história, ao mesmo tempo em que vozes silenciadas pelo discurso hegemônico são restauradas (Khanna 13). Ao acessar a memória para revelar sua história, a amnésia torna-se parte indispensável, pois as experiências traumáticas não são facilmente processadas. O esquecimento torna-se parte da sobrevivência.



Neste jogo, o que é revelado passa a ser tão importante quanto as lacunas que pressupõem os momentos de silêncio daquela que encontra na literatura um veículo de reconstrução de sua subjetividade.

A autobiografia de Ken Bugul está dividida em duas partes: A pré-história e a história de Ken. A pré-história da narradora, uma espécie de mito de origens, traz as experiências dos irmãos Codou e Fodé que roubam açúcar da mãe para fazer *ndiambane*, suco do fruto do baobá. Fodé cospe uma semente na terra onde brotará um baobá que presenciara todos os acontecimentos na vila. Os ancestrais de Ken construirão um abrigo, sua primeira casa, também sob a mesma árvore. Naquele lugar, Ken será negligenciada pela mãe dando início a um trauma relacionado ao abandono materno.

As imagens associadas ao abandono materno são recorrentes na obra, surgindo em vários flashbacks, principalmente nos momentos de angústia e dor. Em um desses momentos, Ken lembra de uma criança negligenciada pela mãe que encontra uma pérola na areia, embaixo do baobá, penetrando-a no ouvido. Neste momento, a criança começa a perder a audição, deixa de ouvir a comunidade e perde a capacidade de comunicar-se, gradualmente desconectando-se das tradições e valores culturais.

A autobiografia de Ken desafia o mito de mãe África, uma mãe mítica, simbólica, uma terra fértil, pronta para acolher seus filhos. A narrativa sugere que para as mulheres, África também é lugar de sofrimento, opressão e abandono. A autora direciona sua crítica aos poetas do movimento *Négritude* e, principalmente ao seu líder, o primeiro presidente do Senegal Leopold Sédar Senghor. Em um de seus poemas mais famosos, *Femme Noir*, Senghor reverencia as mulheres africanas e a mãe África, um lugar de refúgio e acolhimento. Para as autoras africanas, a poesia de *Négritude* mitifica uma mulher africana simbólica enquanto negligencia o real status feminino em sociedades patriarcais, além de reiterar práticas tradicionais, contribuindo para a opressão feminina. A fusão dessa mulher simbólica com África propicia a idealização do continente africano, ao mesmo tempo que deixa de considerar as consequências do colonialismo e as incoerências dos discursos nacionalistas.

Mariama Ba, Ama Ata Aidoo, entre outras feministas africanas desafiam o mito de Mãe África, pois ele também confina a mulher africana ao papel de mãe, mulher extremamente fértil, mulher simbólica, pronta para dar à luz e cuidar dos homens da nação. As autoras refutam, principalmente, as narrativas nacionalistas que disseminaram uma imagem equivocada das mulheres africanas e da experiência feminina. Aidoo ressalta que em uma das mais célebres obras da literatura africana, o romance *O Mundo se despedaça*, publicado em 1957, pelo escritor nigeriano Chinua Achebe, as personagens femininas não têm um papel relevante na sociedade pré-colonial, pois são apenas objetos de compra, venda e troca em uma sociedade patriarcal. Aidoo



acrescenta que se Achebe queria iniciar uma nova página na história dos povos africanos, ele conseguiu tal propósito apenas em relação aos homens africanos. (Aidoo, 1998)

Segundo Elleke Bohemer, após as independências das nações, apesar da mãe África ser declarada livre da dominação colonial, as mulheres africanas permaneceram oprimidas, pois o sujeito colonial feminino, na maioria das vezes, não encontra na terra natal um lugar de proteção e acolhimento. No Senegal, por exemplo, as tradições culturais, a religião, a herança colonial, a corrupção e a má governança contribuem para dificultar a vida das mulheres que passam a ser duplamente oprimidas pelas estruturas patriarcais e pelas estruturas sociais modernas.

Na segunda parte da obra, intitulada a história de Ken”, a narradora relata suas experiências em uma escola francesa no Senegal, durante o período colonial. Na escola colonial, ela aprendeu a respeitar Europa e os europeus, além de desprezar sua própria cultura. A história inicia com a narradora viajando para Bruxelas por volta de 1966, aproximadamente seis anos após a independência do Senegal. Na Bélgica, Ken tenta esquecer-se de sua cultura e inicia uma busca pelos seus ancestrais, os “gauleses”. A autora refere-se a política assimilacionista francesa que, através do sistema educacional colonial, levou uma geração de crianças, a partir das lições de história e cultura, a repetir e internalizar a história da França. Ao repetir inúmeras vezes que seus ancestrais foram os gauleses, Ken decidiu procurá-los na Europa. As experiências traumáticas da infância são inseridas na narrativa através dos flashbacks. Em um de seus momentos de angústia, em Bruxelas, Ken lembra-se dos personagens Paté e Totó, presentes em seu livro de francês durante a educação primária. Paté e Totó eram desastrados e agressivos. A narradora lembra-se de sua tentativa desesperada de desconectar-se do estereótipo do negro e da cultura negra, desta forma a cultura europeia e o tornar-se francesa pareciam o único acesso a civilização. Na Europa, Ken descobre a falácia dos ideais civilizatórios, ao mesmo tempo em que a imagem que tem do europeu perfeito, educado e superior começa a ruir. Para ela, os europeus não pareciam muito civilizados, tanto os que conheceu no submundo das drogas, quanto aqueles ávidos por utilizar-se do seu corpo como objeto de consumo.

A partir da perspectiva feminista e pós-colonial, a colonização é reinterpretada através das imagens do corpo feminino que ao tornar-se objeto de consumo na Europa, também revela a desumanidade e crueldade presentes nas estruturas de poder e nas relações com as minorias raciais, sociais e étnicas. No entanto, Ken ao afirmar: ‘É o país dos brancos que me interessa’ (Bugul 1984, p.37 tradução minha) revela como sua obsessão pela Europa gradualmente transforma-se em insanidade.

Sua narração não revela apenas o corpo e a sexualidade de uma mulher negra senegalesa ou africana,



mas revela as angústias do sujeito feminino no ambiente pós-colonial. Enquanto em Dakar, ela faz parte de uma elite educada e identifica-se como francesa, na Europa, pela primeira vez, a protagonista é forçada a identificar sua negritude. No livro, *Os Condenados da Terra*, o autor Frantz Fanon afirma que a violência colonial leva o colonizado a perguntar-se constantemente; ‘Em realidade, quem sou eu?’ (Fanon, 1967, p.200 tradução minha). As questões levantadas por Fanon ecoam em *O baobá enlouquece* quando Ken torna-se incapaz de digerir a rejeição e o preconceito na Europa e tenta compreender a construção de sua identidade.

Na tentativa de reconstruir sua identidade, as relações sexuais homoafetivas, a solidariedade e a amizade entre mulheres contribuem para sua regeneração. No entanto, a narradora reconhece que questões de raça e classe, nacionalidade, entre outras, interferem em seu relacionamento com mulheres europeias, por isso entende que as particularidades das experiências das mulheres negras, colonizadas, pobres, imigrantes e habitantes do Terceiro Mundo precisam ser consideradas por um teoria feminista que aborde a interseccionalidade das categorias de opressão.

Para Sandra Harding, as feministas ocidentais refutaram os mais diversos discursos teóricos que criaram um homem universal e essencial, sujeito e objeto de todas as teorias, e na tentativa de revelar a experiência feminina, arriscaram-se a criar uma mulher universal, sujeito e objeto, agente e matéria do pensamento. Desta forma, assim como as teorias patriarcais interpretaram a experiência de homens brancos ocidentais burgueses e heterossexuais, algumas feministas ocidentais que também destas mesmas camadas sociais, reproduziram as tendências das aplicações patriarcais, considerando apenas os problemas da mulher burguesa, e ocidental, ou seja, criando uma mulher universal. (Harding, 1993 p.7)

No ensaio “A Instabilidade das Categorias Analíticas na Teoria Feminista”, Harding propõe uma avaliação da teoria feminista, argumentando que as primeiras mulheres a denunciar a dominação patriarcal foram as mulheres ocidentais, pois tiveram acesso à educação formal e faziam parte de uma elite. No entanto, enquanto denunciavam os abusos do patriarcado e reivindicavam igualdade de gênero, deixavam de fora da agenda as questões concernentes às mulheres negras, pobres, indígenas ou as provenientes dos países colonizados.

Devido a esta exclusão, escritoras africanas e afro-americanas passaram a questionar a teoria feminista e formular teorias mais inclusivas. Considerando a singularidade de algumas situações em África, por exemplo, tradições africanas, colonialismo e neo-colonialismo, o feminismo proposto pelas mulheres africanas distancia-se da proposta das feministas ocidentais. Apesar de reconhecer a relevância do feminismo ocidental ao revelar a situação de subjugação feminina sob o sistema patriarcal, o feminismo proposto pelas mulheres africanas



percebe limitações no que concerne a realidade do sujeito feminino em África.

Molara Ogundipe-Leslie ressalta as especificidades das questões de gênero no continente africano ao afirmar que durante o período pré-colonial havia em muitas sociedades um privilégio masculino, no entanto, a interferência ocidental, através do sistema colonial, adicionou novos poderes ao patriarcado em detrimento de uma subtração dos papéis sociais femininos. Para Ogundipe-Leslie, a interferência do ocidente promoveu um estado de dependência econômica que levou a uma proletarização de um continente, onde sociedades inteiras comprometeram-se a trabalhar para suprir as metrópoles. Nos novos esquemas sócio-econômicos, as mulheres tornaram-se mais dependentes e subjugadas, perdendo a posição ocupada nos antigos processos de produção. Desta forma, as estruturas políticas tradicionais foram completamente abandonadas ou distorcidas, a participação feminina nas estruturas de poder e administração local foi completamente excluída, as antigas estruturas econômicas foram apagadas e substituídas por estruturas masculinas. As sociedades modernas têm por herança estruturas que privilegiam o patriarcado, a atitude de superioridade masculina, a proletarização do sujeito feminino e a exclusão das mulheres das esferas de poder.

Durante o processo de reconstrução de sua subjetividade, Ken tenta restaurar suas forças e auto-estima. A relação homoafetiva baseada, acima de tudo, na solidariedade feminina lhe proporciona uma regeneração física e espiritual. A história termina com o seu retorno ao Senegal, embaixo do baobá faz uma oração fúnebre ao descobrir que, embora pareça saudável e em perfeito estado, seu baobá já está morto há muito tempo. Ken simbolicamente celebra seu funeral, no entanto, ali também inicia-se um novo momento de reconstrução e regeneração.

Na Europa, ao rejeitar sua cultura, Ken torna-se tão vazia quanto o baobá, mas, sua morte produz esperança de um novo começo. Ao regenerar-se, Ken poderá escrever uma outra história e ao utilizar o corpo feminino para reescrever o encontro colonial, ela questiona o passado e evita amnésia.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. *Things Fall Apart*. New York: Fawcett Crest, 1959.

AIDOO, Ama Ata. The African Woman Today In NNAEMEKA, Obioma (Org) *Sisterhoods, Feminisms and Power in Africa: From Africa and the Diaspora*. Trenton, NJ: Africa World Press, 1998, p.39-50.

BÂ, Mariama. *So Long a Letter*. Oxford: Heinemann, 1989.

BOHEMER, Elleke. Stories of women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fiction of Flora Nwapa. In NASTA, S. (Org) *Motherlands: Black Women's Writings from Africa, the Caribbean and South Asia*.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

London: Women's Press, 1991.

BUGUL, Ken. *Le Baobab Fou*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984.

DE VITA, Alexis. *Mythatypes: Signatures and signs of African/Diaspora and Black Goddesses*. London: Greenwood Press, 2000.

FANON, Frantz. *Black Skins, White Masks*. Trad. Richard Philcox. London: Pluto Press, 1952

GELLAR, Sheldon. *Senegal: an African Nation between Islam and the West*. Boulder: Westview Press, 1982.

KHANNA, R. *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

NASTA, S. (Org) *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. London: Women's Press, 1991.

OGUNDIPE-LESLIE, M. *Recreating Ourselves: African Woman and Critical Transformations*. Trenton: Africa World Press, 1982.

SENGHOR, L. *Anthologie de la nouvelle poésie negre et malagache de langue Française: Précédée de Orphée Noir*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

SPIVAK, G. Can the Subaltern Speak. In NELSON C; GROSSBERG L. (Org) *Marxism and the Interpretation of the Culture*. Champaign: University of Illinois Press, 1998 p. 271-313.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 3

Feminismo na Amazônia: memórias de História e Literatura das Mulheres

VOZES AFRO-INDÍGENAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O LUGAR DE GRAÇA GRAUNA E INALDETE PINHEIRO DE ANDRADE

Prof. Me. Eidson Miguel da Silva Marcos (UFRN)
Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)

Durante bastante tempo, estudos acadêmicos respaldados por estatísticas oficiais costumavam referir a presença das populações indígenas e afro-descendentes, no Rio Grande do Norte, na condição de praticamente inexistentes ou extintas. Segundo essas fontes, fartamente utilizadas como subsídios para a educação formal, tais segmentos estariam circunscritos a alguns pequenos núcleos rurais, sendo minimizadas a sua presença e importância na conformação do perfil cultural do Estado dito potiguar.¹

Mais recentemente, sobretudo a partir da pesquisa histórica, sociológica e antropológica desenvolvida por estudiosos como Julie Cavignac (2015, 2011), Epitácio de Andrade Filho (2011), Jussara Galhardo Guerra (2011) e Helder Macedo (2005, 2003), entre outros, essas informações vêm sendo revistas e questionadas. Constitui também um dado de realidade a eclosão de grupamentos sociais organizados no sentido de reivindicar o reconhecimento de sua pertença identitária e cultural, como é o caso das comunidades quilombolas do Seridó (ASSUNÇÃO, 2009, 2009b) ou dos conglomerados indígenas em processo de reestruturação em diferentes regiões do Estado.²

A literatura pode configurar um espaço de resistência onde identidade, alteridade, etnia, gênero e auto-história são ressignificados e reafirmados por meio de estratégias como a incorporação de aspectos ligados à oralidade ancestral negra e indígena, entre outras iniciativas. Nesse viés, a obra de Maria das Graças Ferreira Grauna e Inaldete Pinheiro de Andrade, potiguares radicadas em Pernambuco, consolidam, no campo literário, uma experiência voltada para a reivindicação e requalificação étnico-racial através de recursos como a contação de histórias, na condição de veículo de transmissão e manutenção dos saberes construídos coletivamente. No presente estudo, portanto, empreenderemos uma leitura recortada da obra das duas autoras, contemplando

¹ Neste sentido, consultar: CASCUDO (2009, 1955), LIRA (1982), ROSA (1974), entre outros.

² V.: NUNES, Gorete. *Indígenas no RN*. Disponível em: <http://indigenasnorn.blogspot.com.br/> ; ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE AÇÃO INDÍGENA – ANAÍ. *Quadro de Acompanhamento da situação fundiária das terras indígenas do Rio Grande do Norte*. Atualizado em 15.03.2011. Disponível em: http://www.anai.org.br/povos_rn.asp; COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DE SÃO PAULO: *Terras Quilombolas – Processos no INCRA. Reforma Agrária*. Disponível em: http://www.cpis.org.br/terras/asp/uf_detalhes.aspx?UF=RN&terra=i



algumas questões de ordem étnico-racial, histórica, social e identitária que os seus ensaios, poemas e narrativas de ficção deixam entrever.

Conforme sinalizávamos anteriormente, é sabido que a experiência colonial legou uma série de tensões e fissuras históricas e identitárias para alteridades conformadoras desse contexto sócio-cultural, minorizadas que foram dentro de um contínuo processo de invisibilidade. Os povos originários e os africanos, principalmente, passaram a ter suas trajetórias e memórias traumaticamente marcadas por tal experiência. Nesse sentido, fazendo referência ao elemento afro-descendente nas Américas, Queiroz (2007, p. 67-68) ressalta inclusive “o apagamento intencional desta presença pelo projeto de “branqueamento” a que estiveram sujeitas as populações em diversas regiões do continente americano”, inclusive no Nordeste brasileiro, com similar prejuízo para as populações indígenas e seus descendentes.

Para Julie Cavnac (2011, p. 195), em Estados como o Rio Grande do Norte podemos perceber que “as referências a identidades diferenciais são discretas” nessas representações nativas do passado, e evidenciam “uma ausência dos principais atores da história colonial”, uma vez que, “nos dois casos, as populações autóctones, os escravos e seus descendentes, são relegados ao segundo plano”. Um possível entendimento desta questão aponta para o seguinte:

Logo após a retomada do território pelos portugueses na segunda metade do século XVII, podemos pensar que houve uma ação planejada e coordenada, visando a eliminação física das populações nativas e que, ao mesmo tempo se desenvolveu um movimento contínuo e generalizado de apagamento sistemático da presença cultural dos grupos nativos; movimento que resultou numa amnésia coletiva. Neste sentido, o aniquilamento do elemento indígena nas consciências, inclusive dos próprios descendentes, a erradicação física aliada ao apagamento dos índios nos documentos administrativos, pode ser interpretado como sinais do pleno sucesso do colonizador. (CAVIGNAC, 2003, p. 10)

De fato, apesar de encontrar no termo “potiguar” - que, por sua vez, remete a potiguara³, um gentílico para quem nasce naquela unidade federativa, prestigiadas fontes locais de informação costumam minimizar a presença e a participação dos negros e indígenas na conformação cultural e histórica do Estado. O conhecido etnólogo e escritor norte-rio-grandense Luís da Câmara Cascudo, por exemplo, fez registrar que

Em três séculos toda essa gente desapareceu. Nenhum centro resistiu, na paz às tentações d’aguardente, às moléstias contagiosas, as brutalidades rapinantes do conquistador. Reduzidos, foram sumindo misteriosamente, como que sentindo que a hora passara e eles eram estrangeiros na própria terra. (CASCUDO APUD SUASSUNA & MARIZ, 1955, 51)

Esse misterioso desaparecimento ao qual alude Cascudo se contradiz diante dos dados atualizados e as evidências registradas pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e a Associação Nacional de Ação Indígena

³ Etnia indígena que ocupava territórios do litoral brasileiro à época da colonização e que atualmente tem a presença circunscrita a 32 aldeias localizadas nos municípios de Baía da Traição, Rio Tinto e Marcação, no litoral paraibano.



(ANAI), organismos já mencionados em nota acima. Isto nos leva a uma questão crucial: como explicar o ressurgimento daquilo que foi extinto?

Tratando do afro-descendente a partir de viagem realizada pelo interior do Estado, o mesmo Câmara Cascudo chega a afirmar que

Uma surpresa no Sertão é o quase desaparecimento do Negro. Raros os negros-fulos e ainda mais o retinto. Este, não o vi nos 1.307 quilômetros viajados. Assimilado nos cruzamentos, o Negro não viverá dois decênios em massa que mereça saliência. Regiões inteiras corremos sem um herdeiro dos velhos trabalhadores escravos. A lenda da “mestiçagem nordestina” está pedindo uma verificação para desmentido completo. (CASCUDO, p. 31, 2009)

Este argumento se depara, por sua vez, com um questionamento similar ao anteriormente apresentado, frente ao fato do reconhecimento oficial de diversas comunidades quilombolas dispostas pelas várias regiões do Estado, a exemplo do Jatobá, no Oeste potiguar, ou da Boa Vista dos Negros, no Sertão do Seridó.

Apesar de todos esses percalços, uma série de vozes afro-indígenas sempre marcou presença no cenário histórico e cultural do Rio Grande do Norte através de espaços outros, contestando discursos de apagamento que gozaram de visibilidade maior. Nomes como os de Felipe Camarão, o Poti; do cacique Paraupaba; dos irmãos Castriciano de Souza; de Fabião das Queimadas e de Dona Militana Salustino, dentre outros, compõem algumas dessas presenças.⁴

Diante do panorama histórico apresentado, algumas mulheres encontraram também certo protagonismo, seja pelo cariz feminista flagrado através da vida e da obra de Nísia Floresta, pensadora, educadora, poeta e ficcionista, seja pelo exercício poético de vozes femininas como Auta de Souza, Dona Militana Salustino, Graça Graúna ou Inaldete Pinheiro de Andrade, dentre outras.

Em Auta de Souza (1876-1901) reconhecemos a primeira voz lírica feminina que se tornou conhecida fora do Estado. Para alguns críticos, sua obra transita entre um Romantismo tardio e a estética simbolista. Além de ter tido acesso ao ensino formal, frequentou associações literárias da sua época e escreveu para jornais e revistas, apropriando-se de um espaço majoritariamente ocupado por profissionais do sexo masculino. Sua condição étnica parece ter sido atenuada pelos meios oficiais de informação, haja vista os retoques de “branqueamento” dos seus traços físicos, evidentes nas fotografias disponibilizadas. Apesar de afro-descendente, não chegou, até onde se sabe, a tematizar tal questão em sua poesia, marcada principalmente por um misticismo religioso acentuadamente cristão. Mesmo assim, constitui importante voz feminina no contexto

⁴ Ao contrário de Felipe Camarão, o cacique Paraupaba foi uma liderança indígena que participou de movimentações políticas e militares contrárias ao projeto colonial português. Os Castriciano de Souza: Eloy, Henrique e Auta, negros, compuseram o cenário político e literário da nascente República brasileira, no Rio Grande do Norte. Fabião das Queimadas nasceu escravo no interior do Estado, mas, através do exercício poético da cantoria de rabeça, comprou a própria alforria e de mais alguns parentes. Também tematizou a experiência do escravo em seus versos.



literário brasileiro.

Pelo viés poético da oralidade, e em diálogo com a música, aparece o nome de Dona Militana Salustino, mestiça descendente de negros e índios. Para alguns setores da crítica, seu nome é referido como o principal dentre as romanceiras no Brasil, perpetuando a memória do cancionero ibérico e regional transmitido oralmente através do exercício da contação de histórias, da recitação e das performances poético-musicais. Em parte de seu repertório, esse cancionero carrega referências a tensões de ordem étnica oriundas do passado colonial. Na cantiga “A Tapuia”, termo genérico utilizado para designar as populações autóctones que habitavam o interior do Rio Grande do Norte nos primeiros séculos da colonização, podemos encontrar um bom exemplo:

“Oh, linda Tapuia,
vamos para o Porto,
tomar o conforto
de um copo de vinho.
Não quero o teu vinho,
sou uma pobre tapuia.
Não bebo no copo,
só bebo na cuia
(In: GURGEL, 2012, p. 226-227).

Percebemos que, na atualidade, tensões como essas sinalizam um redimensionamento no sentido da reivindicação e da qualificação étnica e de gênero, mais explicitamente sugeridas pelas vozes literárias de autoras como Graça Graúna e Inaldete Pinheiro.

Maria das Graças Ferreira Graúna nasceu no município de São José de Campestre/RN. De ascendência potiguara, é professora universitária e pós-doutora na área de Literatura e Direitos Humanos, poeta, ensaísta e ficcionista. Tal como acontece com Inaldete Pinheiro de Andrade, suas atuações como cidadã, pensadora e ativista parecem repercutir diretamente sobre grande parte de sua escrita literária. Em depoimento à revista *Cadernos Negros*, fez registrar que: “Ao escrever, dou conta da minha ancestralidade; do caminho de volta, do meu lugar no mundo” (GRAÚNA in: RIBEIRO & BARBOSA, 2006, p. 119), sinalizando poeticamente um estreito compromisso entre a vida e a arte.

Em seu trabalho poético e ficcional, este último mais voltado para o público infanto-juvenil, a autora coloca a história, a cultura e os próprios indígenas na condição de protagonistas. É o que acontece em *Criaturas de Ñanderu*, obra ambientada em uma aldeia indígena onde a índia mais velha, no finalzinho da tarde, reúne os mais jovens para contar-lhes uma história. A narrativa trata, inicialmente, de uma cunhã cujo nome é mudado para o de um pássaro, visto que ela precisa assumir seu papel enquanto protetora da tradição, do conhecimento, da terra e do povo indígena.



A jovem passa por um processo de maturação espiritual que apresenta, por sua vez, efeitos físicos: “uma plumagem negra foi tomando conta dos seus ombros e dela surgiram belas asas!” (GRAÚNA, 2010, p. 20). Finalmente, a cunhã sai da aldeia para enfrentar a cidade grande, preservando as tradições de seu povo, o que lhe confere um duplo e desafiador lugar de importância: o de protetora das tradições que precisa ocupar, dentro da cidade grande e, ao mesmo tempo, a assimilação de outros espaços de negociação metaforizados pelo par de asas.

Já em poemas como “Alma Benzida”, temos uma série de lugares de fala afro-indígenas que emanam do sujeito lírico:

Acuda, meu Santo!
Sou só uma mulher
perdida nesse mundo.
Uma cabocla velha,
a mais pobre e não me engano. (...)
Sou só uma mistura:
índia-negra se acabando,
para salvar minh'alma
benzida pela Mãe d'Água
para acender o meu canto.”
(GRAÚNA *in*: RIBEIRO & BARBOSA, 2006, p. 121).

Percebe-se, no poema em questão, a referência a pelo menos três desses lugares de fala e identidade: o de gênero, o etnorracial e o social. O sujeito lírico expõe sua condição de mulher, mestiça e pobre, “perdida nesse mundo (...) índia-negra se acabando”; a alusão a uma condição desfavorável vivenciada por esse ser é acompanhada de evocações de ajuda ao “Santo” e de possíveis caminhos de ‘salvação’, pela benção da “Mãe d'Água”. O poema aponta para as culturas afro-descendentes e indígenas, metaforizadas nas figuras do Santo e da Mãe d'Água, como instrumentos de resistência frente à opressão que recai sobre essa mulher comum, negra e índia.

Como veremos a seguir, num viés semelhante ao adotado por Graça Graúna, Inaldete Pinheiro de Andrade segue focando especificamente a condição histórica e identitária dos afro-descendentes.

Inaldete Pinheiro de Andrade é natural de Parnamirim, Rio Grande do Norte, mas também radicou-se, ainda jovem, no Recife. Formada em Enfermagem e Mestre em Serviço Social e Administração Hospitalar, atuou com destaque no Movimento Negro desde a sua fundação, assim como nos movimentos femininos. Empenhada na defesa do meio ambiente, desenvolveu atividades em prol dos baobás do Estado pernambucano, fato que lhe rendeu o prêmio Zumbi dos Palmares. Na maioria de seus trabalhos de ficção e de seus ensaios acadêmicos, tematiza a herança ancestral africana e a condição afro-descendente no Brasil, revelando, em paralelo à produção impressa, outra atividade que lhe é bastante peculiar: a de contadora de histórias.



Ao apostar num processo de re-existência das populações ancestrais evocadas pela memória e muitas vezes revividas por seus descendentes através das histórias que cria ou reconta, a temática da resistência e da valorização das culturas africanas e afro-descendentes parece consistir, portanto, num projeto recorrente em Inaldete Pinheiro de Andrade. Na coleção *Velhas Histórias, Novas Leituras*, constituída por cinco livros voltados para o público infantil, a autora põe em destaque várias manifestações culturais que constituem legado da ancestralidade africana no Brasil, a exemplo da capoeira, do coco e do maracatu.

Um dos livros que compõem a referida coleção intitula-se *A Menina Capoeira* (2010) e trata da inserção, muitas vezes problemática, da mulher negra em espaços tradicionalmente ocupados pelos homens. Na narrativa em questão, acompanhamos o protagonismo de Soraia, uma menina-moça que “gostava de participar das brincadeiras da rua. A brincadeira predileta era o futebol” (p. 3). Sendo esta atividade majoritariamente praticada pelos meninos do lugar, o desejo de Soraia passa a dividir opiniões tanto entre os adultos como entre seus colegas de escola: “- Soraia está ficando moça, não dá mais para ela ficar jogando bola de gude, futebol, empinando papagaio no campo com os meninos” (p. 7), pontua a mãe.

A narrativa estabelece um paralelo entre as mudanças ocorridas em seu corpo de menina para mulher e o amadurecimento de uma consciência social, metaforizada pelo processo que desponta afirmativamente num exercício de criticidade deflagrado pelo seu desejo de jogar capoeira:

Em um dia de recreação, dona Edenir convidou os alunos e as alunas para apresentar qualquer expressão de cultura afro-brasileira. Soraia levantou:
- Posso jogar capoeira? - perguntou.
- Pode sim, disse dona Edenir, a professora.
- Não, menina não joga capoeira, só menino é que joga, diziam os meninos e algumas meninas também.
- Eu quero jogar com um menino, afirmou Soraia.
- Não, peituda, senta! Menina não joga capoeira!
- Mulher-macho é na Paraíba! Vai machucar os peitos! Uh! Senta! Senta! Diziam em coro. (p. 15)

Frente às tensões de gênero deflagradas em sala de aula pela postura de Soraia e sua decisão pela escolha de um menino como parceiro de jogo, a narrativa prossegue de modo afirmativo ao evidenciar, na atitude da protagonista, uma ruptura de preconceitos em relação aos papéis socialmente pré-definidos para as mulheres:

Soraia continuou em pé, esperando o parceiro. Zola levantou-se e ofereceu-se para jogar com ela. Foi uma algazarra. Ele e ela não deram ouvidos e as vaias foram diminuindo, diminuindo.
Soraia sorrindo, Zola sorrindo, jogo crescendo, lindo.
Zola e Soraia jogaram bonito. A classe silenciosa, batendo palmas, cadenciadas. Ao final, aplausos, para Zola e Soraia. Ela nem lembrou que estava vestida com uma saia...” (p. 16).

Tendo em vista o caráter didático da obra, a exemplo dos demais livros que completam a coleção, *A menina capoeira* apresenta, além das tensões existentes, o exemplo positivo do enfrentamento de preconceitos



e a superação de barreiras sociais, étnico-raciais e de gênero impostas pela sociedade patriarcal e machista.

No conto “O Be-a-bá do Baobá”, que se passa em uma *tabanca*⁵, o homem mais velho, detentor da sabedoria ancestral, reúne os mais jovens em um círculo para narrar-lhes a trajetória do povo africano trazido à força para o Novo Mundo. Sua narrativa destacará e evocará a resistência perpetrada diante dos revezes da escravidão, bem como uma re-existência do povo afro-descendente metaforizada na figura do baobá: “Da seiva do Baobá, invadido e violentado, outros Baobás brotaram e pareciam dizer: “Pode me derrubar e continuo a renascer”.” (ANDRADE, 2005, p. 31).

Através destas e de outras obras de Inaldete Pinheiro de Andrade, poderemos observar claramente uma escrita que se funda na oralidade, ao mesmo tempo que a realimenta, sugerindo uma performatização possível no ato da contação oral e da leitura coletiva. Valendo-se de uma estratégia comum aos antigos *griots* africanos e aos contadores indígenas, o recurso à contação de histórias, também largamente utilizado por Graça Graúna em narrativas como *Criaturas de Ñanderu*, situaria o trabalho das autoras

no caminho de um griotismo literário, por estabelecer um vínculo entre a tradição oral dos contadores e contadoras de histórias e sua atualização e reinvenção pela escrita, encontrando na ativação da memória e no motor da imaginação elementos mediadores dessa continuidade. (QUEIROZ, 2007, p. 153).⁶

Dessa forma, emergem dos versos e da prosa de Graça Graúna e Inaldete Pinheiro vozes femininas, negras e indígenas a partir das quais a “ênfase na ancestralidade sugere uma força enunciativa com respeito ao ato de narrar como instrumento de preservação da memória.” (GRAÚNA, 2013, p. 100), de tal forma que, “a história/memória dos povos excluídos se faz presente na [...] contação de histórias” (GRAÚNA, 2013, p. 171). Enuncia-se, portanto, um discurso afirmativo onde a reivindicação e a qualificação de gênero e de etnia, bem como outros lugares de fala sociais e históricos têm lugar na voz das alteridades em questão.

Para além do campo literário, percebemos através da escuta das vozes afro-indígenas em Graça Graúna e Inaldete Pinheiro de Andrade uma consolidação de espaços de re-existência que, por sua vez, apontam para uma série de outras possibilidades interpretativas, uma vez que se alinham como veículo de transmissão e manutenção dos saberes construídos e dispostos coletivamente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Inaldete Pinheiro de. *Coleção Velhas Histórias, Novas Leituras*. Recife: Edição do autor, 2010.

_____. “O Be-a-bá do Baobá”. *Revista Palmares* Ano 1 - Número 1 Agosto 2005.

⁵ Aldeia, povoado em algumas áreas do continente africano.

⁶ O Griotismo literário aqui referido alude à perspectiva teórica defendida por estudiosos como o crítico Salvato Trigo (1982, 1981)



ANDRADE FILHO, Epitácio de. *A Saga dos Limões: Negritude no Enfrentamento ao Cangaco de Jesuíno Brilhante*. Natal: 2011.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE AÇÃO INDÍGENA – ANAÍ. *Quadro de Acompanhamento da situação fundiária das terras indígenas do Rio Grande do Norte*. Atualizado em 15.03.2011. Disponível em: http://www.anai.org.br/povos_rn.asp

ASSUNÇÃO, Luiz. *Jatobá, ancestralidade negra e identidade*. Natal: EDUFRN, 2009.

ASSUNÇÃO, Luiz. *Os Negros do Riacho*. Natal: EDUFRN, 2009b.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Viajando o Sertão*. 4 ed. São Paulo: Global, 2009.

_____. *História do Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: Nacional, 1955.

CAVIGNAC, Julie. “Índios, negros e caboclos: identidades e fronteiras étnicas em perspectiva. O caso do Rio Grande do Norte”. In: CARVALHO, Maria do Rosário. EDWIN, Reesink. CAVIGNAC, Julie. (org.). *Negros no mundo dos índios: imagens, reflexos, alteridades*. Natal: EDUFRN, 2011.

_____. *A etnicidade encoberta: “Índios” e “Negros” no Rio Grande do Norte*. In: MNEME Revista de Humanidades, v. 4 – nº 8, abril-setembro de 2003. Caicó/RN: Departamento de História e Geografia da UFRN, disponível em: <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme08/001-p.pdf>, acessado em 08 de fevereiro de 2015.

COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DE SÃO PAULO. *Terras Quilombolas – Processos no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária*. Disponível em: http://www.cpisp.org.br/terras/asp/uf_detalhes.aspx?UF=RN&terra=i Acessado em 28 ago 2015

GUERRA, Jussara Galhardo Aguirre. *Identidade indígena no Rio Grande do Norte*. Fortaleza: Editora IMEPH, 2011

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da Literatura Indígena Contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

_____. *Criaturas de Ñanderu*. Barueri/SP: Manole, 2010.

GURGEL, Deífilo. *Romanceiro Potiguar*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 2012.

LIRA, Augusto Tavares de. *História do Rio Grande do Norte*. 2.ed. Natal: Fundação José Augusto; Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1982. p. 154.

MACEDO, Helder Alexandre Medeiros de; POSSAMAI, Paulo César. *História indígena no sertão do Rio Grande do Norte após a “Guerra dos Bárbaros”*: resistência e mestiçagem cultural. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM.

MACEDO, Helder Alexandre Medeiros de. “Existem índios no Rio Grande do Norte? A propósito da presença de populações indígenas no Sertão do Seridó entre os séculos XVIII e XIX”. *Revista Espaço Acadêmico*. Ano 3 - N. 26 – Julho de 2003. <http://www.espacoacademico.com.br/026/26cmacedo.htm>

NUNES, Gorete. Projeto Japuruvô Arandaú (Utilizando sabedoria). *Indígenas no RN*. Disponível em: <http://indigenasnorn.blogspot.com.br/> Acessado em: 28 ago 2015

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As Inscrituras do Verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. Recife: UFPE, PGLetras, 2007.

RIBEIRO, Esmeralda. BARBOSA, Márcio (org.). *Cadernos Negros Vol. 29: poemas afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2006.

ROSA, Jayme da Nóbrega Santa. *Acari: fundação, história e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1974.

SUASSUNA, Luiz Eduardo B. MARIZ, Marlene da Silva. *História do Rio Grande do Norte*. 2 ed. Natal: Sebo Vermelho, 2005.

TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira, o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.

TRIGO, Salvato. Uanhenga Xitu - da oratura à literatura. In: *Cadernos de Literatura*, n. 12. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1982, pp.29-33.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 3

Feminismo na Amazônia: memórias de História e Literatura das Mulheres

A CONSCIENTIZAÇÃO DA MULHER INDÍGENA NA POESIA DE E. PAULINE JOHNSON

Eduardo de Souza Saraiva (FURG)

INTRODUÇÃO

Emily Pauline Johnson é considerada a primeira mulher nativa Canadense a escrever, a dar voz e espaço para a figura feminina no contexto de sua obra de ficção e poética. Com sua escrita Johnson insere uma minoria que antes era silenciada tanto no aspecto social como no literário. Filha de um Chefe Mohawk e de uma mulher inglesa, Pauline Johnson transitou por essas duas culturas em sua obra literária, bem como em suas performances. Com seus textos, deu início a um movimento que foi o de inserir a mulher, em especial a mulher indígena, em contextos que antes eram somente designados aos homens.

Ao levar em consideração questões como a posição social da mulher, e pensando que ela é também figura ativa e relevante dentro de seu grupo, o presente trabalho procura evidenciar como o poema de Pauline Johnson 'A cry from an Indian wife' representa a condição da figura feminina indígena bem como a condição da mulher europeia e os seus papéis na sociedade.

Pensando que é através da escrita que o indivíduo externa a sua concepção de mundo e dos valores que são atribuídos a cada camada da sociedade, o texto analisado aponta então para a posição da mulher, seja como autora, seja como personagem ou eu lírico. Desse modo, o discurso vai ser a ferramenta utilizada para mover da periferia os sujeitos e as questões ligadas a esses sujeitos, como por exemplo, a condição da figura feminina, mais especificamente a condição da mulher indígena. Ao pensar a mulher como sujeito periférico dentro de uma comunidade, a posição central, logo, é ocupada pela figura masculina, evidenciando uma sociedade patriarcal em que a mulher é colocada sempre às margens. Pauline Johnson, com sua escrita, vai iniciar um questionamento sobre qual a posição da mulher indígena numa sociedade como a canadense, portanto que segue os moldes ocidentais em que o homem era a figura central.

EMILY PAULINE JOHNSON: VIDA E OBRA



Nascida em 10 de março de 1861 na reserva indígena canadense Six Nations, Emily Pauline Johnson foi a mais nova de quatro filhos. Tendo a mãe de origem Inglesa e o pai como um *Chief* Mohawk, Pauline Johnson incorporou essas duas culturas em sua escrita e em suas performances.

Em 1886, a autora adotou seu nome Mohawk, incluindo, desse modo, o nome 'Tekahionwake'. Nesse mesmo ano, publicou seu primeiro poema. Seis anos mais tarde, em 1892, com o recital do poema 'A cry from an Indian wife' Pauline Johnson ganhou reconhecimento como *poet-performer*, uma vez que ela não só escrevia, mas também realizava performances com figurinos da cultura indígena bem como da cultura inglesa.

Pauline Johnson estabeleceu sua reputação como poeta no momento em que dois de seus poemas foram publicados na antologia *Songs of the Great Dominion* (London, 1889). Seu primeiro livro de poesias, *The White Wampum*, foi publicado em 1895, logo em seguida publicou *Canadian Born* (1903) e por último, *Flint and Feather* (1912). A autora também escreveu textos narrativos, como por exemplo, a coleção de narrativas *Legends of Vancouver* (1911) e as coleções *The Shagganapi* e *The Moccassin Maker*, publicadas após sua morte.

Pauline Johnson escreveu e falou sobre as complexidades de ser descendente indígena, de ser mulher e de ter sua terra colonizada. Foi através de seus textos e performances que Pauline Johnson conseguiu lançar um olhar sobre essas problemáticas.

'A CRY FROM AN INDIAN WIFE'

De acordo com Veronica Strong-Boag & Carole Gerson (2002) o poema 'A cry from an Indian wife' ganhou destaque no momento em que foi publicado no *The Week*, uma prestigiada coletânea de periódicos. Acrescenta-se a isso também as performances e os recitais que Pauline Johnson realizou do referido poema. Foi a partir de então que a autora começou a ter maior visibilidade e seus textos começaram a chamar a atenção de editores e do público em geral.

No texto 'A cry from an Indian wife,' Pauline Johnson se posiciona, como citam as autoras Strong-Boag & Gerson (2002): 'nativa, mulher e o outro'¹ e são nessas perspectivas que Pauline Johnson mostra a posição ocupada pela mulher. A poeta mescla duas culturas, a Aborígine e a Europeia, na construção do poema, ao trazer o conflito da mulher indígena em aceitar que o marido vá para luta em defesa de sua terra, assim como ao colocar ao longo do poema as inquietações da mulher branca sobre seu marido também partir para a luta.

¹ Johnson's first public positioning as woman/Native/other. (STRONG-BOAG & GERSON, 2002, p. 149).



A posição da mulher fica marcada nos primeiros versos do poema, onde se tem a figura feminina fazendo uma última despedida a seu marido que logo irá partir para a batalha de modo a garantir a posse de sua terra. A mulher nesse primeiro momento questiona quais serão as consequências advindas desse conflito, por exemplo, os versos abaixo indiciam o conflito dessa esposa em aceitar que o homem saia em defesa do local.

What mighty ills befall our little band,
Or what you'll suffer from the white man's hand? (JOHNSON, 1997, p. 17).

Para exemplificar as interrogações e os questionamentos dessa mulher, os seguintes versos mostram essa dualidade de sentimentos:

Go; rise and strike, no matter what the cost.
Yet stay. Revolt not at the Union Jack,
Nor rise Thy hand against this stripling pack
Yet stay, my heart is not the only one (JOHNSON, 1997, p. 17).

Nesses versos, percebe-se a oposição de sentimentos e os momentos de conflito desse eu lírico que ora é a favor de o marido ir e manter sua posição de resistência, não importando as consequências de tal ato, e no momento seguinte surge a relutância e esse eu volta atrás em sua decisão e pede que o homem não lute.

A posição da mulher nos versos apresentados acima, enfatizando sua participação nas decisões do casal em relação à participação do marido na guerra, aponta para o início da conscientização de que a figura feminina também é relevante dentro do grupo. Pauline Johnson, como mencionado anteriormente, começa um movimento de inserção da figura feminina na literatura e no texto literário, mostrando a mulher indígena como uma mulher atuante, e não como sujeito passivo nos moldes do comportamento da mulher branca do século XIX.

Se por um lado tem-se a mulher indígena e seus conflitos, por outro lado essa esposa indígena considera a posição da mulher branca que também sofre ao ver seu marido partir:

Think of the mothers o'er the inland sea;
Think of the pale-faced maiden on her knees; (JOHNSON, 1997, p. 17).

Pauline Johnson constrói seu texto a partir do conflito dessa esposa indígena que começa a perceber sua importância dentro do grupo. Ela não quer mais ocupar o lugar de sujeito passivo, mas sim participar de forma mais ativa, especialmente em um momento em que a resistência era fundamental para manter a posse do local.

Se considerarmos os versos finais do poema, perceberemos que essa mulher substitui sua insegurança, suas dúvidas e hesitações iniciais por uma atitude firme de encorajamento e incentivo para que o marido lute e resista. Se antes ela titubeava e estava incerta, agora ela está firme e decidida em sua resolução, como podemos constatar nos versos abaixo.



O! coward self I hesitate no more;
Go forth, and win the glories of the war.
Go forth, nor bend to greed of white men's hands,
By right, by birth we Indians own these lands. (JOHNSON, 1997, p. 18).

Essa mulher tem consciência de que ainda não pode ir e lutar ao lado do marido, mas ela pode contribuir de outras maneiras, e uma dessas maneiras é incentivar o homem que vá e conquiste as glórias dessa guerra, pois o local é por direito do povo Indígena e todos precisam, sejam homens ou mulheres, nesse momento de resistência, lutar e não se curvar diante da ganância do homem branco.

O poema 'A cry from an Indian wife' aborda a questão da resistência do povo Indígena em um momento histórico de luta pela manutenção do local. A posição da mulher no texto aponta para uma mudança de pensamento, no sentido de que a figura feminina não é mais um ser passivo, mas que ela pode de algum modo contribuir nesse momento de luta.

É possível resgatar, através da leitura do poema, que este foi escrito não por acaso durante a *North-West Rebellion*, o movimento de luta e resistência do povo indígena contra o governo e que foi liderado pelo *Métis* Louis Riel no Canadá em 1869. Esse conflito, o qual ficou conhecido como *River Red* e *North-West Rebellion* e que teve Riel como o líder do grupo, tinha por objetivo lutar contra a dominação do governo canadense, e também, garantir os direitos dos povos indígenas que estavam perdendo seus direitos e suas terras devido aos muitos tratados em função da colonização do território.

Ao escrever 'A cry from an Indian wife' e, também, seus outros textos, Pauline Johnson começa a fazer uso de uma ferramenta importante para a conscientização das causas de seu povo, a escrita. É através de seus textos que ela começou a ganhar aos poucos espaço e credibilidade como mulher e como Indígena que teve seu espaço colonizado. É através do contexto de suas obras que a escritora traz para a superfície questionamentos, como por exemplo, ser mulher, ser de origem Indígena e, conseqüentemente, em razão disso ter sua voz silenciada.

A posição assumida por esse sujeito poético é a de evidenciar que a mulher possuía uma voz e a mesma deveria ser usada como forma de expressão e de luta contra a dominação. O poema de Pauline Johnson é uma escrita que fala de si, e da posição que ocupa, é uma voz que quer ser ouvida e reconhecida. Assim como seus demais textos literários, é uma ferramenta que visou a conscientização do papel da mulher Indígena, e a luta de um grupo duplamente discriminado e, conseqüentemente, a libertação e reconhecimento.

Essa escrita como forma de resistência é o que Kim Anderson analisa em sua obra *A recognition of being: Reconstructing Native womanhood* (2008). Segundo a autora, a escrita era e continua sendo uma ferramenta de resistência contra a opressão da colonização, atuando no combate aos estereótipos e ideias pré-



concebidas sobre o povo Indígena.

CONCLUSÃO

O percurso realizado no presente trabalho teve por objetivo apresentar a posição da mulher Indígena como escritora de sua própria história. Foi na materialidade linguística que Pauline Johnson pôde usar sua voz como ferramenta de libertação. Através de sua escrita, a autora de ancestralidade Mohawk deu início a um movimento de se colocar como mulher e, também, de dar visibilidade às outras mulheres Indígenas.

Pauline Johnson foi uma mulher que buscava mudanças em sua época, como apontam Strong-Boag & Gerson (2002). Ela lutou em favor de muitas causas, como, por exemplo, melhor educação, melhores salários, casamento igualitário e contra a opressão por ser mulher. E. Pauline Johnson iniciou um movimento de defesa dos direitos da mulher Indígena ao apoiar o chamado *New Women Movement*. Por meio de sua expressão artística, por suas performances e escrita de seus textos literários, Johnson conseguiu usar sua voz em favor de seu povo, e principalmente em prol das mulheres indígenas.

Pauline Johnson pode ser considerada como pioneira no que diz respeito à sua contribuição para a formação de um sistema literário canadense. Com a escrita e publicação de suas poesias em jornais, revistas e periódicos da época, Johnson iniciou um movimento revolucionário ao abrir caminho para que outros, e principalmente, as mulheres pudessem então escrever. A autora contribuiu para a formação de uma literatura nacional e em sua escrita defendeu o direito das mulheres e do povo Aborígene. Em seus textos, especialmente em seus poemas, como por exemplo, em 'A cry from an Indian wife' Johnson marca a figura indígena mais do que a figura canadense com o intuito de mostrar a posição de seu povo e, conseqüentemente, contribuir para a construção de uma literatura nacional que incluía os indígenas.

No momento em que dois de seus poemas são publicados na antologia *Songs of the Great Dominion*, Johnson alcança o status de ser a primeira mulher indígena a escrever, principalmente por escrever seus textos em Língua Inglesa. Através de sua herança indígena e inglesa, Pauline Johnson utilizou sua voz e suas performances como ferramenta para a construção de sua identidade como: mulher, indígena e escritora.

Em seu poema 'A cry from an Indian wife', Pauline Johnson traz a mulher em duas perspectivas: essa esposa Indígena que no início está hesitante em aceitar que o marido lute, pois sofre ao pensar na ausência do amado, e ao final toma consciência de que é dever não só do homem, mas é dever dela também resistir e garantir a posse de sua terra. No contexto de seu trabalho literário, Pauline Johnson contribuiu para mostrar a



identidade de uma mulher indígena que, apesar de ser duplamente discriminada, usa de sua voz para garantir seu espaço e mostrar as marcas de violência e opressão de um período colonial.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Kim. *A recognition of being: Reconstructing Native womanhood*. Canada: Sumach Press, 2000.
- BENNETT, Donna; BROWN, Russell. *A new anthology of Canadian Literature in English*. New York: Oxford University Press, 2002.
- GERSON, Carole. The Most Canadian of All Canadian Poets': Pauline Johnson and the Construction of National Literature. *Canadian Literature* 158. (1998): 90-107.
- GERSON, Carole; STRONG-BOAG, Veronica. *E. Pauline Johnson (Tekahionwake): collected poems and selected prose*. Canada: University of Toronto Press, 2002.
- _____. *Paddling Her Own Canoe: The Times and Texts of E. Pauline Johnson (Tekahionwake)*. Canada: University of Toronto Press, 2000.
- JOHNSON, E. Pauline (Tekahionwake). *Flint and Feather*. Toronto: Guardian Print Company, 1997.
- NEW, William. H. *Encyclopedia of Literature in Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 4
Mulheres em cena: identidade, história e memória

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NOS TEXTOS DE ANA EURÍDICE EUFROSINA DE BARANDAS E NÍSIA FLORESTA

Sayonara Bessa Cidrack (UFC)
Dra. Edilene Ribeiro Batista (UFC)

A literatura é uma das responsáveis pela reprodução de discursos pertencentes à memória social. Por conseguinte, uma obra literária carrega consigo ideologias e, sob essa questão, Terry Eagleton afirma:

Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. (EAGLETON, 2006, p. 24).

A ideologia não só está presente no discurso literário, como também no juízo de valor desse mesmo discurso. Por exemplo, desde os primórdios, o processo de dominação do masculino sobre o feminino é uma realidade na sociedade patriarcal, processo esse que vem acompanhado de ideais misóginos propagados na sociedade e naturalizados pelo indivíduo. Isso pode ser comprovado, nos dias atuais, na matéria discursiva – inclusive da nossa literatura –, onde a concepção do mito da superioridade masculina ainda continua sendo propagada.

Apesar das vastas reflexões a respeito desse assunto, quando questionamos o falocentrismo do cânone literário e buscamos a representatividade da mulher na literatura, incorremos, normalmente, apenas na presença de nomes já consagrados pela crítica, tais como: Rachel de Queiroz, Lya Luft, Adélia Prado, entre outras. Devemos levar em consideração, entretanto, que a escrita literária de autoria feminina no Brasil surgiu a partir do século XVIII. Talvez, antes mesmo desse período. Nessa época, algumas escritoras já praticavam o labore literário, contudo, enfrentando inúmeras dificuldades; afinal, até para os homens (no Período Colonial Brasileiro) havia uma imposição política rigorosa acerca da publicação de obras e textos por parte de Portugal¹,

¹ Segundo Massaud Moisés, "os prelos chegaram atrasados à Colônia, visto a Inquisição reconhecer que por meio deles se ganharia uma liberdade de pensamento perigosa aos interesses da Coroa e da Igreja [...]. [A] carta régia de 8 de junho de 1706 determinava 'sequestrar as letras impressas e notificar os donos delas e os oficiais da tipografia que não imprimissem nem consentissem que se imprimissem livros ou papéis (*sic*) avulsos': vigilância compacta contra o progresso mental da Colônia. [...] a carta régia de 19 de maio de 1747 ordenasse o confisco da oficina, alegando que no Brasil 'não é conveniente se imprimam papéis (*sic*) no tempo presente, nem pode ser de utilidade aos impressores trabalharem no seu ofício, aonde as despesas são maiores que no Reino'" (MOISÉS, 1990, p. 74).



que dirá então das mulheres que, historicamente, tinham seu papel restrito à vida doméstica.

No Brasil, nos séculos XVIII e XIX, a construção do estereótipo feminino trazia consigo uma imagem fundada pelos valores patriarcais de uma sociedade que se formatava por uma visão política e cultural eminentemente masculina: ao homem vinculavam-se assuntos que remetiam ao ambiente público, à descoberta e ao desbravamento; à mulher, destinavam-se o lugar familiar e a vida comedida. Romper com esse seccionado sistema conduzia o transgressor (no caso, a mulher) a um conceito de valor por si só renegador. O ideal, então, era conter-se aos preceitos religiosos e misóginos que regiam a sociedade, caso contrário, a visão preconceituosa do patriarcado traria à tona, para o feminino, um processo de “rejeição social” consequentemente configurado em estigmas.

Ao pensar este lugar consagrado de ambos os sexos ao longo do tempo, Nancy Chodorow faz uma avaliação psicológica do imaginário humano e demonstra o lugar privilegiado em que o homem se encontra. Não que a Autora seja machista, o que ela se propõe a fazer, na verdade, é observar como se dá a construção identitária dessa sociedade de claras divisões dos exercícios diários. Para Chodorow, todo processo que regerá ações futuras é advindo de uma relação do sujeito com o meio ao qual se insere e, principalmente, pela educação a que este teve acesso. Enquanto ao homem é repassado um conceito de envergadura, de ser ativo no processo de mudança do mundo, à mulher é oferecida uma instrução devidamente recatada, pautada em valores que não ultrapassam o objetivo de estabelecer o bem-estar do outro, em um contexto fechado da vida familiar. Esta verdade inserir-se-á no inconsciente coletivo da sociedade brasileira colonial, delimitando e dividindo ainda mais os campos de ação de cada sexo: o homem trabalha em prol de si mesmo e de suas causas; a mulher tem por função a oferta de recursos para o sucesso das gerações vindouras. Tal ideologia fundamenta-se nos preceitos religiosos vigentes de então, que acreditava em um espírito malévolo que permeava as ações do feminino. Dessa forma, era necessário que o homem o monitorasse e o mantivesse sob o seu controle.

Em meio a esse cenário, uma mulher que se dava à tarefa de escrever e se propunha a realizar atividades além das funções que lhe eram tradicionalmente atribuídas era mal vista. A esse respeito, afirma Viveiros de Castro:

Aquelas que, rompendo com um meio tão hostil, atrevem-se a cultivar as letras, fazendo-se escritoras, devem logo resignar-se aos sacarmos mais pungentes e às chufas mais grosseiras. Contestam-lhes o talento e babam as mais vis calúnias sobre sua honra de mulher. Raramente recebem uma palavra de animação e, se alguém as saúda, é logo suspeito de ser amante (apud MUZART, 2000, p. 20).

Pelo exposto acima, percebe-se que ao homem era mais propício expressar-se; agir; pensar; filosofar; afinal, a sociedade que aqui estamos retratando é, em sua formação, falocêntrica. Assim, usando analogicamente um pensamento de Virginia Wolf, apresentado na obra *Um Teto todo seu*, e trazendo-o para a



realidade colonial do Brasil, poderíamos dizer que enquanto Gregório de Matos escrevia poemas que seriam consagrados com o passar do tempo, uma anônima cumpria seu papel de mãe e dona de casa; enquanto Manoel Botelho de Oliveira firmava-se na literatura nacional, uma mulher se subjugava a uma educação preparatória para o matrimônio.

Apesar de o Brasil ter possuído um cenário desfavorável ao surgimento de escritoras, tivemos algumas mulheres que romperam com a conduta social e o dogmatismo religioso/patriarcal e produziram literatura nessa época. De fato, se considerarmos a quantidade de textos produzidos por homens e compará-los com os feitos por mulheres, perceberemos que o campo torna-se mais vasto quando se opta por tomar como base escritores canônicos. Contudo, tal circunstância não implica, necessariamente, na negação e esquecimento de textos produzidos por nomes, tais como: Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-?) e Nísia Floresta (1810-1885) que trazem em suas produções escritas, fatores importantes para o entendimento da formação e da construção da identidade literária feminina.

Para demonstrarmos o processo de produção literária dessas autoras, devemos considerar as manifestações literárias dessas escritoras por uma visão que abarque uma confluência com as tendências observadas em cada estética literária à qual elas se vinculam, bem como ao contexto histórico em que elas se encontram inseridas. O resultado dessa ação é a verificação de uma escrita interessante e, muitas vezes, diferenciada da efetuada por homens inseridos no mesmo período literário dessas mulheres.

Mesmo sofrendo violência simbólica, essas autoras, e várias outras escritoras brasileiras, contribuíram para a desconstrução do imaginário patriarcal vinculado à mulher, auxiliando na construção de uma nova concepção da identidade feminina e, a literatura, não como pretexto, mas como fonte primordial, será uma das manifestações artísticas onde tal postura se refletirá. Diz Zinani:

No momento em que a mulher se apropria da narrativa, externando seu ponto de vista, passa a questionar as formas institucionalizadas, promovendo uma reflexão sobre a história silenciada e instituindo um espaço de resistência contra as formas simbólicas de representação por meio da criação de novas formas representacionais. Dessa maneira, as mulheres promovem uma ruptura com a tradição da cultura patriarcal, por meio da utilização de um discurso do qual emerge um novo sujeito com outras concepções sobre si mesmo e sobre o mundo. (ZINANI, 2006, p. 30).

É por meio do discurso literário que o feminino, no Brasil, ganha autoridade autoral e passa a se apresentar e a se representar enquanto Sujeito (e não como o Outro) a partir de uma subjetividade particular, fazendo sua história e/ou refazendo sua história, como ocorre com a produção escrita de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (Segunda Fase Neoclássica) e Nísia Floresta (Romantismo) apresentam, nas obras elencadas para essa pesquisa (respectivamente, *Diálogos*, *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens*), a



mesma temática, ainda que por perspectivas distintas, pois há que se respeitar, nesse caso, as questões temporais e os estilos de época.

Em *Diálogos*, de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, é travada uma discussão entre Mariana (filha), Humberto (pai) e Alfredo (primo) sobre a Revolução Farroupilha. Nessa conversa, Mariana posiciona-se contra os rebeldes mesmo sofrendo retaliação do pai e do primo por ser mulher. Por esses dois últimos julgarem que política não é assunto para o sexo feminino, afirmam:

Alfredo:

- Não gosto, minha prima, de ver-vos tão partidista; esses entusiasmos não são próprios do vosso sexo: e se soubesses o quanto é ridículo em uma mulher o dissertarem política, jamais ousaríeis abrir a boca para dizer uma só palavra a tal respeito [...].

Humberto:

- Dizeis muito bem, Alfredo: de balde tenho quebrado a cabeça com esta rapariga, que se não importe com estas coisas, e que cuide de suas costuras e no arranjo da casa, que para isso só foi feita a mulher [...]. (BARANDAS, 1990, p. 99).

A partir do exposto, podemos perceber que a identidade de Mariana é construída pela subjetividade da rejeição das normas, rejeição a concepção histórica linear. Essa protagonista, assim como Conceição, de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, apresenta um diferencial por se envolver diretamente com um caos social, político, sendo capaz de ver a tradição como um obstáculo a ser vencido. Essa informação pode ser observada no decorrer do enredo.

Bastante argumentativa, Mariana usa do discurso e retruca: “- Assim é, meu pai, pois eu li não sei que autor que diz – *Os homens são injustos, a presença de uma mulher sábia ofende excessivamente o seu orgulho...*” (BARANDAS, 1990, p. 101-102).

Em *Diálogos*, a personagem usa do discurso como arma para defender seus objetivos e ideologias, acabando por convencer o pai e o primo que suas colocações são corretas. No final, Mariana faz uso da fala de Alfredo para discorrer em favor das mulheres e, com um raciocínio lógico, põe em questionamento o mito da inferioridade feminina:

Alfredo:

- Na verdade não se soa mal ao ouvido. Demais, Deus formando-nos à sua semelhança, disse-nos: - Gozai e dominai sobre tudo – E eis o homem, a sua obra principal, fazendo tudo ao pé da letra.

Mariana:

- Muito estimo que tomásseis um caminho tão elevado para demonstrar-me a vossa superioridade. Tomando eu as vossas próprias armas, já vos mostro que a nós mulheres é que compete esse pomposo título de – Obra principal da Divindade – E pelos mesmos princípios nos quais buscais vosso domínio,



vou rebater-vos.

Alfredo:

- Quero ver isso...

Mariana:

- Tomai sentido: Deus quando formou o Universo, não fez tudo num só instante, mas, sim, gastando seis dias.

[...] no sexto [dia], fez sair da terra todos os animais, vindo o homem também nessa súplica. Aperfeiçoou este, dando-lhe a sua semelhança e animando-o com uma centelha de Sua Divina Graça. Depois de o haver concluído, disse-lhe: - Goza de tudo o que vês, e domina sobre tudo que existe. – Mas notai bem, que a mulher ainda então não existia, e que portanto ficou excetuada desse fatal domínio.

Alfredo:

- Oh! Por essa agora não esperava eu. Vamos adiante.

Mariana:

- O Ente Supremo, maravilhado com tudo que acabara de fazer, lembrou-se de criar, por excelência, uma outra criatura e que esta, tendo uma origem mais nobre e mais primorosa, servisse de realce e de requinte à sua inaudita glória... E criou a mulher.

Alfredo:

- Santa maravilha!

Mariana (continuando):

- Eu te associo uma criatura digna de mim – disse o Onipotente ao homem – Ei-la! Nada mais me resta a fazer. E Deus não fez mais nada. (BARANDAS, 1990, p. 108-109).

A formação autodidata da protagonista reforça sua individualidade de pensamento e a faz questionar, enquanto mulher, o *status quo* sem deixar de atuar politicamente, afirmando, assim, sua identidade.

Assim como Barandas, Nísia Floresta contesta, em *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens*, as causas dos preconceitos voltados ao feminino, desmistificando o mito da superioridade masculina:

[...] Se a força exterior do corpo fosse para eles um título suficiente para dominar sobre nós [...]. Se este sexo altivo quer fazer-nos acreditar que tem sobre nós um direito natural de superioridade, por que não nos prova o privilégio, que para isso recebeu da Natureza, servindo-se de sua razão para se convencerem? (FLORESTA, 1989, p. 23-24).

Percebe-se, no trecho acima, a presença de uma tensão entre a visão de mundo da Autora e a ordem estabelecida para si pela sociedade de então. Ela denuncia o preconceito, a discriminação, a opressão e, por extensão, o sexismo voltado para as mulheres de seu tempo:

Se os homens concordam que a razão se serve tanto deles, como de nós, está claro que ela regerá igualmente tanto uns como a outros; mas o caso é bem diferente. Os homens não podendo negar que nós somos criaturas racionais, querem provar-nos a sua opinião absurda, e os tratamentos injustos que



recebemos, por uma condescendência cega às suas vontades; eu espero, entretanto, que as mulheres de bom senso se empenharão em fazer conhecer que elas merecem um melhor tratamento e não se submeterão servilmente a um orgulho tão mal fundado (FLORESTA, 1989, p. 41).

Essa voz enunciativa questiona a condição feminina estabelecida pela tradição, pois reconhece que, por trás das aparências, há um pulsante universo controlado pelo sistema patriarcal. Com isso, essa mulher apresenta uma identidade bem formada e preocupada em viver fora dessa opressão.

A partir do exposto, podemos perceber que a identidade das personagens femininas de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas e Nísia Floresta é construída pela subjetividade da rejeição das normas, rejeição a concepção histórica linear. Essas protagonistas apresentam um diferencial por se envolverem diretamente com um caos social, sendo capaz de ver a tradição como um obstáculo a ser vencido.

Notamos, ainda, que as escritoras carregam, nos textos, a imanência de uma marca e de um ponto de vista (a visão da própria mulher em relação a outra mulher: o Outro) e insurgem-se em uma seara até então de dominação masculina, que falam, nessas obras, e que nelas também se representam.

E a literatura, como forma de representação do mundo, abre espaço para que as escritoras aqui citadas (com exceção de Clarice Lispector), silenciadas pelas páginas de nossa historiografia, possam ser inseridas no cânone literário brasileiro pelo valor estético de sua produção escrita. Contudo, para que possamos entender e mesmo concretizar tal exposição, torna-se necessário considerar alguns aspectos significativos que circundam a relação entre literatura e sociedade. A esse respeito, Antonio Candido afirma, em sua obra *Literatura e Sociedade*, que: “a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma praxis socialmente condicionada” (CANDIDO, 2006, p. 64). Segundo Candido, a literatura é um espelho, uma “expressão” da sociedade e reflete os discursos que essa possui. Por ser uma arte, é responsável por representar identidades presentes em seu contexto sócio-histórico e cultural de produção.

Pautados nesse postulado teórico e analisando, comparativamente, os textos das escritoras em questão, percebemos que eles trazem, em seu bojo, uma procura pela reconstrução/representação social da mulher (o que significa a busca pela construção de identidade feminina), contestando os preceitos heteronormativos já existentes e reelaborando as imagens e os papéis que a mulher pode assumir na sociedade.

Conforme a análise aqui tratada, apontamos para a necessidade de se pensar na apropriação discursiva como forma de contribuição para o debate contra a discriminação baseada no sexo, responsável, muitas vezes, pela presença da violência simbólica nos mais variados contextos. Portanto, “há que se resgatar a voz do considerado subalterno feminino diante do poder falocêntrico apesar das conquistas políticas e sociais já adquiridas e consolidadas socialmente” (BATISTA, 2013, p. 21).



REFERÊNCIAS

BARANDAS, Ana Eurídice Eufrosina. *O Ramallete*. Porto Alegre: Nova Dimensão, EDIPUC, 1990.

BATISTA, Edilene Ribeiro. *Gênero e literatura: resgate, contemporaneidades e outras perspectivas*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHODOROW, Nancy. Estrutura Familiar e Personalidade Feminina. In: ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise. *A Mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 65-95.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FLORESTA, Nísia. *Direito das mulheres e injustiça dos homens*. São Paulo: Cortez, 1989.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Origens, Barroco, Arcadismo*. Paulo: Cultrix, 1990. v. 1.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. v. 1.

WOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a Construção da Identidade Feminina*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 4
Mulheres em cena: identidade, história e memória

**MULHERES NEGRAS, ANCESTRALIDADE E PERTENCIMENTO NOS ROMANCES DE
CONCEIÇÃO EVARISTO**

Tamires Maiara Santos Araújo (UFVJM)

*Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques do meu povo e encontro na
memória mal adormecida as rezas dos meses de maio de minha infância.*

Conceição Evaristo.

Sabemos que a literatura, assim como outras artes exercem um papel altamente significativo no que se refere à memória coletiva e cultural de um determinado grupo ou sociedade, movimentando questões que ultrapassam a pretensão da mera descrição dos fatos ou de uma suposta dicção realista acionada pelos recursos literários.

Segundo Evaristo, “para determinados povos, principalmente aqueles que foram colonizados, a poesia torna-se um dos lugares de criação, de manutenção e de difusão de memória e identidade.” (EVARISTO, 2013, p. 2).

É nesse contexto que temos os versos citados na epígrafe desse trabalho que compõe o poema “Meu rosário”, da escritora mineira Conceição Evaristo. Nesse poema temos vários elementos que converge e unem o presente ao passado. O som dos batuques do seu povo e as lembranças da infância acessa uma *memória mal adormecida*. Essa memória pode ao mesmo tempo nos servir como referência de uma história que precisa ser revisitada, mas que se faz presente no cotidiano do negro na diáspora do continente americano.

E é a partir dessa *memória mal adormecida*, de tempos não vividos e tão presentes que se encontram as obras *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2013), da referida autora.

Nessas obras podemos identificar “a consciência de pertencimento a um grupo social oprimido (DUARTE, 2015, p. 149)”, que ganham especial relevo na escritura de Conceição Evaristo através da primazia da temática da ancestralidade ou a partir da memória da escravidão.

Podemos identificar essas questões por meio do protagonismo de duas personagens femininas e negras, que apesar de não terem vivenciado a escravidão sentem em sua travessia o peso dessa memória que não pode ser esquecida. Essas personagens são Maria-Nova, de *Becos da Memória* e Ponciá Vicêncio da obra que leva o



seu nome.

Esse protagonismo é extremamente importante se pensarmos que as mulheres negras vem sendo representadas como “mães-pretas, amas-de-leite, educadoras informais da prole colonizadora, um outro papel, uma outra representatividade é negada à mulher negra no seio da sociedade brasileira (EVARISTO, 2009, p. 8).”

Sendo assim, a vivência tanto de Maria-Nova quanto de Ponciá oferece a nós, mulheres negras, outra representatividade, já que essas são repositórios de uma memória coletiva no momento em que incorporam uma reflexão crítica a cerca de um momento histórico vivido pelos seus ancestrais.

Esse protagonismo, no entanto, está atravessado pela violência de classe, gênero e raça que também permeiam a vivência das mulheres, sejam elas negras ou não.

MARIA-NOVA: MEMÓRIA E COLETIVIDADE

Becos da memória (2013) é uma obra que narra à trajetória de vida de dezenas de personagens moradores de uma favela que está passando por um processo de desocupação. Nesse lugar Maria-Nova colhia histórias, de Maria- Velha, de Tio Totó e de Bondade, num desejo de se encontrar dentro dessas narrativas;

fatos estavam acontecendo, muitas coisas ela percebia, mas só conseguia um melhor entendimento, por meio das narrações que ouvia. Ela precisava ouvir o outro para entender. (EVARISTO, 2013, p. 78).

Muitas coisas aconteciam na favela e na vida daqueles que contavam histórias para Maria-Nova, e essa no intuito de compreender a sua situação social busca no outro a sua referência identitária, já que “o sujeito se constrói na medida em que narra a si mesmo e os outros” (Campello, 2011, p. 3).

Por sua vez, esse contador revisita a *memória mal adormecida* do negro e dar a conhecer uma história de opressão que esses vivem e viveram, já Maria-Nova, quando ouvia estas narrativas percebia porquê de tanta miséria.

Talvez, [Maria-Nova] tivesse o banzo no peito saudades de um tempo, de um lugar de uma vida que ela nunca viverá. Entretanto o que doía mesmo em Maria-Nova era ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas no fundo, a miséria era a mesma (EVARISTO, 2013, p. 91).

Naquele contexto a menina via a vida de seus ancestrais se repetir, a relação casa grande-senzala ainda se fazia presente em seu cotidiano, onde a favela era a senzala e a casa-grande as residências de classe média e alta que se localizavam ao lado da favela.

No entanto essa relação se apresenta como descreve a própria menina a partir de “duas ideias, duas



realidades, imagens colocadas [que] machucavam-lhe o peito. *Senzala-favela*” (EVARISTO, 2013, p. 104).

Percebemos na trajetória dessa personagem o peso de sua ancestralidade, que a feriu por essa entender que o tempo da escravidão apesar de ter passado, ainda persistia por meio das situações de miséria e opressão, que viviam Ditinha, ela, a Outra e Fuizinha.

Elas assim, “são todas personagens femininas que atualizam, em sua história de vida e em seus próprios corpos, uma relação repetidamente evocada na narrativa: a aproximação entre senzala e favela” (SCHMIDT, 2013, p. 18).

Maria-Nova, por sua vez, trazia no sangue o “banzo”, termo que faz referência a uma enfermidade que os negros sofriam¹ quando eram trazidos para serem escravizados e que se alude ao sentimento de perda, de ausência e saudade de outros tempos. Nesse sentido, ela traz em seu âmago um sentimento de ausência que precisava ser preenchido pelas narrativas coletivas de sua comunidade. Assim,

Maria-Nova estava sendo forjada a ferro e fogo. A vida não brincava com ela e nem ela brincava com a vida. Ela tão nova e já vivia mesmo. Muita coisa, nada ainda, talvez ela já tivesse definido. Sabia, porém, que aquela dor toda não era só sua. Era impossível carregar anos e anos tudo aquilo sobre os ombros, sabia de vidas acontecendo no silêncio (EVARISTO, 2013, p. 108).

Ao recolher essas narrativas, que pesavam em seus ombros Maria-Nova precisava contá-las, dar a conhecer a história de seus ancestrais, era necessário dessilenciar os seus, e é através da escrita que ela exercerá o seu desejo “pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu peito, na sua alma, na sua mente” (EVARISTO, 2013, p. 210-213).

A literatura, nesse sentido, “assegura o direito à fala, pois pela criação poética pode-se ocupar um lugar vazio apresentando uma contrafalala ao discurso oficial, ao discurso do poder” (EVARISTO, s/d, p.3), e, ainda nessa perspectiva, Souza assinala que Maria-Nova

vai alimentando o seu coração para, mais tarde, então, recontá-las. E este recontar configura-se como uma (re)significação de si e de memórias coletivas. São reminiscências das quais tecem discursos afirmativos de identidades afro-brasileiras, sobretudo as de mulheres negras, ao desconstruir representações depreciativas de traços identitários (SOUZA, 2011, p. 96).

Assim, Maria-Nova, por meio de seu protagonismo oferece a nós mulheres negras uma (re)significação do ser mulher no contexto de nossa sociedade nos colocando como sujeito histórico e reflexivos de nossa própria trajetória enquanto pertencente a este grupo que, como se sabe, apresenta diferentes matizes e posições plurais advindas da extrema complexidade de discursos que as sociedades contemporâneas colocam em cena.

¹ Refere-se ao conceito adotando por Ana Maria Galdini Raimundo Oda em *Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142008000500003>.



PONCIÁ VICÊNCIO: ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA

Percebemos que Maria-Nova busca reviver a sua *memória mal adormecida* através de uma coletividade, já Ponciá Vicêncio, que apesar de possuir os mesmos anseios, os realiza a partir de uma busca solitária por uma herança simbólica e ancestral.

O romance *Ponciá Vicêncio* (2003), narra a trajetória de Ponciá desde sua infância até a vida adulta, no entanto, essa narrativa não é linear, já que vamos conhecendo a sua história no decorrer dos fatos narrados.

Essa personagem vivia na Vila Vicêncio, a qual dava origem ao sobrenome seu e de seus familiares. Essas terras foram doadas aos negros que viviam nesse local como uma espécie de alforria, mas essa liberdade estava longe de existir, já que os que habitavam nessa vila continuavam trabalhando para os antigos senhores de escravos.

Há tempos e tempos, quando os negros ganharam aquelas terra, pensaram que estivessem ganhando a verdadeira alforria. Engano. [...] o tempo passava e ali estavam os antigos escravos, agora libertos pela “Lei Áurea”, os seus filhos, nascidos do “Ventre Livre” e os seus netos, que nunca seriam escravos. [...] todos ainda, sob o jogo de um poder que, como deus, se fazia eterno.

Para Arruda, “Ponciá, na voz do narrador, nos revela em seu pensamento que essa pobreza era a condição de todos no povoado. As conseqüências da escravidão persistiram nos descendentes de escravos da fazenda dos Vicêncio” (ARRUDA, 2007, p. 53).

A memória da escravidão não era apenas uma lembrança vaga, mas algo que persistia no contexto da Vila Vicêncio, assim como na favela onde a Maria-Nova vivia.

Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô do seu avô, o homem que ela havia copiado de sua memória para o barro e que a mãe não gostava de encarar. O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de tal coronel Vicêncio (EVARISTO, 2003, p. 27).

Esse homem de barro feito pela moça, que a mãe de Ponciá não gostava de encarar era o Vô Vicêncio, que a menina desde pequena imitava, avô esse que terminará louco após atentar contra sua própria vida depois de ter matado a sua esposa.

Ponciá um dia, no intuito de romper com essa situação deixa a Vila Vicêncio e vai morar na cidade, onde irá trabalhar como empregada doméstica. Mas a sua situação continuaria a mesma, morava em um barraco empoeirado no alto de uma favela onde presenciava as mazelas da Durvalina, do Zé Moreira e a sua mesma.

De que valera o padecimento de todos aqueles que ficaram pra trás? De que adiantara a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombola? [...] A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do



desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida (EVARISTO, 2003, p. 83-84).

Assim como Maria-Nova, Ponciá na voz do narrador toma consciência da sua condição enquanto mulher negra e reconhece que é necessário travar novas batalhas, mas existe uma impossibilidade que impede o seu povo de continuar. Porém, a sua existência enquanto personagem feminina e negra, a sua voz enquanto sujeito histórico e literário, já é por si só a invenção de uma nova disputa por melhores condições.

De acordo com Arruda, “ao dar ao personagem negro o direito à fala, esses autores o tornam porta-voz das narrativas ao mesmo tempo em que também eles, escritores, são sujeitos literários de um processo histórico que transcende a diáspora africana.” (ARRUDA, 2007, p. 14).

Percebemos também, que essa personagem apesar de sua trajetória reflexiva em relação às condições do negro, não está isenta da violência que as mulheres sofrem no contexto de seu lar.

Ao ver a mulher tão alheio, teve desejos de trazê-la ao mundo à força. Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela lhe devolveu um olhar de ódio. Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris² e virar logo homem. Levantou-se, porém, amargurada de seu cantinho e foi preparar a janta dele (EVARISTO, 2003, p. 17).

Após se casar com esse sujeito violento e sofrer sete abortos Ponciá iniciará a sua busca solitária pela herança do seu avô que nos é apresentada pela a auto-reflexão dessa personagem.

Sua condição de gênero reforça seu despedaçamento ao apanhar do marido que não aceita a condição ausente da mulher. Os guias de Ponciá são outros: seus ancestrais e sua herança afrodescendente, que a acompanharão em sua formação, em sua procura. (ARRUDA, 2007, p. 55).

Um desses guias será o seu trabalho com o barro, ele está diretamente ligado a memória daqueles que foram escravizados em nosso país,

Desde pequena trabalhava tão bem o barro, tinha as artes de modelar a terra bruta nas mãos. [...] Eram trabalhos que contavam partes de uma história. A história dos negros talvez. A irmã tinha os traços e os modos de Vô Vicêncio. Não estranhou a semelhança que se fazia cada vez maior. Bom que ela se fizesse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque enquanto o sofrimento estivesse vivo na memória de todos, quem sabe não procuraria, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino (EVARISTO, 2003, p. 130).

CONSIDERAÇÕES

A vivência das personagens Ponciá e Maria Nova nos referidos romances traz como uma de suas

² Segundo Arruda, “o arco-íris em questão é, [...] denominado angorô – palavra africana de origem banto que representa um inkice correspondente a Oxumaré na nação ketu e no candomblé. Ou seja, a memória individual da protagonista está diretamente ligada à memória de seus ascendentes africanos” (ARRUDA, 2007, p. 62).



principais referências a história de uma coletividade que é permeada pela violência de classe, gênero e raça.

No âmago dessas narrativas literárias, reconhecemos que a memória tem uma função, entre outras coisas, de fortalecimento e solidificação de mecanismos culturais que aprofundam e estreitam o sentido identitário e de pertencimento a comunidades específicas e socialmente diferenciadas.

Podemos perceber ainda que essas questões colocadas anteriormente estão relacionadas com a posição da mulher na cultura afro-brasileira e como essas personagens se evoluem com o lugar do negro na sociedade em questão,

é preciso observar que a família representou para a mulher negra uma das maiores formas de resistência e de sobrevivência. Como heroínas do cotidiano desenvolvem suas batalhas longe de qualquer clamor de glórias. Mães reais e/ou simbólicas, como as das Casas de Axé, foram e são elas, muitas vezes sozinhas, as grandes responsáveis não só pela subsistência do grupo, assim como pela manutenção da memória cultural no interior do mesmo (EVARISTO, 2007, p. 4).

Sendo assim, as referidas obras de Conceição Evaristo contribuem, de maneira singular e profícua, para destacar as diferentes maneiras de empoderamento das mulheres em nossa sociedade demonstrando como essas contribuem para manutenção e ampliação dos espaços de memória ao mesmo tempo em que refletem criticamente os resquícios da escravidão e seus múltiplos fios que ainda acionam os mecanismos de resistência e de catalisação de novas forças no cenário da sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Aline. *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um feminino e negro*. Dissertação (Mestrado em Letras- Estudos Literários), Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CAMPELLO, Eliane T. A. Uma jornada pelos Becos da Memória, de Conceição Evaristo. *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*, UnB, 2011.

DUARTE, Conceição Lima. Gênero e violência nos contos de Conceição Evaristo. In: MAIA, Cláudia; PUGA, Vera Lúcia (Org.). *História das mulheres e do gênero em Minas Gerais*. Florianópolis: Mulheres, 2015, p. 145-158.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2013.

_____. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charliton (Org.). *Mulheres no Brasil – Resistência, lutas e conquistas*. João Pessoa: UFPB, 2009.

_____. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: SCHNEIDER, Liane; MOREIRA, Nadilza Martins de Barros (Org.). *Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: UFPB; Idéia, 2005.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

_____. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. Disponível em: <www.bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/evaris.rtf>. Acesso em: 20 ago. 2015.

_____. *Ponciá Vicêncio*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

ODA, Ana Maria G. Raimundo. *Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142008000500003>. Acesso em: 13 ago. 2015.

SOUZA, Adriana Soares. *Costurando um tempo no outro: vozes femininas tecendo memórias no romance de Conceição Evaristo*. Dissertação (Mestrado em Literatura) Florianópolis, 2011.

SCHMIDT, Simone Pereira. A força das palavras, da memória e da narrativa. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2013, p. 11-23.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 4
Mulheres em cena: identidade, história e memória

**GERANDO PALAVRAS, PARINDO VERSOS: A REPRESENTAÇÃO DA MATERNIDADE NA
POÉTICA DE CRISTIANE SOBRAL**

Franciane Conceição da Silva (PUC-MG)

Durante boa parte da história, os papéis de homens e mulheres estiveram muito bem definidos em termos de comando e obediência. Afinal de contas, assim como era da natureza masculina a inteligência, a altivez e a força; era da natureza feminina a estupidez, a subserviência e a fragilidade. As mulheres, assim concebidas, essencialmente débeis e incapazes, tinham já traçado o seu destino: casar, procriar, cuidar da casa e dos filhos e, se tivessem acesso à educação, teria que ser em um nível inferior ao masculino, pois, era até mesmo uma empreitada de risco a aquisição em alta dose do saber, porque poderiam esquecer os papéis que lhes eram determinados. Dessa forma, os homens deviam dominar, e as mulheres serem dominadas; os homens deviam trabalhar, e as mulheres cuidar da casa; os homens eram os progenitores e as mulheres instintivamente maternas, sua função primordial era parir para perpetuar a espécie. As mulheres tinham nascido para serem mães, e se recusar a cumprir esse papel era considerado uma grande heresia, uma agressão contra a sua natureza. Desse modo, ter filhos era o papel central da mulher na sociedade, “qualquer mulher apta a procriar os tinha sem se colocar grandes questões prévias. A reprodução era simultaneamente um instinto, um dever religioso e um dever para com a sobrevivência da espécie” (BADINTER, 2010, p. 17).

No entanto, com as reivindicações do Movimento Feminista, especialmente a partir da década de sessenta do século XX, as mulheres obtiveram inúmeras conquistas, que mesmo não sanando a desigualdade entre os sexos, diminuíram significativamente as diferenças. A partir de então, as mulheres foram conquistando um espaço cada vez mais amplo no mercado de trabalho e nas mais variadas profissões, passaram a ter mais espaço na vida acadêmica, ocupando as cadeiras dos mais diversos cursos, conquistaram a liberdade de decidirem sobre o seu destino, sobretudo, o direito de deliberarem sobre o seu próprio corpo. Desse modo, a famigerada teoria do instinto maternal foi colocada em xeque, visto que, com a criação dos métodos contraceptivos, as mulheres passaram a decidir se queriam ou não ter filhos, e, principalmente, quando queriam tê-los. Assim, é possível afirmar que, a partir da década de setenta, a maternidade

Deixara de ser o alfa e o ómega da vida feminina. Para as mulheres abriu-se uma diversidade de modos de vida desconhecida das suas mães. Podiam dar prioridade às suas ambições pessoais, desfrutar o



celibato e uma vida a dois sem filhos ou então satisfazer o desejo da maternidade, acompanhando ou não a atividade profissional (BADINTER, 2010, p. 11).

Essa polêmica temática da maternidade, como instinto ou escolha, aparece com recorrência na produção poética de Cristiane Sobral, escritora afro-brasileira que vem se destacando nos últimos anos tanto na produção em prosa, quanto na poética. Dessa forma, nesse trabalho pretendemos analisar alguns poemas do livro *Não vou mais lavar os pratos* (2011), de Cristiane Sobral, com o intuito de investigarmos como a temática da maternidade é enunciada na voz do eu-lírico feminino, mostrando quando o discurso apresentado reforça a concepção da maternidade como um instinto de toda mulher; ou quando essa é representada como algo não inerente à condição feminina, devendo ser uma escolha e não uma imposição. Porém, antes de fazermos a análise dos poemas selecionados, consideramos relevante trazer algumas informações sobre a vida e obra de Cristiane Sobral, uma vez que, essa é ainda desconhecida por grande parte do público.

A escritora e atriz Cristiane Sobral nasceu na zona oeste do Rio de Janeiro, no bairro Coqueiros, em 1974. Aos dezesseis anos ingressou no Ensino Superior, no curso de Artes Cênicas, e tornou-se a primeira atriz negra a formar-se em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. Sempre atuando em comerciais, teatro e cinema, já foi dirigida por vários diretores renomados. Sua participação no mundo literário se iniciou no ano 2000, quando começou a publicar nos *Cadernos Negros*¹, a partir do volume 23. Em 2010, Cristiane Sobral publicou o livro de poemas *Não vou mais lavar os pratos*, sua primeira obra individual. Em 2011, publicou *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção*, uma coletânea de contos. E em 2014, publicou o seu segundo livro de poemas, *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz*. Os poemas que serão analisados nesse trabalho fazem parte do livro *Não vou mais lavar os pratos*, publicação mais conhecida da escritora, que já está em sua terceira edição. Com mais de dois mil exemplares vendidos em todo o Brasil, esse livro tem recebido boas críticas tanto em relação à sua qualidade estética, tanto em relação às temáticas abordadas. De acordo com Michelly Pereira, autora do prefácio da obra, *Não vou mais lavar os pratos*

É uma ótima oportunidade de refletirmos sobre o amor cotidiano, a mulher com seus papéis e os lugares a serem assumidos por esta na sociedade [...] Brasília, relacionamentos amorosos, filhos, cotidiano, família, morte, separação, identidade, mas principalmente mulher – tema que se sobressai aos outros, orientando-os ou direcionando-os. [...] Não a visão panfletária de alguns autores, mas a visão realista e pragmática de mulheres conscientes (PEREIRA, 2011, p. 17).

De todas as temáticas abordadas em *Não vou mais lavar os pratos*, que se relacionam com o sujeito

¹ Ao sentir dificuldade de encontrar editoras que se interessassem em publicar suas obras, vários (as) escritores (as) negros(as) se uniram e publicaram os seus textos de maneira independente, originando assim a primeira publicação dos *Cadernos Negros*, em 1978. O grupo de escritores e escritoras interessados em participar da publicação foi crescendo, e os *Cadernos Negros* começaram a ser uma referência para estudiosos da literatura afro-brasileira. Desde 1978, é lançada uma edição anual dessa coletânea, alternando entre publicações de poemas e contos. No ano de 2014, foram lançados os *Cadernos Negros* de número 37.



mulher, a maternidade é, certamente, um dos temas mais recorrentes. Nesse sentido, já estando o leitor melhor familiarizado com a produção literária de Cristiane Sobral, partiremos para a análise de alguns poemas desse livro, com a finalidade de discutir como se dá a representação da maternidade na poética sobralina. Para fazermos essa investigação, selecionamos cinco poemas da obra em estudo: “Caminhos”, “Esperança”, “Parindo Poesia”, “Materna Idade” e “Abrúptero”. Feitas essas considerações, vamos à análise dos poemas, e para iniciar essa viagem seguiremos pelos “Caminhos”:

Caminhos

Os filhos que eu não pari
fizeram-me de outra forma existir
Os filhos que eu nunca pari
fizeram-me seguir
Os filhos que não terei
vão me levar aonde não sei

No meio do caos encontrarei a saída
Onde outros filhos me esperam
Parir é dor
Criar é produzir amor

Com outros olhos enxergarei os caminhos abertos
Estradas surgirão nos trilhos do universo
Agradeço aos filhos que não tive...
Por eles construirei pontes
a um novo coração (SOBRAL, 2011, p. 33).

Na primeira estrofe do poema “Caminhos”, o sujeito poético feminino fala da sua impossibilidade de ser mãe de um filho biológico. Os filhos não vieram, mas é preciso seguir, mesmo sem saber aonde irá chegar, o caminho mais certo seria o da maternidade, mas já que esse não se concretizou, há que se buscar outros caminhos. Na segunda estrofe, diante da real constatação da impossibilidade de ser mãe, o eu-lírico feminino tenta encontrar uma saída, já que para esse sujeito poético não poder gerar os próprios filhos é contra a ordem natural, é o caos. Porém, há uma alternativa, se não é possível ter os filhos frutos do próprio ventre, é possível criar os filhos de outra pessoa, doar afeto a um filho mesmo que não seja biológico, “produzir amor”. Na terceira estrofe, o eu-lírico feminino, consciente da sua infertilidade, mas também da sua capacidade de se doar a outrem, aponta os novos caminhos, “novos trilhos do universo”, conforma-se por não poder ter filhos biológicos, e agradece “aos filhos que não teve”, sem eles pode ser mãe de outra criança e construir pontes “a um novo coração”.

Conforme mostramos na análise acima, podemos perceber que no poema em estudo há um lamento do eu lírico feminino ao constatar que não poderá gerar os seus filhos. O natural é que as mulheres possam



procriar para perpetuar a espécie, e já que não pode parir os próprios filhos, torna-se necessário buscar outros caminhos para exercer a tão sonhada maternidade, como se o amor materno fosse um sentimento inerente a toda mulher. Essa manifestação do eu-lírico feminino do poema “Caminhos”, que trata da maternidade como um instinto, nos remete à tese do filósofo Diderot.

Para Diderot, as mulheres se reduziam a um útero e, por isso, eram essencialmente inferiores aos homens. Tinham nascido para procriar e para serem servas do marido. Ser mãe era o caminho natural de toda a mulher, procriar para preservar a espécie era uma das suas poucas utilidades. Fora isso, servia também para ser objeto de prazer dos homens, que as descartariam logo que essas envelhecessem (BADINTER, 1991). A vida de toda mulher era assim marcada pela dor e pela servidão. Deveriam servir ao marido e aos filhos e estarem sempre prontas para sofrerem a dor do parto e da rejeição.

Em consonância com o discurso essencialista de Diderot, o filósofo Rousseau, no século XVIII, publicou o livro *Émile*. Nessa obra, que se tornou uma espécie de bíblia para as mulheres da época, Rousseau defendia que a existência de toda mulher estava naturalmente ligada ao casamento e ao instinto maternal. Para o filósofo, toda menina deveria ter como futuro certo o papel de mãe e de esposa. Nesse contexto, “a maternidade, tal como concebida no século XVIII, a partir de Rousseau, é entendida como um sacerdócio, uma experiência feliz que implica também necessariamente dores e sofrimentos. Um real sacrifício de si mesma” (BADINTER, 1985, p. 249).

Nesse sentido, no livro *Não vou mais lavar os pratos*, além do poema “Caminhos”, que, de algum modo, trata da maternidade como um sacerdócio, dialogando com o discurso misógino dos filósofos Diderot e Rousseau, outros poemas dessa obra, em alguma medida, também trazem essa ideia da maternidade como essência de toda mulher. O poema “Esperança” é um exemplo disso.

Esperança

No devido tempo geramos a nossa tríplice aliança

Já contemplo escancarada as portas da esperança
Dessa vez vou ter uma menina
Dar passagem a uma fêmea ainda sem nome
Parir uma sequência de ais amplificados
Hino de anúncio da sua chegada
Digo isso, pois nunca estive tão pequenina e tão frágil
Até o meu jeito de passar batom mudou!

Aqui no meu centro contemplo
As curvas da minha erótica barriga
O desenho ousado dos meus seios
Aqui no meu canto paquero
O meu meio, o meu umbigo



O meu meio, o meu umbigo, o meu cordão de novidade

Ah, garotinha, sei que nunca serás minha...
Siga em frente, que o mundo acelera,
Mas não machuque muito esse corpo que te ampara
Pois serei mulher sempre, acima de tudo
Seja bem-vinda petiz à nossa santíssima trindade (SOBRAL, 2011, p. 59).

No poema em destaque, a ideia da maternidade como algo divino, sagrado, um verdadeiro sacerdócio, é ainda mais explícita do que no poema “Caminhos”. A aproximação da chegada de uma nova criança, fruto do seu ventre, é celebrada pelo sujeito poético feminino como algo mágico, essa chegará para renovar as esperanças, completar a felicidade da família, já composta pelo pai, mãe e filho, a santíssima trindade. Na primeira estrofe do poema, o sujeito lírico feminino nos revela que a filha chegará na hora certa, foi planejada no devido tempo. Na segunda estrofe, o sujeito lírico feminino fala da sua expectativa pela chegada da criança, “Dessa vez vai ser uma menina”, o que nos faz constatar que essa já tem um filho. Diante da proximidade do parto, o sujeito poético feminino se sente mais frágil e vai sofrendo algumas mudanças no seu corpo. Para o eu-lírico, o parto dolorido é como se fosse uma canção, os gritos de dor soarão como música que anunciará a chegada da filha tão esperada. Na terceira estrofe, a gravidez é festejada pelo sujeito poético feminino como uma das maiores realizações de uma mulher, a gravidez a coloca em evidência, no centro do mundo. Ao se contemplar nesse centro, o eu-lírico feminino vai descrevendo, com um grande deleite, as transformações do seu corpo em consequência da gravidez, sua barriga de grávida assume contornos eróticos e os seus seios ganham um “desenho ousado”; E, ao contrário do que ocorre com a maioria das mulheres grávidas, se sente mais sensual com a gravidez. Por fim, na última estrofe, o eu-lírico feminino revela que mesmo com a alegria da gravidez, a filha que sairá de dentro de sua “erótica barriga” não lhe pertence, o que nos remete ao famoso ditado popular “os filhos são do mundo”. Mesmo com a consciência da perda, a mãe anseia pela chegada da filha, sabe das dores que virão com o parto, mas está preparada para elas, afinal, isso faz parte da sua natureza de mulher “acima de tudo”. Assim, em um lar sagrado, em que reina a “santíssima trindade”, a filha completará a harmonia do ambiente, vira como uma oração, trazendo esperança.

A ideia da maternidade como algo santificado, tal qual representada no poema em estudo, perpetuou-se por muitos anos. No entanto, foi duramente questionada pelo movimento feminista, especialmente entre as décadas de sessenta e setenta do século vinte, voltando a se fortalecer no final da década de oitenta, especialmente nos países europeus, com baixas taxas de natalidade. Nesses países, esse discurso voltou a vigorar, na tentativa de incentivar as mulheres que estavam muito mais preocupadas com a vida profissional do que gerar filhos, a recuperarem o seu “instinto materno”.



Diante disso, mormente a partir da década de 90, muitas mulheres, filhas de feministas, começaram a proclamar o seu direito de serem apenas mães cuidadosas, pois consideravam essa experiência crucial para a feminilidade, uma vez que, se dedicando integralmente aos filhos, poderiam oferecer a eles um afeto que nunca receberam das mães. Para essas “filhas rebeldes”, suas mães desnaturadas, preocupadas em mudar o mundo, tinham se esquecido de cuidar da família. Nesse contexto, é possível afirmar que,

Após os agradecimentos habituais à contracepção e ao aborto, comprova-se que houve fracasso. Fracasso das mães que as filhas não querem imitar e que pode resumir-se assim: vocês sacrificaram tudo pela vossa independência e, em vez dela, suportam o duplo dia de trabalho, são subestimadas profissionalmente e, no fim das contas, foram derrotadas. [...] Talvez seja preciso ouvir: tu sacrificaste tudo à tua independência, incluindo-me nesse sacrifício. Não me deste amor suficiente, cuidados suficientes, tempo suficiente. [...] Não farei isso com os meus filhos (BADINTER, 2010, p. 103).

Assim, as filhas revoltadas que culpam as mães feministas de não terem lhes dado o amor suficiente, em função da sua vida profissional, procuram não repetir o fracasso das mesmas. Desse modo, tentam resgatar o discurso que as suas mães tanto lutaram para combater, o da maternidade enquanto instinto, da natureza feminina que só se realiza através da procriação. Podemos analisar essa questão mais a fundo com o estudo do poema “Parindo poesia”.

Parindo Poesia
De repente aquela dor
Aumentando a cada instante
Umedecendo os meus olhos
Aquele sensação sem palavras

De repente meu coração dilatou
Senti um calafrio e um medo desconfortante
A bolsa estourou
Todos os papéis, rascunhos e anotações não couberam
Tudo o que vi neste mundo louco de cada dia
Transbordou

Parindo poesia
Vou morrer filha da letra e nascer mãe da palavra
Jogar o meu ego ladeira abaixo
Espremer o que de melhor houver de mim
E dar à luz

[...]

Pão para quem fome
Parindo poesia
Trazendo palavras ao mundo
Para a preservação da espécie (SOBRAL, 2011, p. 105).

No poema “Parindo Poesia”, o eu-lírico feminino compara o processo de criação literária ao parto. Além



dos filhos, é possível parir verbos, fazer eclodir uma profusão de palavras. Assim, o ato de criação literária se mostra tão doloroso quanto o parto. Muitas vezes, para que as palavras fluam no texto, é preciso que haja o esforço, algumas delas precisam ser espremidas, forçadas a sair. Elas são tão difíceis de serem concebidas, que depois que surgem, a pessoa que as inventou precisa passar por um longo processo de recuperação, tal qual as mulheres que são submetidas a um parto cesáreo. No entanto, nem sempre dar à luz as palavras é um processo doloroso, às vezes elas surgem de maneira repentina, sem tempo para muita dor, assim como em alguns partos normais, em que os bebês nascem de modo discreto e tranquilo, sem provocar muito sofrimento para as suas mães. Deste modo, depois de concebidas, as palavras alimentam os leitores famintos, do mesmo modo que os filhos matam a sede de algumas mães sedentas por dar e receber afeto.

No poema em estudo, em um primeiro momento, como mostramos acima, o eu-poético feminino prega um discurso que trata da maternidade como uma escolha e não como uma obrigação. Não é preciso parir filhos, quando é possível parir palavras. No entanto, o último verso do poema “Para a preservação da espécie”, vai de encontro a essa concepção inicial de maternidade como alternativa, e se relaciona com a teoria de Darwin, de procriar para preservar a espécie. Diante desse fato, faz-se necessário advertir que esse discurso do eu-lírico feminino, reforçando o “tão gasto conceito de instinto maternal, fazendo o elogio do masoquismo e do sacrifício femininos, constitui o maior perigo para a emancipação das mulheres e para a igualdade dos sexos” (BADINTER, 2010, p. 156).

No entanto, é importante ressaltar, que mesmo que alguns poemas de Cristiane Sobral reforcem, como já mostramos, o discurso naturalista que trata da maternidade como um sacrifício ao qual toda mulher deveria se submeter; Outros poemas de *Não vou mais lavar os pratos*, ao trazerem a questão da maternidade como tema central, apresentam uma locução bem distinta daquela estudada até aqui. Dentre esses poemas, destacamos os títulos “Materna Idade” e “Abruptero”. Continuaremos a nossa análise com “Materna Idade”

Materna Idade

A biologia manda parir.
A metaplasia diz que não vai ser fácil.
A psicologia dá tempo ao tempo:
Cá estou

Uma multidão de flancos,
Alguns cabelos brancos no meio das pernas.
Na fila de espera de mais um dia fértil
Ainda sou filha do medo

Em meio ao caos dos meus ovários
Decreto a minha maioridade
A minha infinita capacidade



A espontânea vontade para o que vier

Serei mãe.
Das minhas próprias ideias,
Das escolhas
Do progresso.
Está bem doutor, a consulta é semana que vem
Resolvi marcar com a minha consciência
Ela diz que vou parir, mas não posso parar agora (SOBRAL, 2011, p. 41).

No poema em destaque, a tematização da maternidade feita pelo sujeito lírico feminino vai ao encontro às novas concepções a respeito do papel da mulher, depois da revolução feminista. Nesses termos, ao conquistarem o direito de fazer as suas próprias escolhas, ao optarem por dar prioridade à sua vida profissional, em vez de assumirem o papel de mãe, as mulheres começaram a ter filhos cada vez mais tarde. Hoje, a idade média para uma mulher engravidar fica por volta dos 30 anos, depois de terem terminado os seus estudos, conseguido se efetivar no mercado de trabalho e arranjado um companheiro que lhes transmita segurança para assumirem o papel de pai.

Nesse contexto, podemos afirmar que o discurso sobre o instinto maternal, tão presente até a década de setenta, perdeu força, e hoje, mesmo que ainda sirva de inspiração para algumas mulheres, está cada vez mais fraco. Assim como o eu-lírico do poema “Materna idade”, nos dias atuais, as mulheres têm filhos com idade cada vez mais avançada, quando já aproveitaram bastante a liberdade de não terem filhos e já se sentem realizadas profissionalmente. Ao resolverem serem mães com uma idade mais avançada, muitas mulheres, assim como o sujeito lírico feminino do poema, precisam se submeter a tratamentos de fertilização “na fila de espera de mais um dia fértil”. Contudo, tanto para as mulheres que resolvem se submeter a procedimentos de fertilização, quanto para as que são estéreis, o fato de não conseguirem engravidar, não as deixam com o sentimento de inferioridade, ou de frustração, pois sabem que, mesmo sem filho, há um mundo de possibilidades à sua frente. Como se comprova no fragmento que segue:

Em meio ao caos dos meus ovários
Decreto a minha maioridade
A minha infinita capacidade
A espontânea vontade para o que vier

Serei mãe
Das minhas próprias ideias
Das escolhas
Do progresso.
Está bem doutor, a consulta é semana que vem
Resolvi marcar com a minha consciência
Ela diz que vou parir, mas não posso parar agora (SOBRAL, 2011, p. 41).



Diante disso, cabe ressaltar que além das mulheres que decidem adiar a maternidade ou que não conseguem engravidar por algum problema de infertilidade, é cada vez maior o número de mulheres que decidem não serem mães. Algumas rejeitam a maternidade porque não encontraram um companheiro ideal, outras porque resolveram priorizar a vida profissional, algumas porque decidiram priorizar o casamento, a intimidade da vida a dois, em que a chegada de um filho poderia significar um grande transtorno. E mesmo que seja considerado indizível em nossa sociedade, há muitas mulheres que se recusam a serem mães simplesmente porque não gostam de crianças. Para um número significativo dessas mulheres, a maternidade deixou de representar a sua realização. “Não somente rejeitam a essência maternal tradicional de feminilidade como também se consideram mais femininas do que as mulheres realizadas na sua maternidade” (BADINTER, 2010, p. 143-144).

Essas mulheres que optam por não terem filhos, ainda são olhadas com desconfiança. Para a maioria das pessoas é inconcebível se pensar numa mulher sem filhos, a não ser que a mesma sofra algum problema de fertilidade, caso contrário, elas são vistas como individualistas, insensíveis, frustradas. No entanto, não ter filhos por opção é uma escolha corajosa de muitas mulheres, que não se submetem ao discurso naturalista que trata da maternidade como um ato quase religioso. Para melhor discutir essa questão, vamos à análise do poema “Abrúptero”, de Cristiane Sobral, texto que se configura como um grito de revolta do eu-lírico feminino contra as imposições do patriarcado.

Abrúptero

Quem disse que são infelizes as mulheres inférteis?
Quem disse que são felizes as mulheres com as suas mamadeiras?
É preciso muito peito para não parir e não parar
É preciso ter muito peito para enfrentar as surpresas da vida

Abaixo os inacreditáveis roteiros com final feliz
Vaiais amplificadas para a tendência latina aos melodramas...
Viva a coragem de encarar os próprios problemas!
Algumas dores jamais serão resolvidas

Abrúptero

Viva o direito às novas formas de vida

Abaixo o saber pelo sofrer

Abrúptero

Não é preciso crer na falta como um defeito

Viva o saber pelo sentir e a esperança das portas abertas (SOBRAL, 2011, p. 43).

O tom de protesto de “Abrúptero”, como se o eu-lírico feminino tivesse gritando em uma praça, alude ao poema “Poética”, de Manuel Bandeira, quando o sujeito poético gritava “Abaixo os Puristas”, protestando contra as formas fixas e engessadas, defendendo a liberdade temática e formal na construção poética. O



protesto do eu-lírico feminino de “Abrúptero” é contra a alienação das histórias românticas com sabor açucarado, na literatura e no cinema, que faz com que as pessoas, especialmente as mulheres, fiquem na constante expectativa de um final feliz, em vez de encarar os problemas de frente. O título do texto “Abrúptero” se converte em “abrútero”, ambas as palavras nos remetem ao útero, um útero que vai sofrendo uma metamorfose. “Abrúptero” vem de abrupto, o que dá a ideia de um parto violento, que tem como resultado não o nascimento de um bebê, mas o nascimento de versos, palavras, de “novas formas de vida”.

Em tom de revolta, o eu-lírico feminino protesta contra o discurso que demoniza as mulheres que decidem não ter filhos. Essa crítica à maternidade imposta é feita de maneira incisiva logo na primeira estrofe do poema, quando o eu poético feminino questiona: “Quem disse que são infelizes as mulheres inférteis? / Quem disse que são felizes as mulheres com as suas mamadeiras?”. Dessa forma, há uma contestação dos valores da sociedade patriarcal que condena as mulheres que não podem ter filhos, como se todas as mães fossem felizes e a infelicidade só atingisse as mulheres que resolvem não ser mães. Essa ideia de considerar a maternidade um caminho para a felicidade foi reforçada pela literatura canônica, que sempre representou as mulheres celibatárias e/ou sem filhos como solteironas infelizes, mal amadas, condenadas à eterna solidão. Para Elisabeth Badinter,

A não procriação é um desvio à norma que tem um custo: a desaprovação social. [...] A não - mãe é constantemente instada a justificar-se, como se não houvesse mães com problemas ou com características psicológicas inquietantes [...]. Ela é objeto de pressões por parte dos pais, da família, dos amigos (que tem filhos), dos seus colegas de escritório, em resumo, de toda a sociedade, a ponto de se poder legitimamente perguntar se não seria melhor falar de “dever” em vez de “desejo de ter filhos” (BADINTER, 2010, p. 141).

Em “Abrúptero”, o eu lírico feminino condena essa eterna exigência pela procriação e a opressão sofrida pelas mulheres que não querem ser mães, pois “É preciso ter muito peito para não parir e não parar”. Desse modo, celebra as mulheres que são julgadas por não serem mães, mas não param sua caminhada, lutando contra o discurso que as querem subjugar, sempre prontas “para enfrentar as surpresas da existência”. Pois, diferente do que se propagou durante séculos,

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão de mais ao menos, passando pelo nada, ou a quase nada (BADINTER, 1985, p. 22-23).

Diante disso, admitir que o amor materno não seja um instinto, não faz parte da natureza da mulher e é um sentimento como qualquer outro, que pode se manifestar ou não, ainda é considerado uma grande anomalia para a maioria das pessoas. No entanto, mesmo que só uma minoria de mulheres se recuse a ter filhos, esse



discurso ganha cada vez mais força. Assim, ao analisarmos alguns poemas de Cristiane Sobral, no seu livro *Não vou mais lavar os pratos*, observamos que há uma diferença no discurso dos seus sujeitos poéticos femininos quando se trata da representação da maternidade. Nos poemas “Caminhos”, “Esperança” e “Parindo poesia”, o eu-lírico feminino tem uma alocação que reforça os estereótipos que tratam da maternidade como uma condição inerente à natureza feminina, como o único caminho para a felicidade das mulheres; Já nos poemas “Materna Idade” e “Abrúptero”, a enunciação desses sujeitos poéticos femininos é totalmente diferente, e em consonância com o discurso feminista que se fortaleceu significativamente a partir da década de sessenta, desconstrói a ideia de que ser mãe é o único caminho para a realização feminina, mostrando que há muitos outros caminhos que as mulheres podem seguir, muitas outras maneiras de encontrar a felicidade e essa felicidade não precisa estar atrelada à concepção de um filho. Pois, ao contrário do que diz a canção, as mulheres que não tem filhos também são felizes. Portanto, convém deixar em paz aquelas que não querem ser mães.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O conflito: a mulher e a mãe*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

_____. Prefácio. In: THOMAS, Antoine Léonard. *O que é uma mulher?: um debate*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PEREIRA, Michelly. Apresentação. In: SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Dulcina, 2011.

SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Dulcina, 2011.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 4
Mulheres em cena: identidade, história e memória

O ESPAÇO DA MEMÓRIA OU A MEMÓRIA NO ESPAÇO: UMA ANÁLISE DO CONTO *ÚLTIMO DIA*, DE BANANA YOSHIMOTO

Joy Nascimento Afonso (UNESP – Assis)
Paulo Geovane e Silva (Universidade de Coimbra – Portugal)

INTRODUÇÃO

Há quem diga que o ambiente, o espaço onde o indivíduo está influencia o seu estado de espírito. Na literatura os ambientes, por vezes, são descritos detalhadamente a fim de que possamos fazer uma conexão do estado íntimo da personagem e assim como leitores possamos “sentir” as mesmas emoções descritas pelo narrador. Mas seria possível que a memória também seja algo influenciado pelo espaço? Seria possível se lembrar de algo do passado por causa de uma imagem no presente? Essa será a nossa reflexão neste trabalho.

Para essa reflexão nos baseamos no aporte teórico sobre a questão da memória. Segundo, Maurice Halbwachs (1990) “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (p. 51). Seguindo esse pressuposto, a memória individual se completa por meio da memória coletiva, daquilo que a sociedade sofreu e produziu durante os anos. Além disso, essa memória se transforma dependendo do espaço que eu ocupo, sendo assim ela sofre influências da locomoção do indivíduo.

Por se tratar de uma obra de autoria feminina, para Lúcia Castello Branco a temática memorialística ocorre naturalmente, visto que a escrita feminina é por si só lacunar, buscando por meio das lacunas da memória descrever e/ou entender o presente. Assim, memória e escrita “se erigem a partir de um vazio estruturante, de um vazio que os constitui. Para lembrar, é preciso esquecer, e para esquecer é preciso buscar o que ficou em um tempo distante” (BARROCA, 2009, p. 50).

Tomando esses dois conceitos temos então que a memória sofre estimulações ou influências dado os movimentos do indivíduo, e que por meio da escrita feminina podemos temos a junção dessas formas lacunares: escrita e memória, como maneira de entender a ambos, ou de reler a memória.



A ESCRITORA E A OBRA

A escritora japonesa Banana Yoshimoto, ou Mahako Yoshimoto, nasceu em Tóquio em julho de 1964, filha do famoso crítico literário e poeta Takaaki Yoshimoto e irmã da desenhista de *mangá* Haruno Yoiko. A escritora cresceu em uma família vista como liberal, ainda com 16 anos resolveu sair de casa para morar com o namorado e na Universidade de Tóquio (*Nippon University*), onde cursou Artes, abriu mão da ajuda financeira familiar indo trabalhar de garçomete em uma lanchonete, onde se inspirou para escrever seu primeiro romance *Kitchen* (*Kichin - A Cozinha*, 1988), traduzido para o português do italiano em 1995.

Quanto ao seu pseudônimo – banana, segundo a autora “ora ela explica que o escolheu por gostar de beleza das flores de bananeira, ora afirma que foi por seu lado engraçado e andrógino” (LECLERQ, 2006, p. 242). Já neste aspecto a dualidade de signos que irá se refletir na obra de Yoshimoto Banana é sentida.

Sua primeira obra traduzida para o português no Brasil, os dois contos que formam o romance *Kitchen* foi premiado no Japão em 1987 com o prêmio Kaien, para escritores iniciantes, lançado em forma de romance com a inserção do conto *Moonlight Shadow* (*Mûn raito shadô*), que em 1988 recebeu o Prêmio Izumi Kyôka, por abordar a temática do mistério e morte. O sucesso do romance foi tamanho que os críticos passaram a chamar esse boom de “Bananamania”, tendo em vista que a obra foi aclamada não somente pelo público como também pela crítica, que passava a sentir uma produção escrita de autoria feminina discutindo temas tabus como o ato de transvestir-se ou novas concepções familiares de forma muito característica. A obra também foi adaptada para a televisão japonesa em 1990 por Morita Yoshimitsu e para o cinema por Ho Yim, em Hong Kong, em 1997.

A coletânea de contos, da qual tomamos o conto *Último dia*, é a obra *Furin to nanbei* (*América do Sul: Traição e outras viagens*¹, 2000), que faz parte de uma série de quatro obras sobre viagens ao redor do mundo. Nessa terceira parte da viagem – no caso para a América do Sul, os contos se passam em vários bairros de Buenos Aires, outras cidades argentinas e por fim o último conto é narrado na cidade de Foz do Iguaçu, Brasil. Outra característica dessa coletânea é que a voz narrativa é feminina; são mulheres japonesas viajando sozinhas ou acompanhadas pela América Latina.

¹ A obra analisada ainda não tem tradução par ao português, então as traduções feitas neste trabalho são de nossa autoria.



ANÁLISE DO CONTO

A coletânea *América do Sul: Traição e outras viagens* é dividida em sete contos, o segundo deles é o conto *Último dia*, onde a narradora acompanha o marido, um violinista que faz parte de uma orquestra, a cidade de Buenos Aires, para ensaiar com outros músicos, sem nome identificado, ela mescla as visões que tem da cidade de Buenos Aires e Tigre as reminiscências do passado. O conto trata basicamente de duas temáticas: o que você faria em seu “último dia” vivo, e como enfrentar as escolhas do passado, no presente, que pode ser o seu último.

A narrativa do conto inicia-se no espaço do Museu de História Natural de Buenos Aires, quando a narradora observa o esqueleto de uma tartaruga pré-histórica que mais se parecia com um rinoceronte. Ao olhar para o relógio, ela se lembra da premonição feita pela avó no dia de seu nascimento: ela morreria no dia 27 de abril de 1998; a data na qual se passa a história. O que a estimula a relembrar de seu quarto na casa dos pais, que evoca a memória da premonição que a avó teve no dia de seu nascimento; como se os fios de uma primeira lembrança consequentemente puxassem a outro, confirmando a definição de Benjamin, do papel de rememoração por meio da escrita, ou no caso da narradora por meio da narração:

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo da textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação (BENJAMIN, 1986, p. 37).

Dessa forma, temos então um espaço presente –Buenos Aires, que evoca um passado- o quarto da narradora no Japão, e daquele ambiente tranquilo e ensolarado, uma outra lembrança é estimulada: o dia da premonição de sua morte, feita pela avó no dia de seu nascimento. Situação essa que ressaltou a relação não muito amistosa da mãe com a avó, e que a lembrava naquele momento que ela se encontrava sozinha.

Foi o que eu lembrei. - “Nossa, neste dia estou na Argentina, e nem tinha me dado conta dessa previsão”. Para mim, que ainda estava em tenra idade, esse futuro não parecia completamente definido. - “E se nesse dia, eu acabasse morrendo...”

Com quem eu estaria casada? Eu estaria morando sozinha? Que tipo de lugar eu estaria morando? Foram esses pensamentos que me fizeram despertar com o coração aos pulos, naquela tarde de inverno, em que me estendia debaixo do edredom.

Mesmo agora, ainda sinto saudades daquele da casa dos meus pais. A textura macia do edredom do *kotatsu*². Através da cortina, de cor bonita (delicada), que minha mãe fez com muita dificuldade, se podia ver o sol da tarde caindo, as lascas de madeira da árvore lá fora e ate as pequenas lascas que estavam se formando. Será que as lascas daquela árvore já não existem mais? A casa dos meus pais também foi reconstruída e aquele grande quarto ao estilo oriental acabou se perdendo (já não existe mais) (YOSHIMOTO, 2000, p.39-40, tradução nossa).

² Espécie de mesa que é também aquecedor elétrico, que possui um edredom para se cobrir as pernas.



Dentro da lembrança do seu quarto no Japão, surge uma outra lembrança do quarto em um hotel, em que a narradora se vê sozinha e sabe que seu último dia chegou. Ficando inclusive difícil de entendermos se o espaço é outro ou não, quando na realidade o espaço presente é o mesmo – o Museu de História Natural. Surge nesse momento dois espaços: o espaço da memória: Japão e o espaço que gera a memória: Buenos Aires.

De volta ao Museu, a narradora se dirige ao hotel no centro de Buenos Aires, onde ao chegar, recebe um bilhete deixado por seu marido, que a avisa que não virá para jantarem juntos. Ela passaria assim, quem sabe seu último dia, sozinha. A narradora- protagonista decide então sair para conhecer a cidade e se dirige para a cidade, província de Buenos Aires, Tigre, conhecida por seus casarões clássicos, e por seus pontos turísticos, em sua maioria, percorridos a barco.

Ao chegar em Tigre, ela, junto de outros turistas decidem fazer o passeio de barco pelo rio que cruza a cidade. Enquanto observava a beleza da cidade, um casal americano troca carinhos em sua frente, despertando nela outra memória.

Quando foi a última vez que tive um sentimento igual a este....comecei a pensar distraidamente. E então, aos poucos comecei a pensar e a lembrar. Foi quando eu viajei com meu marido, a Itô³ antes do casamento. Eu, antes de conhecer meu marido, tive um caso de amor com um homem casado. Ele era o meu chefe na empresa anterior, e era uma pessoa que adorava Astor Piazzolla⁴. Por isso, até hoje, quando às vezes, pela manhã na sala de estar, o meu marido deixa tocar bem alto Piazzolla, mesmo quando é uma canção desconhecida, eu sempre tenho uma sensação dolorosa. Eu nunca encaro o fato de eu ter tido um caso com um homem casado. O fato de não encarar é porque eu sempre digo que aquilo que não se tenta, não se sabe, e isso parece verdade (YOSHIMOTO, 2000, p.50-51, tradução nossa).

A visão do casal no barco, a faz relembrar de algo especial, mas principalmente a relembrar de algo que ela mesma não queria mais relembrar: o caso de amor. Para Barroca (2009) que citamos na introdução desse trabalho, para lembrar é preciso esquecer-se primeiro, e no caso da narradora do conto, ela buscou o esquecimento, visto que a lembrança lhe causava dor. A dor da separação. Entretanto, ao observar o casal, a lembrança da dor, também estimulava a lembrança de que ela havia amado. Amado de fato.

Assim, embora a primeira lembrança fosse do marido, da viagem junto dele, a lembrança mais profunda que a imagem do casal lhe traz a mente, e porque não dizer mais profunda, é a memória do grande amor de sua vida. Do amor proibido. As imagens no conto, os espaços não são apenas pano de fundo da narrativa, mas são eles que estimulam a narradora a rememorar.

Na lembrança desse grande amor, outra memória surge- a lembrança da manhã em que eles decidiram

³ Cidade situada na província de Shizuoka. Conhecida por suas praias, que atraem muitos turistas, principalmente casais.

⁴ Astor Pantaleón Piazzolla (1921-1992) – músico argentino, foi o compositor de tango mais importante da segunda metade do século XX.



se separar. Criando nessa lembrança dois sentimentos – o amor e a dor da separação.

Me lembrei que, sempre nas manhãs de domingo, quando aquela pessoa ia embora, dentro da luz da manhã pequenas partículas de orgulho levemente caíam brilhando e flutuavam, enquanto observava essa cena fixamente. O café que eu tinha bebido até agora pouco era igual, e embora tivéssemos conversado que o sabor dos ovos, que estava no prato, continuava o mesmo, ele já não estava mais lá. Além disso, embora o CD ainda não tivesse terminado, eu também não poderia mais ter contato com ele. E isto, não mudaria tanto quanto a morte. Isso foi o que lembrei.

Aquela horrível tristeza que eu senti fisicamente, eu nunca mais encontraria. Naquela época, eu tinha a tendência de me forçar a ouvir Piazzolla, por que, por um tempo eu voltava a ser eu mesma e finalmente o meu sábado podia começar. Embora fosse uma forma quase impossível de superação (YOSHIMOTO, 2000, p.50-51, tradução nossa).

Para a narradora embora a dor da memória seja grande, foi ela por vezes que a trouxe de volta a vida. A dor de perder quem se amou, foi a forma encontrada por ela para esquecer. Dessa forma, esquecer por meio do sofrimento, também cria em torno da memória – no caso da música de Piazzolla, a mesma dor sentida no passado. A memória de uma dor, ligada a uma canção.

Nesse momento de reflexão a autora rememora outra situação – a gravidez que a levou para longe dos seus familiares, por conta da vergonha. Ela havia ido para o extremo norte do Japão – Hokkaido, a fim de ter o bebê, que acaba falecendo após o parto. Dessa forma, embora tenha sido um grande amor, as lembranças de dor são mais fortes, que a do amor.

Dentro da lembrança da morte de seu bebê, a narradora lembra-se da segunda vez que encontrou seu marido. Ela havia ido atrás do ex-namorado, no teatro que ele sempre frequentara, a fim de encontra-lo mais uma vez. No hall de entrada, que ela o espera por horas, encontra seu atual marido, que músico da orquestra a convida para jantar. Desse jantar, a narradora nos leva para outro espaço: uma pousada a beira-mar, onde ela já noiva vai para a última viagem antes do casamento, retornando ao espaço da cidade de Itô. A torneira de água quente da banheira, não funcionava muito bem, e o clima estava frio, nesse momento ela lembra-se do momento que decidiu esquecer o ex-namorado, o sentimento era gélido como aquela água, mas necessário.

No momento em que se passam essas memórias, retornamos ao tempo da memória presente – a narradora retorna para o hotel em Buenos Aires. Onde após um jantar esplendoroso, com carnes e vinhos da região, ela adormece. Acorda, com a entrada do marido que silencioso entra e deita na cama ao lado. O que a faz refletir, que nesse que seria seu último dia, ela havia renascido ao poder enfrentar seu passado, sozinha.

Dessa forma a lembrança embora dolorida, tornou-a dona dessas memórias, sem medo de enfrenta-las.



CONCLUSÃO

No conto *Último dia* embora a memória seja a temática principal, não há como se negar que o espaço, sendo ele o do presente da narrativa, quanto do passado da memória, são essenciais para que a protagonista rememorar.

O espaço, o ambiente serve como uma espécie de motivação, de “start” da memória de outro espaço que traz a lembrança mais profunda para a narradora. Não a toa, durante todo o conto, temos vários ambientes descritos, em dois espaços diferentes – Buenos Aires e Japão. Primeiro o Museu de História Natural evoca o quarto da casa dos pais, que evoca um terceiro espaço, onírico de um quarto escuro que ela acordaria sozinha em seu último dia de vida.

No segundo momento de rememoração, temos o hall do hotel no centro da cidade e as ruas da cidade de Buenos Aires rumo a Tigre, com descrições de pura melancolia. Em Tigre temos a descrição do espaço cheio de casas ao estilo clássico espanhol e o passeio de barco pela natureza bucólica daquela região, o que leva as memórias mais doloridas da narradora, no Japão distante – Hokkaido e Ito. Após isso, mais uma viagem a Buenos Aires e a descrição de um típico jantar na grande cidade, rodeada por pessoas desconhecidas, ao som do tango. De volta ao quarto de hotel, a narradora volta para si mesma, e com a volta do marido, volta ao começo de tudo, ao renascimento de si mesma.

Assim, embora em espaço estrangeiro – a América Latina, a narradora traz ao leitor por meio de suas memórias, o Japão, tão distante em quilômetros, mas perto, dentro do indivíduo, se nos utilizamos da memória como forma de locomoção. É por meio da memória, que temos não somente acesso as lembranças da narradora, mas também ao porque de seu esquecimento, que foi quebrado por conta do espaço estrangeiro, em que se podem ter as memórias mais profundas, livres.

REFERÊNCIAS

BARROCA, Iara Christina Silva. O tecido lacunar da memória. In: *Um olhar sobre a constituição do universo ficcional em As Parceiras de Lya Luft*. – São Paulo: AnnaBlume, 2009, p.49-62.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (et al). São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

LECLERCQ, Laurence. As mulheres na produção literária japonesa contemporânea: uma atuação de destaque. São Paulo: *Anais do IV CIEJB/ XVIII ENPULLCJ*, 2006, p.239-247.

YOSHIMOTO, Banana. Saigo no hi (O Último dia). In: *Furin to nambei – Sekai no tabi 3* (América do Sul: Traição e outras viagens – Viagem ao mundo parte 3)- Tóquio: Gentosha, 2000, p.37-56.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 4
Mulheres em cena: identidade, história e memória

NARRATIVAS DE ARTEMÍSIA GENTILESCHI: CARTAS E IMAGENS COMO ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE

Cristine Tedesco (UFRGS/CAPES)

INTRODUÇÃO

No presente artigo desenvolveremos uma análise de um conjunto de obras da pintora Artemísia Gentileschi (1593-1654), nas quais a artista produziu autorretratos a partir de uma temática específica: a alegoria da pintura. Na primeira parte do texto discutiremos a rede de relações na qual Artemísia Gentileschi estava inserida, a partir de cartas enviadas pela pintora ao colecionador de arte italiano Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Num segundo momento, refletiremos sobre o modo como a obra de Artemísia contribui para pensar sua trajetória biográfica e seu tempo, considerando a dimensão visual um importante instrumento para a escrita da história.

ENTRE A VIDA E A OBRA DE ARTEMÍSIA GENTILESCHI

Para pensar a obra de Artemísia Lomi Gentileschi é importante salientar algumas questões sobre sua trajetória como mulher e pintora. Filha primogênita do casal Orazio Gentileschi e Pudenzia Montore, nasceu em julho de 1593, em Roma; órfã de mãe aos doze anos de idade, Artemísia trabalhava no ateliê do pai, junto à residência da família, moendo pigmentos, misturando cores, fazendo pincéis, preparando superfícies ou ainda como modelo para as produções do pai¹.

Artemísia construiu uma rede de relações da qual faziam parte colecionadores de obras de arte de diferentes regiões da Península Itálica; o que em muito se deve ao fato de que a pintora residiu em cidades importantes daquele período, como Roma, Florença, Nápoles, Veneza e Londres; produziu para as cortes do século XVII, bem como para colecionadores particulares que apreciavam sua obra.

¹ Sobre os primeiros anos da atuação de Artemísia na pintura ver: TEDESCO, Cristine. “*E non dite che dipingeva come un uomo*”: história e linguagem pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. 2013. 192f. *Dissertação* (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.



No período entre os anos de 1613 e 1620 Artemisia viveu em Florença, depois de casar-se com Pietro Antônio Stiattesi, no dia 29 de novembro de 1612, em Roma. O casamento e a repentina saída do casal de Roma se deu após o conturbado processo crime *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco*², no qual o pintor maneirista Agostino Tassi foi julgado pelo desvirginamento forçado de Artemisia.

Na cidade florentina Artemisia atuou principalmente para a corte de Cosme II de Medici. Entretanto, também estabeleceu contratos de trabalho com outros importantes nomes como Michelangelo (1568-1646), *o Jovem*, o qual encomendou a obra *Allegoria dell'Inclinazione* para a Casa Buonarroti, em 1615. No ano seguinte, no dia 19 de julho de 1616, Artemisia foi aceita na Academia de Desenho de Florença – criada por Giorgio Vasari – como testemunham os documentos que atestam sua matrícula na academia³.

A saída repentina da pintora da cidade florentina, em 1620, se deu devido a questões financeiras, de acordo com Francesco Solinas (2011, p. 80). O acúmulo de dívidas decorrente de um contrato de trabalho mal pago pelo Grão-Duque Cosme II de Medici, que se encontrava muito doente e debilitado devido à tuberculose, trouxe problemas econômicos e sua situação em Florença ficou insustentável, conforme declara Solinas (2011, p. 79).

Para interromper seu contrato de trabalho com o Grão-Duque, Artemisia escreveu uma carta⁴, datada de 10 de fevereiro de 1620 (*Lettera 6*), a Cosme II de Medici, anunciando sua intenção de passar alguns meses em Roma e justificou sua viagem mencionando problemas familiares. Para Solinas, o argumento da pintora foi um pretexto para obter a autorização do Grão-Duque, pois na carta enviada ao amigo Francesco Maria Maringhi (1593-1653), escrita no vilarejo de Prato, durante a viagem para Roma, Artemisia afirmou que não retornaria à Florença (*Lettera 9*). A cidade com vida artística e intelectual intensa, na qual Artemisia chegou com o marido em 1613, já não garantia sucesso econômico como antes e os pagamentos das encomendas já não eram tão privilegiados para os artistas da corte.

Foi durante a estadia de sete anos em Florença que nasceram os quatro filhos de Artemisia – Giovan Battista (1613), Cristofano (1615), Prudenzia (1617) e Lisabella (1618) – dos quais apenas a menina Prudenzia chegou a idade adulta⁵. O primogênito e a caçula já haviam falecido em 1620. Quando Artemisia e o marido viajaram de Florença para Roma, os dois filhos Cristofano e Prudenzia ficaram sob os cuidados de Francesco

² “Estupro e Libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano]” (1612). In. MENZIO, Eva. (Org.). *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*. Roma: Abscondita, 2004. (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinato).

³ ASF, AD, *Debitori e credori delle Matricole*: 1596-1627, f. 152 e ASF, AD, *Entrata et Uscita: Entrata e dal 1602 al 1624*, CIII, f. 54 In. NICOLACI, 2011, p. 260.

⁴ A correspondência de Artemisia Gentileschi foi organizada por Francesco Solinas e publicada em 2011.

⁵ AOD, *Registro di Battesimo, Maschi* 1612-1613, f. 108v; AOD, *Registro di battesimo, Maschi*, 1614-1615, f. 74; AOD, *Registro di battesimo, Femmine*, 1616-1617, f. 59v; AOD, *Registro di battesimo, Femmine* 1618-1619, f. 29v.



Maria Maringhi, conforme indica a carta de 13 de fevereiro de 1620 (*Lettera* 9), quando a pintora solicitou que Maringhi lhe enviasse os filhos com urgência. Artemísia pediu que o amigo lhe mandasse também alguns quadros inacabados, encomendados pelo Grão-Duque, os quais também estavam na residência florentina de Maringhi.

A partir de 1620 Artemísia passa a receber frequentes encomendas de cardeais e jovens mulheres de famílias nobres, que a procuravam para encomendar retratos, afirma Solinas (2011). O historiador da arte ressalta que para dar conta da intensa rotina de trabalho no ateliê, Artemísia contratou assistentes que lhe preparavam as telas e as cores, como foi o caso de Alessandro Bardelli (SOLINAS, 2011, p. 88).

Outros indícios que sugerem o sucesso da pintora em Roma são as cartas enviadas por seu marido Pietro A. Stiattesi ao amigo Maringhi, nas quais são relatadas algumas questões importantes, como por exemplo, sua mudança para um apartamento maior, em junho de 1620. Stiattesi ainda expõe ao amigo que as coisas estavam muito bem em Roma (*Lettera* 34). De acordo com Francesco Solinas (2011, p. 88), o mercado de artes em expansão na região de Roma contribuiu significativamente para o aumento do número de encomendas recebidas no ateliê de Artemísia, ao longo da década de 1620.

Em Roma, Artemísia foi admirada por outros artistas de seu tempo, como Pierre Dumonstier, pintor francês que desenhou a “Mão direita de Artemísia Gentileschi segurando o pincel”⁶, em 1625; Simon Vouet, pintor francês que pintou o “Retrato de Artemísia”⁷ (1623-26), encomendado pelo colecionador Cassiano dal Pozzo; e Jérôme David, artista parisiense que trabalhava em Roma desde 1623 e produziu uma gravura, também intitulada “Retrato de Artemísia”⁸, datada de 1626, a qual segundo Michele Nicolaci (2011, p. 264) é baseada em um retrato de Artemísia de Antoine de la Ville, um engenheiro militar a serviço do duque de Sabóia.

O censo efetuado durante a quaresma de 1626 foi o último testemunho da presença de Artemísia em Roma, na casa *al Corso*, com a filha e a criada Domenica⁹. Existem indícios de sua presença em Veneza, a partir de 1627, onde permaneceu por alguns anos. O primeiro indício é a publicação, em 1627, de alguns versos em honra a pintora pelo tipógrafo da *Accademia Veneta*, Andrea Muschio. É intitulado no primeiro desses versos: “Lucrécia romana/Obra da Sra. Artemisia Gentileschi/ Pintora Romana em Veneza”¹⁰. O folheto não

⁶ *Right hand of Artemisia Gentileschi holding a brush* (1625). Pierre Dumonstier. *The British Museum*, Londres.

⁷ *Ritratto di Artemisia Lomi Gentileschi* (1623-26). Simon Vouet. *Collezione privata*.

⁸ *Ritratto di Artemisia Gentileschi* (1626-27). Jérôme David. Gravura. *Collezione privata*.

⁹ ASVR, *Status Animarum ab anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo*, LXV, 1626, f. 6.

¹⁰ “LUCRETIA ROMAMA/ Opera dela Sig. Artemisia Gentileschi/ Pittrice Romana in Venetia” (In. NICOLACI, 2011, p. 264). Tradução de minha autoria.



tinha assinatura, mas a autoria foi atribuída a Gianfrancesco Loredan (1606-1661), literato de Veneza, conforme Michele Nicolaci (2011, p. 263). Na composição ainda são citados dois trabalhos de Artemísia: *Amoretto in parangone*, que pertencia a Giacomo Pighetti, e uma *Susanna*, os quais não possuem uma identificação correta. A relação com Loredan é confirmada por duas cartas endereçadas pelo nobre veneziano à Artemísia entre 1627 e 1628, as quais foram inseridas na coleção póstuma da correspondência de Loredan, publicada em Veneza, em 1673¹¹.

De acordo com Nicolaci (2011, p. 264), é nessa época que Artemísia teria partido para Nápoles, capital do vice-reino, fugindo de uma epidemia de peste, a convite de Dom Fernando Enríquez de Ribera, Duque de Alcalá (1583-1637), novo vice-rei espanhol e seu antigo admirador. Provavelmente também apoiada por seu amigo Massimo Stanzione (1585-1656), conhecido em Roma e estimado pelo rei da Espanha. Artemísia foi favorecida e protegida pelo Duque de Alcalá mas também por seus sucessores, conforme Francesco Solinas (2013).

A correspondência da pintora revela questões interessantes sobre o comércio de imagens artísticas do período. A partir da análise das cartas de Artemísia, consideramos a hipótese de que a figura masculina representada na imagem junto ao autorretrato de Artemísia (figura 1), intitulada *Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere*, provavelmente seja Cassiano dal Pozzo (1588-1657). O célebre erudito e amante da arte Cassiano dal Pozzo, integrou o grupo de conselheiros de Francesco Barberini (1597-1679) – sobrinho do papa Urbano VIII¹² e um dos responsáveis pelo desenvolvimento da vida artística romana do período, conforme os estudos de Francis Haskell (1997). De acordo com o mesmo autor, dal Pozzo foi “[...] o mais cultivado e o mais ilustrado de todos os mecenas italianos” (HASKELL, 1997, p. 83).

Na correspondência de Cassiano dal Pozzo é possível encontrar seis cartas enviadas ao colecionador por Artemísia Gentileschi entre 1630 e 1637. A primeira carta é datada de 24 de agosto de 1630 – registro que inaugura a presença da pintora em Nápoles. Artemísia inicia a escrita da carta confirmando o recebimento das medidas do quadro encomendado por dal Pozzo, o que indica que estaria respondendo uma encomenda do colecionador ou referindo-se a uma obra que a própria artista poderia ter prometido ao mecenas num passado recente. É provável que esteja se referindo ao *Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere* (figura 1) enviado a Roma anos depois, ao qual a pintora também se refere numa carta de 1637. Artemísia informa a dal

¹¹ Loredan 1653, I, pp. 262 e 466 In. NICOLACI, 2011, p. 264.

¹² Maffeo Barberini (1568-1644) – eleito papa no conclave de 1623.

Pozzo que ao finalizar alguns quadros para a Imperatriz¹³ – sua estimativa para concluir o trabalho é de três semanas – seu primeiro compromisso será “[...] servir Vossa Senhoria Ilustríssima, a quem tanto devo” (*Lettera* 37). A familiaridade demonstrada pela artista indica uma certa amizade já constituída com dal Pozzo. Na mesma carta Artemísia lhe pede o envio de “[...] seis pares de luvas das mais belas [...] para presentear algumas damas” (*Lettera* 37).



Figura 1: *Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere* (1630?). Artemísia Gentileschi. Palazzo Barberini, Roma.

De acordo com Solinas (2001, p. 85), Artemísia refere-se à luvas de couro longas e perfumadas com essências florais e de âmbar, talvez para presentear algumas damas, a exemplo da Infanta Maria Anna de Habsburgo, conhecida como rainha da Hungria. As luvas produzidas em Roma eram consideradas um refinado item do vestuário, procurado pelas senhoras mais elegantes da Europa. As luvas romanas estavam entre as mais prestigiadas do período e muitas vezes eram oferecidas como presentes diplomáticos por cardeais e núncios papais. Cabe observar que essas questões aludem aos ambientes por onde Artemísia circulava em seu cotidiano como pintora e a rede de relações da qual fazia parte.

O autorretrato da pintora, mencionado na primeira carta, só será entregue sete anos depois, conforme testemunha a carta de 24 de outubro de 1637 (*Lettera* 49), quando Artemísia recorre a dal Pozzo para completar uma soma de dinheiro que necessitava para pagar o dote de casamento de sua filha Prudenzia. Artemísia argumenta que não possui outro capital a não ser alguns quadros; em troca do dote a pintora propõe enviar duas grandes telas para serem vendidas aos cardeais Francesco e Antônio Barberini através da influência de dal

¹³ A Imperatriz na época era Eleonora Gonzaga (1598-1655), filha de Vincenzo Duque de Mantova e de Eleonora de Medici, casada com o Imperador Ferdinando II em 1622 e coroada no *Duomo di Ratisbona* em novembro de 1627. Artemísia poderia também estar se referindo a Infanta Maria Anna d'Asburgo (1608-1646), filha de Felipe III da Espanha, também conhecida como Rainha da Hungria, presente em Nápoles em 1630. Durante o período em que ficou em Nápoles a Rainha foi retratada por Diego Velázquez e poderia facilmente ter encontrado Artemísia e encomendado algumas obras, segundo Francesco Solinas (2011, p. 85).



Pozzo. Artemísia afirma que enviará também seu autorretrato, já prometido anteriormente e destinado a coleção de autorretratos dos pintores e amigos protegidos pelo colecionador Cassiano dal Pozzo.

A correspondência de Artemísia nos apresenta indícios para entender a presença de suas obras em coleções importantes do século XVII. A artista se utilizou da influência de Cassiano dal Pozzo para ampliar a divulgação de seu trabalho. Na carta de 21 de janeiro de 1635 (*Lettera* 40), a pintora escreveu ao colecionador informando que seu irmão Francesco chegaria a Roma com um quadro para o cardeal Antônio Barberini (1607-1671), sobrinho do papa Urbano VIII. Artemísia solicita ao seu protetor dal Pozzo que introduza o irmão na presença do cardeal para entregar-lhe o quadro e sem demora retorne a Nápoles, não permitindo que sua estada em Roma seja maior que quadro dias.

Nesse sentido, consideramos o período napolitano de Artemísia um momento importante na trajetória da pintora. Plenamente inserida no ambiente da produção pictórica, foi provavelmente, em Nápoles que Artemísia recebeu sua primeira encomenda para locais públicos, a *Annunciazione*, atualmente no Museu Nacional de Capodimonte conforme indica Roberto Contini (2011, p. 96). Suas cartas relevam uma produção significativa de retratos para colecionadores particulares e nobres, além de quadros de temas bíblicos, mitológicos e históricos. Nos interessamos em particular pelas obras nas quais Artemísia representou a alegoria da pintura, se inserindo entre os artistas que atuaram para tornar a pintura uma atividade nobre, mas também exaltando sua própria imagem e se construindo como mulher pintora.

A ALEGORIA DA PINTURA NA OBRA DE ARTEMÍSIA GENTILESCHI

As chamadas Artes Liberais estabelecidas por Marciano Capella, no século V, e representadas como alegorias femininas não incluíam a pintura como uma atividade intelectual, mas sim como um ofício mecânico, juntamente com a escultura e a arquitetura, remetendo ao trabalho dos artesãos. Visando novos espaços para as artes visuais pintores como Leon Battista Alberti (1404-1472) e Leonardo da Vinci (1452-1519) atuaram no sentido de incluir a pintura no grupo das Artes Liberais, explicando-a intelectualmente em seus tratados como uma atividade nobre e intelectual, contribuindo para elevar o artista ao status de criador. Giorgio Vasari (1511-1574) também contribuiu com esse processo quando criou a Academia de Desenho de Florença, em 1563. Ao longo da segunda metade do século XVI os artistas passaram das oficinas para a academia, uma instituição centralizada que os protegia e controlava.

Entre os artistas do período que estiveram empenhados em se afastar definitivamente dos artesãos,



representando a pintura como uma personificação feminina e a glorificando como um esforço intelectual, estão Hans von Aachen (1552-1615) com sua obra intitulada “Minerva apresentando a Pintura às Artes Liberais”, Anthony Van Dyck (1599-1641) em sua tela “Autorretrato com um girassol” e Giovanni Domenico Cerrini (1609-1681), o qual também tentou combinar a si mesmo com a alegoria da pintura na obra “Alegoria da Pintura com o autorretrato do artista”.

Entretanto, conforme os estudos de Mary D. Garrard (1980) foi a obra *Autoritratto in veste di Allegoria della Pittura*, (figura 2) produzida por Artemísia entre os anos de 1638-39, que melhor explorou a representação da alegoria da pintura com o próprio artista, aproximando os dois elementos. Nesse sentido, sendo Artemísia uma mulher, incluiu-se na pintura exaltando a si mesma como figura alegórica feminina; em sua obra, “[...] pintora, modelo e conceito são o mesmo” (GARRARD, 1980, p. 106). A figura feminina da imagem está tão envolvida no ato de pintar que nem nota a corrente de ouro solta e seus cabelos indisciplinados; a pintora descreve a si mesma de forma tão concentrada que pensa apenas sobre o que está fazendo. De acordo com Mary D. Garrard (1980), Artemísia encarna uma alegoria em sua própria forma humana, sugerindo que o artista – ela mesma – não precisa de reconhecimento; em vez disso, a própria arte garante o mais alto reconhecimento à pintura como um exercício intelectual.

O autorretrato (figura 2) que tem sobre a mesa a inscrição “A.G.F.” já pertenceu ao acervo do *Hampton Court Palace Official* – antigo Palácio Real inaugurado em 1514 – e se encontra no *Kensington Palace* – residência da família real em Londres – desde 1974. Sua presença no *Royal Collection* é documentada pela primeira vez em 1649, quando foi descrito no inventário de Abraham van der Doort (1575/1580-1640) como “Arthemisia Gentilescho, feito por ela própria”¹⁴.

O tema da alegoria da pintura também aparece em outras obras da pintora, como na *Allegoria della pittura* (figura 3). A imagem é a obra mais antiga de Artemísia, datada de 1608-09 por Judith W. Mann, em 2011. O quadro é uma *tavoletta*¹⁵, parte de um díptico que pertencia ao colecionador romano Alessandro Biffi. Na época em que produziu o díptico a jovem pintora começava a estudar o próprio rosto e com toda probabilidade também o próprio corpo, segundo afirma Judith Mann (2011, p. 57). Artemísia iniciava sua produção pictórica na perspectiva do autorretrato, o que se revelaria em boa parte de sua obra. A mesma autora afirma que na década entre 1600-10 os trabalhos artísticos desenvolvidos por Orazio exigiram que ele se

¹⁴ Leia-se Artemísia Gentileschi. Ver *The Walpole Society* (1935-1936), volume 24, e Oliver Millar volume 43 “*The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651*” (1970-1972), 186, n. 5. Vendido para “*Jackson and others*” em outubro de 1651, o quadro voltou a ser mencionado em um inventário da coleção de Charles I entre 1687-88. Ver também *The Walpole Society* volumes 55 e 67.

¹⁵ Pequena placa de madeira, sua atual localização é numa coleção particular florentina.

ausentasse de casa. Entretanto, no decorrer desses anos eram entregues suprimentos para pintura na casa da família Gentileschi, o que sugere que Artemísia estava ativamente envolvida com a produção pictórica.



Figura 2: *Autoritratto in veste di Allegoria della Pittura* (1638-39). Artemísia Gentileschi. *Royal Collection*, Londres.



Figura 3: *Allegoria della Pittura* (1608-09). Artemísia Gentileschi. *Collezione privata*.

Mary D. Garrard (2001, p. 55) acredita que a alegoria da pintura, datada por Judith Mann como uma obra produzida entre 1608-09, seja do período florentino de Artemísia. Garrard (2001) usa a favor de uma nova datação para a imagem o fato de que o retrato ovalado (figura 3) apresentando a jovem mulher no ato de pintar revela atributos que se assemelham fortemente a própria Artemísia, como se vê na gravura de Jérôme David (1605-1670) da década posterior (figura 4). A gravura do artista parisiense que trabalhou em Roma desde 1623 é intitulada “*Ritratto di Artemisia Gentileschi*” (1626-27). A gravura é baseada em um retrato de Artemísia de Antoine de la Ville, um engenheiro militar a serviço do duque de Sabóia, conforme Michele Nicolaci (2011, p.



264).

Na *Allegoria della pittura* há, em volta do pescoço da figura feminina, uma corrente de ouro que suspende uma máscara alargada, a máscara da imitação que é um atributo da alegoria da pintura (figura 2). Para Garrard (2001), embora a imagem tenha sido atribuída como um autorretrato de Artemísia, pode em vez disso ser um retrato da pintora feito por um outro membro do grupo de artistas da Casa Buonarroti, em Florença. De qualquer forma, a obra oferece uma instância inicial de identificação de Artemísia com a arte da pintura, ajudando a estabelecer o quadro iconográfico que leva ao seu “Autorretrato como a alegoria da pintura” (figura 2), produzido entre 1638 e 1639, no qual os atributos alegóricos são plenamente implantados.

Acreditamos que tanto a *Alegoria da Pintura* (figura 3) como outras imagens nas quais a mesma temática é representada na obra de Artemísia, correspondem à descrição da alegoria que Cesare Ripa (1560-1620/25) fez em seu texto *Iconologia*, publicado pela primeira vez em 1593. Para Jacqueline Lichtenstein (2005, p. 21) “A *Iconologia* [de Cesare Ripa] representa um esforço considerável para estabelecer as fontes literárias, históricas ou religiosas das personificações e alegorias transmitidas pela tradição antiga e medieval”. A mesma autora ressalta ainda que a obra de Ripa foi inspirada pelo *Speculum morale* de Vincent de Beauvais, autor de várias enciclopédias no século XIII. O trabalho de Ripa contém uma classificação por ordem alfabética das personificações que exprimem atitudes, estabelecendo uma taxonomia destas personificações segundo seu papel teofânico, ético e religioso (LICHTENSTEIN, 2005, p. 22).

O retrato de Artemísia produzido por Jérôme David (figura 4) também alude ao texto de Cesare Ripa¹⁶. A característica mais distintiva do retrato é o cabelo despenteado, extravagante e indisciplinado da artista. Na interpretação de Garrard (2001, p. 57), o cabelo literalmente indisciplinado, não sujeito à regra, representa efetivamente a independência feroz de Artemísia. A mesma autora ressalta outro elemento do texto de Ripa presente nas imagens: as poses indisciplinadas da alegoria da pintura, as quais simbolizam o frenesi divino do temperamento artístico. Esse conceito também foi evocado nas outras imagens, principalmente em seus autorretratos, nos quais Artemísia afirma uma identidade exaltada.

As referências ao caráter indisciplinado da alegoria da pintura foram inicialmente representadas nas imagens, talvez, pelo próprio estado encorpado do cabelo de Artemísia. Para Mary Garrard (2001, p. 57) o ponto de partida conceitual de Artemísia foi, provavelmente, a imagem da alegoria da pintura no verso da “medalha-retrato” (figura 5), produzida em 1611, em homenagem a artista Lavinia Fontana (1552-1614). Esta medalha, com o retrato de perfil de Fontana, aponta para confundir as identidades da artista feminina e da

¹⁶ O texto *Iconologie* de Cesare Ripa foi publicado na obra “A pintura: descrição e interpretação” organizada por Jacqueline Lichtenstein (2005, pp. 21-33).

alegoria feminina da pintura. O ponto de partida conceitual ao qual Garrard (2001) refere-se, para além de uma inspiração, é um tema recorrente na obra de Artemísia. Podemos dizer que a artista se constrói constantemente a partir de uma metáfora visual disponível exclusivamente a uma pintora mulher.



Figura 4: *Ritratto di Artemisia Gentileschi* (1626-27). Jérôme David. Gravura. *Collezione privata*.



Figura 5: *Lavinia Fontana Bolognese Painter*. Felice Antonio Casone. Bronze. *Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art*.

A moldura ovalada que envolve a imagem de Artemísia na gravura de Jérôme David (figura 4) descreve-a como “Famosíssima pintora acadêmica da *Desiosi* Artemísia Gentileschi Romana”. A gravura de David é, provavelmente, uma comemoração à adesão de Artemísia à academia veneziana, conforme indica Garrard (2001). Abaixo da imagem de David há uma inscrição que define Artemísia como “Uma maravilha na [arte da] pintura, mais facilmente invejada do que imitada”, uma citação de Plínio Gaio (23/24-79 d.C.). A citação de Plínio foi aplicada de forma satírica junto ao retrato de Artemísia. Esta inscrição atesta sua condição de “celebridade” em uma chave de leitura pejorativa. Artemísia é representada em sua excepcionalidade como mulher pintora, “[...] um pouco como aplaudindo o cão que pode andar sobre as patas traseiras” (GARRARD, 2001, p. 58). Quando aplicada a Artemísia, a citação de Plínio evoca detratores que se ressentiam da atenção



exagerada que ela recebia como uma mulher artista e invejaram seu estatuto aparentemente adquirido com pouco esforço, para não mencionar a sua auto identificação audaciosa com a pintura. Para Garrard (2001, p. 59), isso também sugere sua inadequação como modelo artístico para outros artistas: qual artista poderia ou iria querer imitar uma artista que se insinuou em seus personagens femininos?

Retratada de forma pejorativa por Jérôme David, no quadro de Simon Vouet (1590-1649) Artemísia aparece numa perspectiva diferente¹⁷. A obra é de tendência realista, uma exigência de Cassiano dal Pozzo, erudito apreciador de arte e comum protetor de Vouet e Artemísia, a quem a obra se destinava. Dal Pozzo também possuía em sua coleção um autorretrato de Artemísia, que integra a série *obras de artistas por ele mais amados*, conforme assinalam os estudos de Francesco Solinas (2011, p. 142). Solinas (2011) chama a atenção para o olhar da artista na imagem, revelador de uma aversão por qualquer imposição a sua pessoa.

Na tela de Vouet vemos uma mulher menos idealizada do que em seus autorretratos, mas ainda assim se impondo em seu ofício e nos mostrando alguns de seus objetos de trabalho, a paleta de tinta e os pincéis, por exemplo. O quadro é uma representação da pintora no ato de pintar, uma alusão que Artemísia também desenvolve sobre si mesma quando explora sua auto identificação como alegoria da pintura, culminando na produção do “Autorretrato como alegoria da pintura” (1638-39), realizada no período em que atuou na contenda inglesa, em Londres (figura 2).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho com as fontes imagéticas têm mostrado que Artemísia desenvolveu, na primeira metade do século XVII, uma linguagem pictórica inovadora, reinterpretando modelos iconográficos e ressignificando a estética feminina em suas imagens. Para além de suas Judites, fortes e implacáveis; suas Madalenas meditativas, de olhares introspectivos; suas musas imponentes, poderosas e temíveis, Artemísia também pintou mulheres maternas, como a Virgem amamentando o Menino, retratos de senhoras ilustres e alegorias da pintura, da música, da paz, da retórica, da fama, etc.

Acreditamos que diferentes perspectivas para o feminino coexistem na obra de Artemísia. Além de não julgar a artista através da lente da violência – uma leitura muito marcada pela análise das diferentes versões do tema “Judite degolando Holofernes”, por exemplo – procuramos evidenciar que Artemísia também se constrói enquanto mulher pintora e estudiosa da figura humana; exalta sua atuação no mundo intelectual da criação,

¹⁷ *Ritratto di Artemisia Lomi Gentileschi* (1623-26). Simon Vouet. Óleo sobre tela 90 x 71 cm. *Collezione privata*.



além de contribuir para tornar a pintura uma atividade nobre. Se o sujeito se representa e se constrói na escrita, pensamos que também pode fazê-lo em imagens. Nesse sentido, utilizamos as contribuições de Ulpiano B. T. de Meneses (2012). Para o autor, pensar os efeitos da dimensão visual requer considerar que as imagens não apenas representam o passado, mas também ajudam a construí-lo.

Uma mulher de seu tempo, Artemísia Gentileschi não deixou de viver em lugares desafiadores, assim como outras mulheres pintoras do período entre os séculos XVI e XVII: Elisabetta Sirani, Lavínia Fontana e Sofonisba Anguissola, por exemplo. Suas trajetórias nos indicam uma perspectiva para além de um feminínio fragilizado e preso ao lar, pois construíram espaços de atuação que podem desestabilizar representações pré-estabelecidas sobre a atuação das mulheres no mundo da criação. A partir das trajetórias dessas mulheres, acreditamos que é possível escrever uma outra história da arte, da pintura e das mulheres, tendo em vista limites mais flexíveis para as fronteiras de gênero.

REFERÊNCIAS

CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *ARTEMISIA: la Musa Clio e gli anni napoletani*. Roma: De Luca, 2013.

_____. (Org.). *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011- 30 gennaio 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

GAIO, Plínio Segundo. *Storia Naturale: mineralogia e storia dell'arte*. Libri XXXIII - XXXVII. Giulio Einaudi: Torino, 1988.

GARRARD, Mary. Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin*, v. 62.1, march, 1980, pp. 97-112.

_____. Mary D. Garrard. *Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.

LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia*. Itália: Mondadori, 2000.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: descrição e interpretação*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MANN, Judith W. Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612, pp. 51-61/130-258. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. História e imagem: iconografia/iconologia e além, pp. 243-262. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

NICOLACI, Michele. Profilo biografico di Artemisia Gentileschi. Roma 1593 – Napoli dopo il 1654, pp. 258-269. In: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011, p. 264.

SOLINAS, Francesco (Org). *Lettere di Artemisia*. Roma: De Luca Editori d' Arte, 2011.

_____. SOLINAS, Francesco. Ritorno a Roma: 1620-1627, pp. 79-95. In: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.). *Artemisia Gentileschi*. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

VASARI, Giorgio (1511-1574). *Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti*. Torriana: Orsa Maggiore, Ed. Integrale, 1991.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 4
Mulheres em cena: identidade, história e memória

**NARRATIVAS DE VIDA E NEO-ORIENTALISMO: (AUTO)REPRESENTAÇÃO E
SUBALTERNIDADE EM AUTOBIOGRAFIAS DE MULHERES MUÇULMANAS¹**

Laísa Marra de Paula Cunha Bastos

O interesse pela representação da vida das mulheres muçulmanas tem aumentado consideravelmente desde o início da década de 1990 (coincidindo com a Guerra do Golfo, e ainda mais depois de 2001 – depois dos atentados aos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001). Refiro-me a publicações de grandes editoras, as quais, trabalhando dentro das configurações da Indústria Cultural, conseguem que muitos de seus livros se tornem *best-sellers* transnacionais. Possivelmente, o leitor já deve ter tido algum contato com (auto)biografias de mulheres muçulmanas, mesmo que seja apenas reparando na presença desses livros nas livrarias ou nos periódicos.

Por isso, a necessidade de pensar criticamente essa situação editorial específica – qual seja, a publicação massificada de (auto)biografias de mulheres muçulmanas – para entender como, no geral, a Indústria Cultural e o sujeito subalterno se relacionam na contemporaneidade.

Foram analisadas, em minha dissertação de mestrado, principalmente as autobiografias *best-sellers* *Eu sou Malala*, de Malala Yousafzai (2013), trabalhando com a coautora inglesa Christina Lamb; *Infiel*, de Ayaan Hirsi Ali (2009) com uma escritora fantasma estadunidense; e *Princesa*, de uma aristocrata saudita de pseudônimo *Sultana* publicando com a estadunidense Jean Sasson (2005a).

Essas autobiografias nos propiciaram discutir os limites da auto-representação do subalterno quando essa representação é intermediada por agentes literários, co-autoras ocidentais e grandes editoras (que na verdade são conglomerados/ monopólios de multimídia). As intermediações das editoras e demais produtores culturais com relação às narrativas de vida podem se deixar ver mais claramente nos peritextos dessas obras – capas, abas, contracapas – uma vez que estes são espaços de responsabilidade objetiva das editoras.

Pensemos, portanto, no fetiche pelo véu (ou, melhor dizendo, *fetiche por ver por trás do véu*), espécie de marca registrada das capas das autobiografias neo-orientalistas de mulheres muçulmanas. Segundo análise de Meyda Yeğenoğlu (1998) acerca do aspecto patriarcal estruturante do Orientalismo – no sentido de que

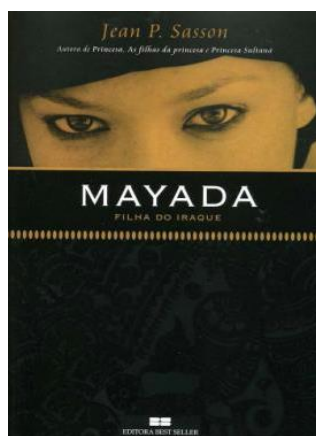
¹ O texto aqui apresentado é parte de minha dissertação de mestrado, intitulada *As Estratégias dos Best-sellers e as autobiografias de mulheres muçulmanas*.



representações de diferença cultural e sexual estariam sobrepostas nos discursos do Orientalismo –, a imagem da mulher oriental velada foi tão fortemente acionada, porque corresponderia à visão imperialista do *Oriente* como algo (feminino) pronto para ser conquistado.

As potências econômicas no Ocidente, em sua histórica busca por representar o Oriente Próximo, têm há séculos se fixado na imagem do véu para tratar da mulher do Oriente Médio. Trata-se de um imaginário paradoxal, ora atribuindo ao véu significados eróticos (o harém, a dança do ventre); ora atribuindo-lhe significados políticos e de aprisionamento; ora aglutinando as duas ideias, sensualidade e opressão (como nas capas de muitos desses livros).

Antes de mais nada, devemos ter em mente que cada uma dessas representações possui uma história e está comprometida com uma agenda, muitas vezes intervencionista. Pensando nisso, é importante sublinhar o que afirma a co-autora Jean Sasson acerca da escolha da capa da biografia *Mayada, filha do Iraque* (SASSON, 2005b), da iraquiana Mayada al-Askari: "eles [os livreiros] queriam uma mulher velada na capa" (AMAZON, 2004 *apud* WHITLOCK, 2007, p. 99; tradução minha). Assim, a foto de Mayada Al-Askari foi substituída pela seguinte imagem genérica:



(SASSON, 2005b)

Constata-se, portanto, que não só os *fundamentalistas islamitas* denunciados nas (auto)biografias são obcecados por mulheres cobertas por véus: também o são os produtores culturais responsáveis pela publicação e venda desses livros. Defendo, nesse sentido, que a indústria cultural tem internalizada as concepções orientalistas do Oriente e da mulher muçulmana, o que pode ser visto em suas representações neo-orientalistas desses temas e em seu discurso feminista neo-imperialista.

Colocando lado a lado os textos verbais e não verbais provenientes dos peritextos da maioria desses livros, pode-se mapear um discurso que antecede, e que abrange, a própria existência dessas autobiografias, ou



seja, o discurso orientalista do harém. Segundo Shohat e Stam (2006, p. 245): “As imagens do harém oferecem um ‘Abre-te sésamo!’ mágico para um mundo proibido tentador e excitante, ardentemente desejado pelo homem primitivo que moraria em todos os homens”. Seguindo o argumento dos autores, para quem a cultura de massa ocidental teria criado ao redor do harém interpretações a-históricas e descontextualizadas, ao representá-lo repetidamente no cinema, os produtores culturais acabaram desenvolvendo uma “‘estrutura de harém’ [que] permeia a cultura de massa ocidental” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 250).

A violência simbólica de uma edição que objetivamente despreza o rosto da autora (auto)biografada e o substitui pela imagem de um par de olhos circunscritos por um fundo negro é ainda mais preocupante quando acompanhada pela promessa de que esses livros dão visibilidade às suas (co)autoras muçulmanas. Observa-se claramente que as capas dos livros da co-autora Jean Sasson – auto-intitulada “uma voz para as mulheres no Oriente Médio” – são não apenas neo-orientalistas, mas puramente sexistas, na medida em que procuram comercializar a despersonalização das mulheres apresentando-as como alegorias e não como sujeitos. Isso acontece não porque o véu ou a burca signifiquem necessariamente despersonalização, mas porque produtores e consumidores culturais compartilham a ideia muito disseminada de que esses tipos de vestimenta são o sinal máximo e indiscutível da opressão feminina.²

Deve-se ressaltar, no entanto, que o caso de Ayaan Hirsi Ali (2009), em *Infiel*, foge à regra. Também fora da convenção está a capa de *Eu sou Malala* (YOUSAFZAI, 2013), pois apesar da presença do lenço/véu³ o mesmo é usado com orgulho e naturalidade, e a expressão facial de Malala Yousafzai não denota sofrimento nem sensualidade. Entretanto, é preciso destacar que, diferente de *Sultana*, Ayaan Hirsi Ali e Malala Yousafzai já eram personalidades públicas conhecidas antes da publicação de seus livros. Ayaan Hirsi Ali alcançou visibilidade internacional depois do assassinato do cineasta Theo van Gogh, diretor do documentário *Submission: Part I* (2004)⁴ que ambos fizeram em conjunto (Hirsi Ali escreveu o roteiro) e no qual o Islã é representado como uma religião que prega a submissão feminina e encoraja a violência de gênero.

Hirsi Ali nunca fora vista na mídia portando qualquer tipo de véu, o que pode explicar, em parte, o porquê da falta dessa vestimenta na capa de *Infiel* (ALI, 2009). Apenas em parte, pois existem versões de A

² Vale aqui a ressalva de que a burca ou o véu não são de forma alguma incompatíveis com representação da identidade ou da subjetividade, pelo contrário, a ressurgência das vestimentas (principalmente do *hijab*) em contextos onde já não eram tão comuns pode ser, entre outros motivos, relacionada justamente com o desejo de afirmação identitária e religiosa. Sobre esse assunto, é importante o estudo de Leila Ahmed em *A Quiet Revolution: the veil's resurgence, from the Middle East to America* (2011).

³ Como argumentado anteriormente, a presença do véu nesses livros costuma ter conotações sexuais e/ou opressivas, por isso o uso da palavra “apesar”.

⁴ O filme foi planejado para ter outras partes, no entanto, devido ao assassinato de Theo van Gogh, apenas a primeira foi feita. (ALI, 2009, p. 447).



virgem na jaula (ALI, 2008) e de *Nômade* (ALI, 2011) – outras narrativas de Hirsi Ali sobre sua vida e opiniões acerca do Islã – que substituem a foto da autora pela de uma figurante envolta em um véu.

Acerca da capa de *Eu sou Malala* (YOUSAFZAI, 2013), é relevante notar que não obstante o fato de Malala Yousafzai afirmar: “não quero ser lembrada como ‘a menina que foi baleada pelo Talibã’ mas como ‘a menina que lutou pela educação’” (YOUSAFZAI, 2013, p. 323), o subtítulo de sua própria autobiografia vai contra seu desejo, rotulando-a de forma definitiva como “a menina que defendeu o direito à educação e foi baleada pelo Talibã” (YOUSAFZAI, 2013, capa; grifo meu). Assim, o subtítulo reflete de maneira objetiva um apelo comercial – afinal, os leitores devem se lembrar de terem visto em algum lugar na mídia “a história da menina que foi baleada pelo Talibã”; informação esta por demais importante para ser desconsiderada pelos editores.

Observa-se, portanto, na disparidade entre o que é dito no texto (a fala de Malala citada anteriormente) e o que é impresso na capa (no caso do subtítulo) uma assimetria de forças – entre autores e demais produtores culturais – a qual procuro enfatizar. Aqui é possível constatar de modo mais claro o caráter heterônomo da literatura de grande circulação, para a qual as expectativas dos produtores culturais com relação a seu mercado consumidor sobrepõem-se à autonomia das autoras para decidirem sobre o produto final de seus textos.

Nesse sentido, proponho uma comparação do trabalho do coautor ocidental e do editor ao do diretor cinematográfico. Ambos têm diante de si uma fonte de narrativa (a narrativa oral, o roteiro), mas o resultado do trabalho que chegará ao público depende de como a história será conduzida, do que (e como) será editado, do tipo de linguagem escolhida etc. Para exemplificar essa comparação, podemos examinar o que é narrado em *Eu sou Malala* (YOUSAFZAI, 2013) acerca da experiência de Malala com seu blog no website da BCC Urdu⁵, bem como nos documentários *Class Dismissed in Swat Valley* (ASHRAF; ELLICK, 2009) e *A school girl's odyssey* (ELLICK, 2009).

Algumas estratégias das autobiografias estão visíveis na descrição da construção do blog de Malala Yousafzai. A primeira delas diz respeito à especificidade do informante nativo desejado, pois o jornalista “procurava uma professora ou uma aluna que estivesse disposta a escrever um diário sobre sua vida no regime Talibã, para mostrar o lado humano da catástrofe que estávamos sofrendo no Swat” (YOUSAFZAI, 2013, p. 164). Além disso, percebe-se que o gênero confessional (no caso, o diário) é dado de antemão para que essa informante nativa, professora ou aluna, possa se expressar e dar-se a conhecer. Estabelece-se, assim, uma

⁵ Também disponível em inglês (DIARY..., 2009).



fórmula para a autenticidade (gênero confessional + informante nativa + viés pessoal)⁶.

O caso dos documentários com Malala Yousafzai é semelhante; primeiro a identificação de Malala como a informante perfeita, devido ao apelo emocional que sua imagem sugere. Assim,

A ideia original para o documentário [*Class Dismissed in Swat Valley*] era seguir meu pai no último dia de escola. No final do encontro Irfan me perguntou: "O que você faria se um dia não pudesse voltar ao vale e à escola?". Respondi que isso não aconteceria. *Mas ele insistiu, e comecei a soluçar. Penso que foi naquele momento que Ellick decidiu colocar o foco em mim* (YOUSAFZAI, 2013, p. 169, grifos nossos).

Depois, a estratégia de focar na vida pessoal da menina, em seu dia-a-dia, transmitindo a ideia de que essa vida será representada *como ela é* – o que faz com que Malala tenha que enfrentar a seguinte situação:

Eu dera muitas entrevistas para a televisão [local] e gostava tanto de falar ao microfone que minhas amigas brincavam comigo. Mas eu nunca tinha feito nada como aquilo. "Aja naturalmente", Irfan me dizia. Não era fácil, com uma câmera me seguindo até mesmo na hora de escovar os dentes (YOUSAFZAI, 2013, p. 170).

Fica claro que, apesar de Malala Yousafzai ter experiência em falar em público, expor suas ideias e, por meio da mídia local, pedir às autoridades e ao povo que defendam o direito universal à educação, a BBC e o *The New York Times* são unânimes em procurar dirigir sua voz dentro de uma *fôrma* confessional previamente estipulada por eles.

É também nesse sentido que desenrola-se um aspecto latente do gênero de autobiografias populares de mulheres muçulmanas. É como se esses livros oferecessem ao leitor uma pedagogia do que é *a mulher muçulmana* e do que seria a *verdadeira opressão*. No caso do *corpus* analisado, observamos uma apresentação das protagonistas que convida o(a) leitor(a) a sentir-se *agradecido(a)* pela liberdade que o ocidente naturalmente ofereceria.

Aí percebemos o maior risco de aceitar os pressupostos do feminismo (neo)imperialista, pois ele transporta para a mulher não-ocidental todo e qualquer problema de gênero – tomado como uma categoria isolada – e utiliza uma concepção generalizada e simplória da vida da mulher ocidental como portadora de uma vida *melhor*. Isso tem efeitos culturalistas preocupantes: deve-se mudar uma cultura (nem que seja à força) e não o sistema capitalista-patriarcal.

Confirmando a hipótese do trabalho, enfatizo que apesar de o gênero de autobiografia de mulheres muçulmanas contar com diferentes narrativas, vindas de mulheres extraordinárias e muito diferentes entre si, sua estrutura e apresentação são forjadas dentro de um sistema neo-orientalista de representação. O exercício de pensar esse gênero de fora para dentro do texto mostrou que os objetos culturais produzidos pela indústria da cultura de massa dialogam diretamente com essa cultura, hegemônica e imperialista, dizendo-nos muito mais

⁶ Nesse caso específico do blog de Malala Yousafzai, o uso da língua urdu também aparece como um índice de autenticidade.



sobre ela do que sobre o *outro* representado em suas páginas.

REFERÊNCIAS

AHMED, Leila. *A Quiet Revolution: the veil's resurgence, from the Middle East to America*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2011.

ALI, Ayaan Hirsi. *Infiel: a história de uma mulher que desafiou o islã*. Trad. Luís A. De Araújo. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

_____. *A virgem na jaula: um apelo à razão*. Trad. Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Nômade: do islã para a América*. Trad. Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

SASSON, Jean P. *Princesa: a história real da vida das mulheres árabes por trás de seus negros véus*. 34 ed. Trad. Regina Amarante. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2005a.

_____. *Mayada, filha do Iraque: a história de uma mulher que sobreviveu ao regime de Saddam Hussein*. Trad. Marcelo Almada. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2005b.

_____. *A voice for women of the Middle East*. Disponível em: <<http://www.jeansasson.com>>. Acesso em: 06 mar. 2015.

WHITLOCK, Gillian. *Soft weapons: autobiography in transit*. Chicago e Londres: The university of Chicago Press, 2007.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

YEĞENOĞLU, Meyda. *Colonial Fantasies: towards a feminist reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

YOUSAFZAI, Malala. *Eu sou Malala: a história da garota que defendeu o direito à educação e foi baleada pelo Talibã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 4
Mulheres em cena: identidade, história e memória

O SUJEITO ERÓTICO FEMININO EM *O AMANTE*, DE MARGUERITE DURAS

Ma. Clêuma de Carvalho Magalhães (FURG/IFPI)

1 MARGUERITE DURAS: A ESCRITORA E SUA OBRA

Marguerite Donnadiou nasce em 1914, em *Gia-Dinh*, próximo a Saigon, onde passa a infância e a adolescência. Seu pai, professor de matemática, morre quando ela conta apenas quatro anos de idade. Desde então, ela e os dois irmãos são criados com dificuldades somente pela mãe, professora primária, originária do norte da França. Sua relação com a mãe e com o irmão mais velho é marcada por violentos conflitos.

Durante a adolescência, Marguerite mantém um romance com um rico chinês cerca de dez anos mais velho. A autora retoma este período nos seus livros *O amante* (*L'amant*, 1984) e *O amante da China do Norte* (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991).

Aos dezoito anos, a autora vai para a França, onde cursa Direito, Matemática e Ciências Políticas. Em 1935 casa-se com o escritor Robert Antelme. Após o primeiro romance, *La famille Tameran*, recusado pela editora Gallimard, ela publica *Os imprudentes* (*Les imprudentes*, 1943) com o pseudônimo Marguerite Duras.

No período da II Guerra Mundial (1939-1945), toma parte na Resistência Francesa, filiando-se posteriormente ao partido comunista, que abandona em 1950, depois do golpe de Praga. Por essa época, seu marido é preso e levado para o campo de concentração de Dachau, mas consegue sobreviver. A angústia dessa experiência é expressa por Duras no romance *A dor* (*La douleur*, 1985). Em 1946, divorcia-se e tem um filho de Dionys Mascolo, que conhece ainda em 1942. Ela passa a morar na rua Saint-Benoit e seu apartamento é frequentado por um grupo de intelectuais, entre os quais Edgar Morin e Georges Bataille.

Na década de 1980, Marguerite Duras apaixona-se por Yann Andréa Steinner, 38 anos mais jovem, com quem vive até 1996, ano da sua morte.

1.1 A ESCRITURA DE O AMANTE

Um dos aspectos que mais chama a atenção do leitor na escritura de *O amante* é o tratamento que a



autora dá ao tempo e ao foco narrativo. Como nos informa Sylvia Clark (2000, p. 31), a história de amor é linear, sendo apresentada em todas as suas etapas, desde o encontro na balsa durante a travessia do rio *Mékong* até a separação dos amantes. Mas a todo instante a narradora rompe essa linearidade, seguindo o movimento da memória. A cena da balsa, por exemplo, é atravessada por lembranças que nos informam da difícil relação da adolescente com a mãe, a miséria da família, o horror ao irmão mais velho.

Numa íntima relação com a questão temporal, a autora emprega diferentes focos narrativos. A narração em primeira pessoa (intradiegética), resgatando os fatos da memória, é feita em tom de confiança por um narrador autodiegético¹ que conta sua própria história dirigindo-se diretamente ao leitor:

Muito cedo na *minha vida* ficou tarde demais. Quando **eu** tinha dezoito anos já era tarde demais. (DURAS, 2003, p. 7)²

Deixe-me contar de novo, tenho quinze anos e meio. (p. 8)

Na balsa, olhem para *mim*, tenho ainda os cabelos compridos. Quinze anos e meio. Já uso³ maquiagem. (p. 17)

O narrador heterodiegético⁴ surge, curiosamente, quando é retomada a história amorosa, impondo um distanciamento em relação aos fatos narrados: “Desde o primeiro momento *ela* teve certeza de uma coisa, que ele estava em suas mãos” (p. 31). Este recurso aprofunda a aparente indiferença da garota em relação ao chinês. Mas, há momentos (embora poucos) em que a narradora esquece sua distância de expectadora: “*Eu* não sabia que se sangrava (...) Limpa o sangue, lava-me. *Eu* o observo (...) Olhamos um para o outro. Ele beija-me o corpo (...)” (p. 35). Há, assim, um jogo entre primeira e terceira pessoa: “A narradora é ao mesmo tempo *Eu* e *Ela*, atriz e expectadora de sua história”. (CLARK, 2000, p. 33)

As personagens de *O amante* estão aprisionadas pelo poder da narradora. Elas agem, pensam e sentem conforme ela lhes determina. São muitas vezes apresentadas sem nome (os próprios protagonistas não têm nome), confundido-se uns com os outros, apresentados quase sempre sob a forma dos pronomes *ele* e *ela*. Enquanto narradora a garota reproduz sua atitude de protagonista, assumindo-se como sujeito, mantendo o controle sobre suas emoções e até mesmo sobre os demais personagens.

O amante é um texto reconhecidamente poético. Muito de sua poesia reside na maneira como a autora

¹ Segundo a definição de Carlos Reis (1980, p. 251), o narrador autodiegético é “a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história”.

² Todos os trechos do livro de Marguerite Duras citados neste trabalho têm como fonte DURAS, Marguerite. *O amante*. (Trad. Auly de Soares Rodrigues) Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. As citações serão, portanto, seguidas apenas da indicação da página.

³ Todos os grifos neste trabalho são de nossa responsabilidade.

⁴ O narrador heterodiegético, segundo Carlos Reis (1980, p. 254-255) “designa uma particular ação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão”.



trabalha com as palavras, explorando a sonoridade dos fonemas. A frase é curta, descomplicada, sugestiva, sem preocupação excessiva com as normas sintáticas. Observamos, por exemplo, a ausência de conectivos: “Durante essas crises, minha mãe atira-se contra mim, tranca-me no quarto, espanca-me com os punhos fechados, esbofeteia-me, tira minha roupa, aproxima-se de mim, apalpa meu corpo, examina minha roupa íntima”. (p. 73)

2 UMA HISTÓRIA DE EROTISMO E VIOLÊNCIA

A obra *O amante* aborda o tórrido romance entre uma adolescente de pouco mais de quinze anos e um homem doze anos mais velho. A narração dos encontros entre os amantes (feita quase sempre de forma impessoal, em terceira pessoa) é constantemente interrompida pelas lembranças dos fatos relacionados à família da garota ou outras experiências de sua vida. Ela vive com a mãe e os dois irmãos. A relação familiar é muito complicada. Há sempre uma nuvem negra sobre eles: o irmão mais velho, viciado e extremamente agressivo, tem o poder de impor o medo, principalmente ao irmão mais novo que a garota tanta ama. A mãe, completamente desequilibrada, tem dificuldades para criar os três filhos e chega, de certa forma, a conduzir a filha à prostituição.

A diferença de idade entre os amantes não é a única razão do escândalo desse romance. Há ainda o fato de ela ser francesa (da classe dominante, porém pobre) e ele ser chinês (embora milionário). Não há para eles a possibilidade de uma união aceita por suas famílias, nem pela sociedade preconceituosa de então. Resta-lhes viver a paixão, o “erotismo dos corpos”, um amor sem expectativa e sem prognóstico. Assim, os dois entregam-se um ao outro, “secretamente”, na *garçonnière* que o chinês mantém num bairro de Saigon.

2.1 O DESPERTAR DO DESEJO

“Aos quinze anos tinha o rosto do prazer e não conhecia o prazer” (p. 11). Aos quinze anos e meio a personagem descobre o prazer da relação sexual, mas os traços do prazer há muito estão presentes em seu corpo de criança, em sua mente, na relação com os irmãos: “Os traços do prazer eram muito acentuados. Até minha mãe devia vê-los. Meus irmãos os viam” (p. 11). Sua sensualidade é revelada no contraste entre o corpo ainda em formação e a maneira ousada como se veste: “vestido de seda natural (...) quase transparente (...) sem mangas, muito decotado (...) saltos altos de lamé dourado” (p. 13) e um atrevido chapéu masculino.



A delicadeza do corpo mal definido impressiona o chinês. Seduzido durante a travessia do *Mékong*, ele recua quando chega o momento de possuí-la. Mas ela não consegue mais voltar atrás. Está ali em busca do prazer. O desejo definitivamente desperto não pode mais adormecer. Ele sempre estivera em seu corpo e ela sabe disso. Sabe sobre o prazer antes mesmo de conhecê-lo. Por isso, cabe a ela a iniciativa. Então o conduz como se soubesse o que deve ser feito: “E ela, lentamente, com paciência, ela o traz para perto e começa a despi-lo. Ela faz tudo com os olhos fechados. Lentamente”. (p. 33 - 34)

Envolvidos pelo desejo, os amantes esquecem todos os limites, todos os interditos e revelam-se seres eróticos, transgressores. A posse do corpo do outro denuncia a busca da continuidade que cada um realiza tentando fugir de sua incompletude, de sua solidão. O desejo impulsiona-os a fugirem do isolamento, da descontinuidade. Eles realizam o que Bataille (1987, p. 15) define como “a nostalgia da continuidade perdida”.

A busca da plenitude no corpo do outro, movimento que significa a tentativa de encontrar a si mesmo, remete-nos ao mito do andrógino original⁵ que, segundo Octávio Paz (1994, p. 41): “não só é profundo, como despertou em nós ressonâncias também profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é a perpétua sede de completude”.

2.2 A VIOLÊNCIA DO DESEJO

O conceito de violência é muito amplo. Mesmo em sua definição mais simplificada, ela não pode ser entendida apenas como o uso da força bruta. Vejamos, por exemplo, como o dicionário Aurélio (1993, p. 712) define os termos violência e violento:

Violência *sf.* 1. Qualidade de violento. 2. Ato violento. 3. Ato de violentar.

Violento *adj.* 1. Que age com ímpeto; impetuoso. 2. Agitado, tumultuoso. 3. V. *iracundo*. 4. Intenso, veemente. 5. Em que se faz uso da força bruta. 6. Contrário ao direito, à justiça.

Para Bataille, a violência apresenta duas conotações: de forma abrangente, é tudo o que se opõe ao racional. No que se refere especificamente ao erotismo, ela é a força que anima os órgãos sexuais, que impulsiona o desejo até o limite máximo que gera um desequilíbrio orgânico. O corpo abandona, então, o seu estado de repouso e é envolvido pela excitação.

A relação erótica entre os protagonistas de *O amante* é, portanto, uma relação marcada pela violência: a

⁵ Octavio Paz (1994, p. 41), citando a obra *O banquete*, de Platão, relata o mito do andrógino original: “Para explicar o mistério da atração universal que uns sentem pelos outros, recorre ao mito do andrógino original. Antes havia três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, composto por seres duplos. Estes últimos eram fortes, inteligentes e ameaçavam os deuses. Para submetê-los, Zeus decidiu dividi-los. Desde então, as metades separadas andam em busca de sua metade complementar”.



violência do desejo. O intenso desejo que os une determina que se entreguem um ao outro em meio à uma violência que, segundo Sylvia Clark (2000), explica-se pela certeza da impossibilidade da sua paixão.

O domínio do erotismo, como afirma Bataille, é o domínio da violência, o domínio da violação dos interditos – das proibições estabelecidas como limite pela sociedade a uma sexualidade desmedida. Para o teórico francês, a busca pela continuidade implica a transgressão dos interditos culturais e este movimento é sempre marcado pela violência.

Ao entregarem-se um ao outro, vivenciando este amor impossível, proibido, os amantes buscam a sua unidade perdida, tentando reconstruir o duplo andrógino. Movidos pelo sentimento de incompletude, eles são dominados pela violência do desejo e experimentam o “erotismo dos corpos”. A garota, mais até do que o amante, é seduzida pela “violência dos corpos, o desejo materializado” (CLARK, 2000, p. 52):

“Digo-lhe que venha, que me possua outra vez. Ele obedece. É bom o cheiro do cigarro inglês, o perfume caro, ele cheira a mel, sua pele absorveu o cheiro da seda, do ouro, ele desperta o desejo. Digo que o desejo. Diz que devo esperar. Ele fala, diz que desde o primeiro momento, desde a travessia do rio sabia que eu seria assim depois do meu primeiro amante, que eu amaria o amor...” (p. 37)

A garota nasceu para o amor, para o prazer. A violência da posse de seu corpo frágil não se compara à violência de seu próprio desejo:

“Ele fica violento, seu sentimento é de desespero, atira-se sobre meu corpo, devora os seios de criança, grita, insulta. Fecho os olhos para o prazer intenso (...) Ele me chama de puta, de nojenta, diz que sou seu único amor, e é isso que deve dizer e é isso que se diz quando não se controlam palavras, quando se deixa que o corpo faça, que procure e encontre e possua o que deseja, e então tudo é bom, não há sujeira, a sujeira está coberta, tudo é levado pela torrente, pela força do desejo”. (p. 37)

Entregando-se ao amante chinês, a garota revela sua personalidade transgressora. Ela não se submete às regras, atende ao desejo que habita seu corpo e busca o prazer que ele reclama. Sua transgressão não está apenas no fato de manter um romance com o chinês, mas em fazê-lo consciente da violação dos interditos. Ela quer atingir a hipocrisia da sociedade, da família. Embora sofra, ela não deixa de sentir também um certo prazer com isso.

O chinês é frágil, não tem a mesma força que a garota. Sua força vem exatamente dela. É, paradoxalmente, no delicado corpo da garota que ele busca fugir da sua própria fragilidade: “Descubro que não tem força para me amar contra a vontade do pai, para ficar comigo, se juntar a mim. Chora com frequência por que não tem força para amar além do medo. Seu heroísmo sou eu, sua servidão, o dinheiro do pai”. (p. 43)

A garota demonstra, através de sua personalidade transgressora, ser a parte viril da relação. Não se deixa dominar no amor, assim como não se submete ao moralismo da sociedade ou mesmo à violência do irmão mais velho. Ela age conforme o seu próprio desejo, por isso entrega-se ao amante. Precisa dele para encontrar-se;



para ser ela mesma, aquela que ama o prazer, que é movida pela violência do desejo. Ele também é assim, apesar de não ter sua força, nasceu para o amor. Fica perdido sem ela – a sua outra metade. Ambos possuem o sentimento da falta, da mutilação, da incompletude.

A relação entre a garota e o amante chinês é evidentemente erótica. Seus encontros amorosos evidenciam a violência do desejo que domina os seus corpos e os conduz à busca do prazer. São momentos de intensa excitação que chegam a assumir uma certa brutalidade, o que só aumenta o desejo:

Ele fica violento, seu sentimento é de desespero, atira-se sobre meu corpo, devora os seios de criança, grita, insulta. Fecho os olhos para o prazer intenso. (p. 37)

Eu lhe pedira que fizesse outra e outra vez. Que fizesse aquilo. E ele o fizera. Fizera-o em meio à untuosidade do sangue. E isso na verdade foi como morrer. E foi como morrer disso. (p. 38)

Mas os momentos que os amantes passam na *garçonnière* são também marcados por uma extrema ternura. O episódio do banho, após fazerem amor pela primeira vez, é de uma sensibilidade impossível de ser ignorada.

Eu não sabia que se sangrava. Ele me pergunta se senti dor, respondo que não, ele diz que está feliz. Limpa o sangue, lava-me. Eu o observo. Insensivelmente ele volta, volta a ser desejável. (p. 35)

2.3 A GAROTA E SUAS PAIXÕES

No romance *O amante*, o desejo que a garota sente em relação ao irmão mais novo é direcionado ao chinês. Assim ocorre também com suas outras paixões. A fragilidade do irmão mais novo é a mesma do chinês. Está no corpo e está no medo que os dois sentem do irmão mais velho. Ela ama essa fragilidade do irmão que também encontra em seu amante. Seus corpos se confundem: o da garota, o do chinês e o do irmão mais novo. São como um só corpo. Por isso, ela sofrerá quando deixar o homem da China. E sofrerá quando o irmão mais novo morrer.

Ninguém via com clareza, somente eu. E a partir do momento em que tive acesso a esse conhecimento, tão simples, quando me certifiquei de que o corpo de meu irmãozinho era também o meu, eu devia morrer. E morri. Meu irmãozinho levou-me consigo, chamou-me para si e morri. (p. 86)

O desejo marca também a relação da garota com o irmão mais velho. Atração e ódio envolvem os dois, conduzindo-os frequentemente à ideia de morte: “Eu queria matar meu irmão mais velho, queria matá-lo, derrotá-lo uma vez, uma única vez, e vê-lo morrer”. (p. 10)

Ela o odeia por ele ser o preferido da mãe, mas principalmente pelo terror que impõe ao outro irmão. Ela não o teme, mesmo quando ele a agride. Teme apenas a proximidade de seus corpos: “Danço com meu irmão mais novo. Com meu amante danço também. Jamais com meu irmão mais velho, nunca dancei com ele. Sempre impedida pela apreensão perturbadora do perigo, da atração maléfica que exerce sobre todos, da



proximidade de nossos corpos”. (p. 46)

A estranha relação com o irmão mais velho marcará profundamente a garota. No romance, as lembranças desse irmão confundem-se com as do tempo da guerra e sugerem a ideia do terror e do abuso sexual:

Confundo o tempo da guerra com o reinado de meu irmão mais velho (...). Vejo a guerra exatamente como ele era, espalhando-se por toda a parte, penetrando em tudo, misturada, confundindo-se com tudo, presente no corpo, no pensamento, na vigília, no sono, o tempo todo, às voltas com a paixão embriagante de ocupar o território adorável do corpo da criança, do corpo do mais fraco, dos povos vencidos, isso porque o mal está lá, às portas, contra a pele. (p. 53)

Também esse estranho desejo pelo irmão mais velho está presente na relação com o chinês. Aliás, o amante, de certa forma, é múltiplo. É tudo e é nada. Nele estão as paixões que fazem parte da vida dessa garota: o pai, o irmão mais novo, o irmão mais velho... O encontro com o amante é também o encontro com essas paixões. É ainda, a tentativa de encontrar a si mesma, de alcançar a sua continuidade.

Eu observava o que ele fazia comigo, como se servia de mim, e jamais imaginei que isso fosse possível, estava além de minhas esperanças e ia ao encontro da sina do meu corpo. Assim *me transformei em sua filha*. Ele havia se tornado outra coisa também para mim. Eu começava a sentir a doçura indescritível de sua pele, de seu sexo, *muito além dele mesmo*. A sombra de outro homem também devia passar pelo quarto, a de *um jovem assassino*, mas eu não sabia ainda, nada aparecia aos meus olhos. A sombra de *um jovem caçador* também devia passar pelo quarto, mas essa eu conhecia, sabia que estava presente, às vezes, no momento do prazer... (p. 82)

É como filha que ele a trata às vezes. E assim ela quer ser tratada em alguns momentos. Mas isso não exclui o desejo, só o torna mais violento.

A sombra do “jovem assassino” é uma referência à sombra do irmão mais velho que a acompanha durante toda a vida. É como assassino que a garota refere-se a ele por diversas vezes. Já a sombra do “jovem caçador”, imagem associada ao prazer, é, não só a imagem do próprio amante, mas do irmão mais novo, com quem a garota tem uma relação bastante íntima.

As suas grandes paixões estão todas presentes naquela *garçonnière*. O desejo pelo amante é não só o violento desejo que sente pelo irmão mais velho e pelo irmão mais novo, mas também a forte atração que sente por Hélène Lagonelle, sua colega de pensionato.

Sinto-me extenuada de desejo por Hélène Lagonelle.

Sinto-me extenuada de desejo.

Quero levar comigo Hélène Lagonelle para lá, onde todas as noites, com os olhos fechados me é dado o prazer que me faz gritar. Gostaria de dar Hélène Lagonelle àquele homem que faz isso em mim, para que ele o fizesse nela. Tudo na minha frente, fazendo o que eu mandasse, que se entregasse lá onde me entrego. Seria por meio do corpo de Hélène Lagonelle que o prazer chegaria até o meu, só assim definitivo.

O bastante para morrer. (p. 62)

O desejo da garota é sempre violento, sempre avassalador. Ela é um sujeito erótico, insaciável,



incompleta. Todas as suas paixões implicam o desafio dos interditos. Seu comportamento é transgressor. Ela precisa agir assim. Precisa encontrar o prazer. Encontrar a si mesma no prazer do outro, no prazer de Hélène e de seu amante. Sempre em busca de uma continuidade inatingível, ilusoriamente possível apenas no momento da fusão dos corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da obra *O amante*, de Marguerite Duras permite-nos afirmar que o violento desejo que motiva o romance entre a garota e seu amante chinês explica-se pelas suas condições de seres descontínuos, movidos pela necessidade de alcançar, na relação com o outro, a sua continuidade.

O erotismo e a violência estão presentes também na relação da garota com os irmãos e com sua colega de pensionato, Hélène Lagonelle. São paixões violentas, porém, reprimidas. Mas ela consegue transgredir e buscar a satisfação do seu desejo na entrega de seu corpo ao amante que, por sua vez, atrai a garota não só pelo prazer que lhe proporciona, mas por representar tudo o que há de proibido, inclusive as paixões reprimidas.

A garota revela-se como o sujeito erótico que comanda a relação. Movida pela violência do desejo, transgredindo conscientemente os interditos, ela busca na fusão dos corpos a realização de sua plenitude. A protagonista subverte a condição tradicionalmente atribuída à mulher e assume-se como sujeito não só na relação com o amante, mas também desafiando a hipocrisia da família e da sociedade. Em seu papel de narradora, a garota torna evidente a sua capacidade de emancipação, conduzindo a narrativa e afirmando o seu poder sobre as demais personagens.

Cumpre-nos destacar que poucas obras abordam o erotismo sem cair no vulgar como o faz Marguerite Duras em *O amante*. As cenas dos encontros amorosos entre os amantes, reveladas com extrema beleza e erotismo pela linguagem simples e poética da escritora francesa, criam um clima de envolvimento, uma atmosfera erótica que, embora evidencie a violência do desejo, não deve ser confundida com pornografia. Desse modo, é possível afirmar que essa obra desperta o interesse do público não só por tratar do erotismo, mas por fazê-lo de forma esteticamente atraente.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. (Trad. Antonio Carlos Viana). Porto Alegre: L & PM, 1987.

CLARK, Sylvia Teresa Pereira. *Aracne tece uma teia de amor e morte: uma leitura de L'Amant de Marguerite*



Duras. Dissertação de mestrado. PUCRS. Orientação: Luiz Antonio de Assis Brasil, 2000.

DURAS, Marguerite. *O amante*. (Trad. Auly de Soares Rodrigues) Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Aurélio*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Amor e erotismo. (Trad. Wladyr Dupont). São Paulo: Siciliano, 1994.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1980.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 5
A mulher: sua representação nos provérbios

POESIAS QUE ENALTECEM E ANEDOTAS QUE IRONIZAM: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NOS ALMANAQUES *LITERÁRIO E ESTATÍSTICO DO RIO GRANDE DO SUL* E *POPULAR BRASILEIRO* (1989-1910)

Linara Bessega Segalin (Universidad de Murcia)

INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca compreender a representação das mulheres nas páginas de dois almanaques importantes que circularam no Rio Grande do Sul no final do século XIX e início do século XX: *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* e *Almanaque Popular Brasileiro*. Observamos que, através das poesias enviadas aos almanaques, algumas características esperadas para as mulheres são exaltadas e, através das anedotas e provérbios, que também apareciam nas páginas dos almanaques, muitas vezes, as mesmas características exaltadas nas poesias são ridicularizadas. Através da comparação entre as poesias e anedotas é possível compreender aspectos dos papéis de gênero, sobretudo para as mulheres, esperados na sociedade naquela virada de século. É possível compreender como as transformações que estavam ocorrendo na sociedade já aparecem refletidas nas poesias e anedotas. O trabalho faz parte da pesquisa desenvolvida na dissertação de mestrado da UFRGS, concluída em 2013, intitulada “Leituras confiadas às mais inocentes e mais puras leitoras”? As mulheres nos almanaques Gaúchos (1889-1910).

Os dois almanaques utilizados na pesquisa foram editados em Pelotas, Rio Grande do Sul e tinham ampla circulação nacional e até internacional. Como nos seus primórdios, os almanaques deixavam transparecer em suas páginas tradições e modernidades. Assim, nas páginas dos almanaques é possível encontrar informações diversas: saberes populares, informações econômicas, dados históricos, receitas de comidas, textos e poesias de diversos autores estaduais, nacionais e estrangeiros, incluindo muitas mulheres. Nas páginas dos almanaques transparecem as relações de poder entre homens e mulheres numa época cheia de transformações econômicas, culturais e nas relações de gênero.



A POESIA QUE ENALTECE E DISCIPLINA

Os papéis de gênero são construções sociais que precisam ser compreendidas respondendo às exigências pertinentes de um contexto histórico-temporal específico. Sendo assim, nos almanaques é muito comum observarmos um discurso pautado na *natureza universal da mulher*. São inúmeros os textos que destacam as características intrínsecas de “todas as mulheres” como a afetividade, o amor maternal, a passividade, a inferioridade racional e a superioridade pelo sentimento. De acordo com Hall (2010), a concepção de identidade do *Sujeito do Iluminismo* acreditava que os humanos eram indivíduos totalmente centrados, cujo “centro” emergia com o sujeito no seu nascimento e se desenvolvia com ele, permanecendo idêntico ao longo da existência do indivíduo. Grande parte da história da filosofia ocidental está baseada nessa concepção de sujeito. A lógica social presente naquele momento histórico estava pautada pela diferenciação biológica entre um ser “racional”: o homem, e um ser “natural”: a mulher. Os discursos dos almanaques estão repletos dessas reativações da memória.

A passagem a seguir, retirada do *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* para o ano de 1892 apresenta uma definição clara do que se pensava sobre a mulher. Nela, o autor esboça “o que é a mulher”. É importante ressaltar que a própria utilização do termo “mulher” no singular, utilizado na grande maioria dos textos presentes nos almanaques, enfatiza a crença, comum à época, da existência de uma identidade única e universal para todas as mulheres, um comportamento esperado e desejado para todas. No texto mencionado, a mulher é representada como companheira do homem, um ser para iluminar-lhe o trânsito.

O discurso enfatiza que o homem é superior pelo cérebro, mas que a mulher é superior pelo coração. A superioridade pelo sentimento mascara a submissão que a mulher deveria ter com relação aos homens, estes, tidos como seres racionais e superiores. Fica clara a ideia de que as mulheres não existiriam por elas mesmas, sua importância estava vinculada a outras pessoas: pai, marido, irmãos, filhos.

A mulher

[...]

Eu, no entanto, com o meu apoucado talento, não deixo de palidamente esboçar o que é a mulher.

Ela é a companheira do homem, é a irmã dos anjos do céu, para acompanhá-lo na solidão da vida, como para iluminar-lhe o trânsito: ela é a auréola da criação; é uma pérola divina.

É filha e é mãe: como filha é a aurora, é a esperança; como mãe, é a natureza, é a luz.

Forte na resignação, porém fraca na delicada compleição, se o homem lhe é superior pelo cérebro, ela o excede pelo coração, e é por isso que ela se torna tão sublime.

João M. de Araújo Filho (Alegrete – Rio Grande do Sul).

(Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul, 1892, p. 144).

Mãe, filha, esposa, irmã! Esses eram os modelos “ideais” de mulheres a serem contemplados. A estes



“ideais”, definidos não por elas mesmas, erguiam-se tronos, rendiam-se homenagens e cultos. No texto encontrado no *Almanaque Popular Brasileiro* para o ano de 1899 a mulher é apresentada como obra prima da criação divina, fonte de beleza sublime e encantadora, um anjo com grandes poderes enviado por Deus, mas, obviamente, enviada para alegrar a “pobre” vida do homem que se tornava fastidiosa e triste nos primórdios da criação.

A mulher

(a uma artista)

De um caos informe levantou-se o mundo
À voz do criador (...)
Tudo era belo!...mas no livro eterno,
Na epopeia infinita, o artista imenso
Deixara em branco perfumada folha!
Nas verdes balsas do jardim divino,
Frio, enjoado, divagava o homem,
Bocejando de tédio, os olhos languídos,
Distraídos, estendia desde as margens
Do Jordão cristalino até os montes
Da Armênia solitária, - até que um dia,
No enjoo infindo de um gozar eterno,
Ele maldisse o céu, a luz, as flores!

Deus então escutou. Rompeu os laços
Dessa dúbia andrógina que chorava
Nos martírios de tântalo. Inspirado
Encheu a folha que restava em branco.
– Levantou-se a mulher! Último canto
Do poema de Deus, és tu que ao mundo
Inundas de poesia, erguem as plantas
Dás perfume à flor, cantos às aves
Risos às mágoas, esperanças às dores!
Fonte sublime de virtude e belezas, neste mundo
Como um anjo de Deus a luz derramas
Sonhos, amor, consolações e crenças
Sempre sublime, encantadora sempre
É no mundo a mulher! – quer pensativa,
Embalando o filhinho ao berço à noite,
Quer aos pés de Jesus, - arrependida,
Em lágrimas de amor banhando as plantas
[...]
Mais do que os deuses, a mulher domina,
Sopra o mundo, e as multidões ardentes
Erguem-lhe altares e levantam tronos.
Fagundes Varela, 04 de janeiro de 1863.
(*Almanaque Popular Brasileiro*, 1899, p. 214-215).

Texto semelhante a este também foi encontrado no *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* (ano não precisado). O texto, narra a criação divina de tudo o que existe. Após criar todas as coisas belas da natureza, Deus teria criado o homem, um ser superior, dominante e iluminado pela razão. Terminando a



criação, a mulher teria sido criada para realçar tudo o que já havia sido criado, para ornamentar a criação com sua beleza e sentimento.

A mulher

Criando o que existe, formou Deus as flores,
De bem várias cores e grande primor,
Que a vista recreiam, perfumes trescalam
e muda nos falam linguagem de amor.
No centro da terra lhe aprouve os brilhantes
E lindos diamantes em copia formar;
Também outros corpos de muita lindeza
Em tal profundidade ele quis criar.

[...]

Fenômenos muitos, pasmosas grandezas,
Infundas belezas, no céu, terra e mar,
com quanta ciência, com quanta bondade.
Foi sua vontade do nada tirar!
Depois forma o homem, de dons acumulado,
A tudo criado fazendo exceção,
Que a tantos viventes supera e domina
Com a flama divina chamada razão.
E tendo o Eterno melhor obra ainda
Que as outras mais lindas, passado a fazer,
Termina a tarefa, que dias de durara
E mais realçava, criando a mulher.
Formulada de encantos estrela na terra,
No peito ela encerra, que abraça o amor,
Conjunto de dotes que mais a sublinha
E está bem acima de todo o louvor!

Reynaldo Casimiro (Conquista – Bahia).

(Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul, ano?, p. 221).

A ideia de que as mulheres estavam mais ligadas à natureza do que os homens é uma ideia antiga. De acordo com Delumeau (1989), a mulher sempre inspirou medo aos homens, principalmente por conta dos mistérios sobre a maternidade. Assim, as mulheres passaram a ser representadas como a natureza e os homens como sendo a história. As mães seriam por toda a parte as mesmas, enquanto os pais seriam muito mais condicionados a cultura a qual pertenciam (DELUMEAU, 1989). Essa ideia, de que as mães seriam por toda a parte as mesmas, é constantemente mencionada nas páginas dos almanaques. De acordo com a visão da época, a maternidade e o amor incondicional da mãe pelos filhos eram tidos como atributos inerentes à identidade feminina como observamos na passagem a seguir encontrada no *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* para o ano de 1906, mas que foi reproduzida também em outras edições do almanaque, ao assinalar que a boneca é uma necessidade para as meninas já que resumiria a vida de uma mulher quando adulta: cuidar dos filhos.

A boneca

A Boneca é uma das mais imperiosas necessidades e ao mesmo tempo um dos mais encantadores



instintos da alma feminina.

Vestir, enfeitar, despir, tornar a vestir, ensinar, ralhar um pouquinho animar, cantar, fazer dormir, afigurar-se que um objeto qualquer é um ser, eis resumindo o futuro da mulher.

Sonhando e tagarelando, fazendo enxovaizinhos, fraldas, cueiros, a criança passa a ser moça, a moça a ser mulher.

O primeiro filho é a continuação da última boneca.

Uma menina sem boneca é quase tão infeliz e tão incompleta como uma mulher sem filhos.

Victor Hugo

(Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul, 1906, p. 144).

Foi possível observar aqui alguns lugares comuns sobre uma mulher considerada universal e que são constantemente reproduzidos pelos almanaques. É preciso destacar que os textos aqui apresentados embora enfatizem sentimentos e atitudes que justificariam a submissão da mulher ao homem, pretendiam enaltecer certas qualidades das mulheres como sendo sublimes e importantes para a manutenção da ordem social. No entanto, não só de poesias que enaltecem essas “qualidades femininas” são compostos os almanaques. Neles, encontramos uma série de textos, anedotas e piadas que ironizam ou até mesmo desqualificam essa mesma mulher que era enalticida por textos e poesias. Nos textos irônicos vamos encontrar falas bem menos admiradas e amorosas e bem mais satíricas e perversas em relação às mulheres.

AS ANEDOTAS E PIADAS QUE IRONIZAM

O humor brota do contraste, da Estranheza e da criação de novos significados

(SALIBA, 2002, p. 17).

Contraste, estranhamento, ruptura e criação de significados foram elementos que se fizeram extremamente presentes no final do último quartel do século XIX e início do século XX, sobretudo pelas inúmeras inovações advindas da *Revolução Tecnológica Científica* que acabaram por afetar todas as esferas sociais, inclusive, o comportamento feminino. De acordo com Maluf e Mott:

As mudanças no comportamento feminino ocorrido ao longo das três primeiras décadas deste século incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os progressistas (1998, p. 368).

Essas mudanças, como sugerem as autoras, desencadearam um processo de instabilidade na ordem social hierárquica dos sexos, tipicamente masculina. Mendéz (2004) evidencia que a imprensa brasileira, desde o princípio, utilizou-se de diversos mecanismos discursivos para desqualificar a imagem e as representações das mulheres. Dentre eles “a ironia pode ser apontada como uma das formas mais eficazes de negar a legitimidade necessária no campo do saber e no campo político, pois aquilo que é motivo de escárnio jamais



será devidamente reconhecido como uma questão social pertinente” (MÉNDEZ, 2007, p. 278). Os recursos irônicos e de comédia representaram importantes instrumentos para desmoralizar a luta pela emancipação feminina e reforçar o mito da inferioridade e passividade da mulher (SOIHET, 2004).

De acordo com Saliba (2002), o período *da Belle Époque* foi um período de ruptura, de mudanças, de síntese. Tudo ajudava a sintetizar a vida cotidiana: o automóvel, a locomotiva, a telegrafia e as anedotas. Sem dúvida, anedotas e piadas tiveram grande repercussão nesse período histórico, foram comumente divulgadas por jornais, revistas, almanaques literários, almanaques de farmácia, etc.

Três elementos são essenciais para a formulação de uma anedota com efeito humorístico, sarcástico ou cômico: a “concisão, a antítese e o uso de estereótipos” (SALIBA, 2002, p. 16). Tais elementos promovem um profundo impacto nas representações coletivas. Os estereótipos sugeridos nas anedotas surgem da “Concentração de significados históricos acumulados numa breve redução – na qual todos se reconhecem. A compreensão decorre do acordo da memória coletiva, que sintetiza todo o efeito da representação nas rápidas simplificações da anedota” (SALIBA, 2002, p. 16).

O conteúdo das anedotas, piadas e ditados populares tornam-se resultados, portanto, de estereótipos reduzidos brutalmente e que, ao serem lidos, ouvidos pelas pessoas, despertam representações facilmente reativadas pela memória coletiva, ao passo que também estimulam a criação de novas representações e estereótipos. Nesses textos, evidencia-se a presença de diferentes discursos sobre diferentes objetos que fazem parte da vida cotidiana; possuem um caráter transitório na medida em que “circulam livremente, na forma oral ou escrita, na cultura popular, independentemente da época em que foram elaborados” (VALE, 2009, p. 29). Caracterizando-se como uma epifania da emoção que se dilui na vida cotidiana na rotina dos ritmos repetitivos e diários (SALIBA, 2002).

As anedotas apresentam outras características consideradas “naturais” nas mulheres que não aquelas observadas anteriormente; nelas, ser esposa, dócil, carinhosa e submissa configura motivos de risos e deboches. As qualidades mais obscuras passam a ser relacionadas a elas. Ganham sentido, portanto, por que causam estranheza, espanto, contraste em relação àquelas representações sobre as mulheres que vimos no primeiro subcapítulo.

De acordo com Delumeau: “A atitude masculina em relação ao ‘segundo sexo’ sempre foi contraditória, oscilando da atração à repulsão, da admiração à hostilidade. O judaísmo bíblico e o classicismo grego exprimem alternadamente esses sentimentos opostos” (1989, p. 310). Para o autor, “Essa veneração do homem pela mulher foi contrabalanceada ao longo das eras pelo medo que ele sentiu do outro sexo,



particularmente nas sociedades de estruturas patriarcais” (DELUMEAU, 1989, p. 310).

Ao longo da história, muito se repetiu acerca dessa ambiguidade fundamental das mulheres. Era vista como o ser que dá a vida e anuncia a morte. De acordo com Delumeau (1989), o culto das deusas mães – terra mãe – por exemplo, ela é o ventre nutrido, mas também para onde voltam os mortos. Segundo Delumeau (1989), as mulheres, por estarem mais próximas a natureza, também estariam mais próximas da decrepitude, da decomposição. Assim, as mulheres eram vistas como símbolos de vida e morte, causando um medo ainda maior entre homens. As representações culturais antifemininas acontecem, de acordo com Delumeau (1989), desde os tempos mais remotos, sendo ainda mais reforçada pela ideologia católico-cristã.

É muito comum, portanto, evidenciarmos, nos almanaques, passagens que associem traços femininos que estariam ligados à destruição, ao inferno. Na anedota extraída do *Almanaque Popular Brasileiro* para o ano de 1899, uma pitada de sarcasmo é utilizada para revelar, numa conversa espírita entre marido e mulher, que o marido estaria mais feliz nas profundezas do inferno do que ao lado de sua mulher, deixando claro que a convivência com a mulher e suas atitudes seria nefasta.

Dialogo Conjugal

Em uma sessão de espiritismo, uma senhora em diálogo com o espírito de seu marido, por intermédio de um valente médium:

- Estás aí?
- Sim.
- E és feliz, meu João?
- Muito.
- Mais do que quando vivias ao meu lado?
- Muito mais!
- E onde estás?
- Nas profundezas do inferno!

(Almanaque Popular Brasileiro, 1899, p. 232).

Delumeau (1989) também assinala que o Ocidente assistiu, principalmente nos séculos que seguem ao *Renascimento e Reforma*, período em que a Igreja se sente ameaçada, a uma diabolização da mulher. Segundo o autor, teólogos e inquisidores tentavam mobilizar energias contra essa ofensiva demoníaca. Para eles “Seres sexualmente frustrados que não podiam deixar de conhecer tentações projetaram em outrem o que não queriam identificar em si mesmos” (DELUMEAU, 1989, p. 320). Assim, com a entrada das ordens mendicantes, no século XIII, a pregação contra mulher adquiriu um extraordinário alcance na Europa, multiplicando de modo intenso uma misoginia com base teológica: “a mulher é um ser predestinado ao mal” (DELUMEAU, 1989, p. 320). Para os monges não sucumbirem aos seus encantos, incansavelmente declararam-nas como seres perigosos e diabólicos. Desta forma, desde o século XIII, os discursos diabolizando a mulher foram substanciais para o agravamento do medo em relação à mulher.



De acordo com Delumeau (1989), representações vindas do fundo das eras não se deixam abater facilmente pelo raciocínio; assim, nos almanaques analisados são muito comuns os discursos que assinalam aspectos dessa condição “diabólica” das mulheres, como podemos observar nessa passagem do *Almanaque Popular Brasileiro* para o ano de 1904 que, diferentemente daquelas assinaladas no subcapítulo anterior, onde Deus teria criado um ser puro e sublime para servir de companhia ao homem, apresenta a mulher como uma criação do diabo e não divina.

O trabalho do diabo

(AUTRAN)

[...]

Deus fez o homem, enfim, belo e sublime escravo
Da razão... Bravo! Urrou Satã – Bravo! É mister
Que eu faça agora igual... E, por seu turno, bravo!
Deus exclamou: Satã tinha feito a mulher!

E ei-la: nua, de pé, seu talhe o ouro vestindo
Da coma solta ao vento, o oiro fluindo radioso
Que o vento lhe entornou da frente aos pés, e abrindo
Pleno o lábio, a sorrir, de amor, volúpia e gozo.

E Deus, estupefato em frente à formosura
Da mulher e ante seu satânico esplendor,
Disse: Hás de sempre e em tudo, estranha criatura
Revelar na malícia a unha do teu autor!
(Almanaque Popular Brasileiro, 1904, p. 220-221).

Como vimos, a mulher era identificada como sendo uma criação do diabo, por isso, revelava em suas atitudes a malícia de seu criador. Já o homem, tendo sido criado por Deus, demonstrava em seus atos, a magnitude da criação divina. Observa-se aqui, como os discursos vão criando representações que se tornam, com o tempo, naturais. Os discursos teológicos identificaram as mulheres com o diabo, fazendo com que certas atitudes tidas como “diabólicas” fossem consideradas naturais na identidade feminina, por exemplo: a tagarelice, a inveja, a tolice, a vaidade e o orgulho.

Também são recorrentes nos almanaques, discursos que desqualificam as mulheres, seja pelo quesito inteligência, seja por suas atitudes tidas como mesquinhas e fúteis. Na passagem retirada do *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* para o ano de 1895, verificamos a forma como as mulheres eram estereotipadas como sendo tagarelas, teimosas, vingativas e ignorantes.

As mulheres

Querei fazer prevalecer uma opinião? Dirigi-vos às mulheres. Elas recebê-la-ão de bom grado, porque são ignorantes; espalhá-la-ão prontamente, porque são tagarelas; sustentá-la-ão, porque são teimosas. Diz um velho ditado normando: Nunca houve no mundo senão duas mulheres verdadeiramente boas: a primeira perdeu-se; a segunda está por encontrar.
As mulheres, quando não podem vingar-se, fazem como as crianças, choram. – Mme. De Stael.
A língua da mulher é uma espada que ela nunca deixa enferrujar. – Mme. Necker.



(São Leopoldo – Rio Grande do Sul)
(Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul, 1895, p. 147).

No *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* para o ano 1894, observamos a compilação de diversas frases de pensadores que desqualificam as mulheres e atentam para o perigo que se apresenta, se estas não foram controladas moralmente. Os pensamentos identificam as mulheres como sendo maldosas e, ao mesmo tempo, ingênuas demais; como serpentes venenosas e, por isso, anjos do diabo; mentirosas e tagarelas e, assim, povoadoras do inferno; invejosas, principalmente com relação a outras mulheres, enlouquecedoras e infiéis.

Como li no Almanaque de 1893 um elogio às mulheres, por um colaborador do mesmo, entendi também de mandar o que li num livrinho.

A maldade é inata nas mulheres. (Hipócrates)

Uma mulher sempre é um anjo, mas só depois do diabo a levar. (Houssaye)

As mulheres têm o coração de isca: facilmente se incendeia. (Montesquieu)

A desgraça do homem remonta ao nascimento da mulher. (Milton)

A serpente, depois de ter seduzido a mulher, emprestou-lhe a língua. (Um anônimo)

As mulheres mentem com tanta graça que nada lhes vae tão bem como a mentira. (Byron)

A maior alegria que se pode dar a uma mulher é dizer mal das outras. (Rousseau)

O inferno não é povoado senão por língua de mulheres. (Guyon)

Quem pretende dirigir mulheres quer endoidecer. (Cyro)

A ilha de Ithaca merece a celebridade que tem: houve lá uma maravilhosa mulher fiel! (Stahl)

Entre mil homens, achei um bom; entre todas as mulheres nenhuma. (Salomão)

As mulheres são sempre boas, mas no ano que vem. (Proverbio)

Uma mulher bonita é o paraíso dos olhos, o inferno da alma e o purgatório da bolsa. (Fontanelle)

O diabo dorme mais perto da minha mulher do que eu próprio. (Luthero)

A mulher é um diabo muito aperfeiçoado. (Victor Hugo)

Como a providencia é pródiga! Dá a cada um o seu brinquedo: a boneca para a criança, a criança para o homem, o homem para a mulher e a mulher para o demônio. (Victor Hugo)

Diderot (São Paulo)

(Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul, 1894, p. 186).

É interessante notar que esse texto não passou despercebido pelas mulheres, pois, na edição do *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul de 1895*, um texto escrito por Andradina de Oliveira apresenta-se como uma resposta crítica ao texto de Diderot presente na edição de 1894. Andradina retruca os comentários de Diderot que desqualificam as mulheres. No texto, Andradina critica a coletânea de pensamentos enviada pelo Diderot de São Paulo e ironiza completando a coletânea com outra frase, dessa vez do Diderot francês do século XVIII e diz que, nenhum dos dois se atreveria a escrever tamanhas frases pejorativas às mulheres se observassem a felicidade dos pequenos ao ver sair uma gota de leite do seio de suas mães. Invoca, portanto, para enaltecer as mulheres, a figura materna.

As mulheres

Ao Sr. Diderot (São Paulo)

Li os *bonitos pensamentos* que, com o título acima, lembrou-se o Sr. de adornar o *Almanaque* de 94 e



estranhei que não tivesse reunido aqueles mais este do ilustre crítico francês:

< As mulheres são belas como os serafins de Klopstock, porém terríveis como os demônios de Milton. Mas tanto o Diderot do século passado como o Diderot do século dezanove não se animaram de molhar a pena para *dizer mal* das mulheres, se, no momento em que o fossem fazer, vissem brotar de um seio de mãe uma pérola que uma boquinha, como um pequenino cofre de coral, esperasse sequiosa.

Andradina de Oliveira (Pelotas)

(Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul, 1895, p. 210).

Cuidar do lar era uma tarefa feminina, no entanto as ordens eram dadas pelos homens. O provérbio retirado de uma coletânea do *Almanaque Popular Brasileiro* de 1897, denominada “Filosofia Popular” alertava sobre os problemas que se abateriam na família caso essa ordem estabelecida viesse a ser rompida.

Triste da casa onde a galinha canta e o galo cala.

(Almanaque Popular Brasileiro, 1897, p.129).

Outra anedota extraída do *Almanaque Popular Brasileiro* para o ano de 1889, uma conversa entre marido e mulher, cujo título é *Cena doméstica*, também alerta para o não cumprimento da função *Rainha do Lar* pela mulher. A ironia do marido ao responder ao comentário tecido pela esposa quanto aos lindos botões da roseira no jardim revela duas possibilidades de interpretação. A primeira é claro, alerta para o perigo e as consequências da emancipação da mulher e a segunda demonstra que a resistência feminina existe e precisa ser silenciada.

Cena doméstica

No jardim:

- Olha, Arthur, as nossas roseiras já têm botões.

Ele, com um suspiro:

- É verdade; são muito mais felizes que as minhas camisas...

(Almanaque Popular Brasileiro, 1899, p. 179).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos assim como, de um lado, poesias e textos enaltecem a imagem feminina através de qualidades que as atrelavam à submissão aos homens e, de outro, como anedotas, piadas e textos irônicos procuravam denegrir a imagem feminina, alertando aos homens sobre os perigos que podiam ser oferecidos pelas mulheres, principalmente em decorrência das transformações sociais da época. Os almanaques revelam-se assim espaços de disputas de poder de poder entre homens e mulheres na virada do século XIX para o século XX.

REFERÊNCIAS

DELUMEAU, Jean. O medo da mulher. In: DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente:1300-1800*,



uma cidade sitiada. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lucia. Recônditos do Mundo Feminino. In: NOVAES, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367 – 421.

MÉNDEZ, Natalia Pietra. *Discursos e práticas do movimento feminista em Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SOIHET, Rachel. História das mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion Santana; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 278-283.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso - A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VALE, Rony. P. G. *A mulher nas piadas de almanaques: estratégias discursivas e representações sociais*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2009.

FONTES

Texto “A mulher”. João M. de Araújo Filho. (Alegrete – Rio Grande do Sul). *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul*, 1892, p. 144.

Texto “A mulher”. Fagundes Varela. *Almanaque Popular Brasileiro*, 1899, p. 214-215.

Texto “Dialoga Conjugal”. *Almanaque Popular Brasileiro*, 1899, p. 232.

Texto “A mulher”. Reynaldo Casimiro (Conquista – BA). *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul*, Ano?, p. 221.

Texto “A boneca”. Victor Hugo. *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* de 1906, p. 144.

Texto “Dialoga Conjugal”. *Almanaque Popular Brasileiro*, 1899, p. 232.

Texto “O trabalho do diabo”. Tradução corrigida e adaptada para o almanaque. Raymundo Corrêa. *Almanaque Popular Brasileiro*, 1904, p. 220-221.

Texto “As mulheres”. (São Leopoldo – Rio Grande do Sul). *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul*, 1895, p. 147.

Textos sugeridos por Diderot – São Paulo. *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul*, 1894, p. 186.



Texto “As mulheres”. Andradina de Oliveira. (Pelotas - Rio Grande do Sul). *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul*, 1895, p. 210.

Texto “Charada”. Innonimado (Rio Grande – Rio Grande do Sul). *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul*, 1904, p. 137.

Texto “Filosofia popular”. *Almanaque Popular Brasileiro*, 1897, p. 129.

Texto “Cena doméstica”. *Almanaque Popular Brasileiro*, 1899, p. 179.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6
Momentos de ruptura social e a representação do feminino

A MILITÂNCIA FEMINISTA NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MARINA COLASANTI

Angela Simone Ronqui Oliva (UEL)

INTRODUÇÃO

Marina Colasanti é escritora contemporânea da literatura brasileira. Essa autora já escreveu mais de cinquenta obras, algumas destinadas ao público infanto-juvenil, frequentemente estudadas no âmbito acadêmico, e outras de temática adulta, bem como livros de gêneros diversos, como ensaios, nos quais, muitas vezes, demonstrou seu desejo de lutar contra as desigualdades sociais em relação à mulher; além de crônicas, poesias, contos de fadas, contos e minicontos.

Importante destacar o fato de que, nas décadas de 70/80, quando a situação da mulher brasileira era de maior submissão, a ação feminista de Marina Colasanti, tanto na imprensa (jornais e revistas) como nos livros que publicou sobre o assunto ajudou, de certa forma, a modernizar os costumes no Brasil.

Conforme Fantinati, a posição do escritor(a) de caráter militante: “... consiste em afirmar não unicamente o caráter ideológico da obra literária, mas [...] em afirmar a necessidade de que ela atue como veículo de conscientização e de esclarecimento do público” (FANTINATI, 1978, p. 03). E, apesar de Colasanti (2011) afirmar que não usa a literatura para fazer alarde ideológico, já que, quando quis fazê-lo, utilizou outros veículos de comunicação, como os seus livros de ensaios, a imprensa, a televisão, ela acredita que toda boa literatura é social e que, certamente, seus posicionamentos nas questões de gênero transparecem também em sua produção literária. Nesse sentido, o objetivo desse trabalho é, por meio da análise de três pequenos contos da escritora, verificar e demonstrar que a literatura de Colasanti “... traz nas entrelinhas uma pungente crítica aos valores patriarcais” (XAVIER, 1999, p. 3), tendo, certamente, um caráter militante feminista.

Os contos analisados neste trabalho são: “Para que ninguém a quisesse”, “Verdadeira história de um amor ardente”, presentes em *Contos de Amor Rasgados* (1986) e “Porém igualmente”, pertencente à obra *Um espinho de marfim e outras histórias* (1999). Todos eles mostram mulheres passivas, submissas e vítimas do domínio machista e patriarcal, do qual não conseguem se livrar.



A MILITÂNCIA FEMINISTA NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MARINA COLASANTI

O primeiro conto analisado, “Para que ninguém a quisesse”, aborda o ciúme, a autoridade masculina e o sentimento de posse que o marido tem em relação à esposa. Nesse pequeno conto há dois personagens: o homem e a mulher, apresentados em uma relação hierárquica, em que o homem é o dominador, detentor do poder e a mulher é a dominada, sempre submissa. Para que nenhum homem a olhasse, o que seria uma ameaça ao seu domínio, o esposo faz com que sua mulher passe por um processo de perda de seus atributos:

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 (COLASANTI, 1986, p. 111).

O homem trata sua esposa como seu “objeto”, fazendo com ela o que quiser. Esse domínio é reforçado pelos verbos “mandou”, “exigir”, quando não é ele próprio que executa as ações: “tirou”, “tosquiou-lhe”, verbos esses que revelam a relação dominador/dominada, ou seja, todos os verbos, todas as ações estão destinados ao homem; é ele quem age o tempo todo, enquanto a mulher demonstra passividade e submissão.

Para expressar a autoridade e o poder exercidos pelo marido, Colasanti escolhe com exatidão os verbos “mandar” e “exigir”, muito diferente de “pedir”, por exemplo. “Mandar” significa “dar ordens a, exigir de” e “exercer autoridade; dominar, governar” (Michaelis, 2014), assim como “exigir” significa “impor como obrigação ou dever” e “ordenar” (Michaelis, 2014). Com isso, o conto deixa claro que aí é o homem quem detém o poder e determina o destino de sua mulher.

Nota-se que o homem “foi obrigado a exigir” tudo isso da esposa, ou seja, isto foi “imposto a ele”, ele foi “forçado” a agir desta maneira, provavelmente pela própria sociedade que possui valores machistas e patriarcais e que vê a mulher como um ser inferior, que não pode ter sua própria personalidade. Sua atitude autoritária é justificada pela própria cultura a qual ele está submetido.

Há uma gradação nas ações que este homem impõe à sua mulher. Primeiramente, a esposa teve que “descer a bainha dos vestidos” e “parar de se pintar”. Contudo, “apesar disso”, a beleza da mulher ainda chamava a atenção. Depois, proibiu “os decotes”, “os sapatos de saltos altos”, de usar “roupas de seda” e “jóias”, até chegar ao ponto máximo da violência e dominação, e “tosquiar-lhe os cabelos”.

Ao fazer tudo isso, o homem vai, aos poucos, atingindo a vaidade, a beleza da mulher e sua autoestima. Nota-se que todos os aparatos (maquiagem, roupas de seda, sapatos de salto alto, joias) remetemos a ideia contemporânea de “beleza feminina”, ou seja, é usando-os que a personagem se sente bela. Essa



mulher é toda construída por esses aparatos humanos valorizados pela nossa sociedade e que a fazem se sentir aparentemente bela. Contudo, continua a ser vista pelo marido, pela sociedade e até por ela mesma como inferior, pois não reage às “ordens” de seu esposo, aceitando-as com passividade.

A exigência para que ela “descesse a bainha dos vestidos” é uma forma de encobrir a figura feminina, já que o estar exposto é perigoso para o homem. A perda de “poder” era temida por ele, o homem se incomodava com o fato de que outros homens pudessem olhá-la e admirá-la: “E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos” (COLASANTI, 1986, p. 111), ou seja, o marido, após tirar seus aparatos, tira da esposa a única coisa que realmente pertencia a ela, que lhe era natural: seus cabelos.

Nota-se que “tosquiar” é diferente de cortar. De acordo com o Dicionário Houaiss (2009) “tosquiar” significa “cortar cerce lã, pelo ou cabelo”. Percebe-se que na própria definição do verbo há uma gradação (lã, pelo ou cabelo). Lã se refere a carneiros e ovelhas e pelo se refere a animais, de maneira geral. A ovelha é um animal dócil e passivo, símbolo do sacrifício, assim como a esposa; ou seja, há, por meio deste verbo, uma certa animalização da mulher, o que lhe confere uma inferioridade ainda maior, principalmente em relação a sua passividade.

Depois disto, “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” (COLASANTI, 1986, p. 111). Sua aparência não mais chamava a atenção. Isso é reforçado pelos pronomes indefinidos “ninguém”, “nenhum” e pelo advérbio “não”, que dão a ideia de negação, de recusa total. A mulher torna-se “esquiva como um gato”. Essa comparação inferioriza ainda mais a personagem, pois a assemelha novamente a um animal. Ela não tem mais atitudes humanas, tão intensa foi esta “anulação” de sua identidade.

Contudo, após a “transformação” da esposa, o homem não sentiu falta da companhia da mulher, de sua personalidade, de seu caráter, mas sim de sua beleza, isto é, não era o “interior” da esposa que importava para ele, e sim seu “exterior”, sua aparência física que lhe despertava o desejo: “Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela” (COLASANTI, 1986, p. 111). Entretanto, nota-se que a saudade não era muita, ela era “fina”, isto é, “constituída de partículas muito pequenas ou delgadas” (Michaelis, 2014), o que reforça a ideia de que o homem não se importava com a esposa.

Realmente, como sugere o título do conto: “Para que ninguém a quisesse”, ninguém a quis mesmo, inclusive ele, o próprio marido, que não gostava de sua esposa, mas da beleza dela e, juntamente com esta



beleza, a esposa também se vai, já que perde todas as características que as definia.

A esposa acabou ficando tão “esquiva” que foi “mimetizada” e comparada aos móveis da casa: “Tão esquiva se fez que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos, mimetizada com os móveis e as sombras” (COLASANTI, 1986, p. 111). “Esquivar” significa “evitar (pessoa ou coisa que nos ameaça ou desagrada)”, “evitar a conversação ou o trato de alguém” e “escapar” (Michaelis, 2014). Já “mimetizar” significa “tomar os hábitos, colorido ou estrutura de outro organismo ou do ambiente” (Michaelis, 2014), ou seja, a mulher passa a ser como os objetos e a sombra, um ser inanimado sem imagem definida, já que ela perde sua vaidade e, conseqüentemente, os traços que definiam sua imagem. Ela apenas “flui em silêncio” pela casa, ou seja, “corre em estado líquido” (Michaelis, 2014), já que esta mulher não mais se mostra concreta, real, não “anda”, apenas “flui”. Ela perde a matéria que a torna ser.

Após este processo de “transformação” da personagem, ela perde totalmente sua vaidade e não quer mais se arrumar, “nem pensava mais em agradar o marido”, “Largou o tecido em uma gaveta, esqueceu o batom.” (COLASANTI, 1986, p. 112). A “violência simbólica” (BOURDIEU, 2010) da qual é vítima a impede de conseguir se “recuperar”, de voltar a ter uma identidade. As ações que ela executa, “largou”, “esqueceu”, denotam abandono. De acordo com o Dicionário de Símbolos, “a rosa tornou-se símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro...” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 789). Entretanto, a rosa dada pelo marido foi abandonada, esquecida sobre a cômoda: “E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda” (COLASANTI, 1986, p. 112). O ciúme, o autoritarismo e a violência contra a esposa levam a personagem ao “sufocamento”, e ela deixa de ser não apenas mulher, mas também humana.

Em sua obra *E por falar em amor* (1985), Colasanti também aborda a temática do ciúme masculino que “... nunca é visto como ridículo, mas sim como essencialmente dramático. Pois, ao ter ciúme, um homem está defendendo um direito sagrado de posse, não apenas do corpo alheio, mas de sua própria honra que naquele corpo habita” (COLASANTI, 1985, p. 198).

A violência física é praticada pelo marido quando tosquiou os cabelos da esposa. Mas a violência “simbólica”, que fere o psicológico e o emocional feminino faz-se presente intensamente, ao forçar a esposa a passar por um processo de transformação, anulando, desta forma, a sua identidade. E isso, com o consentimento da própria mulher, que não luta por essa não transformação e aceita com passividade e submissão a decisão do marido.

O segundo conto analisado neste trabalho, “Verdadeira história de um amor ardente” (1986), aborda a



temática da mulher como um objeto pertencente ao homem. Ao lermos o título, nos vem à mente a ideia de que nos depararemos com uma linda história de um “amor ardente” no sentido de ser um grande sentimento, real, ativo.

Trata-se da história de um homem que “nunca tivera namorada, esposa, amante”, que “desde jovem, vivia só” (COLASANTI, 1986, p. 35). A presença da gradação “namorada, esposa, amante” comprova a ideia de que nunca houve envolvimento sentimental do protagonista com alguma mulher. Entretanto, um dia, ele resolveu ter uma esposa: “E, vindo por fim a tristeza instalar-se no seu cotidiano, decidiu providenciar uma companheira que, partilhando com ele o espaço, expulsasse a intrusa lamentosa” (COLASANTI, 1986, p. 35). Nota-se que o homem não irá à procura de uma companheira, não irá “flertar” ou “namorar”; ele mesmo irá “providenciar” uma, como se providencia qualquer coisa, um objeto, por exemplo.

Para “providenciá-la”, não foi a nenhum lugar especial onde as pessoas geralmente se encontram, nem a um bar ou a uma festa, a fim de encontrar alguma mulher que lhe chamasse à atenção. Foi a uma loja especializada e comprou “... grande quantidade de cera, corantes, e todo o material necessário” (COLASANTI, 1986, p. 35). Estudou, em casa mesmo, para aprender a técnica e, à noite, “começou a moldar aquela que preencheria seus desejos” (COLASANTI, 1986, p. 35). A palavra “desejo” nos remete a ideia de que o homem não queria alguém com quem pudesse compartilhar seus momentos, conversar, etc., mas que, sobretudo, o satisfizesse sexualmente.

E ao “criar” esta mulher conforme sua vontade, encontramos a soberania masculina, pois é o homem que detém o poder, ele é o criador da mulher, podendo até ser associado a Deus Todo-Poderoso, o criador do universo.

Pronta, sua obra de arte ficara perfeita, muito mais bela e elegante que as mulheres que conhecera:

A suavidade opalina, rósea palidez que aqui e ali parecia acentuar-se num rubor, não tinha semelhança com a áspera pele das mulheres que porventura conhecera. Nem a elegância altiva desta podia comparar-se à rusticidade quase grosseira daquelas (COLASANTI, 1986, p. 35).

A mulher criada pelo homem, feita de cera possui características que se remetem à fragilidade: “suavidade”, “opalina”, “palidez”, e às aspectos positivos: “elegância altiva”, enquanto que as mulheres de carne e osso são descritas negativamente: “pele áspera”, “rusticidade”, “grosseira”. Podemos inferir que, nesse sentido, mulheres “reais” não são boas o suficiente para o protagonista.

Além disso, a mulher de cera tinha uma característica especial: “Era uma dama de nobre silêncio. E só tinha olhos para ele” (COLASANTI, 1986, p. 35), portanto, não iria perturbá-lo com seus “caprichos” femininos. Nota-se o quanto o fato de ela ser silenciosa é importante para o homem, já que ela possuía um



“nobre silêncio”, isto é, uma característica “elevada”, “ilustre”. Isso significa que a mulher de cera não irá expor seus pensamentos e opiniões, já que é um objeto, um ser inanimado. Portanto, ela era bela, elegante, dócil, quieta e fiel. E, provavelmente, também submissa. Conforme Besnosik,

Mais uma vez, o silêncio exclui o mundo feminino e marca a figura passiva da mulher, travando seus sonhos e desejos. Vemos o quanto o seu olhar estava aprisionado ao do seu amado, assim como seu desejo. Feita de cera, ela era inanimada, não tinha voz, nem vontade própria (BESNOSIK, 2010, p. 42-43).

Este conto retoma o conhecido mito de Pigmalião, escultor e rei de Chipre que, ao tentar criar a estátua de uma mulher perfeita, acaba se apaixonando por sua obra-de-arte. Pigmaleão roga à Afrodite, deusa do amor e da beleza, para que transforme a escultura em uma mulher de verdade. Não encontrando ninguém melhor que a estátua, a deusa atende a seu pedido. Eles se casam e têm um filho, constituindo, assim, uma família.

Todavia, a mulher do conto de Colasanti não tem o mesmo final feliz da mulher do mito. Por algum tempo, ele até amou-a, mas muito mais sexualmente do que sentimentalmente, pois seu intuito era satisfazer-se: “Perdidamente a amou”, “... formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer” (COLASANTI, 1986, p. 36). O fato de “formar” e “deformar” a mulher remete novamente à ideia de que este homem faz o que quiser com a mulher, ele é, realmente, o dono dela.

Entretanto, “começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos” (COLASANTI, 1986, p. 36). O fato de ela “empoeirar-se” e “turvar-se” demonstram a situação de abandono em que a mulher se encontra. Ironicamente, a “docilidade” tão almejada e apreciada pelo homem no início do conto agora faz com que ele se canse, “enjeie” dela.

Entediado e cansado desta “docilidade” da esposa, ele resolve, em uma noite, ler um bom livro para passar o tempo. De repente, a lâmpada se apaga no meio de sua leitura. Então, procura o isqueiro que há pouco usou para acender seu cigarro e “... inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento. Arrastou-a [...] para mais perto de si ... E sereno, começou a ler à luz de seu passado amor, que queimava lentamente” (COLASANTI, 1986, p. 36).

No final do conto é que percebemos que o título: “Verdadeira história de um amor ardente” não foi usado de maneira simbólica, metafórica, mas sim, denotativamente. O adjetivo “ardente” não se refere a algo “tomado de paixão”, mas a algo que realmente “está em chamas” (Michaelis, 2014).

A imagem do “fogo” é significativa; ele “queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 443). A queima da mulher representa, simbolicamente, a destruição, a morte da esposa, provocada pelo marido que, assim com Deus, cria e destrói todas as coisas. E o fato de a mulher “queimar lentamente” nos remete à ideia de uma destruição vagarosa, que se relaciona a dor e



sofrimento.

Finalmente, o miniconto “Porém igualmente” (1999) representa o símbolo máximo da violência física contra a mulher, pois D. Eulália, a esposa, sofria constantemente as agressões de seu marido:

É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando. É um anjo. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando. Porém igualmente se surpreenderam na noite em que, mais bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la, jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o vôo de sua trajetória (COLASANTI, 1999, p. 44).

Há uma explicação para esta violência. Saffioti afirma que, “dada sua formação de *macho*, o homem julga-se no direito de espancar sua mulher” (SAFFIOTI, 2001, p. 79). Para demonstrar que ele é o ser dominador e superior, o homem sente-se no direito de agredir sua companheira. Saffioti afirma também que, “a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência” (SAFFIOTTI, 2001, p. 115).

Essa ideia de “continuidade” das agressões que D. Eulália sofria é representada pela repetição de palavras nas duas primeiras linhas do conto: “É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando”; e, “É uma santa. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando” (COLASANTI, 1999, p.44); além da presença dos verbos no gerúndio: “apanhando” e “sanguando” que dão a ideia de uma ação contínua e da própria construção sintática do conto, que demonstra a rotina de D. Eulália, usando a anáfora como recurso estilístico: “É uma...”, “Diziam os...” e “E D. Eulália...”.

Os vizinhos e os parentes viam a infeliz situação da personagem. Contudo, ninguém age para tentar ajudá-la. A sociedade se coloca distante, mesmo presenciando o sofrimento. É como se D. Eulália estivesse isolada dessa sociedade. O fato de ninguém interferir está “enraizado” e é reforçado pela própria História medieval, em uma época em que a “surra conjugal” era permitida.

Nota-se que, mais uma vez quem age é o homem, neste caso, o marido, enquanto que a mulher demonstra passividade e submissão, o que é comprovado pelos verbos “surrá-la” e “jogou-a”. O verbo “surrar” tem um significado mais forte do que “bater”, por exemplo. “Surrar” significa “dar surra com açoites em; açoitar, bater em, fustigar” (Michaelis, 2014). Há uma gradação nas ações sofridas por D. Eulália: “apanhar”, “sangrar”, “surrar”, “jogar pela janela”, até a representação simbólica de sua morte. D. Eulália não age, o único verbo destinado a ela está no final do conto, quando “rompe em asas o vôo de sua trajetória”, mas, mesmo assim, o “romper” não foi uma ação determinada por ela, uma vez que a personagem não teve escolha.

O irônico é que “Porém igualmente se surpreenderam” com a sua morte, mesmo que este fosse um “final” óbvio, já que D. Eulália era constantemente agredida. “Porém” vai contra aquilo que se esperava, pois sendo “santa” e “anjo”, palavras que remetem à bondade, não deveria “apanhar” e sangrar”.



As “asas” do “vôo de sua trajetória” podem se relacionar com as palavras “santa” e “anjo”, seres que exprimem bondade e que não merecem nada de ruim. Conforme o *Dicionário de Símbolos*, “asas são, antes de mais nada, símbolo do alçar vôo, isto é, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito -, de passagem ao corpo sutil” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 90). Esse vôo representa metaforicamente a morte de D. Eulália e, agora, ela poderá talvez, ironicamente, “voar” como um anjo.

Por meio desse miniconto, Colasanti mostra com intensidade um problema que aflige muitas mulheres de nossa sociedade: a violência física praticada pelo companheiro, principalmente quando associada ao uso do álcool. O marido que, “mais bêbado que de costume”, surra sua esposa. Gisele Rocha Côrtes afirma que, segundo dados da *Organização Mundial de Saúde* (2002),

[...] enquanto os homens estão mais suscetíveis a sofrer agressões, assassinatos, no âmbito público, [...] a chance de uma mulher ser vítima de violência em sua casa pelo próprio companheiro ou ex-companheiro é nove vezes maior do que na rua (CÔRTEZ, 2008, p. 31).

Sobre o crime contra as mulheres, Colasanti afirma ironicamente que:

[...] o assassinato transforma-se em *crime passionnal*. A paixão, que tudo transforma e alucina, êxtase a que todos aspiram, excedeu-se mais uma vez. O homem já não é culpado de matar. É culpado de muito amar. O grande, o verdadeiro culpado, é o amor. Mais uma atenuante se acrescenta ao dossiê (COLASANTI, 1981, p. 50).

Isso significa que, mais uma vez, o homem deixa de ser o vilão da história: ele matou sim, mas, provavelmente, “por amar demais”. Ou seja, o ato brutal cometido por ele é algo justificável.

Este conto é o único dos estudados nesse trabalho em que a protagonista possui um nome: Eulália. Colasanti (2011) afirma que usa nomes quando lhes parecem necessários e que escolheu “Eulália” porque precisava de um nome antigo, que transmitisse logo a ideia de uma mulher cumpridora e dócil.

Entretanto, a construção de D. Eulália, protagonista deste conto, mantém um paralelo com a história de Santa Eulália, “padroeira das vítimas de tortura”, já que ambas foram vítimas da violência, ambas sofreram agressões de homens. Conforme a religião católica, Santa Eulália viveu durante o século III, em Barcelona. Mesmo sendo muito jovem, quando a perseguição contra os cristãos liderada pelo Imperador Diocleciano chegou a seu país, Eulália enfrentou o então governador, falando sobre a tremenda injustiça que estavam cometendo contra os cristãos. Foi torturada por renegar os deuses romanos e por afirmar a sua fé em Jesus Cristo. Foi então condenada a morrer queimada.

Apesar na coincidência em relação ao nome, as ações de ambas são bem diferentes. A Eulália que se torna santa possuía coragem, determinação e lutava por seus ideais, preferindo à morte a submissão. Já a



Eulália do conto de Colasanti não tinha a coragem para lutar e mudar sua deprimente situação de ser frequentemente espancada pelo companheiro.

Soares (1999) afirma que a violência que afeta a mulher é a violência de gênero, ou seja, “... uma violência masculina que se exerce contra as mulheres pela necessidade dos homens de controlá-las e de exercer sobre elas seu poder” (SOARES, 1999, p. 125).

Santa Eulália morreu em defesa de seus ideais, enquanto que a Eulália do conto morreu por não lutar por eles e aceitar, passivamente, sua situação de mulher agredida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos três contos de Colasanti analisados neste trabalho a mulher é vítima e não consegue ter voz nem se livrar da violência que sofre por parte de seus companheiros, o que resulta na “morte” de todas elas. As atitudes e valores patriarcais anulam a identidade de todas as personagens que não encontram uma saída.

Marilena Chauí (1985) define a violência contra a mulher como uma ação que transforma diferenças em desigualdades hierárquicas com a finalidade de dominar, explorar e oprimir. Essa ação violenta trata a mulher dominada como um “objeto” e não como “sujeito”, a qual é silenciada e se torna dependente e passiva em relação ao homem. Essa mulher, desta forma, perde a liberdade, ou seja, a “capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir” (CHAUÍ, 1985, p. 36).

Sobre os crimes contra as mulheres, em particular assassinatos cometidos pelos companheiros, Colasanti afirma que:

Os homens vão continuar nos matando por algum tempo. A sociedade vai continuar nos esmagando por algum tempo. Mas por pouco. Porque nós vamos tornar isso cada vez mais difícil. Até a total impossibilidade (COLASANTI, 1981, p.55).

Esteticamente, por meio de sua produção literária, Marina Colasanti faz com que o leitor reflita, pense, tecendo seus contos com concisão, escolhendo os vocábulos de intenso significado com exatidão, usando uma linguagem ora mais verossímil e moderna, ora simbólica, sugestiva, reconstruindo mitos, trazendo-os à modernidade. E por meio da análise destes três pequenos contos, pensamos e refletimos sobre o sofrimento feminino e a real violência, que, tantas vezes, fere ou causa a morte de mulheres ainda na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BESNOSIK, Raquel de Lima. *Nos labirintos do amor de Marina Colasanti*. Universidade do Estado da Bahia:



Salvador, 2010. Dissertação de Mestrado.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Participando do debate sobre Mulher e Violência*. In: FRANCHETTO, Bruna, CAVALCANTI, Maria Laura V. C. e HEILBORN, Maria Luiza (org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher 4*. São Paulo, Zahar Editores, 1985.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24 ed. Rio de Janeiro: José Oylmpio, 2009.

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

_____. *Entrevista* - concedida a Angela Simone Ronqui Oliva em março de 2011 por e-mail.

_____. *Mulher daqui pra frente*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

_____. *Um espinho de Marfim & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

CÔRTEZ, Gisele Rocha. *Violência Doméstica contra Mulheres*: Centro de Referência da Mulher – Araraquara. Araraquara, 2008. Dissertação de Mestrado.

FANTINATI, Carlos E. *Reflexões Preliminares*. In: _____. *O Profeta e o Escrivão*: Estudo sobre Lima Barreto. Ilpha-Hucitec. Assis-SP, 1978.

HOUAISS *Dicionário da Língua Portuguesa*. Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco. Objetiva: Rio de Janeiro, 2009.

MICHAELIS *Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em:
<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>> Acesso em 02 de julho de 2014.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero*. In: *Cadernos Pagú (16)*, 2001: p. 115-136.

SOARES, Barbara Musumeci. *Mulheres invisíveis: violência conjugal e as novas políticas de segurança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

XAVIER, Elódia. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória*. In: *Mulheres e Literatura*, v.3, 1999. Disponível em:
<http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/VOLUME3/31_elodia.html>. Acesso em 23 de agosto de 2014.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6

Momentos de ruptura social e a representação do feminino

A PERSONAGEM FEMININA EM *DE AMOR Y DE SOMBRA*

Cristiane Aparecida da Rosa Rossi (UFSM)

INTRODUÇÃO

A emancipação feminina e as identidades do sujeito, na contemporaneidade, são temas instigantes pela relevância que apresentam para a sociedade do momento. Por conta disto, relacionaremos os temas mulher e atualidade, tornando possível a compreensão da interação dos sujeitos sobre o mundo em que vivemos.

Ao tomarmos Irene Beltrán, a personagem central do romance *De amor y de sombra*, escrito por Isabel Allende, em 1984, como base para o presente estudo, compreenderemos que as circunstâncias políticas e sociológicas, sob as quais vivemos, afetam a maneira como interferimos sobre a realidade. No caso do romance de Isabel Allende, o autoritarismo político, a repressão e a ditadura militar deram motivos para que a protagonista abandonasse sua vida cotidiana e se envolvesse em acontecimentos dramáticos, como foi o caso de seu envolvimento na revelação dos responsáveis pelo rapto e desaparecimento da jovem Evangelina Ranquileo, vítima da opressão.

O presente estudo irá abordar a temática feminista, com ênfase à emancipação feminina, e à ampliação do espaço destinado à mulher nos mercados laboral e cultural. Neste sentido, compreenderemos a proposta, analisando a evolução das conquistas femininas, a partir do estudo do surgimento do patriarcado e da divisão sexual dos trabalhos. Ao considerarmos o episódio das operárias incineradas em uma fábrica de tecidos em Nova Iorque, em 1857, como o marco inicial para este estudo, daremos ênfase ao período iniciado com a ditadura militar no Cone Sul, concentrando-nos nos tempos atuais.

1 LITERATURA E MULHER

De maneira geral, dizemos que a relação entre a mulher e a literatura começou a estreitar-se apenas no último século, seguindo uma tradição de mais de dois mil anos, em que os textos escritos por mulheres eram considerados de pouca importância. Os textos de autoria feminina eram, muitas vezes, censurados ou impedidos de serem publicados. Ao longo da história, a mulher permaneceu confinada em um espaço de



exclusão cultural, visto que a tradição cultural era androcêntrica e privilegiava os escritos de produção masculina. De acordo com Schmidt (In NAVARRO, 1995, p. 184):

A nossa tradição estética, de base europeia, tradicionalmente definiu a criação artística como um dom essencialmente masculino. Tal qual Deus Pai que criou o mundo e o nomeou pelo poder do Verbo, o artista sempre foi visto em um papel análogo ao papel divino sendo, portanto, considerado o progenitor de seu texto, um patriarca estético.

A mulher ficou, portanto, excluída dos espaços criativos: artes, literaturas, ensino; cabendo-lhe, sobretudo, o papel da procriação, considerado como papel secundário. A exclusão da mulher do mundo criativo dá ênfase ao pensamento patriarcal de que o homem é o responsável pelo controle da vida externa, e à mulher, caberá, apenas, a acomodação, em relação à posição estabelecida pelo homem. Schmidt (In NAVARRO, 1995, p. 185) assevera: “Se, por um lado, sabemos que a patriarquia nunca impediu a mulher de falar (e de escrever), por outro, sabemos que sempre se recusou a ouvi-la quando ela não falou (e escreveu) do ponto de vista do universal, isto é, do ponto de vista masculino”.

Dizemos que, nesses casos, a alteridade da mulher ao não ser reconhecida, começa a receber atenção apenas quando sua fala ocorre por intermédio de uma linguagem considerada universal. A linguagem considerada universal estaria investida de características masculinas, como o uso de verbos em terceira pessoa, a objetividade e a ausência de emotividade.

O silenciamento da mulher ocorrido, muitas vezes, de maneira coercitiva, corrobora a hegemonia do discurso masculino, que considera o homem um “sujeito consciente universal” (SCHMIDT, In NAVARRO, 1995, p. 186). Nesses casos, o etnocentrismo masculino representa o desejo de formação de uma cultura homogênea, com forças para rejeitar a cultura do outro, considerada uma ameaça à percepção idealizada do sujeito. Ainda de acordo com Schmidt (In NAVARRO, 1995, p. 186):

Se gênero, tanto quanto raça e classe, é uma das categorias da diferença que estrutura nossa percepção, nossas leituras e nossas vidas, os valores e os sentidos que construímos do mundo, levantar a questão de gênero nas discussões sobre o cânone literário, critérios de valor estético e autoria feminina significa, em última análise, implodir as balizas epistemológicas do sistema de referência de nossa cultura e fazer emergir à tona as relações da cultura e da visão canônica da literatura com sistemas elitistas de distribuição de poder e estratégias de exclusão/opressão.

O espaço literário para a mulher foi conquistado por escritoras, que se viram obrigadas a enfrentar os símbolos e as representações aceitos, normalmente, pelo público masculino. Até o século XIX, a figura de mulheres, constava na literatura assumindo apenas papéis de “musa ou criatura”, menos valorizados, mantendo-as excluídas do processo de criação. Em relação à literatura produzida na Hispanoamérica, durante o período colonial, mencionamos a escritora mexicana, religiosa católica, poetisa e dramaturga *sor* Juana Inés de la Cruz



(1651-1695). Seu nome consta como uma das poucas referências de produção literária de autoria feminina, encontrados durante esse período. Segundo Valdés (In: PIZARRO, 1993, p. 469): “Hay pocas escritoras coloniales cuyos nombres figuren en las historias literarias. La gran excepción, por cierto, es sor Juana Inés de la Cruz [...]”. Durante o período colonial, considerava-se um ato ilícito conceder, às mulheres, o direito de escrever. O uso da razão e da argumentação eram considerados como de domínio masculino. Valdés (IN PIZARRO, 1993, p. 482) assevera que:

Las monjas tomaban la palabra diciendo que lo hacían obligadas – en caso contrario, tomar la palabra no hubiera sido un acto lícito. La misma sor Juana declara que lo único que ha escrito por propia iniciativa fue el *Primero sueño*. Además, al tomar la palabra, lo hacen desde la esfera que les es propia; la de la experiencia emotiva y mística. [...] A la prohibición de tomarse la palabra se suma la prohibición de ubicarse en el lugar de la razón: incluso en el campo religioso, dada la división de roles a la que antes hacíamos referencia: el dominio de la razón y de la argumentación estaba reservado a los hombres. En el fondo, les estaba reservado el poder.

A literatura de autoria feminina possui a característica de revelar ao mundo as circunstâncias sob os vieses femininos, não significando que a escrita produzida por mulheres seja uma escrita desprovida de características universais e ontológicas, considerando, porém, que a produção escrita de autoria feminina carrega em sua linguagem, características e elementos inerentes ao pensamento feminino.

2 A EMANCIPAÇÃO FEMININA

Escrito na segunda metade do século XX, *De amor y de sombra* (1984) contém os prenúncios de uma emancipação feminina, que não havia adquirido ainda as feições atuais. O direito ao voto e ao divórcio já haviam sido alcançados. As disputas pela equiparação no mercado de trabalho, porém, ainda se encontravam em fase inicial. Desse momento em diante, a mulher começa a assumir postos elevados e funções diretivas, anteriormente reservadas, prioritariamente, ao sexo masculino. Ao passarmos as vistas pela Literatura, encontraremos personalidades femininas com destaque. É o caso, por exemplo, da escritora chilena Isabel Allende que passou a integrar, nesse período, o rol dos nomes femininos com relevo na literatura hispano-americana.

As diferenças estabelecidas entre os sexos e a separação das atividades produtivas e sociais em relação a cada um, remonta ao surgimento do patriarcado, ocorrido há, aproximadamente, dez mil anos. Segundo Muraro (1995), o patriarcado firmou-se a partir da descoberta do papel do homem na procriação. A autora afirma: “A patrilocalidade e o patriarcado devem ter entre suas causas a descoberta do papel do homem na reprodução, o que permitiria a estes controlar a fecundidade das mulheres e, portanto, controlar as próprias mulheres, porque



o poder advinha do controle da reprodução” (Idem, p. 24).

Antes do surgimento do patriarcado, já havia a divisão sexual dos trabalhos. Nas sociedades primitivas, as mulheres dedicavam-se à colheita e distribuição de alimentos, enquanto que aos homens, cabiam outras funções, como a da caça, por exemplo. O patriarcado fez com que a simples divisão sexual do trabalho configurasse a dicotomia público/privado. Os homens assumiram as funções externas, com o trabalho remunerado e o sustento da casa, e às mulheres destinaram-se os cuidados com a casa e com os filhos.

A crença na superioridade masculina acentuou a dicotomia dos papéis sexuais, fazendo com que a mulher se mantivesse em uma posição social inferior à do homem. Segundo Muraro:

Em primeiro lugar, o comportamento feminino não é biológica nem psicologicamente predeterminado, mas é, sobretudo, um dado cultural. Assim, o conceito de feminilidade e masculinidade varia no tempo e no espaço. Os únicos papéis que são exclusivos e permanentes são os diretamente decorrentes das diferenças corporais (mulher: menstruação, parto, amamentação), mas mesmo esses se apresentam de maneiras diversas, segundo o contexto cultural (1969, p. 108)

A crença na superioridade masculina formava-se há milhares de anos. A aceitação da mulher como alguém capaz de se auto-sustentar, porém, vem-se formando há pouco tempo, ao compararmos o pensamento ocidental e patriarcalista de que o homem possui capacidade intelectual e de sustentação superiores, em relação à mulher.

3 DE AMOR Y DE SOMBRA

De amor y de sombra é o segundo romance da escritora chilena Isabel Allende, escrito 1984. Em continuidade ao romance *La casa de los espíritos* (1982), *De amor y de sombra* contextualiza o período correspondente à ditadura militar no Chile, em consequência ao golpe que retirou o governo do ex-presidente Salvador Allende (1908-1973) do poder. O lançamento de seu romance inicial *La casa de los espíritos* abriu espaço para o entrelaçamento da narrativa baseada em acontecimentos históricos com a temática feminina. Entre outras obras da autora, destacamos também *Eva Luna* (1987), *Paula* (1994), *Hija de la fortuna* (1999), entre outras.

O romance *De amor y de sombra* conta a história de amor entre Irene Beltrán e Francisco leal, jornalista e fotógrafo chilenos, cujas vidas se aproximam, em meio às angústias e sofrimentos provocados pela ditadura militar no país. A obra apresenta como elemento inicial da narrativa, o drama de Evangelina Ranquileo, a camponesa de quinze anos, acometida por ataques e convulsões inexplicáveis, que por realizar pequenos prodígios, como secar as verrugas de uma mão, passou a ser considerada santa pelos habitantes locais. O caso



chamou a atenção da jornalista Irene que se dispôs a investigar o fato. Ao chegarem ao local, Irene e Francisco testemunharam a incursão da residência por um grupo de militares, e o rapto da jovem camponesa, levada, então, por estes. Girando em torno da busca de Evangelina Ranquileo, a trama culmina na descoberta de uma mina desativada, cujo fim era servir de cemitério clandestino às vítimas de crimes políticos. Irene e Francisco dedicam-se, desse momento em diante, a descobrir e revelar os culpados pelos crimes. Como consequência, a jornalista torna-se vítima de um atentado à bala que os obriga a abandonar o país.

4 A MULHER COMO PERSONAGEM PRINCIPAL

A personagem central de *De amor y de sombra*, chama-se Irene Beltrán, uma jornalista chilena jovem, bonita e independente, contemporânea ao período em que vigorou a ditadura militar no Cone Sul. Irene Beltrán vive com sua mãe Beatriz Alcántara de Beltrán em um sobrado, cujo primeiro piso havia sido transformado em asilo para idosos. Apesar de descender de uma família rica, e diferentemente do que ocorre com sua mãe a jovem trabalha em uma revista. Mesmo em um período em que a ditadura militar vigorava em seu país, a jornalista é uma mulher, cujos interesses ultrapassam as meras extravagâncias da vida social. Ao conversar sobre Irene com a empregada Rosa, Beatriz de Beltrán revela sua preocupação com o pouco caso da filha em relação à vida social:

Rosa nada respondió, pero apagó la radio invitándola a las confidencias y la señora suspiró, tengo que hablar con mi hija, no sé em qué diablos anda metida, ni quiénes son esos pinganillas que la acompañan. ¿Por qué no va al Club a jugar ténis y de paso conoce a jóvenes de su misma clase? Con la disculpa de su trabajo hace lo que le da la gana, el periodismo siempre me ha parecido un asunto sospechoso, propio de gente de medio pelo; si su novio supiera las cosas que se le ocurren a Irene, no lo aguantaría, porque la futura esposa de un oficial del ejército no puede darse esos lujos (*De amor y de sombra*, 1998, p. 17).

De acordo com excerto anterior, podemos perceber a desconfiança da mãe de Irene em relação ao jornalismo, profissão considerada por ela, pejorativamente, como próprio de *gente de medio pelo*. Observamos que, apesar do noivado com oficial do exército, Gustavo Morante, Irene Beltrán deixa-se envolver, inteiramente, nos acontecimentos políticos que se desenvolviam no país, fazendo-a conhecer de perto os horrores da ditadura militar.

Ao lermos o romance, compreendemos que Irene mantinha pensamentos avançados em relação à sociedade conservadora na qual vivia. Ela costumava vestir-se de maneira excêntrica, usando pulseiras ruidosas e maquiagem abundante nos olhos. Abaixo, o encontro de Irene com Digna Ranquileo, mãe de criação da jovem Evangelina Ranquileo:

Se sentaron en dos sillas de paja frente a frente. En la tenue luz del crepúsculo Digna Ranquileo vio el



pálido rosto devorado por unos ojos extraños delineados con lápiz negro, el cabello revuelto por la brisa, esa ropa rescatada de otras épocas y los abalorios ruidosos en sus muñecas (*De amor y de sombra*, 1998, p. 108).

Além de sua aparência extravagante e moderna, Irene, a moça de cabelos longos e encaracolados, simboliza a mulher corajosa e audaz. Apaixonada por seu amigo Francisco, a jovem desafia os padrões da sociedade autoritária em que vive, empenhando-se, juntamente com o fotógrafo, em desvendar o desaparecimento de Evangelina, e confrontar os interesses do poder central. A personagem simboliza a mulher emancipada, capaz de romper com os parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal: o abandono da casa como o local exclusivo para a atuação da mulher e o fim dependência econômica, em relação ao homem. Em outras palavras, percebemos em Irene a mulher que sai às ruas, abandonando os valores tradicionais do comodismo e da acomodação. Da Matta, assim esclarece:

Quando, então, digo que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, pó causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (1991, p. 17).

Tradicionalmente, a palavra casa relaciona-se ao sinônimo de conforto e de proteção, ou conforme Da Matta (1991, p. 17), de “local privilegiado”. Neste sentido, a casa estaria eivada de uma conotação positiva, de lar, familiaridade ou proteção, ao passo que a palavra rua, relacionar-se-ia ao sentido de “anonimato” ou desproteção. Da Matta (1991, p. 22) estabelece a seguinte comparação: “Em casa somos todos, conforme tenha dito, “supercidadãos”. Mas, e na rua? Bem, aqui passamos sempre por indivíduos anônimos e desgarrados, somos quase sempre maltratados pelas chamadas “autoridades” e não temos nem paz, nem voz”.

5 A MULHER E A PÓS-MODERNIDADE

Nos tempos atuais, os constantes avanços nas áreas científicas e tecnológicas são capazes de afetar, profundamente, o modo de perceber a vida de pessoas com as quais nos encontramos frequentemente. Dúvidas e incertezas em relação ao futuro da sociedade fazem parte da configuração do momento atual. Durante a ditadura militar, um ambiente de insegurança e opressão pairou no ar do Brasil e do Cone Sul, provocando angústias e temores, com reflexos sobre a identidade do indivíduo.

Segundo Hall (2006, p. 09):

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas o final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.



As paisagens culturais, as quais se refere o autor, estão-se tornando fragmentadas, afetando as identidades do indivíduo e modificando o conceito de “sujeitos integrados”. A protagonista Irene é uma mulher em confronto com um mundo autoritário e repressor, forte o suficiente para punir, com rigor, os crimes contra a identidade nacional. Ao analisarmos as forças coatoras e repressivas, empregadas pela ditadura militar sobre a sociedade, podemos compreender os efeitos da ditadura militar sobre a identidade das pessoas, e, sobretudo, da mulher. Na vigência do regime autoritário, as forças repressoras obrigavam o indivíduo a proceder, conforme os interesses do poder central. Ao restringir a liberdade do indivíduo, o governo mantinha-o atado a situações de controle (censura, estado de sítio, entre outras). De maneira geral, dizemos que a mulher pôde sentir as agruras do regime autoritário, de forma mais intensa que o homem, pois, diferentemente do que ocorria com o gênero masculino, naquele momento, o gênero feminino recém começava a desfrutar de benesses e conquistas sociais, como o direito ao divórcio e ao trabalho fora de casa, entre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o presente estudo, compreendemos que a divisão sexual, instaurada com o surgimento do patriarcado, acarretou a dicotomia entre os âmbitos público e privado. O espaço público ou externo foi destinado ao homem, enquanto que a mulher passou a concentrar o domínio sobre o âmbito interno, dos cuidados com a casa e com os filhos. O homem pôde, então, estender o controle financeiro sobre a mulher, mantendo-a afastada do meio acadêmico e da produção cultural.

O distanciamento da mulher, em relação à profissão e ao trabalho remunerado, surtiu efeitos, sobretudo sobre a produção cultural, dos quais ela foi excluída, pois, por muito tempo, o reconhecimento da produção cultural da mulher foi considerado como de menor importância.

A abertura do espaço literário para o sexo feminino iniciou-se com a concordância das escritoras em aceitar os papéis definidos pelo público masculino para elas. Foi o caso, por exemplo, dos papéis de “musa” ou de “criatura”, reservados às mulheres até o século XIX, mantendo-as afastadas do processo de criação cultural.

A dicotomia, estabelecida com o surgimento do patriarcado, tornou possível a supremacia do poder masculino em relação ao feminino, incidindo sobre os aspectos sociológicos, econômicos e políticos. Neste sentido, Irene Beltrán, a protagonista de *De amor y de sombra*, é uma mulher que atua em prol dos avanços e conquistas femininas, com vistas ao rompimento das amarras a uma sociedade conservadora e patriarcal. Apesar possuir formação superior, e de provir da classe média alta; Irene Beltrán, ao lado de Francisco, altera o



rumo de sua vida ao deixar-se envolver na investigação e na revelação do rapto de Evangelina Ranquileo, abrindo mão do conforto e da proteção da vida familiar.

Irene representa o sujeito feminino em confronto com um mundo autoritário e opressor, forte o suficiente para punir com rigor as atitudes e comportamentos potencialmente ofensivos à identidade nacional. Neste sentido, o paulatino rompimento dos valores patriarcais acarretaram à mulher, daquela geração em diante, melhores condições de vida em relação ao trabalho e à produção acadêmica e cultural.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, I. *De amor y de sombra*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1998.

DA MATTA, R. *A casa e a rua*. Guanabara Koogan S.A: Rio de Janeiro, 1991.

HALL, S. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MURARO, R. M. *A mulher na construção do mundo futuro*. Petrópolis: Vozes, 1969.

_____, R. M. *A mulher no terceiro milênio: Uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rosa dos tempos: Rio de Janeiro, 1995.

SCHMIDT, R.T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. *O romance na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1998.

VALDÉS, Adriana. El espacio literario de la mujer en la colonia. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Campinas: UNICAMP, 1993, p. 469-485.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6
Momentos de ruptura social e a representação do feminino

A SEMENTE DA LIBERTAÇÃO FEMININA NO CONTO COLHEITA DE NÉLIDA PIÑON

Dileane Fagundes de Oliveira (UFSM)

INTRODUÇÃO

A literatura de autoria feminina vem ganhando cada vez mais espaço no cenário literário brasileiro como um espaço de representação dos sujeitos interpelados pelas configurações socioculturais da pós-modernidade. Nélide Piñon é uma das principais representantes da literatura de autoria feminina pela qualidade literária de sua escrita e pelo valor simbólico de suas reflexões a respeito da mulher em sua obra. Em sua narrativa, Piñon articula a rede complexa que envolve a inadequação do sujeito a seus papéis na sociedade, tratando de problemas que aparecem, sob um pano de fundo psicológico, mas que mantêm relações com configurações sociais de determinado momento histórico e que, dessa forma, influenciam a construção da identidade da personagem. Demonstrar a maneira como isso ocorre no conto *Colheita* (1973) presente no livro *Sala de Armas*, da escritora Nélide Piñon, é o nosso propósito neste artigo. A leitura de teóricos como, COELHO (1993; 2002), HOLLANDA (1994), HUTCHEON (1991), HALL (2000; 2001), BAUMAN (2005) apoiam o desenvolvimento da análise.

O FEMININO NA LITERATURA

No Brasil a literatura de autoria feminina vem ganhando espaço no panorama literário proporcionando um *corpus* mais abrangente e diverso do que se tinha em fases anteriores aos anos 70. Com esse representativo aumento, torna-se relevante reavaliar e repensar as concepções literárias, e até mesmo o cânone literário brasileiro, bem como um olhar mais cuidadoso em relação à representação da mulher dentro desse contexto. Nesse sentido, a crítica feminista passa a ter um papel extremamente relevante na representação e ampliação de seu objeto de estudo.

De acordo com Heloísa Buarque de Holanda (1994), a Crítica Literária Feminista consolida-se no início dos anos sessenta, no exterior e no Brasil, com base em publicações críticas que se destinam ao estudo



específico de obras de autoria feminina. O objetivo é o de dar visibilidade à autoria feminina, além de obter elementos com base na qualidade da produção, para poder propor sua inserção nos estudos acadêmicos.

Novaes (1993) explica ainda que não se poderia falar em literatura feminina antes que o termo fosse cunhado, na década de 1960, como uma espécie de respiração, de sopro vital, de silêncios densos, algo meio mágico, que diferenciaria a voz da mulher, pois, se fosse mapeado o percurso da mulher na história, observar-se-á que a partir da revolução do movimento feminista a mulher passa a buscar seu espaço e a reivindicação de direitos que antes não lhe eram favoráveis. Como consequência disso, a mulher vê na escrita uma forma de reivindicação de seu lugar e de autoafirmação como sujeito de sua própria liberdade.

Ao discorrer sobre a existência de uma voz de autoria feminina, Novaes (1993) entende que a questão da escritura é de ordem cultural e está na condição masculina ou feminina estabelecida pela sociedade patriarcal. É através dessa perspectiva que, sem dúvida, pode-se falar em uma literatura feminina e uma literatura masculina, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher.

No artigo *A literatura feminina no Brasil: panorama histórico-literário*, presente no livro *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), Novaes afirma que a literatura é um verdadeiro sismógrafo a registrar na nascente todos os movimentos de convulsão, revolução, imobilismo que, através dos tempos, têm transformado as relações homem-mundo.

Para a autora, como se está vivendo em um desses momentos de apocalipse e gênese, a literatura vem se oferecendo como um dos instrumentos mais fiéis de auscultação e registro do caos de valores em que o mundo mergulhou no pós-naufrágio da razão e do sistema patriarcal herdado, sem que nenhum outro tivesse surgido no horizonte para substituí-lo.

A pesquisadora elucida sua problematização com a pergunta: por que privilegiar a literatura escrita por mulheres para auscultar o caos?

Claro que a causa primeira não é exclusivamente literária (discussões sobre diferenças de valor entre criação literária de homens e de mulheres são inócuas...) Nessa esfera, o que distingue o valor da obra é o talento do criador ou da criadora, não o seu sexo. A resposta para esta escolha estaria, pois, numa evidência incontestável: se nesse naufrágio de valores as coisas mudaram de maneira irreversível para o homem, em relação à mulher, tais mudanças evoluíram em proporção geométrica e alteram não só seu lugar na sociedade, mas principalmente sua consciência do próprio eu, em relação a imagem -de- mulher da tradição e em face do mundo em transformação (COELHO, 2002, p.17).

Segundo Novaes (2002), não há dúvida de que o atual interesse pela literatura escrita por mulheres está visceralmente ligada a essa transformação cultural-social-ética-existencial em processo, e que vem expressando-se na poesia, no romance, na ficção, no teatro, no ensaio. No entanto, como essa metamorfose não



é um fenômeno em si, mas o resultado de algo que vem de muito longe, a literatura feminina do passado ganhou também um novo interesse: nela está a memória dos tempos em que os valores, hoje questionados ou deteriorados, foram instaurados como ideais a serem vividos.

A partir dos anos setenta do século XX, conforme dados revelados por Novaes (1993), a produção literária da mulher é crescente. Esse fato caracteriza-se pela inegável emergência do diferente, da descoberta da alteridade, das vozes divergentes – muitas vezes, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominante. Não há dúvida de que esse crescimento da produção literária de autoria feminina no Brasil traz alterações ao mundo herdado do passado.

Ultrapassando a barreira do silêncio a que se viu historicamente condenada, a mulher veio, lentamente, inserindo-se em diversos caminhos, entre eles o da produção literária, com o objetivo de assumir uma voz própria, sua linguagem, sua escrita e seu discurso. Afinal, ao inscreverem-se no discurso, as mulheres abriram a discussão de seu papel na sociedade. Além disso, a presença de outras vozes dentro do discurso dominante colaborou para iniciar a desestabilização do sistema patriarcal.

A escrita de autoria feminina vem dando um novo rosto à literatura brasileira, seja pelo resgate de textos de escritoras do século XIX seja pelas escritoras contemporâneas representativas da literatura brasileira. Mulheres escritoras que, resistindo às críticas, foram conquistando o espaço até então destinado aos homens, e questionando os papéis sociais que impõem às mulheres invisibilidade intelectual e social. A produção literária de autoria feminina é um dos lugares possíveis para traçar-se uma história do papel desempenhado pelo feminino no contexto social e cultural através dos séculos, no qual a mulher revela-se através de sua escrita.

UM OLHAR SOBRE NÉLIDA PIÑON NA LITERATURA BRASILEIRA

Nélida Piñon, jornalista, romancista, contista, professora, carioca da Vila Isabel, Rio de Janeiro, RJ, nasceu em 3 de maio de 1937. Sua família é originária da Galiza, radicada no Brasil desde a década de 1920. Foi a quarta mulher a ser eleita para a Academia Brasileira de Letras (1990), em 27 de julho de 1989, para a Cadeira número 30, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda; foi recebida em 3 de maio de 1990, tendo, inclusive, a honra de ser a primeira mulher presidente da Academia Brasileira de Letras.

Importante representante da literatura de autoria feminina no Brasil, Nélida Piñon tem a condição feminina e a discriminação social da mulher como temas recorrentes em sua vasta obra composta, sobretudo, de contos e romances, retomando-os em sua composição narrativa de forma crítica e contestadora, mas não



panfletária, incomodando assim o pensamento ideológico de alguns críticos que se calçam nos ideais patriarcas.

Ao discorrer sobre a obra da autora, Coelho (1993) diz que Nélide Piñon é das vozes que se destacam no panorama geral da ficção brasileira, seja pela natureza de sua problemática, pela força de sua linguagem insólita e forte ou pela sintonia de sua arte com a transformação em processo em nosso século.

(DES)ESTABILIZAÇÃO DA IDENTIDADE NA PÓS-MODERNIDADE

No mundo pós-moderno, globalizado, caracterizado pela fragmentação cultural, pelas incertezas em que o ser humano se encontra, a questão da identidade tem se tornado um tema recorrente, pois se descobre que as verdades que balizavam a questão das identidades se tornaram frágeis e problematizadas, exigindo olhares atentos e possibilidades analíticas multidisciplinares.

Portanto, acredita-se ser necessária uma compreensão desse sujeito e de como se dá a construção de seus processos identificatórios. Parte-se dos pressupostos de Hall (2001), o qual afirma que, na pós-modernidade, surge um sujeito fragmentado, sem identidade fixa permanente, que é formado e transformado continuamente em relação às formas pelas quais ele é representado ou interpelado. Para Hall (2001), as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o sujeito moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.

Em *Nascimento e morte do sujeito moderno* (2001), Stuart Hall historiciza os marcos do esfacelamento da ilusão de uma unidade do sujeito, o que permite falar a partir de uma perspectiva pós-moderna. O feminismo é um desses marcos, pois questionou acepções que asseguravam a falsa unidade do sujeito pretensamente neutro. Ao problematizar o privado e o público e tratar da formação de uma identidade masculina ou feminina, o feminismo estava movimentando as tensões existentes nessa falsa unidade.

Em outro texto, *Identidade e diferença* (2000), Hall explicita como o conceito de identidade é estratégico e posicional, e não essencialista. Porém, compreender esse processo não é nada pacífico para o sujeito, e, sim, um processo bastante conflituoso. Afinal, segundo Hall, nós ainda parecemos acreditar que as identidades têm uma origem com a qual se tem relação, quase de uma forma substancial, sem explicações. Hall explica que essa crença em uma essência de identidade vem do imaginário e do simbólico com o qual se lida, sem perceber que eles são construídos também conforme as realidades históricas, sociais e culturais específicas:

É assim que a representação da mulher é construída ao longo da história e os sujeitos femininos se



sentem partilhando desse imaginário. No entanto, essa partilha é feita à custa de silenciamentos das contradições internas. Segundo Hall, as identidades são construídas através da articulação do sujeito ao fluxo do discurso e do esquecimento de que elas são posições temporárias, passíveis de serem transformadas. Porém, a transformação é limitada pelas modalidades disciplinares e regras. É esse conflito que ocorre com a personagem analisada, a qual busca sair dos limites construídos para sua identidade.

É nesse contexto de crise da identidade que se insere a mulher, procurando o seu lugar na sociedade e a construção de sua identidade, ou seja, de suas possibilidades de identificação, pois, como afirma Bauman (2005), dentro do círculo de pertencimento, poucos de nós, ou quase ninguém, está exposto a apenas uma comunidade de ideias e princípios de cada vez, ou seja, cada pessoa carrega consigo diversas identidades. Hall (2001) afirma que:

A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (p.7).

Para Hall (2001), essa perda de um sentido de si estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentramento do sujeito, ou seja, o sujeito se fragmenta em várias identidades. Assim, a visão que se tinha a respeito da identidade feminina, das épocas passadas, não é a mesma apresentada na sociedade pós-moderna, pois mudaram os paradigmas e as velhas identidades entram em declínio.

Reportando para a questão da identidade feminina, pode-se perceber que houve uma evolução em relação ao discurso feminino, pois as mulheres, a partir da revolução feminista de 1960, buscam cada vez mais seu espaço, não aceitando as identidades que lhe são impostas: as mulheres não aceitam mais o discurso patriarcal que as dominava e decidia o lugar delas na sociedade, ou seja, restrito ao âmbito doméstico. As mulheres contemporâneas modificam suas identificações de acordo com as interpelações do social, escolhendo-as diante de amplas possibilidades, pois o ser humano atual vive em permanente confronto com uma multiplicidade enorme de identidades possíveis e cambiantes, com as quais temporariamente pode se identificar.

Assim, acredita-se que, pelo seu valor representativo e discursivo, a literatura tem sido o espaço em que as localizações do sujeito e as construções da identidade emergem, permitindo uma visualização e compreensão de como os indivíduos de épocas diversas concebem e constroem suas identidades.

No caso da escrita de Nélide, uma leitura marcada pelo viés feminista parece muito apropriada para analisar os conflitos interiores vividos pela personagem feminina, e como isso compromete a construção de sua identidade. Nesse sentido, busca-se, também, a compreensão da sociedade e da cultura que permeia essa



narrativa.

Para Hutcheon (1991), o que caracteriza essas produções pós-modernas é a perda da noção de centro, ou seja, há uma intensa crítica ao denominado falo-etno-eurocentrismo pelas margens que surgem questionadoras, mas não excludentes. Isto quer dizer que vários grupos anteriormente relegados à margem como o das mulheres, dos índios, dos negros e dos gays promovem a ruptura com os valores considerados ultrapassados: “O circo com vários picadeiros passa a ser a metáfora pluralizada e paradoxal para um mundo descentralizado onde só existe ex-centricidade”. (HUTCHEON, 1991, p. 88).

Nesse contexto de emergência dos movimentos marginalizados é que surge a literatura de autoria feminina, que assim como outras literaturas de minoria, começa a criticar a ideia de identidade integral, originária e unificada. De acordo com Hutcheon, em *Teorizando o pós-moderno rumo a uma poética* (1991): “As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização [...] das margens e do excêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino” (HUTCHEON, 1991, p. 35).

IDENTIFICAÇÕES FEMININAS

O conto *Colheita*, um dos 16 presentes no livro *Sala de armas* (1973), da escritora Nérida Piñon nos permite fazer uma reflexão sobre a representação mulher e seu papel na sociedade. A análise do conto corrobora a visão de Coelho (1993), qual postula que, a partir da revolução do movimento feminista, a mulher passa a buscar seu espaço e reivindicar direitos que antes lhe eram negados.

O conto é construído de uma forma metafórica e peculiar, não há referência aos nomes dos personagens, lugares e época, o que propicia uma maior amplitude temática a história; a narrativa se desenvolve em torno de um casal que vive aparentemente em perfeita harmonia conjugal, até que o marido parte em busca de aventuras com o pretexto de que precisa ausentar-se, viajar sozinho para conhecer a vastidão do mundo, porém certifica de que voltaria um dia.

A esposa, aparentemente, parece ser condescendente com os anseios do marido, aceita a situação que lhe é imposta com naturalidade, ficando reclusa ao/no lar, guardiã da dignidade de ambos. Porém, a ausência do marido aos poucos deixa de ser sentida como um ritual a ser cultuado e passa a ser o ponto de partida para uma reflexão sobre sua situação e de si mesma como mulher, conferindo-lhe um conhecimento do mundo muito mais apurado que o dele, por meio da percepção de si mesma e da ressignificação da rotina dos afazeres



domésticos aparentemente banais e corriqueiros.

Como membros dessa sociedade, tinham que obedecer às regras impostas e respeitar os seus respectivos papéis convencionais de homem e mulher e viver de acordo com os valores pré-estabelecidos. Conforme a estrutura familiar vigente aos preceitos patriarcais, ao homem é destinado o dever de sustento do lar e a posição de autoridade máxima no âmbito familiar, já à mulher é reservado apenas o espaço doméstico, enquanto o homem é visto como aquele capaz de lutar por um lugar no mundo externo. De certa forma, isso se relaciona com o que aponta Gilberto Freire (2003) acerca das normas da sociedade patriarcal, ao mostrar que:

O padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas (FREIRE, 2003, p.208).

O marido é o primeiro a transgredir as regras sociais ao abandonar a esposa exposta ao olhar questionador da aldeia. Em um primeiro momento, espera-se dela um comportamento de devoção ao marido, pois a ele ela pertence assim como os objetos do lar, mas com o passar do tempo a ausência do marido é recebida como um prenúncio de ruptura dos laços matrimoniais e portanto ela torna-se objeto de desejo aos homens da aldeia, aos olhos desses homens ela se torna uma mulher desimpedida a ser conquistada:

[...] sempre que passavam pela casa da mulher faziam de conta que jamais ela pertencera a ele. Enviavam-lhe presentes [...] Para que ela interpretasse através daqueles recursos o quanto a consideravam disponível, sem marca de boi e as iniciais do homem em sua pele (PIÑON, 1973, p. 173).

Ela, no entanto, se mantinha fiel à promessa de retorno do marido, permitindo apenas que parentes entrassem na casa para ajudá-la e se certificarem de que ela estava vivendo conforme as regras que lhe eram impostas. Desse modo, ela mostra que, mesmo de longe, o marido se fazia presente e ela pertencia a ele.

Percebe-se uma ênfase na representação do comportamento da personagem que sugere a imagem de mulher submissa à onipresença do homem e à sociedade, subjugada a um modelo de comportamento cristalizado pela ideologia opressora vigorante na aldeia. Assim, a personagem parece ser construída conforme a ideologia patriarcal que, com a internalização dos valores e padrões vigentes, concorre para a reduplicação desses valores.

No decorrer da narrativa essa imagem vai ganhando novos contornos, expandindo-se para novos pontos de fuga, percebe-se que, aos poucos, a personagem se conscientiza de sua condição e busca reverter essa situação. Sua mudança pode ser constatada em certas atitudes, como as elucidadas no fragmento abaixo:

Mas, com o tempo, além de mudar a cor do vestido, antes triste agora sempre vermelho, e alterar o penteado, pois decidira manter os cabelos curtos, aparados à cabeça – decidiu por eliminar o retrato. Não foi fácil a decisão. Durante dias rondava o retrato, sondou os olhos obscuros do homem, ora o condenava, ora o absolvía: porque você precisou da sua rebeldia, eu vivo só, não sei se a guerra trágica trouxe você, não sei sequer se devo comemorar sua morte com o sacrifício da minha vida (PIÑON, 1973, p. 174).



A mudança começa no interior da mulher e lentamente se expande para suas atitudes que inicialmente são mais simbólicas. O processo de mudança ocorre no conflito entre suas atitudes e a conservação dos valores sociais assimilados culturalmente. Isso mostra como é conflituoso desvencilhar-se das engrenagens das engrenagens patriarcais e constituir-se como sujeito de suas decisões.

A enunciação da mulher como sujeito, antes submissa e subjugada ao marido, ocorre logo após a chegada dele. Ela reage quando da sua volta, não se deixando dominar por ele, transgredindo regras que lhe eram impostas, ou seja, tendo um comportamento atípico em relação ao que o marido esperava.

O marido chega em casa enfim, para ocupar seu espaço de autoridade do lar, esperando encontrar tudo como havia deixado e uma esposa receptiva ao reencontro, dando mostras de seu poder, sustentado pela ideologia que tem permeado a história do homem. Ele exige dela um comportamento próprio de uma mulher subjugada a sua ausência, ou seja, de alguém sem interesses pessoais, cuja existência tivesse sido silenciada com a ausência daquele que lhe atribuía sentido: “[...] sou eu, então não vê, então não sente, ou já não vive mais, serei eu logo o único a cumprir a promessa?” (PIÑON, 1973, p. 175).

O marido desconfia do comportamento da mulher ao perceber a ausência de seu retrato. Ele indaga pela ausência do retrato na casa e ela manda que ele o procure; já se pode perceber uma mudança na enunciação feminina:

Onde estive então nesta casa, ele perguntou. Procure e em achando haveremos de conversar. O homem se sentiu atingido por tais palavras. Mas as peregrinações lhe haviam ensinado que mesmo para dentro de casa se trazem os desafios (PIÑON, 1973, p. 176).

Essa atitude de quebrar o retrato pode ser interpretada como a ruptura de certos liames que os uniam, como a dependência e a influência, e, mais ainda, a desestabilização da divisão binária de gênero, que parece regular-lhes a relação. É como se a força dominadora que ele exercia sobre a mulher tivesse se rompido.

Desde sua chegada, a comunicação se dá mais pela percepção simbólica da mudança, não há muito diálogo entre o casal. Então após algum tempo, o homem fala: “vamos nos falar agora que eu preciso? Ele disse – tenho tanto a lhe contar. Percorri o mundo, a terra, sabe e além do mais...” (PIÑON, 1973, p.176).

Até então o homem acredita ser o único detentor da palavra que a ele além de ser concedido o direito de viver experiências fora do âmbito doméstico as deve contar como verdades a serem compreendidas pela esposa. Porém, a mulher não o deixa falar e apodera-se da palavra, símbolo de sua emancipação.

O discurso da mulher ao narrar suas histórias próprias e fascinantes sobre a rotina doméstica, aparentemente insípida, torna-se tão persuasivo ao olhar do esposo que leva a subverter o modelo pré-estabelecido de papéis sociais de homem e de mulher, de tal forma que, para sentir as mesmas coisas, ele toma



a vassoura e começa a tudo limpar, no intuito de tentar captar o prazer daquele ato que ela pintara com tanto encantamento.

Ao incorporar esse universo, ele começa a fazer as tarefas domésticas, pois através destas e das palavras da mulher ele alcançaria as “verdades” sobre o mundo e sobre si, que pensou ter apreendido sozinho:

ele [...]descascando frutas para a compota enquanto ela lhe fornecia histórias indispensáveis ao mundo que precisaria apreender uma vez que a ele pretendia dedicar-se para sempre. Mas de tal modo agora arrebatava-se que parecia distraído, como pudesse dispensar as palavras encantadas da mulher para adotar afinal o seu universo (PIÑON, 1973, p. 179).

Constata-se, assim, no desenrolar do seu relato, que mesmo confinada aos limites da casa, e a partir das atividades e problemas domésticos aparentemente banais tornam-se esses um meio para atingir o conhecimento e emancipação, a mulher consegue extrair conhecimento e autoconhecimento em grau muito mais intenso e elevado do que o homem, que percorreria, por anos, grande parte do mundo. Livre e longe da influência patriarcal do marido, do sufocamento psicológico e da submissão, ela consegue libertar-se da ideologia patriarcal.

Embora a protagonista demonstre, durante a ausência do marido, amá-lo incondicionalmente, criando no leitor a expectativa de um final de aceitação e submissão condizente com os pressupostos da ideologia patriarcal, com o regresso dele, ela rompe com tal expectativa, rejeitando valorizar-lhe seu conhecimento, num movimento duplo: da personagem e do leitor como dois vértices da emancipação, como projeto de escritura.

A ausência do homem propiciou à mulher um olhar mais questionador. Ela passa a entender melhor a si mesma e, a partir daí, a vida e o mundo que a cerca em uma perspectiva mais existencial e crítica. Esse é o prenúncio da liberação feminina das amarras sociais e o início do processo de autodescoberta e busca de identidade, que se confirma com o retorno do marido:

Ela não cessava de se apoderar das palavras, pela primeira vez em tanto tempo explicava sua vida, tinha prazer de recolher no ventre, como um tumor que coça as paredes íntimas, o som de sua voz. (...) Comprazia-se com a nova paixão, o mundo antes obscurecido que ela descobriu ao retorno do homem (PIÑON, 1973, p. 179).

Parece que nesse retorno a personagem passa a discernir a realidade feminina, historicamente enraizada aos limites do lar, como algo possível de ser transcendido a partir do próprio ato, portanto, do modo tradicional de se posicionar frente à questão: o ato de o marido tomar a vassoura e lançar-se à limpeza, num desejo desesperado de vivenciar as mesmas coisas que a esposa teria vivido, devotando-se às atividades domésticas, aponta também para a abertura de novos significados masculinos.

A trajetória da personagem mostra como é difícil, mas possível, para uma mulher oprimida libertar-se e tornar-se sujeito de suas próprias identificações. A personagem não só rompe com o sistema que a colocou



numa posição de inferioridade, mas também imprime um novo olhar para sua situação, e a partir disso desestabiliza os papéis sociais cristalizados pela sociedade patriarcal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que Nélide Piñon, no conto analisado, conseguiu abordar a rede complexa que envolve a inadequação do sujeito a seus papéis na sociedade, tratando de problemas que aparecem, sob um pano de fundo psicológico, mas que mantêm relações com configurações sociais de determinado momento histórico e que, dessa forma, influenciam a construção da identidade da personagem.

Ao abordar a crise emocional da protagonista, Piñon dá vazão a um conflito que fazia parte das preocupações de um segmento marginalizado da sociedade, isto é, o das mulheres criadas dentro de uma ideologia que lhes destinava um único papel a ser seguido e que, com as transformações daquele período histórico, se sentiam mais do que nunca deslocadas e desconfortáveis em seguir esse modelo.

A protagonista do conto *Colheita* deixa o leitor com a ideia de que seus passos ainda podem levá-la mais adiante. Ao contrário do que se espera do conto, a narradora emerge da experiência sensorial com seu ambiente doméstico e subverte os papéis impostos pela sociedade.

A narrativa de Nélide aponta, também, direcionamentos na busca por mudanças e por uma conquista de espaços mais igualitários dentro da sociedade, a protagonista do conto *Colheita*, se enxerga mais fortalecida após a compreensão do mundo em que vive. Dessa forma, acredita-se que essa narrativa cumpre a função de, através do texto e do fazer literário, representar as práticas sociais históricas.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Oeiras: Celta, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Dicionário de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

HOLLANDA, Heloisa Buarque. de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PIÑON, Néida. Colheita. In: _____. *Sala de armas*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6
Momentos de ruptura social e a representação do feminino

GILKA MACHADO: UMA *TROBAIRITZ* NA POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Fernanda Cardoso Nunes (UECE-FAFIDAM)

INTRODUÇÃO

A obra da escritora carioca Gilka Machado (1893-1980) rompeu com os padrões estabelecidos ao louvar os prazeres do corpo do amado. Nos seus poemas, carregados de um erotismo intenso, notamos a influência da lírica trovadoresca através de poemas que apresentam uma voz que, não apenas responde a uma voz masculina, mas também pratica a corte ao amado. Temos aí uma moderna *trobairitz* (trovadora), que deixa transparecer através de seus poemas um lirismo pautado pelo cantar o amor de forma libertária, mas consciente enquanto voz feminina que anseia por se libertar dos limites impostos pelo meio social e literário quanto às temáticas abordadas em seus escritos.

A presente análise pretende discutir sobre os elementos eróticos nos poemas de Gilka Machado, bem como o papel do eu lírico feminino como articulador do discurso amoroso, observando a influência da lírica trovadoresca e de suas especificidades no tocante à produção das *trobairitz*, conforme apontam Viviane Cunha (2002) e Segismundo Spina (1972), presentes em três poemas da escritora carioca: “Beijas-me tanto, de uma tal maneira” e “Minha voz leva lampejos de lâminas” do volume *Meu Glorioso Pecado* de 1928 e “Que me importa não mais te ver” de *Estados de alma* de 1918.

O AMOR CORTÊS E A POESIA DE AUTORIA FEMININA

O amor cortês como uma nova forma de sensibilidade, gerando o que conhecemos hoje por Trovadorismo, surgiu nas cortes medievais da Europa ocidental entre os séculos XI e XIV. Como observa Barros (2011, p. 195-196), “o Amor Cortês e a poesia dos trovadores medievais acham-se intimamente ligados através de um contexto histórico-social bastante específico”, representado pelas Cruzadas, pelo renascimento das cidades e do comércio, pela introdução de novas formas de civilidade no universo mental dos homens



medievais, e o surgimento de uma nova religiosidade envolvendo as ordens mendicantes e as heresias combatidas pela Igreja.

Esse novo modo de sensibilidade medieval iria ser representado pelos trovadores (*trobadors*), ou seja, homens que viajavam de uma corte a outra cantando seus amores e suas dores por uma amada geralmente idealizada através das chamadas “cantigas”:

O Amor Cortês encontra seus principais veículos de expressão nas cantigas dos trovadores, nos romances cortesões, nas “cortes de amor” e, em muitos casos, nas próprias “vidas” dos poetas-cantores que percorriam as cortes feudais da Europa Medieval e que por vezes acabavam transformando a sua própria existência errante em uma autêntica obra de arte (BARROS, 2011, p. 197).

A vida desses homens, muitos deles cavaleiros, era muitas vezes versificada e cantada nos castelos. Ainda como analisa Barros (2011, p. 196), quando a vida de um desses trovadores se tornava admirável e apta a servir de *exemplum* relacionado à cortesia ou a qualquer outro aspecto trovadoresco, ela transformava-se em uma narrativa que, em algumas situações, não demorava a adquirir dimensões lendárias:

Para além dos trágicos ou heróicos destinos trovadorescos, que encontram a sua Morte no Amor ou o seu Amor na Morte, as cantigas de amor cortês são também o registro de sentimentos incontroláveis que alternam no mesmo espaço poético o sofrimento extremo e a felicidade intraduzível (BARROS, 2011, p. 198).

O amor cortês se apresentava assim como uma “vassalagem amorosa”, que muitas vezes implicava um sofrimento indizível por parte do trovador que só via a possibilidade de consumação de sua paixão na morte. Vale observar que essas paixões avassaladoras descritas nesses textos muitas vezes eram, de certa forma, performáticas. Elas eram frutos de uma sociedade burguesa em ascensão, na qual os cavaleiros trovadores rendiam submissão a uma dama doce e idealizada assemelhada a um ser transcendente, superior. Esta mulher que era adorada, no entanto, não era a mesma que se fazia a dona de casa ou aquela que concedia sua mão ao cavaleiro serviçal. Como ressalta Spina, “só este fato convertia estas relações amorosas num jogo de galantaria ou as degradava para o plano da simples paixão [...]”, o que não impediu as damas muitas vezes de serem iniciadas na prática poética, bem como nas técnicas da boa poesia. Eram as chamadas *donnas*, mulheres da nobreza que gozavam de maior tempo disponível do que os homens para se dedicarem às artes, “já que estes estavam sempre comprometidos com os negócios da cavalaria, que, por sua vez, sustentavam o sistema feudal” (CUNHA, 2002, p. 282).

Nessa mesma sociedade feudal, portanto, cada vez mais era constatada a presença e a influência das mulheres como figuras marcantes em seus contextos familiares e sociais. Como observa Segismundo Spina (1972, p. 22), “nos castelos esboça-se uma nova situação social criada pouco a pouco pela mulher, que começa a ter relevo nessa organização, criando um mundo à parte, seu, e os salões tornam-se um centro de convivência



social.” Assim, muitas mulheres da corte tiveram a oportunidade de serem educadas e mesmo produzirem obras com uma visão de mundo especificamente feminina, como as mulheres trovadoras do sul da França, entre outras.

Octavio Paz, em sua obra *La llama doble* (1993, p. 78), corrobora a importância dessas mulheres e fala-nos sobre esse amor e sua relação com a situação feminina: “La aparición del “amor cortés” sería inexplicable sin la evolución de la condición femenina.” (1993, p. 78), visto que muitas mulheres na Idade Média foram “trovadoras” (*trobairitz*) e cantaram o amor de forma mais liberta. Segundo Viviane Cunha (2002, p. 284), as *trobairitz* foram damas de alta linhagem, que tinham um nome de prestígio e que pertenciam a um círculo nobre e culto. Elas tinham, portanto, uma voz real, através da qual afirmavam sua personalidade, fazendo sobressair a força de sua diferença:

Se as *trobairitz* adotam fórmulas que podem ser atribuídas aos modelos dos trovadores, elas apenas exprimem o espírito medieval. O discurso dito masculino, nada mais é do que uma convenção da poética medieval; desse modo, também ele é artificial e submetido a uma retórica antiga, que foi reinterpretada ou remanejada pelos autores medieval (CUNHA, 2002, p. 286).

Dessa forma, observa-se que, assim como os trovadores, as *trobairitz* têm um discurso plural, que representa o discurso das damas que se utilizam do mesmo código linguístico de seus pares trovadores que buscam exprimir sua visão de mundo, buscando se libertarem dos velhos padrões de sua língua mãe para enriquecerem as formas vernáculas nascentes. Assim constatamos as afinidades das poesias dos trovadores e das *trobairitz*, visto que as duas são oriundas do mesmo contexto social, ou seja, a sociedade feudal, com seus castelos, senhores, vassalos e cavaleiros. No entanto,

A poesia das *trobairitz*, tipologicamente cortês, utiliza as mesmas fórmulas de representação dessa sociedade, conservando, entretanto, sua feminilidade implícita. As marcas do sujeito feminino na escrita das *trobairitz* podem ser detectadas através de ‘critérios gramaticais ou formais’, como o emprego de adjetivos e do participio passado feminino; as designações do bem-amado: *mos amicus*, *mos cavaliers*; e a apóstrofe direta ao amigo. Esses critérios permitem identificar o discurso de mulher que está por trás das canções (CUNHA, 2002, p. 289).

De acordo com Viviane Cunha, podemos, portanto, observar os seguintes motivos presentes na lírica cortês feminina (2002, p. 286) e que a diferenciam da lírica dos trovadores: a escolha do cavaleiro, invertendo os papéis (aqui, é a mulher que escolhe); o elogio das virtudes do amante; o amor comparado aos mitos da literatura passional; a capitulação ao objeto amado: a dama desce de sua condição superior para tomar iniciativa na corte ao amigo/amante, e a inquietação da mulher apaixonada diante da possibilidade de uma concorrente.

Tais elementos poderão ser constatados na obra de Gilka Machado, que escreveu grande parte de sua obra em pleno do Modernismo brasileiro, o que a inclui no que a estudiosa Maria do Amparo Tavares Maleval irá denominar de Neotrovadorismo brasileiro, em seu estudo *Poesia Medieval no Brasil* de 2002, no qual a



autora traça a influência da lírica trovadoresca na obra de alguns dos nossos escritores modernistas mais significativos, atestando assim a importância dessa tradição poética do medievo para a literatura brasileira do século XX.

De acordo como Maleval (2002, p. 25-26), eis alguns dos autores mais representativos do Neotrovadorismo no Brasil: Onnestaldo de Pennafort; Mário de Andrade, Hilda Hilst, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Stella Leonardos, Jorge de Sena, entre outros (as):

Sabe-se que, mesmo antes das atuais conquistas da tecnologia, que possibilitam a universalização da cultura, também portugueses e brasileiros poetaram ou buscaram poetar sobre temas e/ou à moda dos cantares medievais galaico-portugueses – ou por experimentalismo, ou pela demanda das origens e do exótico, via de regra movidos por uma autoconsciente intertextualidade que faz dialogar, mantendo-lhes a diferença com o passado (MALEVAL, 2002, p. 25).

Mesmo engajados dentro de um projeto literário que visava, em muitos casos, a ruptura com a tradição portuguesa, observamos que muitos escritores e escritoras foram influenciados tanto formalmente, quanto tematicamente pela lírica trovadoresca, pois como observa ainda a autora supracitada, “[...] a poesia lírica medieval galaico-portuguesa, raramente revistada nos séculos da nossa colonização, apresentava-se no início do século XX como novidade redescoberta[...]” (2002, p. 28), visto que os cancioneiros medievais passaram ser divulgados em publicações integrais somente a partir do final do século XIX. As tradições líricas e épicas medievais possivelmente foram reaproveitadas por nossos escritores, como podemos observar nos poemas analisados pela autora em seu estudo.

GILKA MACHADO: UMA MODERNA *TROBAIRITZ*

Gilka da Costa de Mello Machado, como se assinava nas suas primeiras obras, nasceu no Rio de Janeiro em 12 de março de 1893. Casou-se em 1910 com o jornalista e poeta simbolista Rodolfo Machado que viria a falecer em 1923. Descendente de uma família de artistas, bisneta do famoso repentista baiano Francisco Moniz Barreto (1804-1868), tinha por tio avô o poeta Rosendo Moniz Barreto (1845-1897) e por avô, do lado materno, Francisco Pereira da Costa, famoso violinista português, além da avó Cândida, cantora conhecida e da mãe Theresa da Costa, que era atriz dramática. Vemos aí, uma família de artistas ligados à música, incluindo aí um repentista. Sabemos que o repente nordestino herdou muitos elementos do trovadorismo. Poderíamos nos questionar se a obra giliana teria recebido influências trovadorescas por parte dessa “tradição familiar”.

Nos poemas de Gilka Machado, o eu-lírico que ela constrói não se contenta apenas em cantar os sofrimentos e as delícias do amor: vai além e louva os prazeres do corpo do amado. A poeta carioca é



considerada uma pioneira, ao abordar o erotismo na poesia de autoria feminina no Brasil. Tal ousadia não passaria despercebida pela crítica literária conservadora da época. Duras represálias e interpretações distorcidas acerca de sua obra provocaram profundo desgosto e prejudicaram mesmo a sua vida pessoal. Como podemos observar no poema a seguir, “Beijas-me tanto, de uma tal maneira” (MACHADO, 1978, p. 175), do livro *Meu Glorioso Pecado* (1928), temos essa voz que convida o amado ao beijo:

Beijas-me tanto, de uma tal maneira,
boca do meu Amor, linda assassina,
que não sei definir, por mais que o queira,
teu beijo que entontece e que alucina!
Busco senti-lo, de alma e corpo, inteira,
e todo o senso aos lábios meus se inclina:
morre-me a boca, presa da tonteira
do teu carinho feito de morfina.
Beijas-me e de mim mesma vou fugindo,
e de ti mesmo sofro a imensa falta;
no vasto vôo de um delíquio infindo...
Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,
e toda me suponho uma árvore alta,
cantando aos céus, de passarinhos cheia...

A poeta/*trobairitz* convida o amado ao ato amoroso do beijo. O beijo de amor é uma das primeiras formas de conhecimento do corpo do amado. Como bem coloca Francesco Alberoni, “explorado o cheiro, a mulher passa aos sabores. Esse ato cognitivo necessita de um início erótico, o beijo”. Além do mais, “o beijo é uma maneira de começar a oferecer algo do próprio corpo e de tomar alguma coisa” (1988, p. 220). Intimamente ligado ao olfato, o paladar será erotizado quando a poetisa fala das delícias proporcionadas pelos lábios do amado, dos seus beijos que lhe causam verdadeira perturbação: “teu beijo que entontece e que alucina!” O fenômeno erótico aparece intensamente no primeiro verso da segunda estrofe: “Busco senti-lo, de alma e corpo, inteira, [...]”.

Podemos observar ainda, no referido poema, a presença de imagens da natureza como metáforas norteadoras do discurso erótico, como por exemplo, no verso “no vasto vôo de um delíquio infindo...” onde temos imagens ligadas ao céu azul (“vôo”), e a água (“delíquio infindo”), representando o desfalecimento do ser na fusão amorosa em ascensão ao êxtase amoroso, o que nos traria uma imagem de “Morte” no êxtase erótico. Sabemos que as imagens da natureza são uma das características do amor cortês como observa Spina (1972, p. 24): “A Morte e a Natureza apenas se esboçam como tópicos dessa poesia em que o trovador é mártir. O amor cortês, estranhamente, aparece enlaçado com os quadros pictoriais da natureza primaveril, talvez sobrevivência da poesia folclórica dos cantos da primavera.”.



Vale lembrar que a primavera simboliza a fecundidade e, portanto, o erotismo livre tanto dos corpos que se inspiram na natureza que resplandece em vida e cores. No último terceto do poema, “Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia/ e toda me suponho uma árvore alta,/ cantando aos céus, de passarinhos cheia...”, percebe-se a total entrega do eu-poético à prática amorosa e à fruição dos prazeres, os quais são os momentos de maior liberação da poética giliana; ganha-se então, uma intensidade literária, o que ocorre por meio da recriação da comunhão cósmica, a qual elimina os limites entre o humano e a natureza. Essa alegria da paixão amorosa, que se goza em todas as suas dimensões chamaram os trovadores de *joie d’amour*, esse amor integral, de todos os sentidos.

No poema, também da mesma obra, “Minha voz leva lampejos de lâminas” (MACHADO, 1978, p. 183), temos o convite ao amado: “Porque não vens” constitui uma repetição ao longo do poema:

Minha voz
leva lampejos de lâminas
aos teus silêncios.
Sou a suprema tentadora,
em minha forma intangível
materializo o pensamento.
Passarei por tua vida
como a ideia por um cérebro:
dando-me toda sem que me possuas.
[...]
Porque não vens
meu estuário de volúpia,
-há em mim linhas imprecisas
de desejo
que teu carinho deveria modelar,
tuas mãos milagrosas,
emprestariam expressões inéditas
ao meu corpo maleável...
Porque não vens?!...
[...]
Porque não vens?!
-À tua vinda
fechar-se-iam meus lábios,
meus braços
e minhas asas;
ficarias em mim entimesmado,
no aconchego do meu ser
que é tua sombra;
ficarias em mim
como a visibilidade,
em minhas pálpebras cerradas
para o sono...

Essa repetição constitui um jogo de sedução para com o amado. Tal elemento constitui um dos gostos do espírito medieval, como bem observa Cunha (2002, p. 283-284), “o poeta medieval buscava uma maneira de



desenvolver uma imagem literária conhecida”. Também constitui uma forma de atrair o amado, visto que o eu lírico faz elogios a si próprio tentando convencê-lo de seu amor para não perdê-lo. As exclamações ligadas à própria expressão também constituem um elemento medieval, a *exclamatio*. A descrição de seus atributos de carinhos, “fechar-se-iam meus lábios,/ meus braços/ e minhas asas;” também constituía uma forma de descrever a beleza dessa mulher que ama e deseja. Segundo Cunha (2002, p. 286), a beleza feminina era o objeto principal das descrições de acordo com o manual *Ars versificatoria* de Matthieu Vendôme.

No entanto, podemos perceber mudanças na poética aqui descrita. A primeira é que há uma inversão de papéis; é a mulher que escolhe o seu objeto de desejo e corteja-o. Além disso, há nos dois poemas verificados o elogio hiperbólico do amado e a capitulação ao objeto amado: “a dama desce de sua condição superior para tomar a iniciativa de enviar sua mensagem de amor ao amigo distante [...]” (CUNHA, 2002, p. 287). No poema a seguir, “Que me importa não mais te ver” (MACHADO, 1978, p. 102) de *Estados de alma*, de já podemos verificar a presença de vocábulos ligados à temática do amor cortês:

Que me importa não mais te ver,
se te trago comigo,
dentro do mais escuso do meu ser?
Que me importa não mais te ver,
ó meu ausente amigo!
Se repletos de ti meus sentidos estão,
Se te tenho, através das noites e dos dias,
A espiritualizar a minha solidão,
E meu silêncio a encher de melodias?
[...]
Que me importa tua forma- a forma da matéria-
Se o que em ti mais me seduz
é tua alma esplendente, pura, etérea,
é o que possues
de abstrato, de intangível,
é tua essência, é tua luz?
Quero-te sempre assim,
meu eterno impossível!
quero-te sempre assim,
meu amor caminhante,
sempre longe de mim,
mas me pairando na alma,
como na água do mar revolta ou calma
paira a visão do azul distante.
[...]
Quero que para mim sejas sempre um perfume,
Sejas raio de sol, sejas fulgor de luar:
-aquilo que se goza e não se assume
-aquilo que se vê sem poder tocar.
[...]
(Grifos meus)

Como podemos assinalar nos versos grifados, temos aí o uso do próprio termo “amigo”, o que



caracteriza bastante esse poema como neotrovadoresco. Como observamos no início desse artigo, o vocábulo antes descrito é uma das descrições do bem amado, denotando assim um discurso feminino implícito. O verso “ó meu ausente amigo”, traz todo o teor de impossibilidade do amor cortês que se apresenta aqui através de um neoplatonismo expresso também claramente nos seguintes versos: “Que me importa tua forma- a forma da matéria-/ Se o que em ti mais me seduz/ é tua alma esplendente, pura, etérea,/é o que possues /de abstrato, de intangível, [...]”. O amor é algo aqui ideal, inatingível, “etéreo”. O eu lírico se compraz nessa impossibilidade. De acordo com Spina (1972, p. 25), esse é um dos caracteres fundamentais da mensagem poética do trovadorismo: “Do princípio de que o *Amor é fonte perene de toda Poesia*, e de que o amor é *leal, inatingível, sem recompensas* (porque a dama é *sans merci*) decorre todo o formalismo sentimental dessa poesia” (Grifos do autor).

Temos também nos três poemas não só o aspecto mais idealizante da lírica trovadoresca, mas também elementos de um erotismo bastante presente nessa estética: como a perturbação dos sentidos, que percebemos claramente no primeiro poema: “[...] morre-me a boca, presa da tonteira/do teu carinho feito de morfina. [...]”; a impossibilidade de declarar-se: “Quero-te sempre assim,/meu eterno impossível!”; a mesura, a prudência em não expor o amado: “[...] -aquilo que se goza e não se assume/ -aquilo que se vê sem poder tocar. [...]”. O amor ideal, inatingível, une-se ao amor carnal.

O amor gilciano, portanto, traz em seu âmago a dualidade do amor trovadoresco: “Ao amor-elevação associa-se não raro o amor dos sentidos, a ponto de numa mesma poesia (como é o caso de muitos trovadores) encontramos entrelaçadas as duas formas.” (SPINA, 1972, p. 26). Para os trovadores e as *trobairitz*, o amor era o puro e o da carne: “a alegria da razão (amor intelectual)” e “a alegria dos sentidos (a boca, olhos e o coração)”. Não apenas nos três poemas analisados, bem como em toda a obra de Gilka Machado, observamos esse duplo aspecto do amor: que explode como uma festa dos sentidos e do coração, mas sem descuidar da razão. Amor esse que canta o seu *amigo*, que o convida a amar e a ser amado em toda plenitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da presente análise, pudemos observar como a autora rompe com os limites convencionados pelos padrões literários da época e recria a representação do eu lírico feminino na poesia brasileira de autoria feminina. O amor cortês se apresenta reinventado na lírica gilciana, na qual temos a voz de uma mulher apaixonada a cortejar e declarar seus amores e suas dores ao seu *amigo*, além de louvar os prazeres do corpo do



amado.

REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. (Trad. de Elia Edel). Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BARROS, José D'Assunção. "O Amor Cortês – suas origens e significados". In: *Raído*, Dourados, MS, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/979>>. Acesso em: 28 Ago. 2015.

CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. (Trad. De Ivone Castillo Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CUNHA, Viviane. "As *trobairitz* e a retórica medieval". (Trad. de Maria Lúcia J.D. de Barros). In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG/Poslit, 2002.

MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

MALEVAL, Maria do Amparo T. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2002.

PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário*. 2ª ed. . Rio de Janeiro: Grifo; São Paulo: EDUSP, 1972.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6
Momentos de ruptura social e a representação do feminino

AS MULHERES NA FICÇÃO CIENTÍFICA: LUTAS E ALEGORIAS

Marlova Soares Mello (UFRGS)

A ficção científica foi durante muito tempo escrita por homens e para homens, especialmente para os jovens aos quais eram vendidos heróis destemidos e audaciosos como Buck Rogers, Flash Gordon e John Carter. No entanto às mulheres, sobravam os papéis de seres frágeis e indefesos que frequentemente eram capturadas por um inimigo extraterrestre e gritava por socorro.

Para as autoras que ambicionavam escrever ficção científica a tentação de quebrar e subverter essa espécie de parque de diversões, cutucar foguetes fálicos e questionar o imperialismo intergaláctico vai ser irresistível. Obras que desencadearam aquilo que Joanna Russ (1995, p. 133) chamou de “mini boom” das utopias científicas feministas no início da década de 60 e que continuariam durante os anos 70.

Podemos dizer, no entanto que a quebra de paradigmas teve precedentes. No século XIX e no começo do século XX mulheres produziam literatura utópica que já traziam à tona questões relevantes para o começo da consolidação das ideias feministas.

Aos 21 anos de idade Mary Shelley escreveu *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818), que conta a história do cientista, Victor Frankenstein que é tomado pela ânsia de alcançar a glória através da ciência. A narrativa depende quase que exclusivamente de um único “evento”, a criação da vida humana em laboratório, que alguns cientistas afirmam ser possível. Muito mais do que a história de jovem que constrói um monstro, o romance montou, estabeleceu um encontro de diversos gêneros literários – o romance epistolar, o gótico, as histórias de viagens – nos quais a autora teceu ideias retiradas de algumas das recentes descobertas da época nas áreas de física, química e medicina.

Podemos descrever então *Frankenstein* como uma espécie de testemunho que, por um lado, utiliza criteriosa de informação técnica procedente dos inúmeros ramos da investigação científica e, por outro, reflete sobre as implicações éticas do aproveitamento das novidades tecnológicas, utilizando tanto um tom de celebração como de censura.

Ironicamente, apesar de apontada constantemente como obra fundadora da ficção científica o romance de Mary Shelley é essencialmente um romance anticiência e anti progresso, pois a autora parecia sentir o sopro



dos ventos da mudança e levanta a dúvida se todo o progresso e todo o avanço científico resultariam necessariamente em um mundo melhor.

Quase cem anos depois, Charlotte Perkins Gilman escreveu a novela *Herland* (1915) onde descreveu uma sociedade isolada composta inteiramente por mulheres que se reproduzia por partenogêneses. O resultado é descrito como uma ordem social ideal, livre de guerras, conflitos e dominações. É através da reprodução de mundos perfeitos nas literaturas de utopia que as autoras colocam em evidencia as imperfeições do modelo social da época. Ainda que o feminismo como ideologia política possa ser identificado desde o século XIX, é nas últimas décadas do século XX, exatamente que o pensamento feminista aparece como inovação na área acadêmica e impõe-se como uma tendência revolucionária de grande potencial crítico e político.

Heloisa Buarque de Hollanda acha curioso o fato de que o reconhecimento das teorias feministas aconteça em meio ao prestígio do pluralismo neoliberal período no qual as reivindicações feministas poderiam parecer completamente obsoletas.

Ao contrário da desqualificação, o que se vê é um interesse crescente em relação às teorias feministas e a identificação recorrente de uma “insistente presença da voz feminista” como um dos traços mais salientes da cultura pós-moderna”. (BUARQUE DE HOLLANDA, 1994, p. 7)

Ao analisar como se organizam na perspectiva ocidental os discursos e as interpretações dadas ao Oriente, a teórica reconhece questões idênticas àquelas propostas pelos estudos feministas.

Segundo Said, os estudos feministas assim como os estudos étnicos ou anti-imperialistas, promovem um deslocamento radical de perspectivas ao assumirem como ponto de partida de suas análises o direito dos grupos marginalizados de falar e representar-se nos domínios políticos e intelectuais que normalmente os excluem, usurpam suas funções de significação e falseiam suas realidades históricas. (BUARQUE DE HOLLANDA, 1994, p. 8)

A ficção científica é cada vez mais reconhecida por sua capacidade de articular complexas e multifacetadas respostas para as incertezas e ansiedades contemporâneas, e as metáforas extraídas das suas histórias já adquiriram considerável ressonância cultural. O resultado é que a escrita e a leitura de ficção científica deixaram de ser atividades culturais marginais e é fato que escritores de ficção científica feminista e alguns críticos fizeram uma grande contribuição para que ocorresse essa mudança de ênfase.

No entanto, a jornada por reconhecimento dentro do gênero literário foi árdua. As poucas mulheres que se aventuravam em escrever textos de ficção científica de início ainda centravam suas histórias em uma figura masculina, seguindo uma convenção de que homens seriam seu público se não absoluto, certamente na maior parte. Foi o caso de autoras como Marion Zimmer Bradley, Andre Norton e Ursula Le Guin. Mais tarde, com o sucesso das suas narrativas e um aumento considerável de leitores, já mais confiantes elas mudariam suas perspectivas voltando-se para os estudos centrados no sexo feminino.



Marion Zimmer Bradley falou sobre sua mudança de interesses na introdução de *The Best of Marion Zimmer Bradley*, uma coleção de contos publicada em 1985. Disse ela:

(...) current enthusiasms...are Gay Rights and Women's Rights—I think Women's Liberation is the great event of the twentieth century, not Space Exploration. One is a great change in human consciousness; the latter is only predictable technology, and I am bored by technology' (BRADLEY, 1985, p. 13)¹

Essa mudança de ênfase para o pessoal em detrimento do tecnológico ajudou a incluir uma grande gama de leitoras de ficção científica que, antes da década de 60, ficavam marginalizadas às sombras de posturas masculinas com as quais eram reproduzidas nos textos anteriores. Sendo assim elas eram, de algum jeito, obrigadas a “forçar” uma postura masculina em suas obras, para que, talvez, conseguissem alguns leitores. Os movimentos pelos direitos dos homossexuais e os direitos das mulheres que a autora cita foram um sopro de frescor para a ficção científica e espantaram de vez o tédio atraindo novos leitores com suas temáticas engajadas.

Um dos principais pontos de discussões das teorias feministas é o gênero e a sexualidade serem entendidos como uma construção social e, nessa direção, a ficção científica torna-se uma arma poderosa para desenvolver discussões. Quanto a isso, Sarah Lefanu observa:

One of the major theoretical projects of the second wave of feminism is the investigation of gender and sexuality as social constructs...The stock conventions of science fiction—time travel, alternate worlds, entropy, relativism, the search for a unified field theory—can be used metaphorically and metonymically as powerful ways of exploring the construction of 'woman'. (LEFANU, 1988, p. 4-5)²

Poucas obras de ficção científica ou de qualquer outra ficção conseguiram explorar questões de gênero tão bem quanto *The Left Hand of Darkness* (1969), a obra prima de Ursula Le Guin, cujo enredo pode ser brevemente relatado: Ekumen é uma liga supraplanetária, uma espécie de Organização das Nações Unidas, tendo como líder político o planeta Hain. Genly Ai é um dos embaixadores de Ekumen, ele é enviado até o planeta Gethen com o objetivo de convencer os habitantes do planeta a ingressarem na liga intergaláctica, sendo que o resultado pode representar uma transformação drástica na sua constituição social. Gethen, que também é conhecido como Winter, por tratar-se de um planeta extremamente frio. Mesmo nos trópicos o protagonista encontra baixas temperaturas e os dois polos estão cobertos por assustadoras camadas de gelo. As duas principais nações de Gethen são, Orgoreyn e Karhide, que de alguma forma se assemelham à Rússia

1 (...) atuais entusiasmos ... são os direitos dos homossexuais e os direitos das mulheres – Acho que a Libertação das Mulheres é o grande acontecimento do século XX, não a Exploração Espacial. Um deles é uma grande mudança na consciência humana; o outro é apenas a tecnologia previsível, e eu estou entediada com a tecnologia. (Minha tradução)

² Um dos principais projetos teóricos da segunda onda do feminismo é a investigação de gênero e sexualidade como construções sociais... As convenções de ações da ficção científica – a viagem no tempo, mundos alternativos, entropia, o relativismo e a busca por uma teoria do campo unificado – podem ser usados metaforicamente e metonimicamente como poderosas formas de explorar a construção da “mulher”. (Minha tradução)



czarista e à China imperialista, ambos vastos e com algumas áreas um tanto sombrias. Dois estados semifeudais e rivais. No decorrer da narrativa Genly Ai passa por inúmeras aventuras, supera alguns percalços e mal entendidos, e, apesar de seus erros iniciais no final da obra sua missão é bem sucedida.

O enredo certamente, não é a parte principal da história, mas sim os modos como a autora constrói seus personagens, pois os habitantes de Gethen não possuem um gênero fixo, ninguém é “fêmea” ou “macho”. Ao invés disso, todos vivem de acordo com um ciclo mensal. Na maior de suas vidas eles não são nem homens nem mulheres, são uma espécie de “gênero neutro”, somente seres humanos. Contudo, uma vez por mês mais ou menos eles entram em um período chamado *kemmer*, nessa fase eles podem assumir tanto o caráter feminino quanto o masculino dependendo das necessidades.

When the individual finds a partner in kemmer, hormonal secretion is further stimulated (most importantly by touch-secretion? scent?) until in one partner either a male or female hormonal dominance is established. The genitals engorge or shrink accordingly, foreplay intensifies, and the partner, triggered by the change, takes on the other sexual role ... Normal individuals have no predisposition to either sexual role in kemmer; they do not know whether they will be the male or the female, and have no choice in the matter ... (LE GUIN, 1997, p. 82-83)³

Em 1976 em um ensaio intitulado de *Is Gender Necessary?* Ursula vai fazer uma reflexão sobre seu romance. Uma das partes que mais me marcou durante a leitura foi quando ela pondera sobre a alegoria do “rei grávido” aqui é interessante destacar que o rei é uma representação de poder masculino incrivelmente bem subvertida pela autora.

Why did I invent these peculiar people? Not just so that the book could contain, halfway through it, the sentence: “the king was pregnant”- although I admit I am fond of that sentence. (LE GUIN 1989, p. 137)⁴

Le Guin idealiza uma história como um modo de explorar as maneiras como o gênero e como nossas suposições sobre o gênero moldam o mundo em que nós vivemos. Dando um sentido fundamentalmente feminista à obra, não se trata somente da ascensão da mulher em detrimento do homem, mas sim de tentar enxergar além da mistificação da ideologia baseada no gênero. Nesse sentido, a narrativa rompe com a tradição literária que sempre opta por uma história binária, a autora não fica presa a um lugar comum ao produzir seu romance e é esse fato que rende o caráter extraordinário da sua criação.

Nome também de extrema importância é o de James Tiptree Jr, pois é impossível falar em ficção

³ Quando o indivíduo encontra um parceiro na kemmer, a secreção hormonal é estimulada (o mais importante por toque-secreção? Perfume?) Até que um dos parceiros quer um macho ou fêmea dominante hormonal é estabelecido. Os órgãos genitais enchem ou encolhem de acordo, as preliminares intensificam, e o parceiro, alertado pela mudança, assume o outro papel sexual ... Indivíduos normais não têm predisposição para qualquer função sexual no kemmer; eles não sabem se eles vão ser o macho ou a fêmea (Minha tradução)

⁴ Por que eu inventei essas pessoas peculiares? Não apenas para que o livro pudesse conter, no meio dele, a frase: "o rei estava grávido" - embora eu admita que eu gosto muito dessa frase. (Minha tradução)



científica escrita por mulheres sem citá-lo. Embora num primeiro momento cause estranheza mencionar um homem aqui, ele é o responsável pela criação de uma das expressões ficcionais mais célebres das narrativas do gênero, um conto chamado *The Women Men Don't See* (1973). Ruth Parsons, sua filha, e o narrador Don Fenton são os dois personagens principais da história, e o narrador é um sujeito sexista e incapaz de compreender as mulheres. O próprio título já anuncia o fato das mulheres serem imperceptíveis para os homens da época.

Devido um acidente de avião, Fenton fica perdido na selva com as duas mulheres, mas a história toma rumos surpreendentes quando uma nave alienígena encontra com eles, o narrador responde a esse encontro como um verdadeiro “machão” e dispara a sua arma contra os seres de outro planeta. As mulheres são mais pragmáticas e anunciam que vão deixar o planeta com os extraterrestres. O protagonista grita que elas não podem, afinal eles são aliens (eles representariam o desconhecido e o perigo na visão do homem), enquanto, Ruth responde que está acostumada e completa dizendo que vai sobreviver ao “world machine”. Do ponto de vista de Ruth um espaço alienígena não pode ser mais estranho que um homem e a world machine representaria o patriarcado.

Contudo existem aqui mais motivos dignos de celebrar o autor para além do literário como constata Edward James:

Robert Silverberg commented that this [‘The Women Men Don’t See’] was ‘a profoundly feminist story told in an entirely masculine manner’ and a few pages earlier in his introduction to the collection which included this story he remarked: ‘It has been suggested that Tiptree is female, a theory I find absurd, for there is to me something ineluctably masculine about Tiptree’s writing.’ It was not just the writing, but the lifestyle. Silverberg noted how Tiptree in a letter had admitted to having worked in a Pentagon basement during the war and to having subsequently ‘batted around the jungly parts of the globe’. (JAMES, 1994, p. 186)⁵

É claro que James Tiptree Jr é uma mulher: Alice Bradley Sheldon, e o fato foi revelado em 1977. Roberts relata como a notícia foi recebida pelos escritores do campo:

The embarrassment of the more chauvinist SF writers, such as Silverberg or Heinlein, at this admission was met by the delight of the more feminist critics and authors; it seemed to crystallise the ingrained sexism of assumptions governing different sorts of writing, as well as emphasising how alive this issue was. In the fiery heat of 1970s-style feminism, this was a crucial issue. (ROBERTS, 2000, p. 99)⁶

⁵ Robert Silverberg comentou que este [‘The Women Men Don’t See’] era “uma história profundamente feminista contada de uma forma totalmente masculina” e algumas páginas anteriores em sua introdução à coleção, que incluía essa história, ele observou: “Tem sido sugerido que Tiptree é do sexo feminino, uma teoria que eu acho um absurdo, pois para mim há algo inevitavelmente masculino sobre a escrita de Tiptree”. Não era apenas a escrita, mas o estilo de vida. Silverberg observou como Tiptree em uma carta havia admitido ter trabalhado em um porão no Pentágono durante a guerra e que posteriormente havia sido? “golpeado ao redor das partes cobertas de mato do globo”. (Minha tradução)

⁶ O embaraço dos escritores mais chauvinistas de FC, como Silverberg ou Heinlein, esta admissão foi recebida com deleite pelas críticas e autoras mais feministas; parecia cristalizar o sexismo enraizado de pressupostos que regem diferentes tipos de escrita, bem



Atualmente existe uma premiação literária para livros que explorem questões de gênero por meio da ficção científica e fantasia o James Tiptree Jr. Awards. Um reconhecimento, embora tardio, ao trabalho de uma autora que abalou as velhas concepções presentes na ficção científica e, principalmente, no meio literário.

Embora fosse uma pequena parcela, as mulheres sempre estiveram envolvidas na escrita e na publicação de ficção científica. O que ocorreu foi que seu envolvimento muitas vezes foi dissimulado e encoberto. Utilizar pseudônimos masculinos ou nomes neutros não foi uma exclusividade de Tiptree Jr, escritoras como Leigh Brackett, C.L. Moore, Andre Norton e Julian May também precisaram recorrer a esses artifícios para não ter prejuízos com seus editores ou leitores. Precisaram assumir uma voz masculina para que conseguissem ser publicadas e lidas. Ao discutir a obra de Lilith Lorraine, uma escritora de ficção científica um pouco menos conhecida mas que teve inúmeras histórias publicadas por Hugo Gernsback, Jane Donawerth cita a própria opinião de Lorraine que “if the editors and Publishers knew I was a woman they would not accept more than half what they do now” (DONAWERTH, 1990, p. 253)⁷.

Até o final da década de 50 eram poucas as leitoras e escritoras de ficção científica, e, dessa forma, o mercado editorial do gênero não acreditou no potencial de vendas das autoras que começavam a surgir supondo que suas obras não seriam lucrativas. Ora, as convenções da ficção científica foram moldadas segundo as paixões e os interesses dos adolescentes do sexo masculino, ou seja, seu foco era na tecnologia tal como ficou mundialmente consagrada: muitas máquinas brilhantes e reluzentes, engenhocas com peças soltas para montar, velocidade, guerras, conquistas interplanetárias e aventuras de heróis masculinos bidimensionais viris e robustos. Nessa direção, as narrativas escritas por mulheres destoavam, evitando os modelos.

A concepção de ciência é fundamental para qualquer obra de ficção científica, e isso é importante para os efeitos literários, porque a ficção científica como gênero depende não só da literatura, mas também do pensar sobre problemas e resoluções que podem ser esclarecidos por intermédio da ciência, oferecendo assim uma experiência prazerosa para o leitor. E foi esse aspecto do gênero que se tornou problemático para as mulheres que escreviam porque a nossa cultura define a ciência como um empreendimento masculino.

Vai ser na década de 70 que surgirá uma nova onda de escritoras de ficção científica, época na qual as mulheres mais escreveram e afirmaram-se como autoras do gênero, e três nomes, então, sobressaem: Octavia Butler, que é mulher e negra e apresenta uma perspectiva especialmente diferente sobre as questões de

como enfatizando quão vivo este problema era. No calor ardente do feminismo no estilo dos anos 1970, esta foi uma questão crucial. (Minha tradução)

⁷ Se os editores e publicadores soubessem que eu sou uma mulher eles não aceitariam mais da metade do que aceitam agora. (Minha tradução)



alteridade, Marge Piercy e Joanna Russ.

Como todas as narrativas de ficção científica, as escritas pelas feministas fornecem um espaço imaginativo no qual as realidades são apresentadas como “not as they characteristically or habitually are but as they might be” (Russ 1972, p. 79)⁸. No entanto, as obras feministas enfatizam a significação da construção social e cultural de gênero e de identidade de uma forma que outras narrativas desse gênero ficcional não fazem. Essas histórias criam um espaço simbólico e desafiam noções fixas de subjetividade e de identidade.

Em *A Door Into Ocean* (1986) de Joan Slonczewski casais de mulheres reproduzem através da combinação de seus óvulos. Em *Solution Three* (1975), de Naomi Mitchison, cientistas estão criando a primeira geração de líderes clonados, a heterossexualidade é vista como algo antiquado e nascimentos biológicos são desencorajados pelo governo. Em *Women in the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy, os fetos são geneticamente formados e se desenvolvem totalmente fora do corpo das mulheres em um útero artificial, de modo que homens e mulheres sejam iguais na responsabilidade da reprodução. Já romance *The Gate to Women's Country* (1988), de Sheri S. Tepper, a reprodução depende totalmente de inseminação artificial. As obras de ficção científica feminista enfatizam métodos alternativos de reprodução e utilizam de maneira eficaz as suas diferenças imaginadas para denunciar as instituições patriarcais. Nessas em outras sociedades propostas pelas autoras, marca-se uma mudança no modo como ocorre a reprodução e propicia às mulheres um aumento da liberdade pessoal, além de uma maior autonomia de seu corpo. Nesses universos a distribuição da tarefa de cuidar da criança também deixa de ser uma tarefa quase que exclusivamente da mulher e passa a ser compartilhada.

Uma sensação de fluidez temporal invade as narrativas de ficção científica feminista e é essa fluidez que permite uma abertura à mudança, nesse momento em que o futuro ainda está para ser escrito e o passado ainda está para ser revelado. Os futuros previstos nessas obras são muitas vezes incertos e ambivalentes, mas é essa característica que os torna tão fascinantes, precisamente porque os anseios utópicos e distópicos são permeados de memórias críticas do passado, permitindo uma complexa negociação entre o que já aconteceu e o que ainda não aconteceu de fato, mas pode vir a acontecer. Assim, especula sobre futuros em que o passado está sujeito a constante revisão e os fatos que estão acontecendo no presente estão sobre constante questionamento.

O que todas as escritoras citadas anteriormente fizeram é precisamente usar a ficção científica como um plano de fundo para focar nas questões de gênero. Em um ensaio *The Image of Women in Science Fiction* (1971) Joanna Russ declarou que deveríamos utilizar a ficção científica para explorar (e explodir) nossas

⁸ Não como elas caracteristicamente ou habitualmente são, mas como elas poderiam ser. (minha tradução)



suposições “inatas” ou “naturais”. Russ conta que escolheu esse título em detrimento de “Women in Science Fiction” porque “if I had chosen the latter, there would have been very little to say. There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women” (RUSS 1972, p. 79–80)⁹.

As construções de gênero, a postura feminina que a sociedade impunha à mulher, os direitos dos homossexuais, a luta do movimento negro: a ficção científica concedeu um espaço e uma voz para esses indivíduos e temas. Através de alegorias sobre seres de outros planetas, esses autores conseguiram expor como era sentir-se estranho perante o resto do mundo. E, por outro lado, recuperaram um gênero literário mais popular que erudito, mais marginal que canônico, apropriando-se desse lugar à margem para criar um espaço possível de autoria e uma textualidade híbrida, capaz de mesclar vários saberes em torno de problemas literários e femininos.

As narrativas escritas por essas autoras deslocam os sentidos das palavras daquilo que é característico para um sentido figurado, graças a uma transposição verbal de um conceito a outro. Nessas narrativas as literatas exploraram amplamente a figura, do estrangeiro, do extraterrestre para retratar a experiência de como é ser mulher em uma cultura que insiste em diminuir e menosprezar as mulheres. Através de figuras como máquinas, robôs e seres de outros planetas vão explorar as diferenças, tudo aquilo que foge do padrão normatizador. Assim, essas alegorias serviram para desenvolver e explicitar as diferenças e também para examinar como são construídas as convenções de gênero e da sexualidade.

REFERÊNCIAS

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org). *Tendências e Impasses - O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CORNILLON, Susan Koppelman. *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Kova York: Bowling Green University Popular Pres, 1972.

DONAWERTH, Jane. *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. New York: Syracuse University Press, 1997.

LEFANU, Sarah. *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction*. London: Women's Press, 1988.

LE GUIN, Ursula. *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. London: Women's Press, 1989.

⁹ Se eu tivesse escolhido o último, haveria muito pouco a dizer. Há uma abundância de imagens de mulheres na ficção científica. Quase não existem mulheres. (Minha tradução)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

_____. *The Left Hand of Darkness*. London: Orbit, 1997.

MCCRACKEN, Scott. *Pulp: Reading Popular Fiction*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

RUSS, Joanna. *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Indiana University Press, 1995.

ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. London: New York, Routledge, 2000.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6

Momentos de ruptura social e a representação do feminino

EM BUSCA DE UM TETO TODO SEU: A INSERÇÃO DAS IRMÃS BRONTË NO CENÁRIO LITERÁRIO DO SÉCULO XIX

João Pedro Rodrigues Santos (PUCRS)

AS IRMÃS BRONTË

Anne Brontë, Charlotte Brontë e Emily Brontë viveram vidas diferenciadas para mulheres do século XIX: foram escritoras. A mãe delas faleceu precocemente quando elas ainda eram crianças. Elas foram, então, criadas pelo pai, que era um reverendo anglicano, e pela tia. Junto com elas viveu o irmão, Branwell. Algo de singular floresceu nessa família. As três filhas tornam-se escritoras e o irmão também tinha talentos artísticos. Ele almejava ser pintor. Porém, o pendor acentuou-se nas mulheres. Branwell nunca conseguiu fazer sucesso como pintor e terminou falecendo por alcoolismo e tuberculose. As únicas telas que sobraram foram as que ele pintou das irmãs e do pai.

As três irmãs cresceram e viveram quase todas as suas vidas em Haworth, uma paróquia de um condado solitário e afastado de Londres e de toda movimentação da Inglaterra oitocentista vitoriana. O pai delas trabalhava como pastor dessa paróquia, ele impôs às meninas uma educação rígida e tradicional. Ao mesmo tempo, disponibilizou sua rica biblioteca para que as filhas pudessem ler e estudar. Quando pequenas as Brontë brincavam com soldadinhos de chumbo, junto com o irmão, criando histórias sobre eles. Como nos falam Maria Elisa Cevasco e Valter Lellis Siqueira em *Rumos da Literatura Inglesa* (1985):

Além de alguns poemas, Emily escreveu um só romance, *Wuthering Heights*, mas com ele assegurou seu lugar de destaque na literatura mundial. Não se sabe onde Emily foi buscar a inspiração e a mestria para escrever uma obra desse calibre. Filhas de um pároco de Yorkshire, órfãs de mãe, ela e suas irmãs foram criadas quase como reclusas. Entre suas brincadeiras prediletas estavam escrever e dramatizar histórias. Até aí, uma infância quase normal, que não explica a energia criadora que fez, pelo menos de Charlotte e Emily, grandes romancistas (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 57).

Emily Brontë escreveu alguns poemas e somente um romance, *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heiths*). Charlotte Brontë escreveu *Jane Eyre* e alguns outros romances como *Villette*, *The Professor*, *Shirley*. O romance que lhe deu notoriedade foi *Jane Eyre*. Essa obra já foi traduzida várias vezes no Brasil. Já os outros romances de Charlotte Brontë estão sendo traduzidos recentemente pela editora Pedra Azul. A caçula, Anne Brontë, também escreveu dois romances: *A inquilina de Wildfell Hall* e *Agnes Grey*. Sendo que



somente o primeiro encontra-se traduzido em língua vernácula. Primeiramente, as irmãs tentaram a sorte como poetas. Sob pseudônimos masculinos publicaram um livro de poemas. Charlotte Brontë assinou como Currer Bell. Emily Brontë redigiu como Ellis Bell e Anne Brontë como Acton Bell. O próprio *O Morro dos Ventos Uivantes* também foi lançado sob o pseudônimo de Ellis Bell. Apenas depois da morte de Emily Brontë é revelado que ela tinha escrito o seu derradeiro romance, pois Charlotte Brontë escreveu um prefácio em uma reedição da obra conferindo a autoria da mesma à sua irmã. Nesse prefácio Charlotte Brontë explica os pseudônimos e, de certo modo, tenta se desculpar pelo romance da irmã que agrediu tantos leitores, como veremos mais adiante. Assim, Charlotte nos diz:

Havíamos acariciado em boa hora o sonho de tornar-nos um dia escritoras. Tal sonho, jamais abandonado mesmo quando estávamos separadas pela distância e ocupadas em tarefas absorventes, ganhou então, de repente, força e coerência: e tomou um caráter de resolução. [...] Inimigas da publicidade pessoal, ocultamos os nossos verdadeiros nomes apresentando-os os de Currer, Ellis e Acton Bell: essa escolha ambígua era ditada por uma espécie de escrúpulo de consciência, que nos proibía de adotar nomes francamente masculinos, repugnado-nos também de nos afirmarmos mulheres, porque, sem suspeitar ainda que a nossa maneira de escrever e de pensar não era daquelas que se pudesse classificar de “femininas”- nós tínhamos a vaga impressão de que as mulheres escritoras estavam sujeitas a ser julgadas preconceituosamente; havíamos notado que os críticos utilizavam, por vezes, para as castigar, a arma da sua personalidade, e, para as recompensar, um lisonja que não é um verdadeiro louvor (BRONTË, 2003, p. 384-385).

Nesse prefácio observamos Charlotte Brontë explanar como a questão de gênero limitava as possibilidades de escrever. Era quase inaceitável que as mulheres escrevessem no século XIX.

Otto Maria Carpeux, em sua obra, *O romantismo por Carpeux* (2012) fala das irmãs Brontë como “força dramática e espírito visionário em romancistas fora da literatura profissional.” (CARPEUX, 2012, p. 352). Ou seja, as irmãs não participavam das rodas de leitura e da agitação de Londres. Elas escreviam num ambiente isolado, tendo apenas o incentivo umas das outras. Carpeux deslinda ainda que “Os filhos do vigário de Haworth, lugar perdido em Yorkshire, tinham todos, ao que parece, capacidades geniais.” (CARPEUX, 2012, p. 352). Neste artigo focaremos nossa discussão em Charlotte e Emily Brontë.

Harold Bloom, mesmo sendo notório por seus posicionamentos machistas e conservadores, inclui as irmãs Brontë em seu livro *Gênio- Os 100 autores mais criativos da história da literatura* (2003). Sobre as irmãs Brontë, Bloom postula:

O enigma da veia do gênio em uma mesma família desafia todos os tipos de redução assim como o faz o gênio individual. [...] Charlotte e Emily foram e sempre serão casos à parte, artistas visionárias que deram início a um estilo seguido por Thomas Hardy e D. H. Lawrence. Charlotte, antes de morrer de pré-eclâmpsia (1850), escreveu quatro romances que ficarão para sempre. [...] Emily, que também morreu em consequência da tuberculose (1848, aos 30 anos), supera Charlotte (e quase todos os demais escritores) em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1848), bem como um punhado de poemas notáveis, que constam entre os melhores existentes em língua inglesa (BLOOM, 2003, p. 331).



Na visão do crítico, o gênio literário acometeu as três irmãs, mas a literatura de Emily Brontë supera a de Charlotte e a de Anne. Bloom, em sua teoria, coloca a escritora britânica Virginia Woolf no mesmo grupo de escritores “geniais” que as Brontë. Sabemos que Virginia Woolf foi uma grande ensaísta. Alguns dos ensaios de Woolf foram dedicados a desvelar o encantamento dos romances das irmãs Brontë. Woolf sempre se declarou admiradora delas. Além disso, ela foi uma das precursoras a pensar a relação entre as mulheres e a ficção com o seu ensaio chamado *Um teto todo seu*.

EM BUSCA DE *UM TETO TODO SEU*

O ensaio *Um teto todo seu* (2014) é o resultado de palestras que Woolf proferiu em universidades inglesas. A escritora relata nesse texto como ao longo dos tempos as mulheres tiveram que se calar diante do poder do patriarcado. Portanto, o fato de por vários séculos encontrarmos poucas mulheres que escreveram deve-se à posição inferior a que as mulheres foram relegadas na sociedade. Evidentemente, a escassez de recursos financeiros, a pouca escolaridade e a falta de legitimidade cultural desencorajaram as mulheres a escreverem. Woolf nos mostra como no decorrer dos séculos os homens receberam privilégios que foram sempre negados às mulheres. A escritora expõe a assimetria dos papéis sociais destinados à mulher em contraponto aos papéis que os homens cumpriam. Segundo ela, “As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural.” (WOOLF, 2014, p. 54).

As mulheres historicamente ficaram anuladas pelos homens, não podendo se destacar mais que eles. Nesse contexto de reflexão Virginia Woolf insere a questão da escritura feminina. No primeiro momento, Woolf expõe uma hipótese envolvendo William Shakespeare. Se Shakespeare tivesse tido uma irmã com seu mesmo talento, ela teria a mesma possibilidade que ele para desenvolver sua criatividade? Seguramente que não. Ela jamais teria possibilidades de escrever como ele. Posteriormente, seguindo a reflexão sobre mulheres escritoras, a autora chega às irmãs Brontë e a outras escritoras inglesas do século XIX:

Quando, porém, lemos sobre os afogamentos de uma bruxa, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma feiticeira que vendia ervas ou mesmo sobre um homem muito notável e sua mãe, então, acho que estamos diante de uma romancista perdida, uma poeta subjugada, uma Jane Austen muda e inglória, uma Emily Brontë que esmagou o cérebro em um pântano ou que vivia vagando pelas ruas, enlouquecida pela tortura que seu dom lhe impunha (WOOLF, 2014, p. 72-73).

Woolf diz que para uma mulher ser escritora, no século XIX, era preciso ter muita força para resistir a uma sociedade patriarcal. Escritoras como Jane Austen e as irmãs Brontë são exemplos de mulheres que



conseguiram impor-se e não sucumbir a toda humilhação imposta pela sociedade às mulheres.

A autora de *Mrs. Dalloway* apregoa que uma mulher que deseja escrever precisa “[...] ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção.” (WOOLF, 2014, p. 12). Seguindo a reflexão, percebemos que os romances que essas mulheres escreveram foram frutos de suas experiências privadas, sem grande conhecimento de mundo. Na ótica da escritora modernista:

[...] precisamos aceitar o fato de que todos aqueles bons romances, *Villette*, *Emma*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Middlemarch*, foram escritos por mulheres com a experiência de vida que era permitida dentro da casa de um clérigo respeitável, e por mulheres tão pobres que não tinham condições de comprar mais que alguns cadernos de papel almaço por vez para escrever *O Morro dos Ventos Uivantes* ou *Jane Eyre* (WOOLF, 2014, p. 102).

No entanto, os romances escritos por elas encantam até os dias de hoje. Em antítese, Virginia Woolf faz asserções sobre como Tolstói vivia na Rússia, no outro lado da Europa, e de como isso afetou a sua produção literária. O escritor russo vivia livremente, viajando e lutando em guerras. Assim, o autor de *Guerra e Paz* podia colher, sem impedimentos, toda a vasta experiência da vida humana.

Uma mulher escrever criando seu próprio estilo, com poucas referências e sem importar-se com as imposições patriarcais era uma tarefa de resistência. Foi essa resistência que entendemos ter sido feita por Charlotte e Emily Brontë, conforme Woolf desvela:

Seria preciso uma jovem muito decidida para desconsiderar todas as críticas, repreensões e promessas de recompensas. A pessoa teria que ter sido uma espécie de ativista para dizer a si mesma: ah, mas eles não podem comprar a literatura também. A literatura está aberta a todos. Recuso-me a permitir que você, mesmo que seja um bedel, me negue acesso ao gramado. Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento (WOOLF, 2014, p. 109).

Charlotte e Emily conseguiram, apesar de todas as suas limitações de gênero, espaciais e financeiras, escrever seus romances. Pensamos que essas escritoras mostram uma experiência estética elevada e um grande conhecimento sobre os seres humanos em seus romances. Otto Maria Carpeux comenta que “O problema dessas obras-primas estranhas, escritas por moças sem experiência literária nem experiências vitais, nunca será provavelmente resolvido por completo.” (CARPEUX, 2012, p. 354). Esse conhecimento sobre a humanidade pode ter advindo das obras literárias que elas liam. Elas não tiveram grandes experiências em suas vidas, mas viveram várias outras vidas lendo obras literárias.

Por fim, Virginia Woolf, em seu ensaio, exalta as batalhas e conquistas obtidas pelas escritoras do século XIX. Ela pontua que as mulheres escritoras de seu tempo, século XX, e as gerações futuras, devem trabalhar e construir suas obras literárias e vidas sobre essa herança. Ao efetuarem um movimento de ruptura no cenário literário da Inglaterra do século XIX as irmãs Brontë deixaram um legado a todas as mulheres.



Indo ao encontro das ideias de Virginia Woolf, Sandra Gilbert e Susan Gubar falam das dificuldades das mulheres escritoras no século XIX na obra *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination* (1984). As autoras desvelam alguns paradigmas centrais da cultura ocidental que sempre valorizou o patriarcado e desqualificou as mulheres. Gilbert e Gubar (1984) explicam que a questão do gênero esteve sempre ligada ao poder de criação literária, principalmente na percepção da sociedade oitocentista patriarcal. Por isso, os homens detinham o poder da criação literária enquanto as mulheres eram vistas como literariamente “estéreis”. As pesquisadoras postulam que a postura do patriarcado fez com que as mulheres escritoras do século XIX travassem uma lenta batalha nos espaços públicos e privados para terem legitimidade cultural e poderem se expressar através da literatura.

Entendemos que as escritoras do século XIX tiveram que invadir o espaço literário e editorial dos homens, e para isso era preciso coragem. Esses espaços, como quase todos os outros, eram espaços masculinos. Anthony Burgess em *A literatura inglesa* (2002) explica que o período das irmãs Brontë, a era Vitoriana, foi uma época “curiosamente puritana: chocava-se facilmente, e assuntos como o sexo eram tabu.[...] Foi uma época de moralidade convencional, de grandes famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa como a Eva de Milton.” (BURGESS, 2002, p. 215). Dessa forma, na Inglaterra Vitoriana não eram poucos os paradoxos e os contrastes. Os novos ideais que surgiam eram respondidos pelo puritanismo e pela conservação de valores “morais”. Todavia, “Enquanto isso, no isolamento de uma paróquia de Yorkshire, três irmãs, nenhuma delas destinada a viver por muito tempo, escreviam romances e poemas.” (BURGESS, 2002, p. 221). Percebemos, por essas razões, como foi dificultoso para três mulheres do interior da Inglaterra se afirmarem como escritoras num período de conservadorismo e machismo exacerbados.

Na França, em 1979, foi lançado o filme *As Irmãs Brontë (Les Soeurs Brontë)*, dirigido por André Téchiné. O filme foi produzido em língua francesa, sendo que a narrativa do filme retrata personagens inglesas, no contexto da Inglaterra. Deprendemos, portanto, que a história das irmãs Brontë rompe fronteiras linguísticas e geográficas. Falaremos agora sobre os romances *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë e *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë.

JANE EYRE E O MORRO DOS VENTOS UIVANTES

O romance *Jane Eyre* foi publicado pela primeira vez em 1847 sob o pseudônimo de Currer Bell. Nele temos a história de uma menina órfã, Jane Eyre, que é criada por uma família que lhe maltrata. Em determinado



momento, Jane é mandada para viver e estudar em um internato. Nessa escola ela cresce e torna-se professora. Jane, depois de concluir os estudos, consegue um emprego de preceptora de uma menina numa antiga mansão. Chegando à mansão, ela descobre que o proprietário do local é o Sr. Edward Fairfax Rochester. Ele cria como pai uma menina francesa chamada Adèle. No desenrolar do romance, Jane e Edward se apaixonam. E, depois, Edward pede para casar-se com ela. A protagonista acaba aceitando se casar, embora ela e Rochester sejam de posições sociais diferentes. No entanto, no dia do casamento Jane tem uma surpresa. No meio da cerimônia entra um homem revelando que Edward na verdade já é casado. À vista disso, a protagonista acaba descobrindo que a esposa de Rochester sofre de problemas mentais e vive presa no sótão da mansão.

Desesperada, Jane arruma suas malas e foge da casa de Edward. Após vagar sem rumo, ela encontra abrigo em uma residência de desconhecidos. Em resumo, depois de algum tempo a protagonista recebe uma herança e acerta contas com o seu passado. Então, sendo dona de seu próprio dinheiro e estando estabilizada economicamente, ela volta à mansão e encontra Edward cego. Ele conta que após a fuga de Jane sua esposa “louca” escapou do sótão e colocou fogo na casa. Em razão do incêndio ele ficou cego. A esposa, Bertha, suicidou-se. Edward, por conseguinte, está em uma posição, de certo modo, inferior à de Jane. Eles se reaproximam e se casam. Depois de algum tempo de tratamento médico Edward volta a enxergar. A protagonista ao longo da narrativa conseguiu construir sua emancipação. Formou-se professora e teve a sua independência financeira para depois se casar. Coisas que na época do lançamento do romance não eram comuns. Jane simbolizou que as mulheres poderiam ter suas próprias vidas e suas individualidades. A personagem opta por se casar, ela não é coagida.

O narrador do romance é autodiegético¹, pois é a própria Jane Eyre que conta sua história. Um trecho do romance em que fica explícita essa libertação proclamada por Charlotte Brontë na voz de Jane é o seguinte:

Ninguém sabe quantas revoltas, além das revoltas políticas, fermentam na multidão da vida das pessoas na Terra. Tem-se a crença de que as mulheres, em geral, são bastante calmas, mas as mulheres sentem as mesmas coisas que os homens. Precisam exercitar suas faculdades e ter um campo para expandi-las, como seus irmãos costumam fazer. Elas sofrem de uma restrição tão rígida, e de uma estagnação tão absoluta, como os homens sofreriam se vivessem na mesma situação. É um pensamento estreito dos seres mais privilegiados do sexo masculino dizer que as mulheres precisam ficar isoladas do mundo para fazer pudins e cerzir meias, tocar piano e bordar bolsas. É fora de propósito condená-las, ou rir delas, se elas desejam fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou que fosse necessário para pessoas do seu sexo (BRONTË, 2014, p. 199-200).

Nesse excerto observamos o que podemos chamar de postura feminista e emancipatória de Charlotte Brontë que é representada em sua personagem. O romance na época de sua primeira publicação (1847) foi

¹Neste trabalho quando falamos em narrador tomamos os conceitos elencados por Gerard Genette em sua teoria *O Discurso da Narrativa* e que foram retomados por Carlo Reis em *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários* (2013).



recebido com desconfiança. Em 1847 Emily Brontë também publicou seu *O Morro dos Ventos Uivantes* e Anne publicou *A Inquilina de Wildfell Hall*. No primeiro momento, pensou-se que os três romances foram escritos por uma mesma pessoa, e essa pessoa seria um homem. No ano seguinte, 1948, Charlotte revelou sua autoria e a autoria de suas irmãs. Desse modo, Burgess proclama que o romance de Charlotte “[...] foi como uma bomba.” (BURGESS, 2002, p. 221).

Cevasco e Siqueira propõem que “Sutilmente, a autora põe em xeque alguns mitos da sociedade da época. Alude à injustiça da posição da mulher instruída que parece só poder ser governanta, e, mais claramente, à injustiça das limitações morais.” (CEVASCO e CIQUEIRA, 1985, p. 58). Elaine Showalter em *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing* (1977) aponta que o romance em questão revolucionou e (re)significou o que era considerado “papel feminino”. Mesmo causando estranhamento, *Jane Eyre* lentamente foi sendo acolhido de forma positiva. Sua crítica era sutil e o enredo do romance não chegava a agredir como o enredo de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

O Morro dos Ventos Uivantes é um romance que fala de amor, ódio e vingança. A obra mostra a ambivalência que existe entre o estranho e o familiar, a realidade e o sonho. O romance de Brontë nos conta a história de um amor improvável que surge entre um “cigano mestiço”, Heathcliff, trazido quando pequeno para a Inglaterra, e uma menina inglesa, Catherine. Amor frustrado que gera uma força destruidora. Nessa narrativa quase todas as personagens praticam maldades. Assim, o romance investe na duplicidade e os leitores têm dificuldades de defender ou condenar as personagens. Quase todas as personagens femininas do romance, de alguma forma, subvertem o domínio do patriarcado. Catherine, a protagonista, vive uma relação intensa com Heathcliff. Depois de casar-se com Linton, Catherine não se priva de ver Heathcliff. Já Isabella, irmã de Linton, contraria todos os preceitos do patriarcado, pois foge à noite com Heathcliff e depois casa-se com o mesmo. Depois de ser maltratada por Heathcliff, Isabella vai para a cidade. Lá ela cria seu filho sozinha, de forma independente. Nelly, que é um dos narradores homodiegéticos do romance, subverte o papel que é esperado de uma governanta, pois ela leu quase todos os livros da biblioteca. Fora isso, em vários momentos da narrativa, Nelly desrespeita as ordens dadas pelas personagens masculinas. A filha de Catherine também desconstrói seu papel feminino. Com efeito, Emily Brontë apregoa em seu romance a emancipação plena das mulheres.

Entretanto, o que mais chocou os leitores da época da primeira publicação do romance foi o comportamento de Heathcliff. Essa personagem é ambígua, pois é perversa e bondosa ao mesmo tempo. Heathcliff pratica muitos atos de violência e agressão que impactam as outras personagens e também os



leitores. Quando foi descoberto que o romance foi escrito por uma mulher o pavor só aumentou. Como poderia uma mulher escrever daquela forma? Da forma como um homem escrevia. Ou melhor, da forma como ela queria escrever.

Na época do lançamento do romance, o poeta Dante Gabriel Rosseti, abismado com a narrativa, escreveu o seguinte: “É um livro endemoninhado, um monstro incrível, que soma as tendências femininas mais marcantes, de Mrs. Browning a Mrs. Brownrigg. A ação se passa no Inferno, e os nomes ingleses atribuídos a lugares e pessoas são mera aparência.”² (ROSSETI, 2002, p. 333). O poeta pontua a atmosfera infernal do romance e parece desqualificar a autora. Outra crítica que mostra uma leitora assustada com o romance é a de Elizabeth Rigby na revista *Quarterly Review*, na edição de dezembro de 1848. Sobre o romance de Emily Brontë ela fala:

[...] é, no entanto, muito abominavelmente pagão e odioso para convir até mesmo ao gosto da mais corrompida categoria dos leitores ingleses. Àquela completa ausência de escrúpulos da escola dos romances franceses, o livro acrescenta essa repugnante vulgaridade na escolha da sua perversão, que suscita o seu próprio antídoto (RIGBY, 2003, p. 381).

Percebemos que o romance de Emily Brontë surpreendeu tanto homens como mulheres. Em função da extensão do nosso trabalho vamos ficar apenas com essas amostras da recepção da obra. Contudo, muitas críticas negativas foram proferidas sobre o romance.

Pensamos que Emily Brontë, assim como sua irmã, rompeu com o “horizonte de expectativas” do que se esperava da literatura feminina. Tomamos aqui o conceito de “horizonte de expectativas” formulado por Hans Robert Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994). Ela criou uma narrativa fascinante, onírica e violenta. Em suma, seu texto não tinha nenhuma relação com a postura de “anjo do lar” que se esperava de uma mulher no século XIX. Pouco depois de lançar seu romance, Emily morreu. A agitação em torno da descoberta da verdadeira autoria de *O Morro dos Ventos Uivantes* foi tanta que Charlotte Brontë teve que se defender e defender sua irmã. No mesmo prefácio à segunda edição de *O Morro dos Ventos Uivantes*, que transcrevemos um trecho na primeira parte de nosso artigo, Charlotte explica que sua irmã escreveu sua obra muito jovem. Assim, não se poderia levar a sério a narrativa. Ela falou que nada do que tinha sido escrito era verdadeiro.

²D. G. Rosseti faz referência ao moralismo conservador de Elizabeth Barret Browning e ao sadismo criminoso de Mrs. Brownrigg. Elizabeth Barret Browning foi uma poeta contemporânea de Emily Brontë. Sua poesia é leve e delicada. A obra dessa poeta apresenta uma forte concepção moral. Já Mrs. Brownrigg foi uma mulher executada no século XVIII por chicotear vários meninos até a morte. Assim, o que a crítica de Dante Gabriel Rosseti postula é que o romance de Brontë ofende desde uma conduta moral até apresentar um mundo próximo do inferno, demonstrando um grande sadismo feminino e comparando Emily Brontë a uma assassina.



Em função das críticas, o romance de Emily Brontë ficou apagado. De fato, Carpeux lembra que “De Emily, o mundo não tomou conhecimento durante muito tempo.” (CARPEUX, 2012, p. 352). Somente no final do século XIX e início do século XX o romance de Brontë foi reconhecido e ganhou popularidade. Georges Bataille, já no século XX, dedica um capítulo de seu ensaio *A Literatura e o Mal* (1989), para falar de Emily Brontë e seu romance. Ele nos diz que:

Entre todas as mulheres, Emily Brontë parece ter sofrido uma maldição privilegiada. Sua efêmera vida foi infeliz apenas moderadamente. Mas, sua pureza moral intacta, ela teve do abismo do Mal uma experiência profunda. Ainda que poucos seres tenham sido mais rigorosos, mais corajosos, mais retos, ela foi até o fim do conhecimento do Mal (BATAILLE, 1989, p. 11).

Entendemos que a escritora mostrou as faces da maldade em seu romance. Ela revelou que as mulheres podiam escrever coisas assustadoras, mais assustadoras do que os textos dos homens. Se Charlotte Brontë mostrou que uma mulher pode ser livre, ter seu trabalho e sua independência, Emily explicitou em seu romance que a civilização é construída em cima de mentiras e que as pessoas são ambíguas. Ela revelou, acima de tudo, que as mulheres não podem ser intimidadas pelos homens. Por isso, como preconiza Bataille, a escritora compôs “[...] um dos mais belos livros da literatura de todos os tempos” (BATAILLE, 1989, p. 12). A pesquisadora Daise Lílian Fonseca Dias, em sua tese de doutorado denominada *A subversão das relações coloniais em O Morro dos Ventos Uivantes: questões de gênero* (2011), apresenta uma interessante reflexão sobre a questão feminina no romance de Emily Brontë. Dias propõe ainda um olhar diferenciado sobre Heathcliff que representa o “estrangeiro” que invade a terra do colonizador.

Mostramos no decorrer desse trabalho como ocorreu a inserção de Charlotte Brontë e Emily Brontë no cenário literário da Inglaterra do século XIX. Evidenciamos como aconteceu a ruptura de um sistema literário comandado apenas por homens. Desvelamos como essa ruptura foi simbolizada em dois romances, *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, através do comportamento das personagens e das visões de mundo proclamadas. Por fim, falamos como esses dois romances foram recepcionados e desdobrados. Explicitamos, sobretudo, como as irmãs Brontë escreveram e publicaram suas obras apesar de não terem um teto todo delas.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L & PM, 1989.

BLOOM, Harold. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Anna Duarte e Carlos Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2014.



BRONTË, Charlotte. Notícia biográfica sobre Ellis e Acton Bell. In: BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliane Octavio Cordeiro. São Paulo: Landy, 2003.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Rachel de Queiroz. São Paulo: Abril, 2010. Clássicos Abril Coleções.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2002.

CARPEUX, Otto Maria. *O romantismo por Carpeux*. São Paulo: Leya, 2012.

CEVASCO, Maria E.; SIQUEIRA, Valter L. *Rumos da Literatura Inglesa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. *A subversão das relações coloniais em O Morro dos Ventos Uivantes: questões de gênero*. Tese. (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. Boston: Yale University Press, 1984.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2ªed. Porto Alegre: Edipucrs, 2013.

RIGBY, Elizabeth. *Vanity Fair, Jane Eyre and Wuthering Heights*. In: BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliane Octavio Cordeiro. São Paulo: Landy, 2003.

ROSSETI, Dante Gabriel. Sobre O Morro dos Ventos Uivantes. In: BLOOM, Harold. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6

Momentos de ruptura social e a representação do feminino

O TRAVESTISMO NA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES EM PORTUGAL NO FINAL DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO SÉCULO XIX

Elen Biguelini (CAPES/BR, FLUC)

INTRODUÇÃO

A autoria feminina portuguesa foi escassa durante a primeira metade do século XIX. Precedentes a um aumento no número de mulheres que publicaram seus textos, as autoras aqui analisadas foram senhoras com considerável ou marcante produção literária, mas que foram praticamente apagadas da história da literatura portuguesa por serem mulheres.

A mais antiga destas autoras é Teresa Margarida da Silva e Orta (1711-1793), que escreveu o primeiro romance brasileiro e o primeiro romance português de autoria feminina, *Aventuras de Diófanes*. Nascida em São Paulo em 1711, D. Teresa Margarida foi filha de um imigrante português que havia enriquecido na colônia, e que se mudou para Lisboa em 1716. Seu pai José Ramos da Silva optou por mandar suas duas filhas para o convento, onde elas teriam aprendido música, poesia e astronomia. No entanto, a autora fugiu do estabelecimento aos 16 anos, para se casar, a contragosto do pai, com Pedro Jansen. Seu contato com as Luzes portuguesas e com a ciência (FLORES, 2006, p. 69-70) teria sido posterior a este casamento, visto que ela e o marido frequentavam a corte e tinham amigos influentes, tais como Alexandre de Gusmão e Matias Aires, irmão da autora.

Francisca Paula Póssolo da Costa (1783-1838) é a autora da segunda obra analisada, *Henriqueta de Orleans, ou o Heroísmo*. A poetisa, filha de Nicolau Possolo e de Maria de Carmo Correia Calabre, estudou música e francês, bem como foi anfitriã de um salão frequentado pela elite cultural da época, que incluía as escritoras e poetisas D. Maria Antónia Maldonado, a Viscondessa de Balsemão e a Marquesa de Alorna.

A terceira autora, não menos importante às suas predecessoras, é Maria Peregrina de Sousa (1809-1894). Nascida em 13 de fevereiro de 1809 na Moreira da Mata, perto da cidade do Porto, D. Maria Peregrina morou grande parte de sua vida com o pai e os irmãos em uma quinta na pequena vila onde nasceu e na qual seu pai foi administrador. Sem mestres, aprendeu francês, inglês e italiano e começou a escrever pequenos



romances, inicialmente lidos apenas pela irmã, a também poetisa Maria do Patrocínio (após 1809-1864). De forma gradual, a partir de 1842 enviou seus textos anonimamente para diversos periódicos portugueses e brasileiros, entre eles: o *Lidador*, a *Aurora*, o *Pirata*, o *Arquivo Popular*, o *Panorama*, a *Restauração*, o *Braz Tisana*, o *Recreio das Damas*, a *Grinalda* e o *Almanach de Lembranças de Portugal e do Brasil*. É o folhetim *Pépa*, publicado no segundo tomo do jornal brasileiro *Iris*, e posteriormente editado em formato de livro, que será analisado neste trabalho, mas sua obra é vasta e diversificada; incluindo um romance também chamado *Henriqueta*, que é acompanhado de uma biografia da autora escrita por António Feliciano de Castilho, mas cuja temática difere em muito do homônimo de Francisca Paula Póssolo da Costa.

As obras escolhidas destas três autoras apresentam um elemento em comum: a presença do travestismo como método utilizado para permitir liberdades, tanto para suas personagens como para elas próprias como autoras ao se expressarem em um local eminentemente masculino, que é a escrita.

Embora a história de Portugal apresente alguns nomes femininos na autoria de textos, conhecidas devido a seu brilhantismo relacionado a letras e a ciência, pode-se afirmar que a autoria feminina não era uma atividade aceita no país durante a primeira metade do século XIX. Quando uma mulher escrevia, conseqüentemente tornava público os seus pensamentos, e como o lugar visto como predestinado para a mulher era o privado, a atitude da publicação literária era transgressora.

Compreende-se, então, porquê muitas mulheres que escreveram ao longo da história utilizaram artimanhas de defesa em seu texto, uma espécie de proteção do meio literário masculino. Susan Gubar e Sandra Gilbert (GILBERT; GUBAR, 1984) descrevem a ansiedade que acompanha o ato da escrita como *medo da autoria* ou *ansiedade da autoria* (*anxiety of authorship*), um temor causado pelo ato transgressor de escrever e que era marcante na vida destas mulheres o que as levava a protegerem a si e a seus textos de diferentes maneiras.

Uma destas formas de defesa é o uso de pseudônimos. As três autoras aqui analisadas assinaram suas obras através deste subterfúgio. Enquanto *Henriqueta de Orleans* é assinado por D. F. P. P. C, uma maneira não completamente incógnita, mas ainda capaz de proteger Francisca Paula Póssolo da Costa da crítica daqueles que não a conheciam, o romance *Pépa* traz a assinatura de *uma obscura portuense*, forma utilizada por D. Maria Peregrina de Sousa para se manter escondida do público português. A identidade desta mulher teria permanecido desconhecida não fosse a curiosidade de seu contemporâneo Antonio Feliciano de Castilho, que ao observar diversos textos e cartas com esta assinatura, decidiu descobrir quem era ela. Já o pseudônimo de D. Teresa Margarida da Silva e Orta, Doroteia Engrassia Taveda Dalmira, é um anagrama de seu próprio nome.



Por vezes estas autoras assinavam de diversas formas, não se prendendo a um único pseudônimo. D. Francisca Paula Póssolo era também conhecida pelo nome Arcádio de Francília e D. Maria Peregrina de Sousa assinou também *Mariposa* e D. M. P.

Também podem ser percebidas na obra destas autoras outras formas de defesa de seus textos, mas aqui será analisado especificadamente o uso do travestismo, masculino ou feminino, como forma de permitir a seus heróis e heroínas uma maior liberdade em relação aos padrões de gênero dentro do texto.

O termo escolhido aqui foi "travestir", seguindo a definição de travestir como "adoção, por homem ou mulher, de trajes tradicionalmente associados com o outro sexo, de um modo temporário ou contínuo" (MACEDO, AMARAL, 2005, p. 188). Tanto Hemirena (Belino) de *Aventuras de Diófanos*, quanto Henriqueta de *Henriqueta de Orleans*, referem-se a si próprias no feminino. Hemirena chega a defender a sua mudança de trajes:

Não me culpeis o haver usado da dissimulação de tais vestidos; porque como os maiores trabalhos, e desgraças, que acontecem às mulheres, são originados pelos enganos dos homens, que os cegos de amor, ou de seus desordenados costumes, lhes prendem a liberdade, e as encaminham aos precipícios, pareceu-me que só escondendo-me assim aos seus olhos, caminharia com menos riscos. (ORTA, 1993, p. 144-145).

Assim, ela optou por se vestir com trajes masculinos como uma forma de proteger sua própria virtude, uma necessidade para uma jovem solteira (noiva de um príncipe) que havia sido separada de sua família e precisou encontrar formas de sobreviver só. Também Henriqueta, de *Henriqueta de Orleans*, afirma ter escolhido travestir-se devido à necessidade de proteção de um mal pior e o fez amparada no conselho do irmão, que percebia estes perigos.

Já Pépa, de romance de mesmo nome, não tem voz ao longo do texto, visto que o folhetim é relatado a partir das opiniões de Arthur, que se refere à personagem no feminino durante grande parte do texto, mas quando é revelado para o herói (e para o leitor) que seu nome é Josesito, os pronomes até então femininos passam a ser masculinos. Embora Josesito não descreva diretamente a relação com o gênero que lhe foi imposto, compara sua situação à de pássaros confinados. Antes de revelar-se dizia em altas vozes na casa de seu avô: "- Pobres passarinhos que estaes em gaiolas, protesto soltar-vos quando vos-chegar" (*Iris*, Tomo II, p. 628), mais tarde afirma para Arthur "eu era muito infeliz na minha gaióla, e só achava distracção a rir comigo mesmo dos outros e de mim" (*Íris*, Tomo II, p. 646). Logo, sentia-se engaiolado nos trajes femininos e nas atitudes femininas que deveria incorporar.

À primeira leitura o uso do travestismo parece completamente inovador, especialmente quanto considerado que os textos são de autoria feminina, mas o trabalho de Rudolf M. Dekker e Lotte Van de Pal *The*



*tradition of Female Travestism in Early Modern Europe*¹ demonstra que a prática de travestir era relativamente comum, ou ao menos mais comum do que se supõe, visto terem sido encontrados muitos exemplos de mulheres que se travestiram por curto ou longo período. Os motivos também eram muito variados: a vontade de participar na guerra, o desejo de viver abertamente casadas com suas parceiras, uma fuga da prostituição visto que como homens teriam maior acesso ao mercado de trabalho e mais dificilmente passariam fome, e também para segurar a vida (e a virtude) durante viagens.

Nos três romances aqui analisados foram encontradas três diferentes formas de travestismo. A mulher que trajou roupas masculinas para proteção em viagens longas, Hemirena e Henriqueta, e a senhora que optou vestiu-se de homem e participou de guerras, Henriqueta.

A terceira forma é o travestismo masculino que é, neste caso, imposto. Mas ao contrário das duas heroínas, que conseguem enganar todos à sua volta (Henriqueta não engana seu irmão, mas como foi ele que lhe recomendou a mudança de trajes, ele a reconheceria com qualquer roupa que usasse), Josesito parece sofrer com os padrões de gênero que lhe eram impostos, pois ao contrário de Henriqueta e Hemirena, que optaram pela mudança, ele foi obrigado a fazê-la.

1 UMA PRINCESA TRAVESTIDA

Em *Aventuras de Diófanos*, Teresa Margarida da Silva e Orta relata a história de uma família real que no trajeto para o casamento de sua filha Hemirena sofre um naufrágio e acaba por ser escravizada e separada. Muitos anos se passam antes que a família possa novamente se unir, e todos os familiares vivem situações difíceis. A jovem escravizada se vê obrigada a defender sua honra e para isso se veste com vestimentas masculinas e não revela seu sexo nem mesmo àquela que a trata como mãe². Na voz da heroína: "sahio com vestido de homem, disposta com aquelle fingimento a vencer os maiores assaltos de sua cruel fortuna" (ORTA, 1818, p. 71).

Esta obra de D. Teresa Margarida é uma clara defesa da capacidade intelectual da mulher, visto que tanto Hemirena quanto sua mãe Climeneia são sábias e fortes. Para Conceição Flores, o romance é um "pretexto para apresentar a filosofia das luzes", no qual as mulheres são porta-vozes da defesa da educação das mulheres (FLORES, 2009, p. 4). Ao longo do texto, não defende apenas que o sexo feminino tenha acesso ao

¹ Aqui foi utilizada a tradução espanhola DEKKE, R. M.; VAN DE POL, L.; QUINDÓS, P. G. (tradução). *La Doncella quiso ser marinero*. Travestismo feminino en Europa (siglos XVII-XVIII). Siglo XXI: Madrid, 2006.

² Coincidentemente, esta é sua mãe, cujo tempo e trabalho escravo modificaram de tal forma que Hermirena não a reconhece.



estudo, mas que todos os súditos de um soberano frequentem a escola. Estas duas personagens exemplificam uma boa educação feminina, bem como defendem as capacidades destas para a ciência, mas sem distanciá-las de ideais de feminilidade.

Para Beatriz Amazonas Cardoso, Hemirena é "a filha dedicada e respeitosa, modelo da conciliadora familiar, ao mesmo tempo em que se mostra uma figura firme e resistente ao poder de pessoas que a queriam dominar, quer pela força, que pelo amor" (CARDOSO, 2009, p. 203). O travestir-se não lhe retira a sua feminilidade, apenas aumenta a sua superioridade como mulher e filha, visto que é feita como defesa de sua honra feminina.

A filha de Diófanes é aquela que encontra a mãe em uma caverna, a salva da prisão e novamente a encontra após um segundo naufrágio³; ela é uma defensora. A narração de *Aventuras de Diófanes*, descreve-a como forte, sendo que "[n]ão parecia Belino dama delicada." (ORTA, 1993, p. 154). Ao travestir-se, como forma de defesa de sua virtude, também participa da guerra, tornando-se defensora da pátria, ainda que fosse obrigada à carreira militar de uma cidade à qual não pertencia. Independente de seu traje, a figura majestosa de Hemirena/Belino leva todos à sua volta a se apaixonarem por ela. Porém, virtuosa, ela foge a qualquer vestígio de uma paixão indesejada, mantendo-se casta para o noivo que a procura desde o seu primeiro naufrágio. Contudo, como percebe Cardoso, ao encontrar mãe, pai e noivo, sua voz é silenciada dentro do texto.

Na análise de Sofia de Melo Araújo, o romance de Teresa Margarida da Silva e Orta ilustra uma mulher ideal, misto de qualidades femininas e masculinas (ARAÚJO, 2008, p. 110). Hemirena é tanto bela, leal e carinhosa quanto forte, valente e heroica. Assim, a personagem representa não somente um ideal de mulher, mas um ideal de soberano. Sendo filha do sábio Diófanes, que ensina príncipes na arte de governar, e por apresentar as características que há de melhor na humanidade, Hemirena pode ser uma boa rainha. Considerando o momento no qual o romance é publicado e as esperanças da própria autora no futuro reinado de D. Maria I (para quem o livro é dedicado), fica claro o intento de D. Teresa Margarida em celebrar a soberania feminina.

2 A DONZELA GUERREIRA

O romance *Henriqueta de Orleans ou o Heroísmo* retrata a vida de Henriqueta, que após a morte de seus pais precisou se travestir para acompanhar seu irmão em suas viagens por vários locais da Europa. Um

³ Os naufrágios são constantes ao longo da obra. É um naufrágio que leva à família a se tornarem escravos, mais tarde o navio em que estavam Climenéia, Hemirena e seu noivo disfarçado também naufraga.



destes lugares é Portugal, onde ambos se alistaram. Henrique (Henriqueta) se provou grande combatente e foi contemplada com a patente de 2ª Comandante do 1º Batalhão da Infantaria portuguesa, mas perdeu o contato com seu irmão e conheceu D. João d'Oropesa, um militar espanhol de quem se tornou muito amiga (e por quem Henriqueta logo se apaixonou). Infelizmente uma paixão por parte de uma namorada de D. João (que rapidamente se enamora da heroína) faz com que os amigos duelem. Uma ferida mortal leva D. João a precisar ser tratado enquanto Henriqueta continua a sua viagem. Encontros e desencontros são recorrentes neste romance e logo eles novamente se reencontram.

Henriqueta permanece trajada de vestes masculinas durante todo o primeiro tomo do livro, até que se revela a D. João. Já o segundo tomo apresenta o casamento e a história de pessoas com quem ela e o marido ou o irmão cruzaram ao longo da narrativa.

A revelação de seu segredo acontece após reencontrar o irmão, agora prisioneiro em um barco, que a reconhece em seus trajes masculinos e torna pública sua identidade: "Ó inconsiderado Luiz [o irmão], a tua repentina alegria neste momento se fez declarar hum segredo, o que tu mesmo me aconselhaste, e que até agora com tanto trabalho occultei" (C[OSTA], 1819, Tomo I, p. 138). A vida militar, sempre ao lado de D. João e de muitos outros jovens militares, não deveria facilitar esconder tal segredo, mas Henriqueta mantém a máscara de masculinidade até este momento quando, então, desmaia. O desmaio é uma atitude feminina, relacionada a suposta fraqueza do sexo e, embora até este momento tenha provado o contrário, agora a personagem pode se permitir demonstrá-la, visto que a uma mulher ela seria permitida.

É logo depois que Henriqueta revela sua identidade a seu amado D. João, desvendando também seus sentimentos. Mas os sentimentos da personagem já haviam sido mencionados ao longo do texto, e a reciprocidade deles é indicada pela autora: "difficilmente poderia fazer comprehender os transportes de alegria, que a vista de D. João excitou na minha alma! hum violento affecto, cuja origem elle não conhecia, lhe inspirou o mesmo prazer ao vêr-me: corremos um para o outro, e abraçamos ternamente, as nossas lagrimas só testemunhavam o nosso interior alvoroço" (C[OSTA], 1819, Tomo I, 134). D. João claramente ama Henrique/ta, mas não o compreende. Assim que descobre o segredo, ele lhe responde: "ó virtuosa, e incomparavel Henriqueta, a que estranho transportes de admiração e de prazer me eleva o teu heroísmo! tudo o que presencio me parece hum sonho!" (C[OSTA], 1819, Tomo I, p. 139). D. João admira não apenas a capacidade de Henriqueta de se manter casta, mas também suas habilidades como guerreira, o que o leva a relatar sua história a El-Rei, para quem Henriqueta é apresentada ainda em trajes masculinos, por não possuir vestidos. Seu marido morre quando seu único filho era ainda criança e Henriqueta finaliza o romance educando



os netos, filhos de seu filho Luís com sua sobrinha.

A narração de Henriqueta é feita inteiramente em primeira pessoa. Logo, sempre que a heroína tem o ponto de vista da obra podemos acompanhar seus pensamentos e em todos estes momentos, a narração se refere a si no feminino. No entanto, o trajar masculino é poucas vezes mencionado, não havendo por parte da autora, ou da narração, uma discussão sobre a transgressão em si. O ato é justificado pela necessidade, mas não explicitadas as razões, nem esclarecido como Henriqueta conseguiu manter este segredo por tanto tempo.

Desta forma, pode-se perceber que o uso do travestismo serve como permissão para que estas personagens fujam aos padrões de gênero. Como mulheres não poderiam participar no campo de batalha, o que é feito por Henriqueta, e teriam dificuldade de viajar sozinhas, como faz Hemirena. Assim, percebe-se que as trajando com um vestuário masculino as autoras tinham liberdade de extrapolar os limites daquilo que era esperado das mulheres.

É notável também a possibilidade de que figuras reais da história de Portugal poderiam ter influenciado esta representação de uma donzela guerreira. O próprio termo se refere a contos infantis de uma jovem mulher que se transveste e participa da guerra, mas é a figura de Antónia Rodrigues (1560-?) que levanta a maior quantidade de paralelos, especialmente com Henriqueta. Nascida em Aveiro em 31 de março de 1580, era ainda criança quando se vestiu de menino para poder entrar em um navio e se dirigir a Mazagão⁴. Sua carreira como soldado teve muito sucesso e, enquanto não começou a frequentar os salões, onde teria chamado a atenção feminina, não foi descoberta. No entanto, quando a filha de Diogo de Mendonça se disse apaixonada por António, ela teve que revelar sua identidade para fugir do casamento. Mais tarde se casou e voltou a Portugal, onde o rei Filipe III teve interesse em conhecê-la, dando-lhe uma tença anual (QUADROS, 197?, p. 118).

A dissertação de mestrado de Andrea Gisela Vilela Borges sobre a vida e obra de Francisca Paula Possolo (BORGES, 2006) demonstra a relação entre a vida de Antónia Rodrigues e Henriqueta, bem como relaciona a obra de Francisca Paula Possolo com Joana d'Arc, que poderia ser a razão da escolha do sobrenome Orleans (BORGES, 2006, p. 314), e que além da figura de guerreira pode ser relacionada com a castidade feminina que Henriqueta também defende. Outros paralelos encontrados por Andrea Gisela Borges são com a obra *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* de Madame de Villedieu, e com outras portuguesas tais como Isabel Vaz e Públia Hortênsia de Castro (BORGES, 2006, p. 316-319). A primeira teria defendido Tânger, e a segunda é celebre por ter passado despercebida em trajes masculinos entre os estudantes da universidade.

⁴ A idade com que Antónia Rodrigues foi para Mazagão não é precisa, sendo que em *Aveirenses Notáveis* Rangel Quadros diz que ela o fez aos 15 anos. QUADROS, R. *Aveirenses Notáveis*. Aveiro, Camara Municipal de Aveiro, 197?, p. 114.



Borges não vê o travestir de Henriqueta como tendo um objetivo que não o de "alcançar a glória e o êxito", completando que "[a] novela prova então como a mulher se revela heroína das armas e da virtude" (BORGES, 2006, p. 324) em romances que figuram a mulher como herói de guerra.

A figura da donzela guerreira serve, desta forma, na obra de Francisca Paula Possolo, para demonstrar o valor feminino, mas não apenas físico.

3 UMA DOIDA

O último romance aqui analisado é o folhetim *Pépa*, que conta a história de um jovem português que é enviado a casa daquele que ele pensa ser seu tio, mas que é na verdade seu avô, na Espanha, para descobrir se este lhe deixaria algo em seu testamento. Lá ele encontra a prima Pépa, descrita como "uma linda senhorita debruçada a uma janella, e rindo como perdida" e "uma doida" (SOUZA, Tomo II, p. 565). Arthur percebe uma clara diferença entre as jovens portuguesas e a espanhola e frequentemente se espanta com a forma com que esta fala abertamente com ele, não demonstrando pudor algum em nenhum momento. A fascinação que Pépa lhe causa é um inquietamento de origem sexual, mas ele nunca pensa em se casar com ela, tendo além de uma namorada à sua espera em Portugal, uma prima com quem sua família deseja que ele se case e que é o extremo oposto de Pépa.

Todas as atitudes da espanhola causam choque ao herói e a narração do texto, por consequência, também choca os leitores. Descrita pelos criados da casa como "boa às vezes... é divertida, mas quer ter sempre palitos... para os morder; porém se seu avô o soubesse.... guarda debaixo..!" (SOUZA, Tomo II, p. 587). Perto de seu retorno, Pépa diz a seu tio que estava grávida e tenta fazer com Arthur se case com ela, o que ele nega e recusa, mas antes que ele saia da casa Pépa foge.

Além das atitudes desregradas de Pépa, o período em que Arthur passa na casa de seu tio é marcado por estranhos barulhos à noite e rumores de que os cavalos da estrebaria seriam usados após o entardecer, causando o temor dos criados. Como a obra de D. Maria Peregrina de Sousa também apresenta um ou dois folhetins com esta temática publicados no mesmo periódico, o leitor é facilmente confundido.

No retorno a atitude de Pépa está constantemente no pensamento de Arthur, que a compara com as mulheres portuguesas que encontra, em especial com prima Ernestina, com quem irá casar: "Ernestina não era uma mulher, era sua prima... e era um anjo" (SOUZA, Tomo II, p. 632). Sua prima é o ideal feminino de castidade, enquanto Pépa é o desejo e a ousadia.



Ainda no caminho para casa, quando chegou a Vianna do Castelo, Arthur é interceptado por uma "uma mulher tão mal amanhada que parecia um espantalho" e que logo o chamou de "amorsito". Era Pépa (SOUZA, Tomo II, p. 642) que para ali tinha fugido. Arthur desenha-se o mais rápido possível, mas novamente a encontra já na cidade de seu pai. Em sua casa e em frente a Ernestina, Pépa o chama de "maridinho" (SOUZA, Tomo II, p. 645), causando horror à família que o pensa casado. É então, quando Pépa está na casa do pai de Arthur que se revela: Pépa é, na verdade, Josésito, irmão de Arthur, que explica sua situação:

Elle [o avô] havia tido uma filha unica, e como meo pae lh'a-roubasse e trouxesse para Portugal, foi tal a sua zanga, que nunca se-deixou abrandar, e enviou uma, que havia sido creada de minha mãe, em busca d'ella, com ordem de lhe-roubar a primeira filha que ella tivesse. Antonia, a mencionada creada, foi illudida por minha mãe, que me-chamava quasi sempre a sua Pepa, porque eu parecia uma menina. Roubou-me e quando conheceu o lôgro, já não podia retroceder. Como a ordem terminante era para roubar uma menina, e Antonia queria o prémio, inganou meo avô, e depois que eu fui crescendo me-pedi, com muitas lágrimas, não a-desmascarasse, temendo a cólera do meu avô. (SOUZA, Tomo II, p. 646).

Foi obrigado a vestir trajes femininos, mas não se resignou a manter as atitudes que seriam esperadas de uma menina. Os estranhos barulhos que Arthur ouvia na casa de seu avô são então explicados: à noite era o único momento em que Josesito podia ser ele próprio, pulando no cavalo e exercendo atividades tipicamente masculinas que lhe eram proibidas durante o dia.

A atitude feminina desregrada de Pépa é então desculpada. Como homem, Josesito tem o direito de agir daquela forma, de conversar com estranhos, pedir favores, usar roupas desconectas e falar alto. Mas mulheres não poderiam agir assim. A fascinação de Arthur por Pépa não é mais mencionada e levanta interessantes questões sobre a sexualidade do herói. No entanto, é possível que D. Maria Peregrina de Sousa não tivesse o intuito de permitir esta leitura, visto que a fascinação de Arthur é causada pela atitude desviante e não pelo corpo/indivíduo que a executa. Esta fascinação também se contrasta com o asco que lhe causa tais atitudes, ao ponto de, após sair da casa de seu tio, Arthur jurar odiar todas as mulheres, especialmente Pépa e a namorada que havia deixado em Portugal. É o contraste entre estas duas que faz com que ele passe a venerar a imagem de sua prima, com quem irá eventualmente se casar.

A história conclui-se quando o avô de Josésito aprende a verdade sobre o jovem que criara até então e afirma "que amaria tanto o mancebo como amára a moça" (SOUZA, Tomo II, p. 648).

CONCLUSÃO



Embora a escrita seja, por si só, uma transgressão, o uso do travestismo nas obras aqui analisadas aparece como uma forma de libertação da autora. Introduzindo personagens que distorcem os padrões de gênero esperados pela época, ela está permitindo a si e a suas personagens agir de forma desviante, mas sem fazê-lo abertamente. Nas entrelinhas do texto estas autoras podem extrapolar aquilo que era esperado delas, mas manter-se, ao mesmo tempo, protegidas das críticas da sociedade. Desta forma, o travestismo tem a mesma função de um pseudônimo, permitindo transgredir, mas protegendo da reação daqueles que poderiam se opor à presença feminina nestes locais.

REFERÊNCIAS

- ANASTÁCIO, V. *Uma antologia Improvável. A escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- ARAÚJO, S. de M. Aventuras de Diófanes, de Teresa Margarida da Silva e Orta - Ideais de Climenéia e Diófanes à luz dos tempos. *Revista da Faculdade de Letras- Línguas e Literaturas*, Porto, II Série, v. XXIII, p. 203-126, 2008. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5640.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2013.
- BRANDÃO, C. F. Mulher e Literatura no Século das Luzes ou Reflexões sobre Historiografia Literária. *Revista Mulheres e literatura*, v. 5, 2001. Disponível em: <<http://litcult.net/site/mulher-e-literatura-no-seculo-das-luzes-ou-reflexoes-sobre-historiografia-literaria/>>. Acesso em: 22 jun. 2013.
- BORGES, A, G. V. *A mulher disfarçada de homem: aportações intertextuais*. in «Meu triste canto deve ser ouvido» Introdução à vida e obra de Francisca Possolo (1783-1838). Dissertação de Metrado apresentada a FLUP. 2006. p. 305-333.
- CARDOSO, B. A. *"Eu sou mulher e não tenho a pena de homero. Theresa Margarida da Silva e Orta e as origens da escritura feminina portuguesa*. Tese de Doutorado Universidade de São Paulo. Departamento de Letras e Vernáculos. 2009 [online] Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-18112009-142648/pt-br.php>>. Acesso em: 24 jun. 2013.
- C[OSTA], D. F. F. P. *Henriqueta de Orleans, ou o Heroísmo*. Novella Portuguesa. Lisboa, 1819.
- DEKKE, R. M. ; VAN DE POL, L.; QUINDÓS, P. G. (tradução). *La Doncella quiso ser marinero*. Travestismo feminino en Europa (siglos XVII-XVIII). Siglo XXI: Madrid, 2006.
- DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente*. Afrontamento: Porto, 1991. v. 3.
- FLORES, C.; MORAIS, M. A. C. de. *Tecendo a história das mulheres no século XVIII: Teresa Margarida da Silva e Orta*. Disponível em: <<http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema5/0534.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2013.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

FLORES, C. Viagem e Exílio: Considerações em torno da Obra de Margarida da Silva e Orta. *Anais XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*, 2007. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/Conceicao%20Flores.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2013.

FLORES, C. *As Aventuras de Teresa Margarida da Silva e Orta em terras de Brasil e Portugal*. Natal: Opção, 2006.

FLORES, C. Autoria feminina na literatura portuguesa. *Anais XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP*, 2009. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/mesas_tematicas/conceicao_flores.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2013.

FLORES, C. Teresa Margarida da Silva e Orta (1711-1793). *RCL. Convergência Lusíada*, n. 26, p. 189-194, jul.-dez. 2011. Disponível em: <<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/609.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2013.

FLORES, C. Gênero[s] na obra de Teresa Margarida da Silva e Orta. *Anais XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*, 2012. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulher_eliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/conceicao_flores.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2013.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The Madwoman in the attic: The Woman Writer and the nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1984.

GUIMARÃES, B. D. *Maria Peregrina de Sousa (1809-1894)*. Escorço Bio-bibliográfico. Separata do "Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos" n. 6. Matosinhos: Papelaria e tipografia Leixões: 1959.

LOPES, M. A. *Mulher, Espaço e Sociabilidade: A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

MACEDO, A. G.; AMARAL, A. L. *Dicionário de Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MORAIS, M. A. C.; FLORES, C. *Prelúdio para uma obra: As licenças para a publicação das Máximas de Virtude e Formosura*. Disponível em: <alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais14/.../C03006.doc>. Acesso em: 22 jun. 2013.

NATÁRIO, A. *Portuguesas com História*. Séculos XVI e XVII. Temas e Debates: Rio de Mouro, 2008..

ORTA, T. M. da S. e. *Aventuras de Diófanes*. Prefácio e Estudo Bibliográfico de Rui Bloem. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

ORTA, T. M. da S. e. *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: Editora Grafia 1993.

PERROT, M.; SAÚL, M. (trad.). *'Mi' historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,



ANAIS

ISSN: 2238-0787

2008. [2006].

POOVEY, M. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonescraft, Mary Shelley and Jane Austen*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

PORTUGUEZA, (huma) S. *História de Diófanes, Clymeneia, e Hemirena, principes de Thebas: história moral/ escrita por huma Senhora Portugueza*. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1818.

QUADROS, R. *Aveirenses Notáveis*. Aveiro: Camara Municipal de Aveiro, 197?.

SANTOS, L. C. dos (Org.). *Literatura e Mulher: das linhas às entrelinhas*. Ponta Grossa: UEPG, 2002.

SOUZA, M. P. de. Pépa. *Íris: periódico de religião, bellas-artes, sciencias, lettras, história, poesia, romance, notícias e variedades*, Rio de janeiro, Tomos 1-3, 1848-1849.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6

Momentos de ruptura social e a representação do feminino

A DEGRADAÇÃO SOCIAL PELOS PARADOXOS FEMININOS EM *JÓIA DE FAMÍLIA*, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

Roberta Piedras (PUC/GO)
Aline Socorro Andrade (PUC/GO)
Deuzélia Rosa Gomes dos Santos (PUC/GO)
Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC/SP)

No romance *Jóia de Família*, Agustina Bessa-Luís apresenta uma narrativa paradoxal e a degradação da sociedade partindo de três figuras femininas: Celsa, Camila e Vanessa.

O fio condutor da narrativa é apresentado no primeiro capítulo, intitulado “Exame Pré-natal”, no qual Rutinha Matos dá à luz o terceiro filho, na propriedade do tio Albergaria, por saber de uma cláusula em que todos os seus bens se destinariam ao sobrinho que nascesse na casa da família, porém é sugerido pelo narrador que a criança morre logo após o parto. Simultaneamente, Celsa, espécie criada que se tornou amiga de confiança (uma das principais personagens femininas da obra), também tem um filho que nasceu poucos dias antes, e opta por trocar os recém-nascidos. Fato irônico que denuncia, pelas linhas da narrativa, a possibilidade de propiciar ao seu filho uma vida que ele nunca poderia ter.

A criança, António Clara, cresce e torna-se amigo de José Luciano, também filho de Celsa e supostamente seu irmão sanguíneo. António Clara casa-se com Camila (personagem fundamental na complexidade paradoxal da trama), mas possui Vanessa como amante (personagem eixo da contradição e das múltiplas faces femininas). Entre fatos importantes, o incêndio ocorrido na discoteca, de propriedade de Vanessa é determinante para o fim passional e o declínio da sociedade portuguesa.

Jóia de Família integra a trilogia *Princípio da Incerteza* em que apresenta como síntese psicológica das personagens a ausência de grandes qualidades e a presença de graves defeitos nas personagens, característica presente no realismo português, de uma época em degradação social. A polifonia é marca da autora, uma vez que o interdiscurso e a ironia, lembrando a *Estética da Criação Verbal* de Bakhtin, se faz presente nas obras. Conforme menciona Bakhtin, o emprego da palavra “polifonia” para descrever o fato de que o discurso resulta de uma trama de diferentes vozes, sem que nunca exista a dominação de uma voz sobre as outras. E uma das características do conceito de dialogismo é conceber a unidade do mundo como polifônica, na qual a recuperação do coletivo se faz via linguagem, sendo a presença do outro constante.



O movimento estético da narrativa é moderno, pois permite uma constante interação com o leitor (em muitas passagens irônicas), como também a troca do suposto foco narrativo: “Às vezes, vou surpreender nas páginas antigas assinadas pelo meu punho um tom perfeito (...)” (p. 7); “Aos dezoito anos, Antônio Matos Clara, também conhecido por Cravo Roxo, por motivos que depois direi” (p. 8); “Embora fosse filho dos Touro Azul (isso nunca se provou” (p. 199) e “(Não sei se expliquei bem)” (p. 246).

DA CONTRADIÇÃO AO DECLÍNIO DA SOCIEDADE

A passagem do século XX para o XXI, carregada em si de transformações econômicas e sociais, é tida como um segundo plano da trama ficcional. Afirmamos segundo plano, pois na construção narrativa *o dito* e *não dito* e as transformações das personagens acabam sendo o primeiro plano da narrativa, uma vez que as personagens centrais são paradoxais e psicologicamente complexas.

Assim, para apresentarmos como a sociedade é exposta a seu declínio, mostraremos três personagens centrais: Celsa, Camila e Vanessa.

Celsa é a ‘criada’ de Ruth, ambas apresentam uma relação amigável, e será ela a responsável pela inversão do destino na trama. Celsa é a figura feminina que descontrói o fato do nascimento e da maternidade, abrindo mão de seu filho pelo de Ruth que nascerá morto:

O menino era perfeito, mas nasceu azul e meio morto. Do que Celsa se compadeceu muito. Vendo-o expirar nos seus braços, e calculando a decepção de Rutinha, que ia ficar sem a herança e sem o filho, acudiu-lhe à lembrança trocá-lo pelo seu. (...) A herança dos Albergaria caberia ao pé descalço que seria para sempre seu filho. (p. 20).

A troca se faz pelo pensamento paradoxal entre minimizar a dor de Rutinha que desejava este filho (embora desejasse o filho pela melhoria financeira), pela possibilidade de futuro financeiro propiciado a seu filho e também pelo medo de ser culpada pelo parto infeliz de Rutinha.

Logo, Celsa é irônica em muitas de suas falas e inverte toda a trama e o futuro dos personagens se equiparando, simbolizando a tecelã dos destinos. A criada é também a personagem que detêm a verdade escondida na narrativa: a troca do herdeiro, como se possuísse a função de ser capaz de dissolver o passado, e junto com ele, as verdades.

Rutinha Matos aparece brevemente na obra e demonstra desempenhar o papel da mulher que valoriza apenas o casamento em detrimento da função materna. Ela abandona o filho recém-nascido aos cuidados da criada Celsa (que torna-se mãe de leite e de criação) e do tio Albergaria. Rute deseja a maternidade naquelas circunstâncias apenas como fonte de lucro, uma vez que tem consciência da cláusula presente no testamento de

seu tio.

O tempo passa e Antônio Clara casa-se com Camila. Camila, talvez seja a personagem mais paradoxal da obra e pode ser compreendida como a própria sociedade da época. Filha de um jogador, que perde sua fortuna nas apostas, Camila é apresentada narrativamente por Celsa:

O que mais impressionou Celsa foi a jovem ter vestido a roupa vermelha como a Virgem da Cadeira. Com a criança ao colo e um olhar frio e distante, ela parecia o modelo de Rafael. A Celsa isso foi um sinal e não perdeu Camila de vista. (p. 89).

A própria comparação imagética é paradoxal e inicia a complexidade de Camila:

Figura 1 - Rafael (Urbino, 1483 – Roma, 1520), a *Madonna della Seggiola* – c. 1514.



A Virgem

apresentada da recepção

na tela apresenta uma esfera afetiva e particular, como um ciclo familiar fechado e ao mesmo tempo o movimento cíclico de continuidade. Porém Camila se compara imagetivamente a outra importante figura de Joana D'arc. Associação realizada por ambas representarem a razão e a emoção (ou loucura), a ambiguidade, a construção e destruição do ser e não ser, o conquistar e renunciar das relações afetivas.

Enquanto seu pai jogava com as cartas, Camila joga com as várias máscaras sociais. Traída por Antônio Clara, finge não saber e/ou não importar representante das hipocrisias sociais e degradantes da época. Camila consegue o que quer, através do jogo da aparência e do riso irônico contra que a humilhava:

Mas o que era extraordinário é que ela se riu como Joana no cemitério de Saint-Ouen. Ria-se com tanto gosto o que Vanessa ficou completamente desarmada. Não ia poder contra ela, fora levada por Camila à



maior ruína e exasperação, e até Antônio Clara a prevenira dizendo que a mulher era um “pássaro do-do”, que não existia nem se sabia se tinha existido. A Vanessa pôs-se a proferir insultos, que não se dirigiam a Camila mas a toda a sua corte de malfeitores e parasitas. (p. 264).

A instabilidade da personagem permite que o leitor acredite ser ela a culpada do incêndio à discoteca, que destrói Vanessa e Antônio fazendo-a possuidora de toda a fortuna do marido, apesar da morte de Antônio e Vanessa não ser declarada na trama.

O espaço narrativo mencionado no meio da trama é o Douro. A escolha do espaço é reflexo de uma época de instabilidade e transformações sociais, econômicas, culturais, em geral. O espaço, a casa, a família, a nação são elementos de desconstrução representados pelas personagens:

O mundo estava a regredir para um estado de alucinação primária e o crime tomava um lugar de busca imediata. A vingança era como um alimento, o sexo perdia a sua prefiguração mitológica, era um comportamento como tomar um autocarro ou beber uma cerveja.” (p. 155).

A presença dos costumes do interior, as características sociais e ancestrais, embora influenciadas pelos novos costumes e modismos da transformação social são resguardados na narrativa. Tal construção permite identificar uma sociedade confusa e perdida em seus valores como a destruição da família e a mistura de novos costumes:

Vanessa nunca teria saído da sua empresa de prostituição, a recrutar mulheres que não podia apelidar de princesas russas porque não estava em Paris nem em 1920. Elas eram simples camponesas saídas das escolas primárias e que não sabiam que Os Lusíadas eram um poema épico; julgavam que eram uma história aos quadradinhos mal contada. O melhor do esquadrão de Vanessa era feito por raparigas altas e de pés grandes, vindas da aventura das passerelles, cheias de fomes específicas e com a ideia de poderem comer um dia tudo o que desejassem e varrer com o pão o molho do prato. Mexiam muito no cabelo, com um gesto que queriam fazer parecer sensual mas que exasperava Vanessa.

A terra de Douro aparece no meio da trama como um eixo do paradoxo passado/presente, antes/depois, como um espaço que cultiva elementos do passado, mas já carrega traços do presente, logo uma sociedade em transformação.

Outro espaço que assume a ressignificação é a Capela (resgatando o elemento religioso) que, nas mudanças sociais, se distancia do sagrado e divino para um lugar de autoconhecimento e contemplação da “doença solidão”. Para Rutinha as visitas à capela desempenhavam o alívio para sua consciência uma vez que a personagem percebia no semblante de Santo Antônio a concordância para sua atitude ambiciosa:

O santo, que pequenino e roliço no altar com dourados, parecia comover-se. E dizer-lhe que não se afligisse que a criança merecia sossego no seu ventre e bom futuro bancário. Ela saía dali consolada (...). (p. 13).

A liberdade transformadora, a conquista do jogo social, o negociar e transformar-se é compreendido no



trajeto da personagem Camila, que é apresentada como algo Divino, a Virgem, depois comparada a Joana D'Arc, e ao fim uma mulher contemporânea, com todas suas crises e múltiplas faces e papéis sociais.

Em contrapartida, Vanessa, amante de Antônio, apresenta-se no início como a destruição da moral da figura feminina da época. Na escala de valores da trama, é vista como a destruidora psicológica de Camila, e acaba sendo desarmada e destruída pela figura angelical da possível rival.

Vanessa é a personagem que desestabiliza o casamento de Antônio Clara e Camila, ainda elemento da desrazão, uma vez que compõe o paradoxo matriarcal e da incerteza ao recusar casar com Antônio, pela manutenção do casamento dele. Logo, constrói-se um jogo de pares e antagonismo, pois Camila é indispensável para Vanessa na relação de esposa de Antônio. Por sua vez, Vanessa também pode ser compreendida como um elemento que impulsiona Camila a se libertar das convenções sociais, contrariamente, a rival serve para Camila como libertação de um casamento falido.

História de memória de uma família. A mulher como procriadora da família como esteio social mais forte para o bem e para o mal, como verdadeiras detentoras de poder na sua globalidade e do Poder na sua especificidade político/econômica. Tanto que é o coletivo familiar de cada personagem (os Matos Albergaria, os Roper, os Aurelianos) é que de fato protagoniza o romance.

O romance *Jóia de Família* revela o realismo de Portugal pelas figuras centrais da obra, as quais desconstruem a figura da família, do casamento e das múltiplas faces que ocupam-se na sociedade. A autora, Agustina Bessa-Luís, elabora uma rede narrativa que constrói e desconstrói a figura da heroína feminina, ora sendo vítima, ora malfeitora, ora cúmplice dos destinos e transformações de uma sociedade perdida por tentar preservar valores, mas desejar as transformações de liberdade, individualismo e prazer.

REFERÊNCIAS

DUMAS, Catherine. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*. Porto: Campo das Letras, 2002.

DUMAS, Catherine. *O romance português pós-25 de abril*. Porto: Roma Editora, 2002.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Jóia de Família*. Portugal: Guimarães, 2001.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6
Momentos de ruptura social e a representação do feminino

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO ROMANCE *O PONTO CEGO* DE LYA LUFT

Solange Arruda da Silva (UFG)
Dra. Luciana Borges (UFG)

INTRODUÇÃO

Diversas discussões realizadas no âmbito acadêmico em diferentes eventos têm contribuindo, sobremaneira, para a fortuna crítica sobre o espaço ocupado pela escrita das mulheres, que a cada dia tem ganhado terreno enquanto uma escrita que coloca em evidência suas próprias experiências de vida. Segundo Fitz (1997), as escritoras brasileiras estão ajudando a transformar a arte de escrever no mundo inteiro, exercendo sua influência nas maneiras pelas quais a literatura está sendo escrita e compreendida nas várias culturas do globo. Uma dessas escritoras que tem projetado uma escrita intimista e que expressa uma questionamento da existência humana é a escritora gaúcha Lya Luft. Seus romances situam as personagens em uma atmosfera decadente, sombria, que vai aos poucos desestabilizando suas estruturas enquanto sujeitos, dando destaque para a figura feminina, como bem mostra a própria autora:

Nunca parei para pensar se escreveria mais sobre homens ou mulheres. Contava histórias para mim mesma, antes de tudo: para mim mesma preparava armadilhas, levantava dúvidas, montava quebra-cabeças que tentava resolver logo adiante. Como o escritor é de algum modo um ator que se enfia na pele dos personagens e acaba 'sendo' cada um deles – e o atraente universo masculino é mais remoto para mim – acabei escrevendo mais sobre mulheres (LUFT, 1997, p. 162).

Nesse depoimento, publicado no livro *Entre Resistir e Identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*, organizado por Peggy Sharpe e editado pela Editora Mulheres, Lya Luft define de maneira resumida a performance de sua escrita literária e o porquê de suas narrativas falarem mais do universo feminino, embora ela também ceda espaço para a figura masculina.

Pensar a escrita de Lya Luft é nos adentrarmos em um universo familiar sombrio, resguardado pelo sistema patriarcal, em que as relações entre homens e mulheres se apresentam cercadas por valores sociais, os quais ganham validade pela presença de um discurso legítimo: o discurso falocêntrico.

Nossa proposta aqui é mostrar como é consagrada a representação das personagens femininas na ficção literária de Lya Luft. A obra escolhida para este estudo é o romance *O Ponto Cego*, publicado pela primeira vez em 1999. Essa narrativa traz à baila o drama de uma família que vive a mercê dos valores e padrões patriarcais,



em que a mulher ocupa um lugar que tradicionalmente a coloca numa condição opressiva em relação ao homem. Para atingir nossa meta, incidiremos nossas análises sobre a definição proposta por Butler (2010), para quem

a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres (BUTLER, 2010, p. 18).

Assim, para Butler (2010), a representação comporta dois significados. O primeiro diz respeito ao reconhecimento e a legitimidade do sujeito “mulheres” enquanto ser político, e o segundo como uma função regulatória da identidade feminina, sendo esta entendida como um processo caracterizado pela estabilidade e por uma categoria pré-estabelecida e normativa que se estende a todas as mulheres. Nesse sentido, as análises aqui feitas buscam mostrar como determinadas ações e falas dos personagens se configuram em discursos que desprestigiam a figura feminina frente à figura masculina, o que revela uma sociedade moldada sobre a estrutura patriarcal.

AS MULHERES EM *O PONTO CEGO*

Zinani (2013) ressalta um aspecto importante no processo de visibilidade do discurso feminino, podendo ocorrer em uma narrativa que possibilitará à mulher subverter o silêncio ao qual ela vem sendo submetida por muitos anos: o rito de passagem de uma perspectiva invisível para uma perspectiva visível. Evidentemente, o que ocorre com a mãe do garoto, personagem do romance *O Ponto Cego*, não se dá exatamente desta maneira, pois ela tem plena consciência da sua situação de opressão e submissão em relação ao marido, porém se mantém presa por diferentes motivos, tais como: o fato de ter feito um acordo com o marido quando se casaram em que ele ficaria responsável por administrar os bens da família e, recordando os momentos difíceis que ele passou após a morte da filha Letícia, a mulher se compadecia do sofrimento do marido, e por isso ela não tem coragem de abandoná-lo, colocando-se assim numa condição de passividade.

O que podemos notar a partir dessas e outras atitudes de tal personagem é que, embora ela aceite as condições em que vive, a mesma nunca se conforma, visto estar sempre se questionando, se sentindo liquidada. Em um diálogo com a mãe ela diz: “- Eu, que sou dona de tanto - minha Mãe fez um gesto para a papelada que acabava de assinar na mesa da sala - nem sou dona da minha vida. Tenho filhos e trabalho e dinheiro, mais de mim mesma não sei nada” (LUFT, 2004, p. 67). Todavia vale destacar que, a expressão “de mim mesma não sei



nada” não se refere a ela não ter consciência de sua vida, mas sim de não ter coragem para decidir e se libertar da condição de oprimida. Dessa forma, a atitude desta personagem está para o segundo conceito de representação definido por Butler (2010) o qual apresentamos anteriormente, pois o calar-se, entendido como uma forma de submissão da mulher pelo homem, caracteriza a oposição binária das relações de gênero (homem e mulher) tão discutidas pelos estudos feministas em relação à categoria de gênero.

No trecho citado acima também está implícito o tipo de família a que o romance faz alusão: a família burguesa patriarcal, uma vez que a mulher burguesa possui filhos, dinheiro e até trabalho, mas não tem autonomia para decidir os rumos de sua própria vida por estar aprisionada às imposições e aos interesses do poder da sociedade patriarcal. Conforme Beauvoir (2009), quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor a sua soberania, e quando uma delas é privilegiada, ela domina a outra e faz tudo para mantê-la na opressão. Assim, foi historicamente o que ocorreu com as mulheres: viveram submissas a seus companheiros, lhe prestando obediência, respeito e sendo muitas vezes, levada a condição de objeto e ou propriedade.

A personagem Avó é destacada como uma mulher que percebe as falhas do marido da filha: um homem controlador, machista, autoritário e adúltero. As enunciações discursivas efetuadas pela Avó, vez ou outra junto à filha, mostram seu intuito em ajuda-la a se libertar da opressão sofrida.

- Esse homem não vale nada – disse minha Avó um dia, mas minha Mãe procurava ser solidária com o marido que afinal escolheu, muitas vezes eu a ouvi dizer para outras pessoas:

- Ele é um bom marido.

Nesse dia respondeu:

- Você tem implicância com ele, mãe. Esses comentários são pura maldade das pessoas que o invejam, falam mal porque é um homem bem-sucedido.

- Casou com mulher rica, é diferente – objeta minha Avó.

Minha Mãe se encolhe, se recolhe, se aborrece. Será que ela não percebe nada? Não acompanha os olhares de meu Pai nas horas em que devia estar mais atenta? (LUFT, 2004, p. 65).

A Avó tem plena consciência da situação da filha e da condição da mulher frente a uma sociedade comandada por homens. A mãe do garoto sabia realmente quem era seu marido, mas preferia fingir que não sabia, e ainda tentava defendê-lo frente a sua mãe. Nota-se que até o garoto percebe a conformidade da Mãe em relação ao marido e também os atributos negativos referentes a ele como pai e chefe da família: seu ar controlador, seu olhar firme e até mesmo suas traições:

Meu Pai precisava controlar tudo e todos; sobretudo essa que era a sua mulher. “Minha mulher”, dizia em voz firme, falando dela ou quando a apresentava. Dizia:

“Minha mulher não faz isso”, “minha mulher não frequenta esses lugares”, “isso é coisa de minha mulher” (LUFT, 2004, p. 22).

Meu pai é muito namorador. Ouço as pessoas comentarem isso. Pensam que eu não escuto, que não me interessa ou não entendo. No começo não entendia muito bem, até que um dia eu vi. Protegido pela



minha insignificância eu vi e escutei muita coisa. Eu era muito pequeno, mas sei do que se tratava (LUFT, 2004, p. 60).

Mas mesmo parecendo ser uma mulher centrada e consciente, um fato triste veio acometer a vida da Avó: a loucura. Esta pode ser entendida, no romance, como uma espécie de liberdade - uma forma de escapar dos parâmetros sociais normativos e também vencer o tempo:

Talvez o universo de Vovó agora seja um esconderijo de ar, um mundo aéreo onde ela, menina e feliz, não precisa dizer nem sim, nem não. Deixou de sofrer. Seu círculo estava fechado, ela vencera o tempo: a loucura lhe fizera mais bem do que todas as dietas, cirurgias e cremes (LUFT, 2004, p. 51).

Segundo Carrijo (2013, p. 165), “[...] o ser humano é vitimado pelo tempo, padece com a passagem temporal e considera a necessidade de luta heroica contra ele. O corpo humano torna-se espaço do tempo, palco que encerra a degradação física, corolário da passagem dos anos”. Assim acontece com esta personagem, que vitimada pelo tempo, alimenta a esperança de vencê-lo por meios artificiais com as cirurgias plásticas: “Mudou a olho, mudou o nariz, mudou o queixo, mudou até a orelha. No fim, nada mais nela era dela” (LUFT, 2004, p. 47). O tempo vai passando e esta mulher vai se entregando à loucura, e assim é internada em uma clínica, onde vive aos cuidados de dedicadas e carinhosas enfermeiras.

Na clínica, a avó recorda da filha morta, e o objeto da memória é uma boneca, isto é, este brinquedo serve como elo entre o presente e o passado, simbolizando a filha quando bebê, por isso a velhinha não desgruda desse brinquedo, dando-lhe carinho e cuidando como se fosse um ser real. Este fato, segundo o narrador, revela que a avó sentia que não havia cuidado bem da criança e por isso ela morreu. Assim, por não ter sido uma boa mãe, na loucura ela tenta corrigir o seu erro. Parece que essa personagem alimenta um sentimento de arrependimento de não ter executado, de maneira plena, seu papel de mãe, e assim tenta cumprilo se apegando a boneca.

Dessa forma, percebemos que a vivência da maternidade desta personagem não atende às normas e aos valores patriarcais, pois conforme salienta Vasconcelos (2015) a imagem de mulher ligada à vivência da maternidade difundida pelo poder patriarcal seria àquela mulher que era capaz de se sacrificar em prol do filho, que teria um amor infinito, uma disposição altruísta e, acima de tudo que não sentisse desejo sexual, logo, essa perspectiva de mãe só é alcançada ou despertada por esta personagem na velhice por meio da loucura. Estaria essa mulher neste momento se deixando doutrinar pelas estratégias e ideologias do poder patriarcal?

Com sua outra filha, mais nova; a mãe do garoto, ela também não exerceu uma maternidade em plenitude como bem demonstra sua própria filha:

Naquela noite minha Mãe comentava:
- Agora que está doente é que consigo chegar perto dela, fazer carinho. Ela não deixava ninguém se



aproximar de verdade, sempre correndo naquela vida superficial, aquela alienação. E suas implicâncias comigo, lembra? Você brincava dizendo que ela era minha sogra, não sua. Precisou ficar doida para se tornar mais humana? (LUFT, 2004, p. 52).

Veja como a mãe do garoto avalia a vida de sua própria mãe: uma mulher distante, que tinha uma vida superficial e, acima de tudo uma pessoa desumana. Dessa forma, tudo indica que não havia afeto, diálogo, companheirismo e cumplicidade entre mãe e filha. A relação entre ambas é tal qual a de duas pessoas estranhas, cada uma vivendo no seu “mundinho”. Notamos assim, que a opressão sofrida por esta personagem desestabiliza sua própria subjetividade, e por isso ela vive tão alheia a tudo.

De acordo com Piscitelli (2009), a leitura feita pelas feministas sobre a categoria mulher baseou-se no entendimento de que a opressão das mulheres está além das questões de raça e classe, atingindo assim todas as mulheres. Nesse sentido, elas consideravam que a opressão incluía todas as experiências opressivas ligadas as mulheres.

Vale destacar que esse tipo de opressão – a maternidade – a que destacamos anteriormente, ainda hoje incomodam as mulheres. Para Stevens (2007), esta forma de opressão é um dos pilares inalienável da identidade feminina, isto é, ela é um lócus de poder e opressão, autorrealização e sacrifício, reverência e desvalorização.

Segundo Badinter (1985 apud VASCONCELOS, 2015), o amor espontâneo de toda mãe pelo filho existiu em todos os tempos, mas foi a partir do último terço do século XVIII que ocorreu a exaltação desse amor como forma de doutrinação das mulheres. E com isso, as mães passaram a ser as principais responsáveis por tudo o que ocorria com sua prole. Vale destacar que a mãe do garoto e a avó deste, representam esse tipo de mulher, porém ambas não conseguem desempenhar com afinco o seu papel de mãe, àquele esperado pelos padrões patriarcais. Mas o que podemos perceber no romance, especialmente em relação ao garoto enquanto filho, é que a atuação da mulher como sendo sua mãe se torna fundamental para sua existência, sendo assim, é a mãe que possibilita ao garoto o existir, conforme ele mesmo demonstra: “Neste grupo de minha família eu sou o mais estranho. Se não fosse por minha Mãe eu nem existiria: seria sombra, bicho, boneco” (LUFT, 2004, p. 73).

Notamos assim, que essas duas personagens representam seres decadentes, assim como a segunda filha do casal, irmã de Letícia e do garoto. Mesmo sendo a filha querida do pai e a promessa de um futuro brilhante, visto seu pai lhe vislumbrar um lugar de prestígio, a direção da empresa da família, um fato veio marcar sua vida: a fuga do namorado, o que a torna uma pessoa triste, vendo no luto uma forma de manifestar a sua dor.

Logo após o desaparecimento do rapaz, a mãe do garoto foge, abandonando sua família e deixando para



trás seu filho querido. A atitude desta personagem pode ser entendida como uma ação transgressora, que vem de certa forma, distanciar das atitudes e do papel que ela representava até então na narrativa. Essa fuga constitui-se como o desfecho da história. Esta mulher que era a Mãe de duas meninas e um menino, e que vivia refugiada em seu lar cumprindo com as tarefas de dona de casa, boa mãe, esposa submissa e também colaborando nos negócios da família, como bem demonstra o narrador: “A Mãe que me validava ainda não se descobrira. A Mãe que confirmava o lugar de todos nós não sabia de si. Eu era um menino inventado por sua Mãe” (LUFT, 2004, p. 30), agora decide se agarrar a uma nova perspectiva.

Este fato acontece quando sua segunda filha, nesse momento única filha do casal, leva o namorado para dormir em casa. Este passa vários dias na companhia daquela família, e nesse tempo ele e a sogra são despertados por um sentimento que os desestabiliza de seus lugares e papéis. Segundo a perspectiva do narrador, por várias vezes este casal foi flagrado em trocas de olhares apaixonados, momentos que despertam na mulher uma sensação de inquietude e fato que a conduz à fuga:

minha Mãe com audácia e dor se buscou e se achou, e se recusou a continuar pagando o injusto preço. E foi viver a sua história. Ela ao menos se salvou no chamado da vida. Ela finalmente para si mesma disse: Sim (LUFT, 2004, p. 142).

Todavia, a fuga da protagonista não se configura como um processo emancipatório da figura feminina, haja vista o romance não apresentar a vida que esta passou a ter depois deste episódio. Não sabemos o que aconteceu após a mulher abandonar os filhos e o marido, e nem tampouco sabemos se ela fugiu com o namorado da filha, o qual fugiu antes dela. Esta personagem também não cumpriu de forma exata com o seu verdadeiro papel de mãe, àquele prescrito pelo poder patriarcal, visto suas tarefas serem tantas. Falhou muitas vezes com o filho pequeno não entrando no jogo de mãe e filho como bem demonstra o narrador: “Eu que invento e desinvento, eu que manejo os cordéis, eu decidi parar de crescer. Foi quando minha mãe não procurou logo por mim naquele nosso jogo. Dessa vez ela não entrou na brincadeira: não se interessava mais” (LUFT, 2004, p. 15).

Greer (2001 apud VASCONCELOS, 2015) ressalta que se a mulher passa a vida equilibrando-se entre uma carreira profissional e a criação dos filhos, provavelmente ela falhará com uma delas, ou então, acontecerá uma tensão entre essas duas possibilidades, e assim a mulher sempre terminará acusada pelas ausências inevitáveis. Nesse sentido, podemos dizer que é um pouco disso que acontece à mãe do garoto, pois ela além de cuidar da criação dos filhos também trabalhava nas empresas junto ao marido, assim ela tentava conciliar essas duas tarefas, e como o lar era um lugar onde ela não se sentia feliz, decide um dia abandonar tudo e ir em busca de uma nova vida.



Nesse sentido, enquanto o refúgio da avó do garoto era a loucura, o de sua mãe era o trabalho, e posteriormente, o desconhecido, simbolizado pela fuga. No trabalho ela encontrava alívio para sua dolorosa existência, e na fuga vê uma outra perspectiva de vida. Ela também buscava consolo em suas fantasias, estas consolidadas por meio das histórias inventadas por ela quando não entendia ou se assustava com um fato. E eram essas as histórias que contava para o filho: “- Sempre que não entendo um fato ou ele me assusta, invento histórias a respeito dele, e são as que lhe conto” (LUFT, 2004, p. 31).

Outras personagens que representam seres decadentes são as três tias do garoto, as quais ocupavam um lugar reduzido naquela família, pois era o que lhes restavam. Eram mulheres que adoravam conversar e se divertir, mas para elas nem a maternidade nem o casamento eram requisitos para uma vida plena. E o inusitado é que a dependência e suas semelhanças eram tantas que elas parecem se confundir uma com a outra. Essa tríade se desfaz quando uma delas resolve se casar, mas o elo que as mantinha presas logo se refaz, pois o casamento fora uma experiência dolorosa para a “traidora” como bem descreve o narrador, pois o amado só queria o seu dinheiro, enganando-a com qualquer outra mulher, assim, em pouco tempo estavam separados, e novamente as três voltam a ser felizes juntas.

Voltando a falar do aspecto da submissão da mulher pelo homem, outro fato nos chama a atenção, e vem de encontro ao entendimento das representações femininas retratadas neste romance, o que nos faz refletir sobre essa condição da mulher: são as falas do narrador ao longo da trama, as quais nos remetem a indagações sobre o permitido e o proibido às pessoas, como por exemplo, quando ele menciona uma das últimas doidices de sua Avó: pintar a boca com o lápis preto “(*Quem determinou que não se pode pintar uma boca de preto e um olho de vermelho?*)” (LUFT, 2004, p. 48).

Também aparece essa reflexão em: “[...] e não conseguiu escapar até enveredar pela sua loucura – onde se salvou. Pois lá tudo pôde ser misturado e dissolvido e feito sem limites nem explicações, ali não há hora nem lugar determinados” (LUFT, 2004, p. 44). Isso é um indício de que a proposta ideológica de Lya Luft é questionar e denunciar os padrões normativos estabelecidos pela sociedade, algo que leva as pessoas a viverem enjauladas no seu próprio universo, no caso deste romance, o universo familiar.

Torna-se oportuno observar também como os espaços, ou melhor, os lugares ocupados pelo narrador interferem na tessitura da trama e no questionamento dos fatos por ele observados e narrados. Este recurso pode ter sido usado pela escritora como uma forma de levar o leitor a refletir sobre a capacidade de análise da criança perante aquilo que ela vê. No caso deste romance, as relações familiares frustradas e obscuras, o que revela a decadência das estruturas familiares sob tutela do patriarcado. Esses lugares eram uma espécie de



“farol”; lugares de onde o narrador tinha uma vista privilegiada dos fatos que ocorriam naquela casa, assim observava tudo de soslaio. Tais lugares são: o topo da escada da casa, atrás das portas, debaixo da escrivaninha do escritório do pai, atrás das janelas, nos corredores escuros, embaixo da escada do sítio, outros lugares escuros, atrás do armário ou lugares escondidos e não revelados pelo narrador.

Nestes lugares o menino se escondia para observar o que acontecia ao seu redor: “Eu vi, atrás das portas e do alto das escadas, eu vi” (LUFT, 2004, p. 23); “Meu Pai entrou tarde em casa, era madrugada e eu estava no meu canto [...] Fiquei bem quieto para meu Pai não me enxergar, pois todos pensam que a esta hora eu durmo” (LUFT, 2004, p. 61); “Ele tem seu segredo, eu vi: meu Pai botava a mão nos peitos da cozinheira, eu estava no meu esconderijo debaixo da escada espiando o mundo pela minha fresta” (LUFT, 2004, p. 90). O próprio narrador revela gostar desse seu dom de ver: “Não suporto ser privado disso que desejo tanto, e que me torna especial: ter o que os outros nem enxergam” (LUFT, 2004, p. 78). Nota-se que há uma inversão nessa habilidade de ver, pois o narrador se apropria da maneira de ver dos adultos, e estes vivem nas trevas, isto é, não enxergam nem o essencial como aparece explícito em: “Eu não queria ser como meu Pai que pensa que tudo controla mas deixa escapar o essencial” (LUFT, 2004, p. 16).

Um dos pontos fracos do garoto que se torna mais evidente e que desencadeia toda a trama narrativa está no processo de alheamento ao próprio lar, um ser desenquadrado na família e perante aos padrões sociais vigentes, pois o lugar preferido já havia sido ocupado pela irmã que nascera antes dele. Ela ocupara o lugar do único filho homem, pois conforme o pai: “Era ela o futuro, era o homem, herdeira da força, dos desejos e projetos, a futura diretora das empresas” (LUFT, 2004, p. 17), assim, só restava a ele continuar sendo criança, só assim ganharia um lugar de importância; no coração e na vida da mãe: “[...] o que resta a uma Mãe senão cuidar do seu Menino?” (LUFT, 2004, p. 15). Por isso, ele decide parar de crescer e a partir de então inicia a tessitura de seu próprio destino. Essa foi a maneira encontrada pelo garoto de também lutar contra o tempo.

Nessa perspectiva, podemos considerar que a autorização de um narrador-menino no supracitado romance nos possibilita adentrar em um novo universo infantil em que o garoto mesmo cercado pelo medo, desafiando os interditos, se sentindo um estrangeiro no próprio lar, desprovido de nome próprio, ousa desenhar um novo contorno na trajetória de sua existência. Logo, a identidade desde menino é marcada pela conexão entre o imaginário infantil e a visão adulta, e de um ser que, marcado pela restrita incomunicabilidade com os adultos, encontra nessa condição uma possibilidade de também observar e analisar as relações de distanciamento e de desafetos de seus entes familiares.

Já no que se refere aos lugares que podemos tomar como referência para destacar o distanciamento entre



o casal e demarcar o espaço ocupado pelo homem são, por exemplo: o melhor lugar da mesa, a maior poltrona da sala (LUFT, 2004, p. 18). Esses lugares simbolizavam o papel social representado pelo pai: um homem de prestígio, chefe da família e que tinha vantagem em relação aos demais membros desta família, em especial, em relação à esposa.

Outro aspecto que merece destaque neste romance é que as responsabilidades relacionadas à maternidade são especificamente pertencentes à mulher. O interesse do pai pela filha, por exemplo, como já mencionamos anteriormente, fundamenta-se, preferencialmente, nos aspectos financeiros e de *status*, e não nos de paternidade. Conforme Vasconcelos (2015), a imagem materna, provavelmente, é o mais poderoso e universal dos arquétipos ligados à mulher, e que está presente na literatura de todos os tempos, e quase sempre reforçando os padrões patriarcais. Nesse sentido, (STEVENS, 2007 apud VASCONCELOS, 2015, p. 93) nos chama a atenção para o fato de que as formulações patriarcais sobre a maternidade, em vez de enaltecer a mulher, foram construindo a ideia da inferioridade deste ser em função do seu papel de reprodutora da espécie. Assim, por ser um ser inferior cabe a ela o espaço privado da casa no cuidado com os filhos.

Confinadas nesse *lócus* de atuação, as mulheres apresentadas por Lya Luft no romance *O Ponto Cego* passam por uma experiência de vida muito complexa, divididas entre as tarefas da casa, a dedicação ao marido e ao papel de mãe, tornando-se assim, em sua maioria, mulheres frustradas, mergulhadas em momentos de sofrimento, tristeza e dor, o que as levam ao fracasso. Algumas delas não executam as tarefas de forma satisfatória conforme os padrões patriarcais, mas também há aquelas que, mesmo cercadas pelos ditames sociais, como bem salienta a própria escritora, apresentavam um olhar que “migrava para outras regiões” (cf. LUFT, 1997, p. 154); os espaços públicos, a liberdade e a autoafirmação, pensando para si uma outra vida, como é o caso da mãe do garoto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao focalizar a figura da mulher em seus romances, Lya Luft tentou retratar as condições de vida das mulheres numa época em que a elas eram reservados o espaço doméstico; a vida privada. Assim, os conflitos instaurados no seio familiar retratado pelo romance *O Ponto Cego* conjugam a atmosfera de uma aparente desigualdade entre homem e mulher, sendo que ao homem era reservado o espaço público. Nesse sentido, Lya Luft constrói suas personagens femininas tendo como intuito viabilizar a voz das mulheres marginalizadas pelas estruturas do patriarcado. Esta escritora atinge, por meio da linguagem simbólica e metafórica, uma



concepção de núcleo familiar que se tornou a chave mestre de seus romances. Como bem salienta Carrijo (2013, p. 83), “Sob a chancela do patriarcado, a família passa a ser esquadrinhada e denunciada pelo projeto literário da autora, quando da narração dos conflitos vivenciados nessa espécie de ninho que também é jaula”.

Compreendido desta forma, o núcleo familiar, ao mesmo tempo em que acolhe as pessoas lhes colocam as “algemas” do mundo patriarcal e do discurso falocêntrico, desestabilizando assim as estruturas subjetivas dos indivíduos. Logo, as personagens femininas da obra em análise são mergulhadas em um universo predominantemente masculino, passando por experiências trágicas e sentimentos angustiantes como a loucura, a morte, a solidão, a culpa, o medo, a falta de amor, a insatisfação, dentre outros.

Verificamos que o espaço doméstico que deveria ser um lugar de proteção e conforto acaba por se tornar um lugar esfacelado onde se afloram os conflitos. O narrador destaca que um dos raros momentos em que a mãe se mostrava feliz era quando ela se entregava ao trabalho frente ao computador, assim: “Alguns dos momentos felizes de minha Mãe parecem ser quando abre a tampa de seu computador portátil e, instalada na mesa de jantar ou em algum canto, trabalha concentrada: serena” (LUFT, 2004, p. 43). Nesse sentido, o próprio narrador indaga: “O seu trabalho lhe confere alguma anistia? Por alguns momentos deixa de avaliar as perdas e os ganhos, e a velha dívida impagável?” (LUFT, 2004, p. 43).

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. *Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft*. Curitiba: Prismas, 2013.

FITZ, Earl Eugene. Ambiguidade e gênero: estabelecendo a diferença entre a ficção escrita por mulheres no Brasil e na América espanhola. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: UFG, 1997. p. 153-165.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUFT, Lya. *O ponto cego*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. Masculino e feminino: um possível reencontro. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-*



ANAIS

ISSN: 2238-0787

se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: UFG, 1997. p. 153-165.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de; SZWKO, José Eduardo (Org.). *Diferenças, Igualdade*. São Paulo: Berlindis & Vertecchia, 2009.

STEVENS, Cristina. (Org.). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

VASCONCELOS, Vania. *No colo das IABÁS: maternidade, raça e gênero em escritoras afro-brasileiras*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2015.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Caxias do Sul: EducS, 2013.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6

Momentos de ruptura social e a representação do feminino

ENTRE O ARCAICO E O MODERNO: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *UM INIMIGO DO POVO*, DE IBSEN

Me. Vicentônio Regis do Nascimento Silva (UEL)

Diferentemente de que muitos analistas proclamam, não se pode afirmar a inclinação feminista de Ibsen e de sua obra, apesar de tanto um quanto a outra provocarem grandes debates, infundáveis discussões, movimentos contestatórios ou conservadores e movimentações feministas em vários pontos da Europa do século XIX. Em diferentes oportunidades, conservadores e liberais discutiram arduamente o papel da mulher na sociedade delineada pelas transformações que exigiam novas intervenções sobre liberdades coletivas e individuais. Indagado no fim da vida sobre o papel da mulher em sua obra e na vida social, o dramaturgo norueguês desvencilhou-se de posicionamentos políticos ou ideológicos:

Antes de escrever sua última peça, Ibsen foi amplamente homenageado em seu aniversário de setenta anos. No dia 20 de março de 1898 a cidade inteira transformou-se em festa. Até os navios se embandeiraram. Em todos os teatros foram remontadas suas peças e cada um dos personagens femininos foi desfilando pelas ruas, oferecendo flores ao seu criador. Entre as muitas homenagens prestadas, ela teve que receber uma delegação de mulheres feministas, a “União das Mulheres”. Mas ele recusou suas homenagens negando sua adesão a qualquer ponto de vista social ou político, dizendo: “eu sou mais um escritor do que um filósofo social. Eu nem mesmo sei qual é a questão social das mulheres. É como mães que elas podem ajudar a resolver os problemas humanos” (MENEZES, 2006, p. 52).

Se não se pode atestar a filiação do escritor nas fileiras de defesa dos direitos ou da emancipação das mulheres também não se pode asseverar seu distanciamento das transformações sociais já que praticamente todos os seus trabalhos teatrais abriram espaços relevantes aos novos comportamentos femininos, causando leituras adversas. A filósofa, escritora, professora e ativista feminista Simone de Beauvoir (BEAUVOIR, 2013, p. 615) considerava Nora, protagonista de *Casa de Bonecas* (1879), personagem conduzida exclusivamente pela diretriz masculina enquanto o historiador Eric Hobsbawm a classifica como personagem “progressista” (HOBSBAWM, 2006, p. 272).

Justamente por essa possibilidade ampla de interpretações das personagens femininas escolhemos *Um inimigo de povo* (1882), drama em cinco atos transcorridos na Costa da Noruega (especificamente na casa do Dr. Stockmann, nas oficinas de redação e tipográfica do jornal Voz do Povo e na residência do Capitão Horster).



A ação inicia-se e conclui-se na casa do Dr. Stockmann. Empregado responsável pela área de saúde da Estação Balneária, envia ao laboratório mostras da água do empreendimento e, em pouco tempo, recebe carta confirmando suas desconfianças: resultado positivo para contaminação. Sua intenção: fechar as portas do balneário até efetivamente acontecerem todas as mudanças de estrutura. Em um primeiro momento, recebe o apoio do jornal Voz do Povo e da Associação dos Pequenos Proprietários. Entretanto, o drama sofre uma reviravolta quando o irmão do Dr. Stockmann, sócio da Estação Balneária e prefeito da cidade, convence tanto o jornal quanto a associação de que os gastos com a reforma sugerida sairiam dos cofres municipais, já que a empresa não teria recursos para se manter fechada por anos e promover as reformas. Diante da situação criada pelo prefeito, Dr. Stockmann passa a ser o inimigo do povo por desejar criar gastos que seriam cobrados da coletividade.

Os diálogos mostram as articulações dos jogos de poder e, conseqüentemente, da mudança entre vitoriosos e derrotados, projetos públicos e interesses privados, verdades e mentiras, inteligência e senso comum, loucura e sensatez. Dessa turbulência surgem duas figuras femininas que, alocadas no modelo actancial (UBERSFELD, 2005, p. 35-46), poderiam ser definidas como oponente e adjuvante. Tratamos especificamente de Catarina e de Petra, respectivamente esposa e filha do Dr. Stockmann.

O *ethos* de Catarina e de Petra já se apresentam na descrição antes do início da peça quando a primeira é classificada como esposa e a segunda como filha e, especificamente, “professora pública”. Logo, como veremos mais adiante, Catarina torna-se refém do medo, do temor e do receio que a obriga a pressionar o marido a desistir de sua ideia de se posicionar contra o prefeito, a opinião pública e o povo, pensando em seus filhos, na família e no futuro ao mesmo tempo em que Petra estimula o pai a combater pela verdade e pela justiça, defender a coletividade e proclamar a submissão do interesse privado aos anseios públicos.

“Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais (...) indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito” (PRADO, 2007, p. 88). Décio de Almeida Prado acrescenta que a revelação sobre si mesma interessa apenas quando a personagem tem necessidade de explicar sentimentos e reflexões pouco claras, interessando-nos, de maneira geral, o que as demais personagens dizem a respeito dela.

As figuras encampadoras do conservadorismo ou da libertação, da covardia ou da coragem e do particular ou do público desenham-se pelo diálogo das personagens ao longo do drama, acentuadas pelas ações ou discursos utilizados para desestabilizar ou acentuar conflitos internos e conflitos externos que, por sua vez, nos levarão a perceber se efetivamente se concretizou sua resolução e a grandeza do obstáculo ali construído.



O objetivo é o mesmo: a conquista de uma posição que assegura domínios sobre gentes, terras, tesouros; ou a manutenção dessa posição por parte de quem já a tem. Naturalmente, poder-se-á dourar essa pílula com o ouro do bem público ou da salvação da pátria. Mas, no fundo, o objeto de disputa é o poder. Conquistar o poder é o desígnio da personagem, esse ser que conhecemos através da expressão desse mesmo desígnio e, também, através de outros traços de um desenho que irá, afinal, delinear o seu caráter. Aqui, a ação determina a personagem, que determina, por sua vez, a ação. Um indivíduo (ou um grupo) é desenhado por atos, palavras, gestos, informações, para que saibamos, pouco a pouco, o que ele é; isso é a súpula do seu subjetivo. Mas isso é pouco. É preciso que ele se objetive em ação (PALLOTINI, 2013, p. 104).

A função de Catarina é a de ser oponente ao Sujeito/Dr. Stockmann, impedindo-o de levar seu Objeto, que é a descoberta de bactérias prejudiciais à saúde, ao Destinatário, que é o povo. Sempre circunscrita ao ambiente da casa, sem ideais – como os que possuem o esposo e a filha – e sem diálogos de conteúdos relevantes, geralmente recheados de amenidades ou comunicados, sua ação consagra-se por tentar acalmar os ânimos, esfriar os debates acalorados e retornar a vida à ordem anterior. Em sua *persona* destacam-se os conflitos internos demonstrados por seu desespero, por suas iniciativas frustradas de conter o ímpeto do marido. Por isso é chamada ironicamente de “sensata” tanto pelo pai quando pelo cunhado.

DR. STOCKMANN – Mas para isso são necessárias ações objetivas e claras. E eu não vejo vontade política de meter a mão profundamente nessa podridão. Pelo menos é o que concluo pelo que você me disse.

PREFEITO: Como empregado da Estação Balneária, você não tem direito a uma opinião individual e solitária.

DR. STOCKMANN – Não tenho o direito de...?

PREFEITO – Como empregado, disse eu. Como cidadão, você pode pensar o que quiser. Como funcionário da Estação Balneária, você não tem o direito de externar uma opinião que não esteja de acordo com a dos seus superiores.

DR. STOCKMANN – Mas isso já é demais! Eu, médico, homem de ciência, não tenho o direito de...!

PREFEITO – Não se trata aqui de uma questão puramente científica, mas de uma questão ao mesmo tempo técnica e econômica.

DR. STOCKMANN – Chame do jeito que você quiser. Pouco me importa! Mas quero lhe dizer que me considero absolutamente livre para ter qualquer opinião sobre todas as questões do mundo!

PREFEITO – Como você quiser. Mas não no que diz respeito ao nosso balneário. Isso, nós lhe proibimos.

DR. STOCKMANN – (Aos berros). Vocês me proibem...! Vocês! Um bando de...

PREFEITO – Eu sou seu chefe e lhe proíbo. E quando proíbo uma coisa, você nada mais tem a fazer do que obedecer.

DR. STOCKMANN (Contido.) – Escuta, Peter... Se você não fosse meu irmão...

PETRA (Abrindo a porta abruptamente.) – Pai, você não deve tolerar isso.

SRA. STOCKMANN (Atrás dela.) – Petra, Petra!

PREFEITO – Parece que estavam escutando atrás da porta.

SRA. STOCKMANN – Vocês falavam tão alto que não se podia evitar de...

PETRA – Sim, eu estava escutando.

PREFEITO – Bom. É melhor assim...

DR. STOCKMANN (Aproximando-se do prefeito.) – Você me falou de proibir e obedecer.

PREFEITO – Você me obrigou a usar este tom.

DR. STOCKMANN – E exige que eu me desminta publicamente?

PREFEITO – Nós achamos indispensável que você faça o que pedi.

DR. STOCKMANN – E se eu me recusar a obedecer?

PREFEITO – Nesse caso, nós mesmos publicaremos uma declaração com o objetivo de tranquilizar o público.



DR. STOCKMANN – Está muito bem. Mas eu, então escreverei contra vocês. Sustentarei o que disse. Provarei que tenho razão e que vocês estão errados. O que vocês vão fazer?
PREFEITO – Ai, então, não poderei evitar que você seja demitido.
DR. STOCKMANN – O quê? ...
PETRA – O pai... Demitido?
SRA. STOCKMANN – Demitido!
PREFEITO – Sim, demitido do posto de médico da Estação Balneária e afastado de toda a participação nos negócios do balneário.
DR. STOCKMANN – Vocês fariam isso?
PREFEITO – Você está se metendo num jogo perigoso.
PETRA – Meu tio, isso é uma forma revoltante de tratar um homem como meu pai!
SRA. STOCKMANN – Petra, cala a boca!
PREFEITO (Olhando Petra.) – Olha só! A filha já começa também a ter opiniões subversivas. Claro! Não podia deixar de Ser assim. (Para a Sra. Stockmann.) Cunhada, você, que parece ser a pessoa mais sensata da casa, devia usar de sua influência sobre seu marido e fazer-lhe compreender as consequências que tudo isso pode trazer a ele e à sua família (IBSEN, 2002, p. 70-73).

Quando o prefeito a reconhece como a “pessoa mais sensata da casa”, utiliza-se da ironia para, no exercício de seu poder, atemorizar a já medrosa Catarina, cuja sensatez pode ser assimilada como covardia, exacerbada ao jogar aos olhos do marido o fato de ele possuir a verdade, mas não o poder de disseminá-la e torná-la aceitável e de temer as futuras privações da família. Unindo o medo ao temor, implora para que o esposo abandone seus objetivos. Para tudo há limites, garante a Catarina, inclusive para a prática da cidadania.

De outro lado, Petra funciona como o adjuvante incumbido de auxiliar o Sujeito na tarefa de levar o Objeto ao Destinatário. Conforme verificamos no fragmento acima, a professora pública difere da mãe em vários aspectos, o primeiro deles o discernimento entre público e privado ou entre conformidade e transformação simbolizados pelos espaços em que passam boa parte de suas vidas: Catarina restringe-se à casa, ao particular, ao privado, ao limitado, longe das discussões, dos atritos e dos enfrentamentos, familiarizada e confortável com seu mundo liderado pelo marido; Petra vai à rua, ao público, ao ilimitado, dentro das discussões diárias e relevantes, protagonista de atritos e partícipe de enfrentamentos, convivendo com o pai no mesmo patamar de igualdade intelectual. Se Catarina possui o viés de subordinação, mantido pela relação de verticalidade, a Petra cabe desempenhar papel de igualdade por meio de seu relacionamento horizontal não apenas com o médico, mas com todos os homens do drama.

Petra tem conhecimento científico, geográfico, físico e matemático a ponto de discutir com profundidade os problemas de estrutura e de saneamento básico da Estação Balneária e, em algumas situações, deixa transparecer o desejo de criar uma escola forjada sem alicerces tradicionalistas. Ela, símbolo da ousadia e do esclarecimento, apoia Dr. Stockmann em sua luta pela busca da verdade, incentivando-o a não tolerar nem as ameaças nem os posicionamentos do tio. Conforme verificamos no fragmento da peça acima transcrito, o conflito externo instala-se entre Petra e seu tio: do enfrentamento – provocado pelo prefeito e aceito pela



sobrinha – saem novos contornos das relações entre os dois, desestabilizando a autoridade municipal pela ordem do discurso – ou por sua reordenação – e adjetivando pejorativamente a professora de subversiva e seguidora dos passos do pai.

O conservadorismo (a mãe ordena que Petra silencie e o tio tenta silenciá-la a todo custo) vê-se contido pela voz incontestada da mulher que, recriminando a mãe, apoiando o pai, opondo-se ao tio, joga novas luzes sobre a sociedade ao brigar por um ideal de benefício de todo um povo. O comportamento de Catarina e o de Petra simbolizam a transição do arcaico ao moderno, coincidem com os passos iniciais da Primeira Onda Feminista – durante a passagem do século XIX para o XX as mulheres lutaram pela participação nas decisões políticas e públicas nos Estados Unidos e em alguns países europeus – e cristalizam as mudanças de uma sociedade urbana cujos atores operam mudanças sociais e políticas significativas.

Após perder o apoio do jornal e dos pequenos proprietários, de enfrentar os problemas causados pela redefinição da ordem do discurso que inverte suas finalidades públicas e o torna inimigo do povo e da opinião pública, de ser humilhado e vaiado diante da multidão, Dr. Stockmann volta à sua casa, totalmente apedrejada, a fim de retomar o cotidiano.

Se a peça inicia-se na sala de sua casa repleta de amigos, de mesa farta e de muita alegria, termina-se no mesmo lugar, sem amigos, sem mesa farta e sem alegria, mas com entusiasmo de metamorfoses, dando-nos a entender que as transformações partem de casa/interior para o mundo/exterior. Nesses momentos de novas ideias, Dr. Stockmann empolga-se com a possibilidade de fundar uma escola para educação de seus filhos, estimulando-os a conseguirem mais colegas para formar uma dúzia – doze discípulos da loucura ou da sensatez? – e construir um novo mundo.

Por fim, os papéis de Catarina e de Petra são reforçados. Se Catarina já não impede fisicamente a construção da escola, exime-se da empreitada e murmura palavras desalentadoras. Por outro lado, Petra, em sua função de adjuvante, mais uma vez ajudará o Sujeito/pai a entregar o Objeto, que é a educação baseada em novos preceitos, a seus novos Destinatários, os futuros alunos/discípulos. A figura de Catarina – a mulher da casa, da família, do particular e do medo – cede espaço à de Petra – a mulher da rua, do público, da ousadia e dos comportamentos liberais. Ocorreram os conflitos internos e os externos com Catarina e Petra. Petra conseguiu enfrentar o obstáculo e compreender a grandeza de sua tarefa pública de mulher que, dali em diante e numa perspectiva metonímica, jamais voltaria a ser uma dona de casa submissa ou dependente de marido ou alheia aos assuntos e ações sociais, políticas e educacionais.



REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

IBSEN, Henrik. *Um inimigo do povo*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 81-102.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 6
Momentos de ruptura social e a representação do feminino

DEVIR E DESCONSTRUÇÃO NO CONTO AMOR, DE CLARICE LISPECTOR

Dafne Helena Lourenço Rosa (UFRGS)

Após o primeiro contato com contos de Clarice Lispector, o sujeito-leitor poderá incorrer em equívocos interpretativos caso tente determinar um tipo social representado por cada uma das personagens da escritora. Mesmo os leitores lispectorianos mais assíduos são intimados a abdicar dessa tarefa aprisionadora.

Geralmente situados nos centros urbanos, e ricos em elementos desse âmbito social, os contos da obra *Laços de Família* (1960) contém personagens passíveis de trânsito entre todas as classes sociais de qualquer cidade grande, podendo ser identificados entre os tipos economicamente desfavorecidos como entre os mais privilegiados. Importa compreender que tal transitividade se dá não pelos detalhes implícitos que os descrevem – tais quais o bonde e as sacolas do mercado, denotando conforto e ostentação; mas sim pela vulnerabilidade social, estabelecida por cadeias simbólicas pré-determinadas pela *Ordem* para suas próprias *performances*.

É costume da crítica classificar a obra de Clarice Lispector como intimista ou existencialista, a despeito de uma corrente filosófica fortemente em voga no mesmo período histórico de produção da obra supracitada, qual seja o *existencialismo*. Essa relação estabelecida entre tal filosofia e a narratividade da escritora parece ser fonte de leituras contaminadas por tal pensamento, gerando assim, a meu ver, confusões interpretativas que incorrem no rebaixamento da produção dessa autora ao rótulo corriqueiro de “literatura feminina”, relacionando esta à busca pela própria existência, pelo conhecimento interior, ou mesmo à busca de certa essência humana, que estaria, em algum lugar, sublimada, inatingível. No entanto, a obra lispectoriana contorna outras existências, muito mais presentes e enunciativas, embora ofuscadas e silenciadas em processos sociais de dominação, como é possível perceber através da leitura do conto “Amor”.

Como pensou o idealismo alemão, existiria uma verdade anterior à verdade, uma ordem transcendental que instauraria simbolicamente a finalidade do homem, qual seja o saber universal. Para tanto, seria necessário aos sujeitos seguirem dadas prescrições que os possibilitassem chegar ao fim do saber universal, ao ideal de transcendência enquanto unidade epistemológica. Por consequência, tais metafísicas ignorariam as diferenças ontológicas, uma vez que quaisquer subjetividades seriam entendidas como uma parcela insuficiente desse saber transcendental do qual todos os homens deveriam fazer parte.



Qualquer filósofo poderia dizer que não existe nada *a priori* à metafísica porque esta seria, em si própria, *a priori*. Mas gostaria de enfatizar a metafísica em questão como uma elaboração de algo anterior, uma *Ordem* hegemônica em si mesma, determinando práticas ontológicas para sujeitos *a posteriori*. Considerando-se o *físico* enquanto referência substantiva, reconhecemos o *metafísico* como um *idealismo* que precede a existência das substâncias, uma filosofia elaborada por esta *Ordem* que idealiza modelos de conduta e práticas sociais para regulamentar os sujeitos e centralizar o poder por meio da conceptualização dessas práticas, aprisionando-as em forjadas *metafísicas* enquanto *ontologias dialéticas*, cuja episteme de uma sobrepõe-se à da outra, legitimam performances de papéis sociais convergentes para com os interesses políticos da Ordem.

Essas performances comportam diferenças subjetivas cujos signos são apagados exatamente pelos signos das metafísicas, mediadores de linguagens de ordem visuais e discursivas que estruturam os modelos performativos da ontologia social dentro da lógica do patriarcado e seus lugares discursivos e performativos legitimados. Desse modo, só é possível ser sujeito *se* em conformidade com uma ou outra metafísica, para assim corresponderem aos interesses da Ordem.

É nesse sentido que, adentrando o conto, compreendemos como “a vida podia ser feita pela mão do homem” (LISPECTOR, 2009, p. 20). Ana, a protagonista, e também um sujeito marginalizado, criava vidas – a dela e a de seus filhos, mas também sua vida era criada por mãos outras, e, como que “por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.” (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Embora esse sujeito marginalizado fizesse parte “[...] das raízes negras e suaves do mundo”, alimentasse “anonimamente a vida” e com isso se conformasse, pois “Assim ela o quisera e escolhera” (LISPECTOR, 2009, p. 21), parece-nos claro certo tom irônico apontando para uma incômoda consciência de uma mão controlando-o, impelindo-o a aceitar a vida como esta havia sido até então, e fazendo o que fazia *do modo* como fazia. O sujeito dessa metafísica não possui conhecimento reconhecido deste seu lugar. Falta-lhe algo com que se comparar para conhecer-se a si próprio, até o momento da visão do cego, quando “o mal estava feito” (LISPECTOR, 2009, p. 22), qual seja o perecimento da existência dessa metafísica, uma vez que “Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível...” (LISPECTOR, 2009, p. 22) e “O mundo tornara-se de novo um mal-estar” (LISPECTOR, 2009, p. 22).

A visão do homem cego permitiu a protagonista *devenir* na acepção desenvolvida pelo filósofo francês Gilles Deleuze, para quem o *devenir* “é da ordem da aliança” (DELEUZE, 2012, p. 19), pois “[...] é no vasto



domínio das *simbioses* que [a evolução] coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível.” (DELEUZE, 2012, p. 19). Quando o sujeito devém um lugar outro, qual seja um *devoir simbiótico*, diferencia-se de si a partir de si mesmo. Nessa simbiose, o sujeito se reconhece enquanto sujeito da diferença, e reconhece também o sujeito-outro ao qual se alia nesse *devoir simbiótico*, e, como efeito dessa diferença, torna-se alguém diferente. Portanto, essa diferença só se efetiva no *devoir*.

Pensando assim, o *devoir* é caminho para a consciência da metafísica e todos os simbólicos que amarram os sujeitos em suas normas. Ao *devoir* o *devoir-cego*, a protagonista passa a perceber os signos de dadas metafísicas, observando o cego e as demais pessoas ao redor. Era como se todas as pessoas daquela sociedade, mesmo as que usufruíam da visão, estivessem cegas por se comportarem igualmente ao cego, ou seja, de forma “periclitante”; enquanto no cego a cegueira é física, nas demais pessoas é metafísica; e a falta de sentido é a falta de direção, pois as pessoas se deixavam ser manipuladas pelas normas performativas, pela *naturalidade* com que seus papéis foram determinados. Aperceber-se de “uma ausência de lei” (LISPECTOR, 2009, p. 23) denota submissão à metafísica não reconhecida e, portanto, inquestionada. Dentro dessa metafísica, não há leis para os sujeitos produzidas por eles próprios, e não possuem sequer a possibilidade de governar suas próprias vidas, nem de estabelecer suas formas de autogoverno.

Devoir, portanto, possibilita o sujeito reelaborar-se ontologicamente via estranhamento das normas performativas aprisionadoras das diferenças. Porém, para os sujeitos devirem de fato, é preciso gestos prospectivos a fim de aproximá-los em uma relação epistemológica.

Pensando essa relação, me aproprio do conceito de *desconstrução* do filósofo francês Jacques Derrida, para quem o gesto se efetiva *nos e a partir dos enunciados* elaborados pelos sujeitos da diferença. Quando o sujeito alia-se em um *devoir* ao sujeito-outro-qualquer, e porque essa simbiose aponta para uma ontologia extralinguística, não basta reconhecê-lo da mesma maneira em que o sujeito reconhece-se a si mesmo; é necessário *conhecê-lo e conhecer-se a si mesmo*. Essas elaborações epistemológicas também não podem ser efetivadas à mesma maneira; dão-se através de análise e reflexão de seus enunciados, bem como da desconstrução dos discursos que os elaboram; ou mesmo sem fala alguma, mas simplesmente da compreensão sensível. Através do conhecimento do outro a partir de experiências subjetivas deste outro, seja sua fala, sua escritura ou seus gestos, o sujeito conhece seu próprio *devoir*, e, em virtude da desconstrução das cadeias discursivas elaboradas simbolicamente acerca do sujeito-outro, tem a oportunidade de diferenciar-se do que é dentro de seu próprio *devoir questionando* os simbólicos elaborados acerca de si e do outro *em sua própria* metafísica. Ao ocupar um *devoir simbiótico* e elaborá-lo epistemologicamente, lhe é ressignificar-se



ontologicamente e, portanto, implodir as metafísicas que determinam e condicionam sua cultura, seus posicionamentos ideológicos e, conseqüentemente, suas imposturas, suas práticas excludentes.

Esse movimento faz dos conceitos de devir e de desconstrução epistemologicamente significativos, mas também ontologicamente produtivos, pois desloca do universal a ideia de unidade subjetiva; e permite os sujeitos mudarem suas próprias posturas em relação às alteridades, *tornando-se* sujeitos *diferentes*, mais *éticos*.

Retornando ao conto e analisando o percurso ontológico-epistemológico da protagonista, percebemos tais gestos interrogativos dentro de sua metafísica, quando ela se encontra no Jardim Botânico, modelo primordial para o conhecimento de sua própria ontologia. Enquanto sujeito de performances forjadas, “Ela [Ana] apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse.” (LISPECTOR, 2009, p. 23), mas não necessariamente por um ato voluntário, pois lutava para seguir à risca tal metafísica em certo ponto suspeitada, buscando apaziguar a provável existência de uma “crise”, e o apaziguamento se dá em relação à tensão resultante dessa crise, que poderia explodir a vida – de um lado os modos pré-determinados, e, portanto, permitidos de se comportar em sociedade e corresponder às suas expectativas; de outro, os desejos do próprio sujeito no devir de sua diferença, onde aquilo a que “[...] chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada.” (LISPECTOR, 2009, p. 23). Também nesse sentido, o voluntarismo enquanto ato de vontade de servir à pátria é irônico na narrativa, pois na medida em que o sujeito foi inserido na metafísica e esse ato é apagado – porque é normativo – é irônico dizer que é um ato voluntário; por esta razão, “Na Rua Voluntários da Pátria”, a protagonista “parecia prestes a rebentar uma revolução [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 23), pois estava no limiar da própria vontade, com o coração cheio da “pior vontade de viver” (LISPECTOR, 2009, p. 27). Esse é o efeito da “bondade extremamente dolorosa” (LISPECTOR, 2009, p. 23): não conseguir mais olhar para a marginalidade separando-a em categorias performativas, em tipos, em posições sociais cuja autenticidade da escolha estava questionada.

No Jardim Botânico, Ana deveio o próprio lugar, observando o “trabalho secreto” (LISPECTOR, 2009, p. 24) realizado naquela comunidade, ou seja, o modo como se comportava naturalmente sem papéis performativos *a priori*. Os seres são e agem conforme a natureza os fez. A partir dessa comparação, a personagem questiona alguns conceitos dados a acreditar por diversas ordens simbólicas, tais como a morte: “A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.”; a riqueza: “[...] o mundo era tão rico que apodrecia.”; enfim, os comportamentos: “A moral do jardim era outra”. (LISPECTOR, 2009, p. 25). Ana compreende o quanto, no Jardim, não havia metafísicas, papéis performativos, nem exploração ou aniquilamento, mas apenas o que à natureza é *imanente*, pois “O Jardim era tão bonito que



ela teve medo do Inferno.” (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Resta-nos perguntar se quando o sujeito retorna ao seu próprio devir, à sua própria diferença, ele necessariamente modifica suas imposturas. O mal-estar provocado pelo devir-cego permite à protagonista reconhecer-se em meio a forças conflituosas agora claramente percebidas. Porém, de volta ao lar, os questionamentos denotam um percurso ainda não findando, qual seja a devida e necessária subversão das metafísicas que determinam as performances de sujeitos-qualsquer de ontologias várias no território ocupado pela instituição familiar – “[...] que nova terra era essa?” (LISPECTOR, 2009, p. 26).

Ana coloca em dúvida o desejo de subverter a Ordem e assumir o comando de sua vida: “O que faria se seguisse o chamado do cego? [...]”(LISPECTOR, 2009, p. 26); deseja *aliar-se* a devires-outros, e sente que *precisavam uns dos outros*. Apesar disso, havia ainda conflito entre as normas tão cristalizadas e o poder de uma possível subversão caso fosse contemplada, além do claro sentimento de culpa que a rendia à Ordem, e o temor pelas consequências dos passos que desejava dar. “Não deixe mamãe te esquecer” (LISPECTOR, 2009, p. 26), diz a um dos filhos, pois devir a faria esquecer-se deles, não por ausência de amor, mas pela presença de muitos mais a quem amar, rompendo com o contrato institucional de olhar e querer o bem apenas aos seus.

Ana reconhece que “[...] pertencia à parte forte do mundo [...]”(LISPECTOR, 2009, p. 27), mas entre mover-se voluntariamente sabendo-se sujeito marginalizado e manter-se no centro mesmo sob a condição de subjugada, parece preferir condescender para com as normas, levada pelo medo de que “nada” aconteça, ainda que “sua pior vontade de viver” a leve a questionar-se se “O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria nas crianças.” (LISPECTOR, 2009, p. 29). Ana reconhece também a necessidade de movimentos e de novas atitudes diante deles, ou seja, tomar decisões, agir ou reagir no limiar da mudança e todas as suas consequências, que se faziam cada vez mais claras.

Dessa forma, quando um sujeito lê uma obra escrita por um sujeito de um devir marginalizado – neste caso, o devir-mulher ao qual a grande maioria de suas protagonistas também devém, pode ter a impressão inicial de que as vozes femininas presentes nessa obra falam de um lugar de vitimização, quando, em verdade, falam de um lugar de discriminação. Ao engajar-se na leitura literária, o sujeito-leitor tem a oportunidade de aliar-se aos devires ali implicados pelo que há de mais imanente em suas ontologias – a própria e a do outro – através do questionamento dos enunciados e das cadeias discursivas que elaboram as performances femininas na Ordem, entrando *em simbiose*, junto aos quais encontrarão imanências que permitirão questionar seu próprio devir e desconstruir os discursos que elaboram a si mesmos, descobrindo na imanência o que é próprio do ser



independentemente de gênero, etnia e classe social.

Mais que revelar a marginalidade e a cristalização da normatividade, Clarice Lispector revela o poder da Ordem, capaz de manipular também sujeitos-homem numa ordem metafísica masculina que não os permite reconhecerem-se enquanto diferença, mantendo-os cegos sob a ordem patriarcal que oprime inclusive ontologias masculinas. Considerando em particular uma ontologia feminina, tal qual a da personagem em análise, o sujeito-homem-leitor, ao devir o lugar da feminilidade, não constrói saberes que dizem respeito apenas às mulheres, mas, além de conhecer tecidos discursivos nos quais estão emaranhados a feminilidade e seus discursos (ou, então, ontologias de devires sociais), conhece também cadeias simbólicas que acorrentam seu devir-homem a metafísicas masculinas opressoras e manipuladoras.

Assim, percebe-se que toda cegueira é involuntária justamente por ser produzida por esta Ordem, não sendo a subjugação um ato de vontade e nem mesmo uma referência unicamente às mulheres. Nesse ponto, podemos inferir não a mostra contínua de determinadas ordens a serem questionadas, mas sim nos gestos de devir e desconstruir mostrar o engajamento em si necessário em relação ao conhecimento de quaisquer normas que aprisionam os sujeitos.

Sendo o devir uma disposição subjetiva, reconhecemos que cabe a cada sujeito, segundo sua consciência, seus objetivos e seu tempo de despertar, mudarem ou não suas imposturas. O leitor mais atento poderá perceber-se do resíduo do devir-cego, bem como da dominação da hegemonia.

A Literatura é, assim, território ontológico e epistemológico de legitimação das diferenças e de ressignificação das normas, a fim de reelaborá-las contemplando também as reivindicações de todos os devires, ou, minimamente, propiciar uma abertura da Ordem, movimento hospitaleiro de todas as diferenças.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs Vol. 4*. São Paulo-SP: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo-SP: Perspectiva, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 7
Mulheres escritoras na virada do século

CALCINHAS PENDURADAS NO VARAL: NOVOS PARADIGMAS PARA O *BILDUNGSROMAN* FEMININO

Ma. Camila Canali Doval (PUCRS)

Tendo em vista o conceito tradicional, segundo o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004, p. 56), o *Bildungsroman* trata-se de “[...] uma modalidade de romance tipicamente alemã, [que] gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade, fundada na ideia de que ‘a juventude é a parte mais significativa da vida’ [...]”. Estabelecido nos estudos literários com base nas análises de obras de autoria masculina e protagonizadas por homens, o gênero — ou subgênero — *Bildungsroman* tem como paradigma *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, publicado na Alemanha entre 1794 e 1796. A crítica feminista tem desconstruído esse conceito justamente por ele não ser capaz de abarcar a perspectiva das mulheres; a definição, conforme Cristina Ferreira Pinto em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990, p. 11), refere-se “[...] ao processo durante o qual se aprende *a ser homem* [...]”, do qual as personagens femininas estão, já de saída, desautorizadas a participar. Segundo a autora, a primeira teórica a detectar essa *falha* estrutural do conceito e afirmar que o *Bildungsroman* é um gênero masculino por excelência foi Ellen Morgan, em 1972, no artigo “Humanbecoming: form and focus in the neo-feminist novel”: “[...] embora tivesse havido sempre ‘romances de aprendizagem’ feminina, essa aprendizagem se restringia à preparação da personagem para o casamento e a maternidade” (MORGAN, 1972 apud PINTO, 1990, p. 13). Em termos práticos, a protagonista só poderia ser considerada *formada* quando se encontrasse devidamente *domesticada* para encarar um *para sempre* de submissão ao marido, à casa e aos filhos. Ainda para Morgan (1972 apud PINTO, 1990, p. 13), “[...] os poucos exemplos de *Bildungsromane* femininos que focalizavam o desenvolvimento *pessoal* — ou seja, psicológico, emocional e intelectual — da protagonista terminavam constantemente em fracasso”.

Contemporaneamente, o fracasso do desfecho da narrativa de formação feminina é uma das condições a serem vencidas pelas escritoras, à medida que a presença da nova mulher na literatura tem o poder de se expandir em influências para o lado *de fora* do texto. Nesse sentido, o conceito tradicional de *Bildungsroman* é caro à crítica feminista. Em “A circularidade dos sonhos: a aprendizagem em *Sinfonia em branco*, de Adriana



Lisboa”, Virginia Maria Vasconcelos Leal [s/d] aponta que é “[...] pelo fato do protagonista de um *Bildungsroman* estar em negociação com o mundo que o rodeia, em uma perspectiva dialógica, entre a adesão e a negação dos valores dominantes em seu grupo, que a crítica literária feminista resgatou a importância deste subgênero”. Assim, o potencial transformador da relação intrínseca que o *Bildungsroman* mantém com a história e o meio social potencializa as possibilidades do texto de autoria feminina intervir na reconstrução do cânone literário e agir também sobre a reconfiguração dos papéis sociais. Segundo a análise de Wilma dos Santos Coqueiro (2014, p. 210), em “O *Bildungsroman* de autoria feminina contemporâneo: uma leitura de *Azul-corvo*, *Algum lugar* e *Pérolas absolutas*”, o caminho trilhado pelo subgênero no decorrer da história da literatura e da sociedade aproximou-o da literatura feita pelas minorias:

[...] apesar do fato de o *Bildungsroman*, surgir como uma expressão do mundo burguês, alemão e masculino do século XVIII, ele sofreu transformações em consonância com as mudanças históricas, culturais e sociais, de modo a expressar atualmente a evolução da realidade e se constituir como uma nova legítima expressão das minorias que sempre estiveram relegadas à margem e que emergiram a partir dos movimentos culturais pós 68.

A esse respeito, podemos compreender o *Bildungsroman* feminino, mesmo com o desfecho fracassado descrito por Morgan, como uma transgressão já de saída por desconstruir um conceito imposto à luz de uma cientificidade cartesiana e masculina, que empreende paradigmas para legitimar a si mesma como expressão da verdade, e também por apresentar protagonistas mulheres às voltas com conflitos considerados exclusivamente femininos e, portanto, relegados ao segundo plano dos grandes temas universais. Não menos importante, a investida das autoras nos romances de formação contribui para a diluição das barreiras impostas ao gênero, propiciando à crítica feminista reivindicar a revisão do conceito de *Bildungsroman* através do surgimento de novas — ou não tão novas quanto *outras* — perspectivas. Ainda conforme Coqueiro (2014, p. 214), em sua versão feminina e atual, “[...] esses romances descrevem mulheres que fazem escolhas, nem sempre as mais coerentes ou acertadas, mas que são capazes de vivenciar a sua sexualidade, ingressar no mercado de trabalho e criar vínculos afetivos, em meio à fluidez do cenário contemporâneo”, representando na literatura avanços importantes das mulheres no cenário social. Nesse ponto, vale acrescentar o pensamento de Susana Bornéo Funck (2011, p. 72) a respeito dessa *segunda mulher* que está *dentro* dos textos: “[...] é a política de sua representação que nos interessa na medida em que, imaginada, ela é da maior importância na construção dos sistemas a partir dos quais nos subjetivamos”. Ora, após tantos anos de estudos feministas, não devemos ter dúvidas de que uma maior representatividade (e mais verdadeira e complexa, assim como mais positiva e emancipada) das mulheres (as que se encontram aqui, do lado *de fora* do texto) por sistemas culturais legitimados como a literatura influi diretamente no seu desenvolvimento, em todos os aspectos de suas vidas.



A partir das premissas reunidas, podemos pensar em *Calcinha no varal*, de Sabina Anzuategui, publicado em 2005, no Brasil, como um exemplo de *Bildungsroman* feminino a partir da releitura que a autora faz de alguns passos que Wilhelm Dilthey estabeleceu como definidores da narrativa de formação romântica em 1870: nascimento do herói, infância do herói, conflito de gerações, viagem para uma cidade grande, aprendizado formal, encontro com um mentor, dois casos de amor, um bem e outro malsucedido, descoberta da própria vocação e volta do herói – vitorioso – para sua cidade de origem (embora ele se estabeleça, via de regra, em outro meio social, mais aberto). Em *Calcinha no varal*, a matéria narrativa do romance é a transformação interior da adolescente Juliana, crescimento que se desenrola num âmbito temático que propicia a emergência da subjetividade feminina ao focar a relação com a descoberta da sexualidade. Embora neste romance a formação intelectual não seja o centro da formação da protagonista, como no *Bildungsroman* convencional, o ingresso em uma universidade pública da capital é o que impulsiona a saída da personagem do interior, onde fica a casa materna. O conflito de gerações existe e é apaziguado pela distância que Juliana se esforça para manter entre a vida que relata para a mãe em seus esparsos e monossilábicos telefonemas e a vida que verdadeiramente leva na capital, que confronta o contexto convencional em que a mãe se encontra inserida e do qual Juliana escapou. Há dois relacionamentos amorosos na trajetória de Juliana: um heterossexual e fracassado, com Tico, em que o amor se frustra pela não satisfação do real desejo da protagonista e pelo seu posicionamento submisso no namoro, e com Isabela, personagem que tem a dupla função de ser a mentora de Juliana na sua adaptação à vida adulta na capital e sua primeira investida num relacionamento em conformidade com o desejo lésbico latente. O final feliz de Juliana, nesse caso, passa longe do casamento: é a abertura de uma nova possibilidade de vivência da sua sexualidade. A volta da heroína à origem também não se dá da maneira clássica, *vitoriosa*: Juliana volta para resolver junto à mãe “o problema” da gravidez. Tico, a figura masculina com mais relevância no romance, já que Juliana não tem pai ou padrasto, apenas um irmão ausente da rotina familiar, compartilha com ela a crise de identidade adolescente: sua masculinidade está em jogo e oscila entre momentos de afirmação e de dúvida quanto ao papel que deve representar na vida da namorada, encontrando-se frequentemente mais fragilizado do que ela. Dessa forma, é através da relação de amizade e admiração que mantém com Isabela que Juliana sente-se confortável para finalmente *ser* — entre outras coisas — lésbica, feminista e escritora.

O *Bildung* de Juliana tem o foco estabelecido no desenvolvimento da sua sexualidade e é o oposto do esperado de uma *mocinha* convencional; a protagonista é uma espécie de máquina de quebrar tabus, seja pelas atitudes libertárias seja pela linguagem direta e explícita com que narra suas empreitadas sexuais. Não há,



porém, uma postura panfletária a favor da liberação feminina: a formação sexual de Juliana é problemática no sentido de que ela não obtém prazer das relações heterossexuais, que, em geral, se dão de forma anônima, abusiva e com homens mais velhos, conforme podemos observar no relato da sua primeira vez:

[...] Me perguntou onde parava o ônibus tal. Ele estava com um sorrisinho na cara, mas eu respondi. Aí ele perguntou o que uma moça tão bonita fazia sozinha na rua.

— Fui no cinema — eu disse.

— E o seu namorado?

— Não tenho namorado.

— E as suas amigas?

— Estão com os namorados.

Até vejo a minha cara na época: acho que a única coisa decisiva que ele disse foi “se você quiser a gente pode ficar junto”. E eu quis. Fomos até o apartamento dele, que ficava ali perto, e subimos dez andares de escada porque o elevador estava quebrado. O apartamento era um nojo, cheio de caixas empilhadas. Ele disse que era dentista mas não tinha onde montar o consultório, por isso estava tudo encaixotado. Disse que enquanto isso dava aula de matemática num cursinho e meus dentes eram muito bonitos. Achei superestranho quando ele enfiou a língua na minha boca. Também, como eu estava menstruada, não doeu nem senti nada, e nem saiu o sangue tradicional, porque tudo já era um sangue só. Quando fui mijar, depois de tudo, andei pelada na frente dele e ele disse que minha bunda era bonita (ANZUATEGUI, 2005, p. 23-4).

Há um padrão na forma distanciada com que a narradora descreve essas cenas, que se repete durante todo o romance, inclusive nos relatos das saídas noturnas com Isabela em busca de sexo casual e dos flertes das duas com a prostituição. Anzuategui atinge em seu romance, de forma muito segura, um paradoxo estrutural que é metafórico do caos interno da personagem em conflito com o seu crescimento: a forma de narrar leve, fluida, quase divertida, que se impõe como constitutiva da juventude de Juliana, está sempre em confronto com o conteúdo denso e traumático do relato, propiciando à leitora uma imersão realista no universo de uma adolescente que luta para estabelecer seu desejo na contramão do convencionalizado pela sociedade.

Ropa tendida, romance da espanhola Eva Puyó, publicado em 2007, apresenta uma estrutura semelhante a *Calcinha no varal*, em primeiro lugar pela protagonista feminina e muito jovem responsável pela narração. Ambos são formados por capítulos curtos que recebem títulos independentes e podem ser lidos como pequenos contos, assim como são igualmente narrados em primeira pessoa e acompanham a trajetória das protagonistas desde a adolescência até o começo da vida adulta, embora *Ropa tendida* não apresente tão explicitamente quanto *Calcinha no varal* as etapas clássicas do *Bildungsroman*. Anzuategui e Puyó apostam da mesma forma numa linguagem crua, econômica, num tom adolescente permeado por certo ceticismo conformado, pela capacidade observadora e pelo distanciamento dos fatos mais íntimos, bastante estranho ao que comumente se classifica como *escrita feminina*. Há uma consciência marcante, por parte das protagonistas, do seu lugar na família e das diferenças entre os sexos na estrutura social; as duas personagens buscam a autonomia, que passa por diferenciar-se, nem sempre com sucesso, da mãe. Sandra, de *Ropa tendida*, não mergulha



despudoradamente na narração de suas experiências como Juliana o faz, a ponto de perdermos a noção entre a realidade da personagem e sua atividade ficcional; a formação de Sandra se dá em torno à casa, focada no empenho em trabalhar e viver independente da família, e os fragmentos narrados de sua vida levam sempre em consideração o desafio diário de comprovar aos outros, principalmente ao pai, que não é menos capaz por ter nascido mulher.

Ao contrário de Juliana, é com o pai que Sandra dialoga a maior parte do tempo; há sempre uma tensão entre os dois, pois ele reluta em admitir não só a conquista da independência da filha, mas os pontos em que ela já o supera, como a condução: “He dicho que mi padre y yo hablamos poco. Una de las pocas veces que lo hacemos es en estos momentos en que él va conmigo en el coche y yo conduzco. Y como he dicho es un poco como si actuase” (PUYÓ, 2007, p. 10). Enquanto eram apenas ela e a irmã mais nova, Sandra frequentemente fazia o papel de “menino”. Se havia algo para escolher entre rosa e azul, ela sempre ficava com o azul, assim como cabia a ela o caminhãozinho se a outra opção de brinquedo disponível era uma boneca. Quando nasce o irmão, homem, um grande momento para a família, ela não sabe mais o que ser:

Mi padre nos despierta cuando ya entra la luz por los agujeritos de la persiana del cuarto. Aparece como una exhalación, abraza a mi abuela que a duras penas puede entender lo que está pasando. “Es un chico, mamá, es un chico”, grita. Yo sonrío y miro a mi padre, y me contagio de esa alegría que hay de pronto en casa, con mi abuela llorando. Después de que mi padre repita varias veces lo de que es un chico es cuando me doy cuenta de la nueva situación y comienzo a entristecerme. No sé si estoy del todo conforme con relajarme y empezar a ser una chica (PUYÓ, 2007, p. 17-8).

Com o nascimento do irmão, as irmãs, que sempre sentiram muito medo da veia que saltava no pescoço do pai quando ele se exaltava com elas, presenciam o surgimento do duelo entre ele e o filho mais novo, que parece ter vindo ao mundo para desafiar a autoridade paterna e tomar um lugar na hierarquia familiar que nunca coube a elas, mesmo sendo capazes, apenas por serem mulheres. Apesar do embate entre pai e filho, em *Ropa tendida* os homens também encontram-se em crise de masculinidade, porém agora diante de uma mulher irredutível — mesmo ainda tão jovem — na conquista da autonomia não só física e financeira, como principalmente psicológica. Tanto o pai quanto os namorados de Sandra criticam suas conquistas e a transformação de seu pensamento, condenando-a frequentemente, nas coisas mais simples, por já não ser o que era, como ter cortado o cabelo diferente do modo como sempre usou ou ter passado a comprar em lojas de moda pelas quais nunca havia se interessado. A exemplo de *Calcinha no varal*, em *Ropa tendida*, embora a vida amorosa de Sandra permeie todo o romance, ela não é o cerne da narrativa da protagonista, como ainda observamos em grande parte dos romances contemporâneos de autoria feminina protagonizados por mulheres. Percebemos logo que o *Bildung* da eprsoangem é definido pelo objetivo irredutível de atingir a independência.



Em *Calcinha no varal*, Juliana tampouco preocupa-se com um destino romântico — seu *grand finale* é ter coragem de se aproximar de Isabela; para a personagem, o dia em que toma coragem de expressar o seu desejo à amiga equivale a qualquer feito épico masculino:

E foi um passo muito maior que o daquele homem que deu o famoso passo na lua. Foi um gesto maior que o dedo de Deus dando vida ao homem. Foi maior que Moisés levantando as mãos pra abrir o Mar Vermelho. Foi o gesto em que tirei minha mão de onde estava, provavelmente perto do chão, e fui num movimento seguro e sem hesitação pousar no peitinho dela que quase aparecia por baixo da blusa.

E eu estou feliz como o inferno (ANZUATEGUI, 2005, p. 109).

Além da descoberta da sexualidade, o aborto é um dos marcos principais do amadurecimento da protagonista, tanto pelo peso da difícil decisão que toma sozinha a respeito de seu próprio corpo quanto pela superação das diferenças entre mãe e filha no momento em que a sororidade se faz fundamental; a mãe acompanha Juliana durante todo o processo, realizado em casa, *no quarto onde tinha crescido*, sem questioná-la ou julgá-la — é cúmplice de sua independência. O sangue morto da curetagem — “[...] pedaços de placenta, tecido humano e vermelho que vai para um saco de lixo de hospital” (ANZUATEGUI, 2005, p. 91) — se renova com a vinda da próxima menstruação, indicando o nascimento da mulher ao final do percurso de formação compreendido pelo romance:

E não lembro se foi ali, parada na janela, ou se foi depois, quando fui ao banheiro e vi que a menstruação tinha descido: olhando o sangue seco na calcinha, veio uma vontade de me reerguer, de ser fria e forte, e escrever um conto feminista, como as primeiras mulheres que lutaram sozinhas. Eu me lavei, troquei de roupa, coloquei o absorvente e sentei de novo à máquina de escrever. Mas não fiz o conto, não nesse dia. Levou muito mais tempo para eu entender o que havia acontecido (ANZUATEGUI, 2005, p. 102).

Juliana escreve um *conto feminista* sobre uma mulher que decide não esperar mais por um homem e também sobre cartelas de pílula, menstruação, gravidez, hormônios, espelho e vontade de viver; temas caros à escrita de mulheres e à literatura contemporânea. O termo *feminista* não aparece numa conotação política, ainda não há consciência do movimento por parte da personagem, isso não se daria tão rápido; há uma associação primária entre *ser feminista* e *ser emancipada*, livre; um começo de politização. É do *tecido humano e vermelho*, feminino, metáfora do próprio nascimento, que Juliana ascende para a sua nova vida — mudando o lugar do qual enxerga a si mesma e ao mundo.

A relação entre mãe e filha que acaba dando lugar à relação entre duas mulheres feitas também se estabelece em *Ropa tendida* e passa pela tomada de consciência não só da filha, que faz parte de uma geração pós-feminista, mas da mãe, que, mesmo não tendo tido acesso ao feminismo, é capaz de perceber sua condição oprimida e de almejar não vê-la reproduzida *na* e *pela* filha: “Mi madre me había repetido a menudo: ‘Lo mejor, cada uno en su casa’, y, ‘No te cases y, sobre todo, no tengas hijos’, según su costumbre de dar consejos que ella no seguía” (PUYÓ, 2007, p. 74). Sandra, nesse ponto do romance, ainda não compreende que o



conselho da mãe se refere muito mais a uma constatação do que a um autoengano ou a uma frustração; a fala aparentemente simplória expressa o entendimento da mãe de que é hora das mulheres desprenderem-se dos ditames sociais que por tempo demais as imobilizaram no espaço social. *Ropa tendida* aponta para uma transformação de paradigmas ao dar voz a uma menina da classe operária espanhola em sua luta *não* por vencer na vida e sair-se vitoriosa nos moldes clássicos — ou masculinos — mas por finalmente assumir o controle do seu desejo. A dura tarefa de voltar a ser uma menina depois de ter experimentado a posição de menino da casa é cumprida com êxito no sentido de que ela desenvolve a capacidade de interferir num contexto que antes a oprimia. A metáfora do crescimento da personagem não é tão explícita quanto em *Calcinha no varal*, mas envolve também a imagem do sangue — aquele que corre ameaçador nas veias do pai quando exaltado: “Tú sigues comiendo y, a pesar de que notas un cierto ahogo en la garganta, sabes que tu padre ya no te puede hacer el mismo daño que antes” (PUYÓ, 2007, p. 88).

Conquanto próximos do amplo conceito de *Bildungsroman* convencional por seus aspectos temáticos, os romances de Sabina Anzuategui e Eva Puyó “[...] introduzem novos elementos capazes de subvertê-lo”, conforme propôs Pinto (1990, p. 22). Por fim, de acordo com Cíntia Schwantes (2007, p. 54) em “Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero”, em termos clássicos, o que se espera de um *Bildungsroman* é justamente essa “intervenção no tecido social”: “Ao narrar o aprendizado, formado por vivências e reflexões, de seu protagonista, espera-se que o romance dê ao leitor o acesso a uma experiência, vicária embora, e a uma reflexão, que o ajude a construir sua própria *Bildung*”. Ao contrário de impor um modelo épico de formação que nem a própria ficção é capaz de reproduzir, *Calcinha no varal* e *Ropa tendida* constroem junto à leitora um percurso possível, que passa longe da passividade da personagem feminina e do final feliz obrigatórios dos contos de fadas, indicados como o caminho mais óbvio e condizível às mulheres; são novas protagonistas, ainda sem expectativas definidas, mas conscientes de que sejam quais forem as possibilidades, a escolha é sempre e somente delas.

REFERÊNCIAS

ANZUATEGUI, Sabrina. *Calcinha no varal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. O *Bildungsroman* de autoria feminina contemporâneo: uma leitura de *Azul-corvo*, *Algum lugar* e *Pérolas absolutas*. In: Anais do VI Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, 2 a 5 de nov. de 2014. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_anais_forum_estudantes/anais_2014/wilma.pdf> Acesso em: 14 de jun. 2015.



FUNCK, Susana Bornéu. O que é uma mulher? In: *Cerrados*, n.31, jul, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8252/6249>> Acesso em: 14 de jun. 2015.

LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. A circularidade dos sonhos: a aprendizagem em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. [s/d] Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/artigos/acircularidadedossomos.html>> Acesso em: 14 de jun. 2015.

MOISÉS, MASSAUD [1974]. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. 12 ed. rev. e ampl.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva: 1990. Coleção Debates, v. 233.

PUYÓ, Eva. *Ropa tendida*. Zaragoza: Xordica Editorial, 2007.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 30, Brasília, julho-dezembro de 2007.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 7
Mulheres escritoras na virada do século

O SUBLIME NAS VOZES SILENCIADAS EM *SINFONIA EM BRANCO*, DE ADRIANA LISBOA

Helena Schoepf (UFSC)
Rosana Cássia Kamita (UFSC)

“Depois as duas meninas fizeram silêncio e ficaram observando o mundo do alto da goiabeira. Sem pressa, sem medo. Ainda não havia medo, ainda não havia monstros respirando pelos cantos da casa: somente o futuro _ que brilhava de expectativas como brilhavam os olhos delas”

(LISBOA, 2013, p. 314).

SINFONIA EM BRANCO: SUBLIME SILÊNCIO

Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa, traz temas de grande impacto e significado. Trata-se de uma obra singular, que conta a história de duas irmãs marcadas pelo trauma e pelo silêncio: Clarice e Maria Inês. Por meio de uma linguagem submersa em leveza, Adriana transforma uma história que teria tudo para ser pesada demais em uma bela sinfonia, mas nem por isso menos dolorosa.

A trama se passa em meio à volta de Maria Inês para casa, para o encontro com as lembranças do passado e do traumático abuso de Clarice, por parte do próprio pai. Os acontecimentos que se seguem em suas vidas tomam rumos por consequência desse abuso. *Sinfonia em branco* fala essencialmente da condição humana, dos estigmas deixados por um acontecimento tão doloroso como um abuso e que vão acompanhar e transformar o futuro dos envolvidos. As memórias da infância e da adolescência são permeadas pelo silêncio e o proibido, em meio aos fatos que precisam ser escondidos, às vozes que precisam ser silenciadas. “Naquela casa vigia uma lei suprema segundo a qual as coisas podiam existir, mas não podiam ser nomeadas. Não podiam ser tocadas. E todos os códigos superficiais tinham de se manter, as aparências, os sorrisos, ainda que num outro nível perigosamente próximo tudo fosse profanação” (LISBOA, 2013, p. 83).

Segundo Beatriz Resende (2008), a literatura atual tem trazido alguns temas recorrentes, como a violência e o trágico, o subjetivo e o íntimo. Em *Sinfonia em branco*, a violência aparece nos abusos sexuais sofridos por Clarice e Lina, fatos que causam os traumas presentes na obra. Os conflitos pessoais gerados pelo trauma retratam o íntimo das personagens e constroem a subjetividade da obra. Sobre *Sinfonia* diz Resende:

é a história das muitas formas de tortura a que mulheres as mais diferentes _ a menina negra assassinada pelo sedutor, a adolescente sufocada pelo assédio, as mulheres dependentes ou independentes, as amadas



e as abandonadas_ são submetidas. [...] Um romance de mulher, uma escrita de mulher, história de mulheres. O branco não é mais ausência e a sinfonia é toda feita de silêncios (RESENDE, 2001).

Este texto tem por objetivo analisar a representação do sublime em *Sinfonia em branco* e como as vozes silenciadas de Clarice e Maria Inês, bem como das demais personagens femininas que venham a apresentar a mesma condição, contribuem para essa representação. As teorias do sublime aqui apresentadas são baseadas em Burke (1993), Kant (2002) e Lyotard (1993).

FILHAS DO SILÊNCIO: AS VOZES FEMININAS SILENCIADAS

O silêncio de uma canção suave e quase inaudível é o que predomina em *Sinfonia em branco*, um romance que traz de forma tão expressiva a questão do não-dizer, do silenciamento das mulheres frente a fatos de grande significado em suas próprias vidas.

A magnitude dos traumas que *Sinfonia* trata, a antecipação da infância e da juventude interrompida pela agressão e o abandono dos adultos, mostra-se através do volume de vozes e aparições. O halo cujo rastro mais marcante esboça o trauma é o dos silêncios e ausências, do “proibido”. Estas são as regras conspiratórias que escondem as ferocidades praticadas em surdina. No texto, as ausências e silêncios se expressam através da isenção rancorosa de Otacília, a mãe de Clarice e Maria Inês, e a ruidosa quietude que invade a casa de José Olímpio, cujo volume procura também os ouvidos de Clarice.

As vozes interiores das personagens, cujas lembranças saltam no tempo e no espaço, vão tecendo uma colcha de retalhos que pouco a pouco mostra a história de cada personagem e seus segredos. No entanto, todos os segredos que envolvem a família também provocam o silenciamento e o claustro interior de Clarice e Maria Inês. Porém, as diferenças entre as duas eram evidentes, pois enquanto Maria Inês se sentia atraída pelos assuntos proibidos, Clarice mostrava-se passiva e submissa: “Os proibidos a seduziam na mesma medida que cerceavam Clarice, sua irmã mais velha, que já ia completar treze anos e era obediente como um cãozinho treinado...” (LISBOA, 2013, p. 26).

A voz que fala no romance é uma voz que deseja o insustentável, a suspensão, a leveza; uma voz que fala da estupidez com uma leveza quieta e conformada, mas que ao mesmo tempo é feroz e violenta, uma voz, por fim, que não tem um lugar, pois em nenhum momento se descobre que voz é essa, de onde vem, de onde fala, por que fala.

Essa voz, acima de tudo, por vezes, não fala: ela se cala, silencia. Muitas palavras, em *Sinfonia em branco*, não são ditas, são omitidas do leitor: “Clarice sentiu mais uma vez com as pontas dos polegares as duas



cicatrizes gêmeas, uma em cada punho. E, sorriu um sorriso involuntário e triste, um sorriso sem mistérios, ao pensar que afinal acabara sobrevivendo a si mesma” (LISBOA, 2013, p. 35-36).

Por um princípio de delicadeza, a voz não diz algo. Mas esse algo está aí, implícito, o dito do não-dito. Há certa relação, portanto, entre o silêncio e a delicadeza. Ou seja, a delicadeza se configura, justamente, a partir desse não-dizer, a partir da recusa à fala sistemática, à fala franca e explícita.

Mas esse silêncio também está relacionado com uma impossibilidade. Uma melancolia que não pode ser descrita, não pode ser presentificada, representada. Logo, o silêncio surge como possibilidade de fazer aparecer o que não pode ser mostrado. Ou, como diz a voz narrativa: “[...] enxergar todas as palavras que não são ditas” (LISBOA, 2013, p. 48).

É interessante perceber que o silêncio também está disseminado no discurso das personagens. Um silêncio, no entanto, distinto, um silenciamento. Um silêncio que aparece na falta de diálogo de uma família do interior do Rio de Janeiro e que se estende pelas vidas das irmãs, e protagonistas, Clarice e Maria Inês. Um silêncio doloroso. São os assuntos proibidos que os pais lhes impõem. “O silêncio pesava, carregado de um milhão de significados proibidos” (LISBOA, 2013, p. 85).

Essas são, muito provavelmente, somente algumas das formas do neutro, das formas do silêncio de *Sinfonia em branco*. Um silêncio que ora se mostra brando e delicado, suave e sereno, ora se mostra profundamente doloroso. Mas um silêncio que se mostra, principalmente, prazeroso, pois se o prazer emerge no perfeitamente belo, emerge também na falta, na ausência e na impossibilidade. O prazer da poesia que emerge, o silêncio da poesia, no instante em que o livro se fecha.

Desse modo, a prosa vai oscilando entre os fatos ocorridos e as pulsões interiores provocadas por eles, revelando a densidade psicológica que existe por trás de situações aparentemente simples, num som distante ou mesmo na suprema grandeza de um silêncio. Um exemplo de como isso se dá na obra é o momento da morte de Otacília, momento esse que parece instaurar um silêncio duramente perturbador: “Dentro de casa, porém, havia um inquilino novo: aquele silêncio insone que chegou com suas bagagens, sem pedir permissão, e ali se instalou para ficar” (LISBOA, 2013, p. 210).

Clarice transforma-se em elemento de decisiva significação e mantém com sua irmã, Maria Inês, um segredo familiar inviolável, que se dissimula até as últimas páginas da história, insinuando-se levemente aqui e acolá. Ambas guardam em cúmplice silêncio a memória de cenas da infância, ao lado dos pais Afonso Olímpio e Otacília. O silêncio entre as irmãs é percebido até mesmo nas cartas que elas trocam, enquanto estão afastadas, uma no Rio de Janeiro e a outra na fazenda em Jaboticabais. “Maria Inês se lembrava: no dia



seguinte enviara o cartão com as janelas mouriscas e a árvore de galhos secos para Clarice, devidamente composto de palavras cordiais. Como de costume, a verdade não se dizia, sequer se insinuava” (LISBOA, 2013, p. 58). Ao mesmo tempo, as palavras não ditas pareciam corroer o interior das personagens, como um veneno letal, que matava aos poucos:

E havia aquelas palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem mesmo pensáveis. As coisas ali eram regidas por um mecanismo muito particular capaz de apanhar a infelicidade em seu percurso entre vísceras e artérias e fabricar-lhe uma máscara de pedra. Então Maria Inês continuava guardando aquelas palavras sangrentas e cuidando para que doessem o mínimo possível (LISBOA, 2013, p. 151).

Além de Clarice e Maria Inês, outra mulher se destaca no livro é a mãe delas, Otacília. As filhas não lhe têm apreço. Maria Inês chega a dizer claramente que não gosta dela, mesmo às vésperas da morte. A mãe com poucas palavras, poucos abraços e poucos gestos, mas que, mesmo tardiamente, toma a decisão de mandar Clarice estudar na cidade grande, a fim de afastá-la do pai, que a abusava sexualmente. Maria Inês a culpa por ser sido omissa, Clarice acha que talvez ela não pudesse fazer nada e, por sua vez, Afonso Olímpio, o marido, esperava que ela tivesse feito algo, a fim de aliviar sua culpa.

Otacília é mais uma voz silenciada na narrativa, outra voz feminina que se cala em meio a um simbolismo angustiante: “A falta de ar era às vezes atroz e mordida as palavras na garganta dela, tornando o seu silêncio habitual ainda mais profundo e, de certa forma, mais cruel. Era um silêncio que usava suas frases avessas e brancas para explicitar o tempo todo aquele círculo: culpar-se, culpá-lo” (LISBOA, 2013, p. 199).

Para Afonso Olímpio, o silêncio da esposa foi a mais insidiosa estratégia para culpá-lo. Se, por um lado, Otacília integrou-se aos valores dominantes, representados pelas regras tácitas da família, onde o silenciamento dos problemas era predominante, por outro lado, ela também questionou tudo, a seu modo. Não à toa as mesmas palavras sobre o casamento são usadas para descrever tanto o de Otacília quanto o de Maria Inês: “É claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que ela imaginara” (LISBOA, 2013, p. 54). Em uma importante passagem, aparece a frustração de Otacília, muito baseada em sua interdição ao prazer sexual, o que poderia justificar, de certa forma, a sua frieza em relação às filhas, uma vez que elas teriam outras possibilidades de prazer. No entanto, o mesmo parece acontecer com Clarice, que carrega consigo o determinismo de ser sempre submissa: “Sabia que já havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível. Mas foi submissa e obediente como sempre” (LISBOA, 2013, p. 141). E a sua sentença fora dada há muito tempo, no dia em que as sementinhas de cipreste caíram pelo chão.



Nesse sentido, a mãe de *Sinfonia em branco* não consegue a sua própria realização, tornando-se um modelo interdito para as filhas. Até mesmo em seu próprio exercício de maternidade, Maria Inês é uma mãe distante da filha Eduarda. E, por sua vez, Clarice, quando perguntada do fato de não ter filhos, responde que não seria grande coisa como mãe.

Outra passagem bastante simbólica do silenciamento da mulher é o momento da morte da Lina, abusada sexualmente e assassinada. Nesta passagem muitos dizem que aquilo já se esperava, já que Lina não tinha mesmo bons modos e se vestia de maneira provocativa, ou seja, a culpa pelo abuso era dela, a vítima, que não sabia se comportar, o que justificaria o abuso. A necessidade de se calar a mulher e suas atitudes, de silenciar sua voz para que isso servisse de exemplo: “Lina não gritou porque o primeiro gesto dele, rápido e calculado, foi tapar-lhe a boca com uma mão forte demais, exageradamente forte. Ninguém precisava de tanta força assim para tapar a boca de Lina, para impedi-la de gritar e subjugar-la” (LISBOA, 2013, p. 101). O tapar a boca para que ela não grite, com uma força desnecessária, simboliza a negação da voz à mulher perante o homem, o mais forte e, portanto, dominador. A mulher não tem o direito de falar.

As mulheres sofreram ao longo da história um processo de silenciamento e exclusão. Na literatura, na igreja e na tribuna o sujeito que fala é sempre masculino. A eles são reservados os lugares de destaque, tornando o homem mais visível. É isso o que se percebe em toda a obra, na qual as mulheres são vítimas de imobilidade, sujeitas ao destino que lhes é impingido pelos homens.

Contudo, por mais que o silêncio das personagens seja predominante na narrativa, também se percebe o desejo da fala, o anseio de uma voz que grite para os outros, os monólogos interiores, os lamentos, os gritos de rebeldia que se percebem através das transgressões das personagens femininas. Clarice torna-se alcoólatra e envolve-se com drogas, tenta o suicídio, no qual fracassa. Aqui, a autopunição é, talvez, o único modo de reação possível. Porém, seu eterno sentimento de culpa insistia em calar todos esses gritos e o que restava era falar baixo: “E, no entanto, ela existia como existira sempre, inofensiva, pequena, obediente, falando baixo. Penteada e calçada” (LISBOA, 2013, p. 222).

No entanto, o que se percebe ao longo da narrativa é que a luta das personagens parece ser mais uma batalha travada no interior de si mesmas, contra o sentimento de culpa causado pelo silêncio profundo que se instaurou em suas vidas depois daquele fato que conduziria e seria determinante durante toda a vida das mesmas. Uma condenação que só seria silenciada com a morte do pai, na chamada “missa negra”, na qual, de certa forma, Maria Inês consegue se libertar das angústias que a consumiam desde a infância. “Ela havia começado. Aquela era sua missa negra, que ela não planejara, mas pela qual aguardara tanto tempo. Olhos



inflamados. Demoníacos. Maria Inês afrouxou as cordas que estavam tensas dentro dela desde quando tinha nove anos” (LISBOA, 2013, p. 290).

O SUBLIME E *SINFONIA EM BRANCO*

Pensar em como o sublime está representado na obra em análise *Sinfonia em branco*, leva a pensar também em como a literatura contemporânea traz essa representação. Levando-se em conta que essa chamada “nova” literatura provoca novas sensações naqueles que com ela tem contato, é quase evidente que se busque a presença do sentimento sublime nessas obras. Diferentemente de uma literatura voltada à violência nua e crua, ao que poderia parecer chocante, Adriana Lisboa traz em sua narrativa o que Denilson Lopes (2006) chama de leveza, destacando que “em contraponto a uma estética da violência, ao fascínio pelo grotesco e pelo abjeto, o sublime se traduz em leveza e delicadeza” (LOPES, 2006, p. 177). Dessa forma, o sublime está representado em *Sinfonia* por essa delicadeza e leveza do narrar.

Procurando primeiramente esclarecer do que se trata o sentimento sublime, pode-se dizer que é um sentimento suscitado pela ameaça de que nada aconteça. O belo dá um prazer positivo. Mas, há outro tipo de prazer, que está ligado a uma paixão que é mais forte do que a satisfação, que é a dor, e a proximidade da morte. Na dor, o corpo afeta a alma. Mas a alma pode afetar também o corpo como se ele experimentasse uma dor de origem externa, através do único meio de representações associadas inconscientemente a situações dolorosas. Essa paixão, totalmente espiritual, se chama, no léxico de Burke, o terror. Os terrores estão ligados a privações: privação de luz, terror das trevas; privação do outro, terror da solidão; privação de linguagem, terror do silêncio; privação de objetos, terror do vazio; privação de vida, terror da morte. O que aterroriza é que o acontecer não aconteça, que pare de acontecer.

[...] o terror como gerador de uma tensão anormal e de certas excitações violentas dos nervos, conclui-se facilmente do que acabamos de dizer que tudo que é propenso a produzir uma tal tensão necessariamente dá origem a uma paixão semelhante a ele e, conseqüentemente, é uma fonte do sublime, ainda que não esteja ligado a nenhuma ideia de perigo (BURKE, 1993, p. 139).

Em relação a esses sentimentos de prazer/desprazer e do terror de que fala Burke, pode-se dizer que se associa ao terror das situações vivenciadas pelas irmãs Clarice e Maria Inês, nas questões das privações, como a privação da vida que as mesmas sonharam e que foi impedida pelo trauma do abuso, a privação da linguagem, visto que nada podia se dizer a respeito dos fatos que ocorriam e que se tornavam “proibidos”, como proibido era tudo que fosse conveniente aos adultos.



Poderia, então, se pensar no silêncio avassalador e destruidor que assola as vidas das personagens femininas de *Sinfonia em branco* como representação do sublime também pela questão do que é muito grandioso e ameaçador, daquilo que escapa à capacidade de absorção e entendimento.

Eis, então, como se analisa o sentimento sublime: um objeto muito grande, muito poderoso, ameaçando, portanto, privar a alma de todo acontecer, a alma é tomada de admiração, veneração e respeito. Ela fica estúpida, imobilizada, como morta. Ao afastar esta ameaça, a arte promove um prazer de alívio, de deleite. Graças a ele, a alma é devolvida à agitação entre a vida e a morte, e essa agitação é sua saúde e sua vida.

Para Kant, o sublime não está no objeto, mas no sentimento a que ele remete. O sublime mostra que, por um lado, a imaginação é impotente diante do objeto, pois ela não alcança sua totalidade e não consegue resistir à grandeza e, por outro, esta impotência origina o prazer no desprazer. O desprazer possibilita ao expectador encontrar em si a competência para avaliar a grandeza deste sentimento e, assim, elevar-se acima dela, descobrindo em si a liberdade perante a grandeza da natureza. Ou seja, a partir do sentimento de inferioridade do observador, diante da força do sublime e de seus fenômenos grandiosos, ocorre uma espécie de elevação intelectual a partir de uma ideia provocada pela razão, permitindo “ajuizar como *sublime* não tanto o objeto quanto, antes, a disposição de ânimo na avaliação do mesmo” (KANT, 2002, p. 102). Tal fato ocorre porque a experiência do sublime é uma experiência da totalidade.

Todas as vezes que estamos diante da experiência do sublime, estamos, na verdade, diante da totalidade, ou seja, de um sentimento que se refere ao infinito. Sendo assim, o sublime é um sentimento que ocorre diante de uma espécie de abertura para aquilo que é incomensurável e avassalador. Pode ser despertado pela infinitude e por momentos de terror, durante os quais o prazer e a desprazer se tocam. Em *Lições sobre a Analítica do Sublime*, na seção reservada à exposição da representação negativa, Lyotard escreve: “[...] a presença negativa é o sinal da presença do absoluto, e ela não é ou apenas faz sinal de ser subtraída nas formas do representável. O absoluto fica, portanto, não-representável; sob seu conceito nenhum dado é subsumível” (LYOTARD, 1993, p. 143).

CONCLUSÃO

Na obra de Adriana Lisboa, o destroçamento da família nuclear e de seus próprios componentes é causado pelos silêncios, segredos, mortes, mágoas e fugas. São as ações descritas que podem trazer alívio para



essas mesmas pessoas, fazendo-as atuar de uma forma alternativa, por vezes deixando-as seguir em seus pequenos e grandes gestos que possibilitam uma reconstrução (mesmo que provisória) de suas vidas.

As hierarquizações de gênero, em especial as mais violentas, como o abuso sexual, solicitam uma expressão diferenciada. Expressão que não simplesmente as denuncie, uma vez que toda representação direta pode apenas sublinhar o referente central e, mais uma vez, sujeitar a personagem a mais uma violência: a do olhar voyeur do leitor. Em uma narrativa cronologicamente não-linear, o enredo busca construir uma espécie de velamento a respeito desses eventos dolorosos. Afinal, a sede da fazenda, a casa da família era um local de assuntos proibidos e conversas frustradas. Há descrições físicas fundamentais, por vezes incompletas, de partes dos corpos e gestos que se fundem à trama, criando o ritmo adequado.

O olhar “inflamado” e hostil, por exemplo, de Maria Inês, a irmã mais nova, testemunha do abuso do pai sobre a irmã mais velha, persegue a todos em volta, pelo fato dela assistir o que era obrigatório silenciar. Na casa onde não se podia falar, a troca de olhares passa a dizer mais. Não só naquela casa. O abuso sexual, o incesto, do qual, muito mais do que os meninos, são as meninas as vítimas dos pais e dos irmãos, enterram-se nas obscuridades dos lares.

Importante recordar que as duas personagens principais, Maria Inês e Clarice (mas não só elas) ressignificam suas existências não pelas palavras, mas pelos sentidos e pelos gestos. Exemplificando, Clarice, na infância, sonha em ser escultora. Desde pequena gostava de esculpir em argila, e quando é mandada para morar na casa da tia-avó no Rio de Janeiro busca criar a obra “O Esquecimento Definitivo, Verdadeiro e Profundo”, mas não consegue. Anos depois cria uma escultura em mármore. A narrativa a descreve em pormenores, ressaltando sua importância:

Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curva-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos. Aquela mulher incompleta esticava braços inexistentes para receber o quê? Que dádiva? Que punição? [...] Metade escultura, metade pedra disforme. Metade mulher, metade sugestão. Metade real, metade impossível. [...] A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um autorretrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo (LISBOA, 2013, p. 48-49).

Seriam, então, essas formas de representação através da arte um meio de “falar”, de externar a voz silenciada em seus interiores. Na circularidade com a qual é construída a narrativa, o último capítulo do romance narra a infância das meninas, quando ainda havia um futuro cheio de possibilidades, antes de “tudo”, quando seriam “Uma bailarina famosa e uma escultora famosa. Com retratos dos filhos na bolsa, bem-vestidas e perfumadas [...] Clarice estava feliz. Era radiante o futuro que antevia. Sabia que estava certa” (LISBOA, 2013, p. 315).



Se pensarmos o sublime como um sentimento de tensão máxima e sem possibilidade de ser representado em formas fenomenais, neste sentido, o sublime pode servir, como afirma Lyotard, como fio condutor de uma compreensão da arte contemporânea. E aqui também pode ser incluída a Literatura. Em relação à *Sinfonia* pode-se dizer que esse fio condutor está presente e determina a maneira como a narrativa é construída, em meio a fatos que envolvem uma tensão avassaladora e incomensurável.

Agamben (2009) diz que o contemporâneo é aquilo que está fixado no seu tempo, “para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Destaca ainda que esses tempos são obscuros e que somente quem consegue expressar e se entrever em “sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 64), pode-se considerar contemporânea. *Sinfonia* traz assuntos que assim podem ser entendidos, bem como a própria expressão do que é íntimo, porém que interessa a todos e é tema presente e pertinente à sociedade atual.

Já Karl Eric Schollhamer (2009) nos fala que, diferentemente dos autores da década de 90, o momento atual, ou pelo menos os primeiros anos do século XXI, não trouxeram a ruptura que talvez se esperasse. Para ele “parece que os autores da última década, ainda que se mostrem conscientes de suas preferências, aceitam melhor um certo ecletismo que cruza fronteiras, línguas e tradições literárias” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 147). Esta grande ruptura não se percebe na obra de Adriana Lisboa, que é bastante clássica em sua escrita, mas que traz uma singularidade em sua leveza de escrever. Talvez seja essa a grande “ruptura” da literatura do século atual, da qual falou Karl Eric, e que seria justamente a aceitação do eclético e das preferências pessoais. Dessa forma, teríamos vários estilos de escrita, bem como temas diversos. Ainda é interessante destacar que muitos dos autores que publicam na atualidade já produziam e publicavam em décadas anteriores, o que, de certa forma, justifica a inexistência de uma esperada ruptura.

Desta forma, conclui-se que a representação do sublime através das vozes femininas silenciadas em *Sinfonia em branco*, se dá nas implicações decorrentes desse silêncio para a construção da obra, cujo tema de que trata, carrega uma simbologia que é de grande impacto ao leitor, mas que ao mesmo tempo é transmitida por uma leveza do narrar. Adriana Lisboa traz a contemporaneidade em uma narrativa singular, o que se pode pensar como uma expressão do sublime.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.



BURKE, Edmund. "Parte IV". In: _____. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus, 1993.

KANT, Immanuel. "Analítica do Sublime". In: *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

LYOTARD, Jean François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1993.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. 2. ed.

LOPES, Denilson. *Beleza, beleza e nada mais*. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p165>>.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

_____. *Memórias da dor*. 2001. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/resenha/memoriasdador.html>>.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 8

Corpos, Gêneros e Identidades: Construções do(s) Feminino(s) na Literatura Contemporânea

A DONZELA, A MÃE E A ANCIÃ: UMA ANÁLISE DA FIGURA FEMININA NA OBRA DE MILTON HATOUM

Maison Antonio dos Anjos Batista (SEDUC)

Dentro da literatura a personagem feminina pouco teve seu lugar de destaque, ficando muitas vezes esquecida, perdida entre as batalhas vividas pelas personagens masculinas. Negou-se assim, o direito dessa mulher de ser protagonista juntamente com o herói, pois, coube a ela unicamente a possibilidade de ser aquela que deveria ser salva, a que orienta qual caminho a ser seguido, ou ainda, a que serve de mediadora entre os conflitos promovidos pelos homens.

Claro que dentro desses estigmas a mulher acaba sendo esquecida, mas se não fosse ela, o herói não teria sua motivação em buscar o “prêmio”, ou seja, ela é mais do que secundária, ela é muitas vezes a mola propulsora responsável por dar vida à narrativa. Daí analisar dentro da obra *Dois Irmãos*, do autor contemporâneo Milton Hatoum, como se dá a apresentação/papel dessas personagens partindo, principalmente, de três faces da figura feminina pagã a Deusa (donzela, mãe e anciã), sem deixar de lado a sociedade na qual essas personagens foram inseridas.

DOIS IRMÃOS: O DUELO PELA ATENÇÃO DA(S) MOCINHA(S)

Usaremos o romance *Dois Irmãos* (2000), para traçarmos um molde das mulheres presentes na obra de Milton Hatoum. A narrativa se baseia na disputa entre dois irmãos, Omar e Yaqub, contando a vida e as desventuras desses dois personagens centrais, seus conflitos, desde seus nascimentos até pouco depois da morte da mãe desses personagens, sob a visão de Nael, narrador-personagem.

O conflito entre os irmãos aparece, principalmente, em busca da atenção das mocinhas que aparecem na narrativa. A estrutura da narrativa se aproxima bastante do Romantismo pelos elementos que a compõe, tendo em vista a disputa existente em conquistar a heroína. Os heróis, Omar e Yaqub, dividem o lugar de protagonista e antagonista da obra, o que parece ocorrer de forma natural, não ficando explícita quem, realmente, ocupará o papel de um ou outro.



O fato de afirmar a presença das "mocinhas" se baseia no fato de que assim como o papel de antagonista ou protagonista é compartilhado por duas personagens, o papel da heroína não é representado por uma única figura, mas fracionado por várias outras. Que desempenham de forma magistral, transitando, entrando e saindo, tranquilamente por esse papel sem se afastar dos outros papéis que representam.

Dentre as mulheres que aparecem no romance e, que se apropriam do papel de mocinhas, temos Zana, Rânia, Domingas e Lívia. Sendo assim, começaremos esse trabalho analisando essas mulheres.

O CONTEXTO SOCIAL

O meio social em que essas personagens aparecem é importante para que analisemos como essas mulheres se comportam diante do meio em que se inserem, influenciando aí também o período histórico.

O romance escolhido para esse pré-projeto é ambientado em Manaus onde

Milton Hatoum insere um outro fator na equação – a perspectiva do imigrante -, abrindo-lhe espaço através da configuração de uma Amazônia oriental, vista como fronteira extrema do imaginário brasileiro. Sem ceder às facilidades de um exotismo que poderia ser duplamente equivocado, o escritor nega-se a reduzir os termos da questão a um choque simplista entre culturas. Ao contrário, estrangeiros, imigrantes e manauenses compartilham o mesmo espanto diante de um território enigmático na sua força sempre estranhar e familiar (MIRANDA, 2007, p. 310).

O Brasil é um país de diversidade cultural muito grande graças a sua mistura, índios, negros inclusive árabes. “Cada um desses grupos tem traços característicos típicos, mas que aqui no Brasil foram se misturando uns aos outros, fazendo surgir novas configurações culturais” (PINTO, 2012, p. 84-85).

Para Zinani (2013, p. 55), as transformações na sociedade tem ligação direta com a constituição do sujeito feminino, pois a mudança da mulher representa um papel impactante no que tange seu papel dentro da sociedade, ou seja, passa a ser mais amplo e não determinado, se opondo a características fixas.

AS TRÊS FACES DA DEUSA

Olhar para as mulheres presentes em *Dois Irmãos* se baseia no fato do sacro feminino estar presente em várias culturas, independente do grau de desenvolvimento. Esse sacro se debruça principalmente no sagrado feminino pagão da Deusa, onde essa personifica, principalmente, as imagens da Donzela, da Mãe e da Anciã.

Apesar de sempre estar presente em diversas narrativas à mulher coube um papel secundário e sem



importância.

Reduzidas ao papel de esposas e mães ou de provedoras sexuais, as mulheres tinham poucas possibilidades de atuação no meio social. Quando exerciam algum tipo de trabalho, no campo ou na cidade, ela acaba sendo uma extensão das funções do marido (PINTO, 2012, p. 40).

Essa marginalização da mulher perdurou por muito tempo, só sendo ampliado no século XIX. Mesmo conquistando direitos ainda teve que continuar exercendo os papéis que a ela cabia, pois “forjou-se a ideia de que para as mulheres o melhor caminho era viver sob o julgo do homem e realizar as funções que garantissem a existência e o prazer masculinos” (PINTO, 2012, p. 40).

Santos, acrescenta que, “historicamente, a capacidade de discernimento das mulheres foi posta em dúvida, restando-lhe crer que o casamento era a forma única de ascensão social, pois colocava-se nessa aliança a quase exclusiva alternativa de carreira para mulher” (2010, p. 119).

O mesmo se percebe quando Brandão (2006, p. 31) afirma que a solução encontrada pela narrativa é o de uma idealização da mulher enquanto modelo de feminilidade. Ficando essa engessada, passando a ser algo desejado pelo narrador, que a toma como objeto de desejo.

No que diz respeito às personagens femininas não tiveram muito espaço dentro das narrativas, “vale ressaltar que até a segunda metade do século XIX, no Brasil, não havia praticamente nenhum escritor que tivesse exaltado a personagem feminina, dentro de uma visão realista” (MELO; TAVARES, acessado em: 19 out. 2013).

Em tempos remotos a sobrevivência humana constituía-se de algumas pequenas caças e, essencialmente, de alimentos gerados pela Terra (Gaia), que a eles dava à luz por partenogênese. O divino era cultuado em sua forma feminina - a Deusa-Mãe - sendo esse culto um dos mais antigos que se tem notícia (NARDELI, 2013, p. 183)

Segundo Pietro (2012, p. 184), nota-se que nas práticas pagãs a Deusa mãe possui três aspectos distintos, estados estes da mesma divindade. Cada um deles tem sua característica particular, os seus aspectos são reverenciados desde tempos imemoriáveis. Por sua conexão com a lua e a mulher, a Deusa era cultuada em três aspectos: a Donzela, que corresponde à Lua Crescente (possui a energia feminina da atração, juventude, alegria de viver, liberdade), o termo faz referencia não somente ao sentido sexual, mas também a independência. A Mãe representada na Lua Cheia (vivencia seu aspecto através da gestação, fertilidade, do cuidado e proteção com os filhos, da nutrição da família). A Anciã, simbolizada na Lua Decrescente, ou seja, Minguante e nova (é aquele que acumulou sabedoria sempre preocupada com a Donzela e a Mãe).

AS FACES DA DEUSA EM *DOIS IRMÃOS*

Zana. É com esse nome que Hatoum inicia *Dois Irmãos*, com o nome dessa mulher. Ela é a matriarca da família e também responsável por grande parte dos conflitos existentes entre os dois irmãos. Já com essa informação se pode inferir que ela representa a face da Mãe, mas o que impressiona é que ela não só incorpora essa face, como muitas vezes a da Donzela e a da Anciã, essa última face já se espera que ela em algum momento a incorporasse.

Começemos então pela face que mais caberia a Zana, a Mãe. O que se deseja é que uma mãe haja como uma mãe, dando carinho e atenção a seus filhos, educando a esses, cuidando da casa e zelando pelo bem estar daqueles que ama. Sabemos que isso é uma visão romantizada da mulher, idealizada e perfeita. Nessa face de Mãe, Zana, desempenha um papel um tanto duvidoso, pois se entrelaça e confunde com outras. Até o final de sua vida ela busca a reconciliação dos filhos Omar e Yaqub, tentando desfazer um conflito que se inicia ainda na infância deles. Isso é uma característica materna, fazer com que haja harmonia entre os filhos.

Ainda em sua juventude ela já se comportava como a Mãe ao ajudar o pai, Galib, no Biblos, restaurante da família. Lá ela conhece Halim, aquele que se tornaria seu esposo e pai dos seus filhos. Numa contramão passa de Mãe a Donzela. Zana casa-se com Halim e, durante algum tempo, representa essa face, até que seu lado materno a leva querer ser mãe. De volta a face de Mãe. Halim tenta persuadir Zana a deixar essa ideia de lado, acreditando que filhos só viriam a atrapalhar a vida de casados. Ela convence então Halim de suas vontades e esse cede ao desejo e encantos da Donzela. De Donzela a Anciã. Não muito tempo depois ela se torna mãe e, como Mãe, assume, por algum tempo essa face completamente. Isso se dá pelo fato de Omar, o Caçula, ter nascido doente e requereu dela toda a atenção de mãe, enchendo de cuidados e acreditando que a qualquer momento ele pudesse morrer, esse cuidado perdurou até o fim da vida de Zana.

Os filhos vão crescendo e Zana vai desempenhando bem seu papel de Mãe/Donzela. Cuida da casa, dos filhos, lhes dando amor, carinho, atenção, preocupando-se com sua educação, afinal, tudo que se espera de uma zelosa mãe. Não deixa de lado Halim, cumprindo também seu papel de mulher. O primeiro grande conflito entre os dois irmãos se dá quando vão até a casa de uns vizinhos, os Reinozo, assistir a um filme. Lá os dois travam seu primeiro combate, lutando por Lívia, sobrinha dos vizinhos. Nesse embate Omar fere o rosto de Yaqub com um caco de garrafa, a cicatriz o acompanhará por toda a vida sendo a única característica física que distinguirá um do outro. Começa então um embate entre os irmãos, e a Mãe Zana, usando sua face de Anciã aceita a ideia de Halim, em mandar um dos filhos para o Líbano. Se valendo de sua proteção materna ela



permite que Yaqub seja mandado para o Líbano, acreditando que o Caçula era muito frágil para ficar longe dos cuidados da mãe.

No período em que Yaqub fica no Líbano Zana é só atenção para Omar, estando sempre pronta a cuidar dele, se desdobrando toda na sua face de Mãe, pronta a lhe servir. Zana volta a assumir a face da Donzela quando duela com as outras mulheres, não só da vida de seus filhos, mas também com sua filha Rania. Nos aniversários de Zana é que se travam os duelos mais acirrados. Nessas noites Zana espera ansiosa a chegada do Caçula. Mesmo sabendo que ele trará uma mulher para a festa, ela sabe que nenhuma mulher é páreo para competir com ela pela atenção do filho. Dentre as mulheres que Omar leva para casa, a única que abala a segurança de Zana é Pau Mulato, deixando-a desesperada só sossegando quando consegue trazer o filho de volta para casa.

Zana termina seus dias sem ter seu desejo atendido, de ver os gêmeos fazendo as pazes. O desejo que se apresenta é o da Mãe que busca a união dos filhos e da harmonia familiar, mas a Anciã também sabe que tal tarefa não seria fácil, ainda que exaustiva, Zana fantasiou a reconciliação dos filhos. Como a Donzela, ela ainda pretere constantemente a um dos filhos, Omar, escolhendo um dos duelistas por sua maternal atenção.

Faremos agora a análise de outra figura feminina de Hatoum na obra *Dois Irmãos, Domingas*. Essa personagem mais parece uma extensão de Zana, dividindo, mesmo que de forma mais amena, as três faces da Deusa com Zana. Ela chega na casa de Halim e Zana ainda criança deixada por uma freira, passando a ser braço direito de Zana em todos os momentos. É ela quem ajuda a cuidar dos filhos do casal, da casa e está presente nos grandes momentos que envolvem os problemas da família.

A face da Mãe é claramente percebida em *Domingas*, o zelo, o cuidado e a atenção dispensados, principalmente, aos gêmeos, mostra o qual maternal é essa personagem. Ela além de se desdobrar em ajudar Zana nas tarefas de casa, ainda leva os gêmeos para os passeios. É num desses que se dá o primeiro embate dos filhos da Zana. Mesmo sendo mãe, ela tem seu próprio filho, Nael, narrador da história.

Enquanto Zana tem predileção pelo filho Omar, é por Yaqub que *Domingas* se doa. Esse é seu lado de Donzela quando espera pela atenção de Yaqub, é com ele que ela passeia pelas ruas e rios de Manaus e, posteriormente, ficamos sabendo por seu próprio relato, que ela teve relações sexuais com Yaqub. Com Omar ela também teve relações, isso a contra gosto, o que configura um estupro, o que pode ter gerado seu filho Nael.

Partindo dessa última afirmação, enquanto executa seu papel de Mãe geradora de vida, também encarna o de Anciã. *Domingas* é sábia ao não revelar quem é o pai de seu filho, se colocando no que viria a ser seu papel na sociedade a qual estava inserida. Índia, órfã e sem nenhuma posse, quanto mais exigir algum posto



social. Sabemos que é uma visão um tanto cruel, mas mesmo não tendo muita instrução ela tem um conhecimento nato do papel que cabe á mulher de sua classe.

Sua face Anciã também é muito clara quando essa protela o máximo possível a revelação do que seria a origem de Nael, mesmo não deixando ainda certo se é um ou outro, talvez até por incerteza, afinal como Donzela se entregava a Yaqub, mas por brutalidade de Omar, foi abusada. Nas noites em que Omar chegava em casa embriagado era ela quem ajudava Zana a cuidar do Caçula. Em uma dessas noites é que Omar abusa de Domingas.

Com Nael, Domingas apenas apresenta o papel de Mãe e Anciã, com Yaqub fica mais claro as faces da Donzela e Mãe. Com Omar, não fica claro se há a personificação da Donzela, já que não foi com consentimento que ela fez sexo com ele. Então, temos para esse personagem a revelação da face da Mãe e Anciã. Ela, diferente de Zana, não busca a atenção dos gêmeos, daí percebermos com mais clareza e constância a personificação da Mãe e da Anciã.

Vamos nos ater agora a Rania, filha mais nova de Zana. Como a mãe, desde jovem apresenta uma face da Mãe, pois é ela quem trabalha com o pai, enquanto o Caçula aproveita as noites manauaras e Yaqub vai estudar fora.

Nesse contexto é que se mostra seu lado materno, pois quando Halim morre é ela quem assume o lugar do pai e passa a cuidar da parte financeira da família sendo responsável pelo sustento da casa, amparando a todos.

Ela pouco mostra a face da Donzela. Mesmo quando nos aniversários de Zana pretendentes apareciam para cortejá-la e, um a um iam embora, sem dar esperança a nenhum deles. Salvo quando se enroscava nos braços dos irmãos. A eles ela mostrava a sua face de Donzela.

Essa demonstração chega a ser incestuosa, mas há aí um consentimento, a ponto de Omar acariciar as partes íntimas de Rania. Ela se entrega por inteiro, se pensarmos que pouco mais dança com seus pretendentes nos aniversários de sua mãe.

Ela ainda personifica o lado da sabedoria da Anciã quando, provavelmente, orientada por Yaqub começa a promover mudanças na loja da família. Ainda na loja ocorre um fato curioso, quando muitas vezes alguns homens vão à loja na esperança de cortejá-la ela os ludibria, vendendo mercadoria há muito já encalhada. Ela joga com a sedução típica da mulher, mas preferimos, pois achamos mais próprio, que ali não temos a figura da Donzela. Mesmo que essa jogue com a sedução, ela está fazendo uso da sabedoria da Anciã,



pois percebe que pode tirar proveito de uma situação totalmente adversa e leva aqueles homens a agirem da melhor maneira que a ela convém.

Por último temos Lívia, ela pouco aparece se compararmos a complexidade das personagens já analisadas até aqui. Cabe a ela a face da Donzela, pois ela é o “objeto” responsável pelo primeiro grande conflito existente entre os dois protagonistas. Buscando a sua atenção travam um “duelo” para conquistá-la. Ela joga com sua sensualidade desde menina e isso atrai os gêmeos. Depois temos notícia dela somente quando já está casada com Yaqub.

Ela não se torna mãe e, por pouco aparecer, não temos como buscar referências dela em outras faces, mas seu papel na narrativa é essencial, se não fosse por Lívia não teríamos o início do conflito dos dois irmãos. Esse papel de Donzela é muito bem desempenhado por ela despertando a motivação para a competição dos irmãos.

NOTAS FINAIS

Pode-se perguntar o motivo de Pau Mulato não ter sido, neste trabalho, analisada como uma das Deusas da obra. Isso se dá por ela apenas ter relações diretas com Omar, não tendo aparecido em nenhum momento com Yaqub. Isso não quer dizer que a mesma não tenha importância, mas vale lembrar que as quatro outras personagens, diferente daquela, convivem e se relacionam com os dois protagonistas.

A face da Deusa que todas as personagens aqui analisadas compartilham é a figura da Donzela. Essa imagem não é subjetiva. O que se espera é que essas figuras apareçam numa ordem da inocência para a sabedoria (Donzela – Mãe – Anciã), mas o que se nota é uma troca constante dessas características, não obedecendo um padrão. Assim como houve um embate entre Yaqub e Omar pela atenção de Lívia, se observa uma cena idêntica nos aniversários de Zana. Nesse caso, o “duelo” se dá entre mãe e filha, onde esta representa a face da Donzela e aquela deveria representar a de Mãe ou Anciã, mas o que se vê outra Donzela lutando por uma vaidosa atenção.

Ainda que a narrativa de Dois Irmãos tenha como protagonistas dois homens, as mulheres é que são responsáveis para que haja progressão na narrativa, seja quanto responsáveis pelos principais conflitos, seja por tentar a reconciliação entre Yaqub e Omar. Assim, nota-se que muitas vezes atuam como intermediárias.

Metcalf (2009, p. 104-105) identifica a existência de três tipos de intermediários na história e na ficção, o físico, o transicional e o representacional. De acordo com a definição de cada um desses tipos, as personagens



femininas da obra de Hatoum se enquadram no segundo nível, o transicional, pois buscaram, muitas vezes, a comunicação e contato entre os irmãos.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na Literatura*. 2. Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELO, Kelly; TAVARES, Carla R. da S. *A representação da personagem feminina na obra de Machado de Assis: Dom Casmurro*. Disponível em: <http://www.unicruz.edu.br/15_seminario/seminario_2010>. Acesso em: 19 out. 2013.

METCALF, Alida C. A mulher como intermediária: Estudo de caso de história e de literatura. In: MORGA, Antonio Enilio; BARRETO, Cristiane Manique. *Gênero, Sociabilidade e Afetividade*. Itajaí: Casa Aberta, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. Dois Destinos. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: EDUA/UNINORTE, 2007.

NARDELLI, Denise Martins Caldeira Moda. A mulher e a Religiosidade: O declínio da Deusa Mãe, a Bruxa, a Ascensão do Deus Pai. In: *Edifica: Filosofia, Teologia e Educação*. Organizado por Ismael fonte Valentim e Fábio falcão oliveira. Piracicaba: 2013.

O HERÓI guiado pelas mulheres: o sagrado feminino em Macunaíma. *Conhecimento Prático Literatura*, São Paulo, n 43, p. 54-55, jun. 2012.

PINTO, Maria Márcia Matos. *Novas tendências da Literatura Brasileira*. Curitiba: ISDE Brasil, 2012.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Mulheres de olhos grandes: subjetividade feminina e autonomia. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Org.). *Mulher e Literatura: História, Gênero, Sexualidade*. Caxias do Sul: EducS, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *Fundamentos do Texto Literário I*. Curitiba: ISDE Brasil, 2018.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: A construção da identidade feminina*. 2. Ed. Caxias do Sul: EducS, 2013.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 8

Corpos, Gêneros e Identidades: Construções do(s) Feminino(s) na Literatura Contemporânea

FIGURAÇÕES DA IDENTIDADE NA EXPRESSÃO DO FEMININO: UM ESTUDO DO CONTO “A IMITAÇÃO DA ROSA”, DE CLARICE LISPECTOR

Eneida Aparecida Mader (PUCRS)

INTRODUÇÃO

Pretende-se neste trabalho analisar no conto “A imitação da rosa” de Clarice Lispector, as figurações da identidade do sujeito feminino, a partir de uma sexualidade abafada pela dominação masculina e pelas relações de poder, e, por conseguinte, a verificação da presença de duas vozes nesse conto – uma delas representando a voz do silenciado, e, de outro, a voz do dominante.

O conto possibilita um diálogo com questões relativas à alteridade, à construção da identidade, uma vez que focaliza a condição do sujeito feminino, subjugado a um contexto machista.

Para analisar os padrões comportamentais em meio às formatações de gênero e às ingerências das estruturas de dominação masculina do conto A imitação da rosa, estabelece-se o diálogo com estudiosos de diferentes áreas do saber, tais como: Emmanuel Lévinas (2008; 2010) a respeito dos conceitos de ética e alteridade; Elaine Showalter (1986), com a ginocrítica, “modelo cultural de escrita das mulheres” - o qual revela um duplo discurso, da voz dominante e da voz silenciada; Pierre Bourdieu (2002) e as discussões sobre a dominação masculina e a violência simbólica. O fluxo de consciência, artifício estético também empregado por Virgínia Woolf, marca indelevelmente a escrita de Clarice Lispector. Nesse fluxo, Clarice explora a temática psicológica de modo tão profundo e complexo que o assunto abordado na narrativa não é totalmente explorado, permitindo ao leitor diversas possibilidades de compreensão. Assemelha-se a um caos espontâneo, como é o fluxo da consciência – da dupla voz que o texto de Clarice deixa entrever – a da mulher silenciada e a outra, a do dominante. É o que se pretende nesta análise – uma análise possível a partir de uma fronteira aberta à alteridade feminina.

FIGURAÇÕES DA IDENTIDADE NA EXPRESSÃO DO FEMININO

“A imitação da rosa”, conto que compõe a obra *Laços de Família*, narra cenas da vida cotidiana de



Laura, uma mulher condenada a viver a insensatez da vida. O comportamento dessa personagem – exilada em si mesma, indecisa, insegura - é o resultado de uma estrutura familiar cuja organização é pautada pelos ditames do patriarcado.

Convivendo com o desejo de ultrapassar os limites da opressão, Laura, protagonista da narrativa, vive em constante busca de reafirmação do ser. Deseja o espaço público (a rosa é o símbolo do objeto desejado) e teme comprometer a estabilidade do espaço privado (a casa onde mora). Essa dualidade processa na protagonista um estado de alma desajustado. Toda a narrativa ocorre em um apartamento onde, aparentemente, transcorre tudo em perfeita ordem. Laura está seguindo a “pauta” de uma mulher “dona-de-casa-perfeita” até que – momento único e revelador - vê as rosas num vaso da sala do seu apartamento e essa visão a desequilibra e desloca de sua cômoda vida de cárcere.

O universo feminino historicamente vem sendo construído e emoldurado através de relações de dominação e de poder. A personagem Laura aprendeu a conviver com a porta trancada para a felicidade, para o amor e para a vida.

O espaço do lar é usado como um ambiente, incontestavelmente, propenso à felicidade, mas o que se percebe são relações de poder e dominação. O ser feminino do conto – a personagem Laura - foi criado para contentar-se com a vida à margem das realizações.

Além de cumprir com as normas estabelecidas no destino natural de uma “mulher do lar”, - cuidar da casa e do marido, Laura representa a mulher que tem que se manter sempre bem, com um sorriso estampado no rosto. É um jogo de aparências, criando as suas próprias ciladas. As algemas da tradição (do jugo masculino) são tão importantes que, mesmo quando elas não são colocadas, têm o poder de acorrentar e ‘domesticar’, visível na passagem em que Laura sente-se como alguém sozinho, que se alegre com tão pouco, igual a um animalzinho de estimação da casa: “Como um gato que passou a noite fora e, como se nada tivesse acontecido, encontrasse sem uma palavra um pires de leite esperando” (LISPECTOR, 2009, p. 34).

A literatura torna-se plural quando mantém uma relação intertextual com representações humanas que autorizam traduções amplas e desmistificadoras, assim como é possível visualizar no conto A imitação da rosa, o qual focaliza um sujeito feminino – Laura – uma personagem que vive em sua própria casa na condição de uma estranha, como se aquele lugar não tivesse nenhuma afinidade com a sua vida interior.

A casa onde Laura está não lhe confere autonomia (mas é onde mora) e, por isso, a personagem vive acuada, mergulhada em um espaço restrito. Laura descobre o Outro em si, através das rosas que observa. E, nesse sentido, é possível aproximar essa narrativa dos estudos sobre ética e alteridade.



Não é difícil perceber que o feminino historicamente assumiu diferentes sentidos (na maioria das vezes sentidos pejorativos) como fragilidade, sensibilidade, noite, passividade, silêncio, submissão e muitos outros. Esses atributos não poderiam estar contidos no chamado “protótipo humano” (o modelo “correto” para uma determinada sociedade), pois eram estigmatizados como inferiores e, por isso, desprezíveis. No conto de Clarice, a personagem Laura demonstra uma identidade sufocada – características do “sexo frágil”, segundo a ótica de dominação masculina.

Para Emmanuel Lévinas (2008), o sujeito que se torna feminino é aquele que se fragiliza e se sensibiliza com e pelo Outro. Em contrapartida, o Eu viril - descrito por Lévinas, em *Alteridade e Ética* -, torna-se vulnerável, pois perde seu poder de tudo poder – representado no conto pela figura de Armando, o marido descrito pela subjetividade da personagem.

O feminino supõe a proximidade do próximo – Laura sente-se atraída pelas flores, pois o feminino é “a alteridade não formal”. Nesse sentido, a feminidade (termo empregado por Lévinas) não é uma modalidade da alteridade como se fosse “outro gênero”. O feminino suporta o peso desta significação ética – o dizer maternal é o dizer do que não tem fala.

Representa o silêncio de todos aqueles que não tiveram possibilidade – nem condições – de falar. Esse silêncio é representado pela personagem Laura, diante de todas as suas impossibilidades. Ela só vê e percebe o mundo sob o jugo da opinião alheia, e sob a égide masculina de Armando, o marido.

A voz inaudível de Laura, representada pela feminidade do narrador, expressa a violência simbólica de que trata Pierre Bourdieu (2002) - as vozes de milhões de mulheres sufocadas pelos preconceitos de ordem sexual, e pela violência masculina.

No conto de Clarice, a personagem não sofre uma violência declarada, e sim uma violência simbólica, termo empregado por Pierre Bourdieu, em *A Dominação masculina* (1995).

Para Bourdieu, a dominação masculina seria uma forma particular de violência simbólica - entendendo esse conceito como o poder que impõe significações como se fossem legítimas, de forma a dissimular as relações de força que sustentam a própria força.

No conto, as atitudes do marido de Laura exercem uma presença perturbadora e usurpadora na mente de Laura:

E ela retornara enfim da perfeição do planeta Marte. Ela, que nunca ambicionara senão ser a mulher de um homem, reencontrava grata sua parte diariamente falível. De olhos fechados suspirou reconhecida. Há quanto tempo não se cansava? Mas agora sentia-se todos os dias quase exausta e passara, por exemplo, as camisas de Armando, sempre gostara de passar a ferro e, sem modéstia, era uma passadeira de mão cheia (LISPECTOR, 2009, p. 37-38).



O marido de Laura exerce uma violência suave, insensível - Armando encararia com benevolência os impulsos de sua pequena mulher -, uma violência invisível a suas próprias vítimas, “que se exerce essencialmente pelas vias simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BORDIEU, 2002, p. 7-8).

A força da violência simbólica, de que trata Bourdieu (2002) reside em ser socialmente aceitável e consistir nesse poder de impor significações - esse é o poder simbólico. Armando representa um poder dominante, um marido-ator, ao exercer sobre a esposa uma relação de opressão.

Sobre o significado do termo “dominação”, constante no Dicionário Crítico do Feminismo (2009), voltado à análise da dominação de gênero, se pode ler que a autora introduz uma dissimetria estrutural: “Em nome da particularidade do outro, o grupo dominante exerce sobre ele um controle constante, reivindica seus direitos fixando os limites dos direitos do outro e o mantém num estatuto que retira todo o seu poder contratual” (HIRATA; LABORIE, 2009, p. 76).

Essa dissimetria, segundo Helena Hirata (2009), constitui a relação de dominação, vislumbrada tanto nas práticas sociais como “no campo da consciência e até nas estratégias de identidade.” Esse poder dominante incita em Laura um encarceramento em sua própria casa, o espaço opressor.

A ‘culpa’ que assola a personagem originara-se supostamente pelo fato de que Laura sofrera (num tempo anterior ao do início da narrativa) uma depressão ou alguma doença ligada à psique. Em decorrência dessa enfermidade, Laura teria passado um bom tempo internada numa clínica, ausente de casa e do mundo. O início da narrativa corresponde ao retorno de Laura à casa e à sua rotina habitual, após o período de internação.

Ela retorna da clínica e também se sente oprimida ao falar de seu corpo – que “não é o corpo de uma bailarina”, expressão dita pelo marido e que ruma na mente da personagem. Uma vez que a bailarina possui pernas alongadas e finas, o marido justifica sua preferência pelas coxas grossas de Laura. Seria um elogio sutil, assim é como Laura vivencia o fato de ter pernas diferentes das bailarinas – o marido não queria uma bailarina, queria, portanto, uma mulher não-bailarina, assim é que conduz o fluxo de pensamento de Laura, na perspectiva masculinizada.

Laura vive assim até que, num dado momento mágico da história, enxerga as rosas, e, através delas, vislumbra uma possibilidade de fuga desse mundo empobrecido e sufocante.

As rosas assemelham-se a uma fronteira para o universo desconhecido subjetivamente. Neste aspecto, a identidade de Laura sofre um deslocamento, uma crise identitária perturba suas ações e pensamentos.

E no texto ficcional, Laura até menciona o “lado sexual” do companheiro Armando, mas ela mesma se



sente como alguém que se desconhece e se anula em termos sexuais:

Ninguém diria, mas Armando podia ser às vezes muito malicioso, ninguém diria. De vez em quando, eles diziam a mesma coisa. Ela explicava que era por causa da insuficiência ovariana. Então ele falava assim: “De que é que me adianta ser casado com uma bailarina?” Às vezes, ele era muito sem-vergonha, ninguém diria [...] (LISPECTOR, 2009, p. 41).

Tem-se uma Laura isenta e ausente de desejo sexual, pois esse assunto configura pecado, ou assunto masculino. Ela é “uma dona de casa”, “uma mulher distinta”, e a sexualidade dela é “castanha”, ou seja, obscura, não pode expressar - nem sentir – desejos.

Assim é perceptível, por exemplo, quando Laura justifica as “pernas grossas” que possui, na perspectiva associada à doença (insuficiência nos ovários) - isso mostra a sexualidade reprimida: usar uma justificativa ligada à enfermidade para desviar qualquer possibilidade de sexualidade espontânea.

O sujeito feminino em Clarice consegue visualizar uma cultura da mulher nos termos em que Heloisa Buarque de Holanda expõe que “as maneiras pelas quais as mulheres conceitualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais” (HOLANDA, 1994, p. 44).

Desse modo, a psiquê feminina pode ser estudada como “o produto ou a construção de forças culturais”, pois uma teoria cultural, como a ginocrítica, por exemplo, reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras – assim como o sujeito feminino do conto de Clarice Lispector. A classe, a raça, a nacionalidade e a história são, assim, “determinantes literários” (HOLANDA, 1994, p. 44-45) tão significativos quanto o gênero.

A escrita de Clarice, ao dar voz a uma personagem que representa um grupo silenciado, permite uma aproximação com os estudos da crítica feminista de Elaine Showalter (1986) e a escritura da mulher. Showalter é uma crítica literária norte-americana, um dos expoentes da crítica feminista contemporânea, para a qual cunhou o termo ginocrítica (do grego *gineko*, “elemento feminino”) para o conceito que valoriza as peculiaridades e a diferença de expressão do gênero feminino na literatura.

O caráter crítico dessa teoria explica-se, segundo Showalter, pelo propósito de redefinir as diferenças que nascem nas ideologias culturais e nas experiências biográficas e pelos modos de expressão do feminino. Resulta, também, de todas as opressões patriarcais que desde sempre marcaram a condição feminina.

Nos escritos que se referem à “fala” de Laura, observa-se que as construções sintáticas (diminutivos, letras minúsculas, interjeições etc.), conforme o modelo cultural da ginocrítica, essas falas da personagem revelam a formação do comportamento linguístico de acordo com o ideal cultural. Em outros termos, através dessas marcas linguísticas, Clarice sinaliza o “modelo” de cultura da época, ou seja, o contexto cultural em que



a mulher está redimensionada como ser frágil e “do lar”. Há expressões no conto que assinalam uma presença feminina em opacidade, por exemplo, nas passagens em que a fragilidade da personagem está estampada em sinais e marcas linguísticas, tais como as interjeições de espanto (“oh”), os diminutivos (“chatinha”, “instantezinho”, “ideiazinha”, “baixinha”, “vestidinho”, “golinha”) e o emprego intenso de letras minúsculas em períodos da fala de Laura, que perfazem um simulacro desse mundo em miniatura, apagado e restrito em que a personagem está imersa:

Não, não estava zangada, oh nem um pouco. [...] Como é mesmo que diria? precisava não esquecer: diria – Oh não! etc. E Carlota se surpreenderia com a delicadeza de sentimentos de Laura, ninguém imaginaria que Laura tivesse também suas ideiazinhas. [...] ela chamava a si mesma de “Laura”, como a uma terceira pessoa. [...] Laura, a da golinha de renda verdadeira, vestida com discrição, esposa de Armando [...] (LISPECTOR, 2009, p. 45-49).

Observa-se, também, no conto “A imitação da rosa”, algumas implicações ligadas à sexualidade e poder, ao se perceberem “duas vozes” no discurso da escrita feminina de Clarice. Através dessas vozes, são personificadas a herança social, literária e cultural tanto do silenciado (no conto, a personagem Laura), quanto do dominante (o ser dominador – o masculino). O sujeito feminino visualiza e reproduz a “voz” de ambos, nessa relação de sexualidade e poder.

A voz silenciada de Laura apresenta-se em contraponto com a outra voz – a do dominador, que se impõe por significações na mente de Laura. O narrador consegue entremear as duas vozes no desenrolar do conto – ora mostrando a face do silenciado, ora a face do opressor.

Ela castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser. Ter cabelos pretos ou louros era um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara. Então, em matéria de olhos verdes, parecia-lhe que se tivesse olhos verdes, parecia-lhe que se tivesse olhos verdes seria como se não dissesse tudo a seu marido (LISPECTOR, 2009, p. 41).

O termo “silenciado”, para Shirley e Edwin Ardener (antropólogos de Oxford) integra uma terminologia específica para esboçar um modelo de cultura das mulheres que não é historicamente limitado. Os dois estudiosos sugerem que as mulheres constituem um grupo silenciado, “as divisas cuja cultura e realidade sobrepõem-se ao, mas não são totalmente contidas pelo grupo (masculino) dominante” (HOLANDA, 1994, p. 47).

Com o termo “silenciado”, sugerem-se problemas tanto de linguagem quanto de poder. As crenças ou ideias ordenadoras da realidade social são geradas pelos grupos silenciados tanto quanto os dominantes no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada.

Desse modo, o grupo silenciado – Laura, no conto –, deve mediar suas crenças por meio das formas



permitidas pela estrutura dominante – o marido.

Na narrativa “A imitação da rosa”, há uma escrita de mulher que pretende funcionar dentro do discurso “masculino”, tentando incessantemente desconstruí-lo: escrever o que não pode ser escrito. Nesse sentido, o desafio que a mulher enfrenta hoje é nada menos que o “reinventar a linguagem, falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular, ou seja, “estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino” (FELMAN, 1994, p. 37). É possível perceber que o sujeito feminino no conto de Clarice expressa a vida medíocre da personagem através de um filtro da estrutura dominante.

E as rosas causam um encantamento perturbador porque as flores não são ‘castanhas’ como Laura, não vivem naquela opacidade perturbadora. Presente, contudo, um risco dessa beleza que advém das rosas: uma profunda reflexão então se instala, reflete sobre a sua vida tão diferente daquela que emana das flores. Laura é iluminada pelas flores – sai da opacidade.

As rosas exalam uma beleza libertadora, e Laura vivencia por um instante outro mundo – o da autonomia das rosas e que representa a zona do território selvagem, o mundo libertador para a personagem. As rosas são “dela” – e ela estabelece uma relação de pertença com as flores: as rosas são lindas e lhe pertencem. A alteridade está representada através das rosas para Laura, a face oculta da sua identidade. As flores crescem, desabrocham, vivem múltiplas experiências de vida – ao contrário de Laura, uma “plantinha” anulada, subjugada à opinião de um mundo dominador. Esse momento privilegiado de revelação ou iluminação de uma subjetividade que estava na sombra, à espreita, faz com que Laura queira livrar-se das rosas, pois não aceita, inicialmente, esse deslocamento interior. O embate com a alteridade ocorre, então, de forma inevitável:

O que devia fazer era embrulhá-las e mandá-las; e espantada ficar livre delas. Também porque uma pessoa tinha que ter coerência, seus pensamentos deviam ter congruência: se espontaneamente resolvera cedê-las a Carlota, deveria manter a resolução e dá-las. Pois ninguém mudava de ideia de um momento para outro. Mas qualquer pessoa pode se arrepender! revoltou-se de súbito (LISPECTOR, 2009, p. 48).

A escrita de Clarice, ao dar voz ao sujeito feminino silenciado, do conto “A imitação da rosa”, promove uma ruptura da indiferença (uma preocupação pelo Outro que há no Mesmo, a ponto de assumir uma responsabilidade por ele), como trata Lévinas ao referir-se ao acontecimento ético: “possibilidade do um-para-o-outro” (LÉVINAS, 2010, p. 18).

A escrita de Clarice é provocativa e instigante, pois é para a consciência moral do leitor que esse sujeito feminino hesitante, essa personagem silenciada aguarda a adesão emocional, ou, ao menos, estética, e espera ansiosamente que se conclua a existência, libertando-a do jugo patriarcalista. É o que expressa a passagem final do conto, em que a personagem consegue uma libertadora “passagem”, e quem percebe essa transformação reveladora é o marido de Laura:



Pois inesperadamente ele percebia com horror que a sala e a mulher estavam calmas e sem pressa. Mais desconfiado ainda, como quem fosse terminar enfim por dar uma gargalhada ao constatar o absurdo, ele no entanto teimava em manter o rosto enviesado, de onde a olhava em guarda, quase seu inimigo. E de onde começava a não poder se impedir de vê-la sentada com mãos cruzadas no colo, com a serenidade do vaga-lume que tem luz (LISPECTOR, 2009, p. 52-53).

A escrita de Clarice, expressa um sujeito feminino que se iguala à condição do oprimido e do excluído social, dando ênfase a uma representação da realidade opressora ocupada pela mulher ao longo de séculos de silêncio, sufocada pela dominação masculina.

O texto literário de Clarice Lispector conduz a uma fronteira: a Laura antes da epifania e a Laura pós-epifania. O sujeito feminino do conto consegue impactar o leitor com uma cena que desequilibra a personagem e o leitor: quem é que se sentiria indiferente ao ver belas rosas num vaso? Surge, então, a partir desse acontecimento aparentemente banal – a visão de rosas no vaso – uma significação valorosa de subjetividade para o universo feminino.

Antes da epifania, tem-se uma condição feminina nitidamente oprimida, resultante do mundo dominador masculino – relação esposa-perfeita e marido-dominador. O mundo castanho de Laura se ilumina, e abre-se no seu recôndito interior a possibilidade da reflexão para esse sujeito feminino até então recluso e impossibilitado.

Para o narrador de “A imitação da rosa”, entretanto, apesar das ironias da construção literária presentes no sujeito feminino, a mulher não ocupa um lugar insignificante; ao contrário, mediante um olhar sensível, a narrativa fornece um recorte humanizado do sujeito que está em um plano inferiorizado, um desses “pequenos nadas” para a esfera social. A ironia torna-se um recurso estético nessa narrativa – um artifício poderoso – para desconstruir o poder da violência simbólica.

Embora Laura represente uma “pequena mulher” e possa ser considerada imperceptível (castanha) e ‘coerente’ para o mundo, não é insensível ao olhar do narrador, por mais que esse narrador a ironize com suas “ideiazinhas” e sua “golinha” de renda.

Nesse sentido, a escrita literária no conto de Clarice consegue dar voz ao Outro – a condição feminina estereotipada - uma voz audível no mundo ficcional, e procura promover um diálogo com a sociedade a fim de atenuar ou extinguir as fraturas sociais do mundo contemporâneo. A literatura oferece essa porta aberta, que possibilita uma reflexão sobre as minorias excluídas – neste conto, a da mulher como um ser ínfimo e que sofre a ação da estereotipia e da relação de poder e dominação do universo masculino.



REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise. *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo, Editora UNESP, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Pivatto [et al.], (coord.). – 5ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. *Alteridade e ética*. Ricardo Timm de Souza et ali. (Orgs.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. In: *The New Feminist Criticism; Essays on Women, Literature and Theory*. VIRAGO, Londres, 1986, p. 248. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/index>>.

_____. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 8

Corpos, Gêneros e Identidades: Construções do(s) Feminino(s) na Literatura Contemporânea

A POÉTICA ERÓTICA COLASANTIANA SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS FEMINISTAS

Ma. Tássia Tavares de Oliveira (UFPB)
Dra. Liane Schneider (UFPB)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste trabalho lançaremos um olhar sobre os olhares de Colasanti que se voltam ao corpo e sua sexualidade. As representações de Eros são um aspecto importante a ser analisado em sua poética, dado que se repetem como uma manifestação de conhecimento sobre o corpo feminino, sobre o corpo do outro, afinados com uma experiência quase mística de libertação do prazer feminino, compreensão ou aceitação da passagem do tempo. Compreendemos que a linguagem dos corpos é poeticamente falada através dos poemas eróticos de Marina Colasanti, e que estes, por sua vez, têm muito a nos dizer sobre os novos arranjos afetivos-sexuais que se estabelecem na contemporaneidade. Revelam extrema desenvoltura vocabular para com temas interditos às mulheres sem descuidar da linguagem poética. Analisamos tal característica nos poemas em consonância com as mudanças vivenciadas pelas mulheres na modernidade tardia graças ao feminismo. O processo de transformação da intimidade nas sociedades modernas alterou significativamente o papel feminino na esfera privada, de modo que não podemos pensar em revolução sexual sem imaginar as pautas feministas sobre o direito ao próprio corpo e prazer. No entanto, mesmo em tempos de *sexualidade plástica* (GIDDENS, 1993), ainda há áreas e discursos que, quando proferidos por mulheres mudam de registro – passam de livre manifestação artística a rebaixamento da temática e, principalemtn, do ser enunciador.

OS CORPOS DAS MULHERES COMO PAUTA NA HISTÓRIA DO FEMINISMO

O movimento feminista ainda hoje é tido como polêmico – o que por si só já demonstra a forma falocêntrica como compreendemos o mundo, pois apesar de sua pauta fundamental ser a defesa das mulheres como seres humanos portadores de direitos iguais – algo que deveria ser compreendido e aceito por todos – é visto como algo perigoso, porque, de fato, o feminismo abala estruturas de poder muito antigas e enraizadas na sociedade.



Acreditamos que após a explosão do movimento feminista nos anos 60/70 e a sua chegada à academia nos anos 80, ainda não havíamos tido um momento em que o termo estivesse tão em voga quanto na recente década, impulsionado por publicações na rede de feministas que trouxeram novo gás às demandas e reaproximaram o feminismo das jovens e pela retomada das ruas promovida por manifestações como as Marchas das Vadias espalhadas por todo o país desde 2011. Com isso, não queremos afirmar que houve uma morte e retomada do movimento, não acreditamos nisso, pois temos plena consciência da existência de coletivos de mulheres que nunca pararam de atuar nas universidades e de algumas ONGS que sempre atuaram pelas causas feministas como o direito ao aborto. O que estamos afirmando é que há uma crescente reaproximação das mulheres jovens, leigas ao movimento, a partir do momento em que suas discussões voltam a circular em espaços comuns, como é o caso da internet, momento em que inclusive celebridades popularizam o termo. São várias as páginas nas redes sociais que discutem feminismo, não ainda sem resistência e ataques constantes por parte de ignorantes do assunto ou misóginos mal intencionados. O fato é que campanhas como “Chega de fiu fiu” e “Não mereço ser estuprada” tomaram conta da rede e trouxeram a pauta feminista sobre liberdade sexual e autonomia sobre o próprio corpo aos tópicos mais comentados em grupos de pessoas até então alheias ao tema. O crescimento de tais discussões sobre o livre manifestar-se feminino é um fenômeno de nosso interesse por entendermos que, na história do feminismo, os direitos relativos ao corpo são uma disputa atual e que questionam as estruturas do pensamento machista de nossa sociedade que ainda permanece ativo.

A história do feminismo ocidental é antiga e passa por diversas reivindicações. As primeiras pautas feministas partem do próprio reconhecimento como cidadãs, sujeitos de direito e deveres, já que as próprias declarações de direitos humanos não reconheciam as mulheres como portadoras desses direitos. Nesse sentido, as pautas iniciais envolviam direitos públicos como estudo, trabalho e voto. Na segunda metade do século XX a pauta se amplia, ao passo que essas demandas foram se tornando cada vez mais reconhecidas, o feminismo volta-se para questões que para os conservadores são tidas como menos importantes, como o direito ao corpo, à sexualidade, à liberdade. Mais uma vez é preciso ponderar que as demandas iniciais a que nos referimos continuam sendo importantes, pois mulheres ainda recebem menos pelo mesmo serviço e ocupam menos cargos de chefia, além de serem minoria na política partidária. No entanto, ao passo que tais avanços foram sendo correspondidos e especialmente sem interferir na estrutura de privilégios patriarcal, outras pautas mais ligadas à experiência particular feminina passam a ganhar mais espaço, como o problema do assédio nas ruas, a ditadura da beleza, violências simbólicas que afetam a forma como as mulheres se desenvolvem socialmente. Neste início do século XXI o feminismo continua necessário e se populariza. Um dos motivos para essa



crescente manifestação feminista é justamente a resistência à crescente onda conservadora que vem se instaurando desde a recente crise capitalista. Diante de tantos avanços inegáveis, há os sem conhecimento de causa que proclamam a falta de pauta do movimento. No entanto, concordamos com a reflexão feita por Ana Rita Duarte (2006) ao fim de seu texto sobre Betty Friedan; a autora se questiona se a mística feminina que atormentava as donas de casa dos anos 50/60 realmente acabou ou apenas transformou-se em uma forma menos aparente na sociedade atual.

Em relação à política do corpo na agenda feminista, Wolff (2011) defende que esta, apesar de problemática, é possível e necessária justamente por ser o corpo da mulher um local de repressão e possessão. Por isso é que Wolff (2011, p. 105) faz um questionamento que compreendermos ser fundamental para configurar uma política do corpo que seja combativa e feminista: “Se o corpo tem vindo a ser reprimido desta forma desde o século XVII, será que a irrupção do corpo “grotesco”, tornando subitamente visíveis os seus traços suprimidos (sexo, riso, excreções, e outros), constitui uma revolução política, tanto quanto uma transgressão moral?”. Dessa forma, acreditamos que os corpos das mulheres insubmissas são sempre ambíguos (perigosos e em perigo). As mulheres e seus corpos nos espaços públicos são sempre transgressivos.

Por isso sempre voltamos ao debate sobre o essencialismo, pois o feminismo demonstra que é fundamental algum conceito do corpo para compreender a produção social, a opressão e a resistência, mesmo porque o corpo não precisa e nem deve ser considerado como meramente biológico, mas como um produto social, histórico, físico e interpessoal. Assim, a instabilidade da categoria “mulher” e o problema em identificar as mulheres com o corpo feminino (visto como variável) não têm de levar a concluir que o assunto esteja irrevogavelmente fragmentado e descartado. A crítica ao essencialismo não implica na afirmação de que o corpo feminino não existe. A identificação das mulheres com os seus corpos é algo perigoso, pois se aproxima dos argumentos do senso comum conservador, que justificam a opressão das mulheres através da sua biologia. O pensamento sexista identifica a mulher com o corpo, e assume uma essência imutável e pré-determinada do feminino. “Qualquer política do corpo deve, por isso, falar acerca do corpo, realçando a sua materialidade e a sua construção social e discursiva, ao mesmo tempo que mina e subverte os regimes de representação existentes” (WOLFF, 2011, p. 120). Fazemos essa ressalva, pois a representação do corpo que encontramos nos poemas que iremos analisar é culturalmente um corpo de mulher, e consideramos essa diferença importante de frisar, pois comumente ao nos basearmos no corpo humano usamos o masculino para representar o humano. Como em nossa cultura “homem” equivale falsa e universalmente a “humanidade”, a teoria feminista procura tornar visível a especificação da “mulher”. Contudo, a autora opina que o esforço para combater a



invisibilidade das mulheres como categoria torna visível uma categoria que pode não ser representativa das vidas concretas das mulheres. Para Butler, a realidade do gênero é performativa, ou seja, ela só existe quando é representada.

POESIA ERÓTICA E AUTORIA FEMININA

A atividade erótica é um tema recorrente na literatura e sempre despertou interesse não só artístico como sociológico e psicanalítico entre os escritores. Na década de 50, Georges Bataille publica *L'erotisme*, considerado um dos primeiros ensaios sobre o assunto. Bataille afirma que o domínio do erótico é por essência o domínio da violação e faz uma interessante relação entre a atividade sexual erotizada com os impulsos humanos de vida e de morte. O autor chama atenção para o fato de que a atividade sexual de reprodução é aspecto comum na vida de todas as espécies de animais sexuada, no entanto, apenas a espécie humana transformou a atividade sexual em atividade erótica. Importante mencionar que as visões de corpo, nudez, erótico e obsceno descritas estão imersas numa lógica cristã, recheada de noções de pecado e desejo pelo que é proibido e está escondido, essa é uma marca cultural e ideológica inegável. Apesar da grande novidade e desembaraço na forma de tratamento do tema, *L'erotisme* ainda encontra-se extremamente arraigado aos valores patriarcais característicos do período. Essencialismos pautados nesses valores podem ser percebidos em fragmentos como “No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído” (BATAILLE, 1987, p. 14).

Anthony Giddens (1993) retira a sexualidade da esfera privada e biológica e a analisa a partir do domínio público, observando como a revolução sexual é uma das marcas da contemporaneidade. A análise de Giddens já traz uma discussão que leva em conta a perspectiva de gênero, há anos pautadas pelas teorias feministas. A abordagem de Giddens dá um passo à frente ao considerar o lugar da mulher e a transformação operada por estas. Na contramão dessa revolução de que irá tratar esta a noção de amor romântico.

O ideal do amor romântico está muito arraigado ao modo de vida burguês característico do século XIX. Neste modelo, o casamento tradicional ocupa lugar privilegiado na organização da sociedade, e no que tange às mulheres opera um poder coercitivo sobre suas vidas. A mulher burguesa deveria almejar o casamento como maior realização pessoal e o casamento seria para ela um compromisso eterno com as responsabilidades do lar e da saúde do marido e filhos. Sua sexualidade, portanto, deveria permanecer sob a sacralidade do casamento e



se limitar à satisfação do desejo do esposo e no seu dever de procriação. Além disso, no ideal do amor romântico, o corpo do ser amado confunde-se constantemente com a propriedade, no caso, posse da mulher pelo marido, inclusive resguardada pela lei dos costumes. Dessa forma, o adultério feminino é crime grave punível com a morte, além de todas as outras formas de violência e privação da liberdade a que ficam sujeitas às mulheres que desobedeciam tais regras sociais. Cabe destacar que, apesar da revolução sexual ocorrida a partir do século XX, o ideal de amor romântico ainda se encontra muito presente em nossa sociedade, constantemente representado, com algumas variações, na literatura escrita e em produções cinematográficas ou televisivas, reforçados por alguns dos aparelhos ideológicos como a igreja e a mídia.

Giddens (1993) nomeia a forma diferente com que nos relacionamos na contemporaneidade de *sexualidade plástica* e aponta como ela é crucial para a reivindicação feminina ao prazer sexual. Separando-se o ato sexual de sua função reprodutiva, surge o império do prazer sexual, não apenas masculino como também feminino, e não apenas heterossexual como também homossexual. Além disso, o avanço dos métodos contraceptivos permitiu à mulher maior autonomia sobre o controle da natalidade, tornando possível separar prazer e reprodução. Giddens analisa como essa maior liberdade feminina sobre seus próprios corpos alterou o poder masculino sobre as mulheres no casamento, e como o pânico instaurado pelo declínio desse poder é uma das marcas do machismo moderno e das violências de gênero. O autor chega a afirmar que “abriu-se um abismo emocional entre os sexos”, o que implica que as expectativas de gênero a qual estávamos habituados como sendo domínio feminino modificaram-se radicalmente, alterando a forma como também os homens se relacionam afetivamente com as mulheres. Talvez a maior virtude do texto de Giddens seja no que se refere a uma das premissas básicas do feminismo, que seria a superação do espaço privado como independente do domínio público. Essa superação, ainda de acordo com o autor, seria capaz de subverter as instituições sociais como um todo, supondo que as mudanças na sexualidade contemporânea são muito mais revolucionárias do que usualmente se costuma pensar.

Outra aproximação interessante é a operada por Octávio Paz (1994) entre a poesia e o erotismo. Segundo o autor mexicano, “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12). Tal comparação, além de uma bela literariedade, nos ajuda a compreender os dois fenômenos. O sexo e a linguagem se aproximam na sua relação com a imaginação, sendo que “a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora” (PAZ, 1994, p. 12). Além disso, o erotismo é também linguagem porque diferencia-se da sexualidade animal pelo seu caráter de cerimônia e de



representação, “o erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora”. Assim, podemos dizer que o erotismo possui potencial de subverter a sexualidade assim como a poesia faz com a linguagem, ambos são dotados de grande poder transformador. Ou seja, de acordo com o poeta, poesia e erotismo não apenas se aproximam quanto ao poder transformador, mas se confundem na essência.

O estudo de Salma Silva (2003) revela as faces de Eros nos contos de fada de Marina Colasanti, mostrando como suas personagens femininas alcançam, através de Eros, a compreensão de si mesmas e do amor. A autora destaca que os contos de fada colasantianos desenvolvem uma prosa poética de alto teor simbólico e os analisa sob a perspectiva do imaginário, chegando à conclusão de as diversas faces do amor nos contos se revelam através do mito de Eros. O amor mítico possui várias versões; em todas elas está presente a complicada relação que os seres humanos estabelecem com a divindade. A autora destaca a ambivalência e a onipotência como características fundamentais de Eros, cujo nascimento sempre representa a união de opostos: Afrodite e Ares, Pênia e Poros, assim como seu parentesco com Tântatos, revelam a ambiguidade do deus, princípio de vida *versus* destino mortal que compõem uma tensão necessária à dialética da existência humana, de acordo com Freud.

Angélica Soares (1999) aponta que uma das características da poesia das mulheres contemporâneas é a tensão entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário. A autora observa como a poesia erótica se instaura na autoria feminina como fonte de autoconhecimento, de conhecimento do outro e do mundo. Ou seja, erotismo e feminismo convergindo nos poemas e suas possibilidades interpretativas. O gênero conhecido como *literatura erótica*, por estar inserido numa tradição particularmente androcêntrica, foi e tem sido sempre culturalmente circunscrito à autoria masculina. Luciana Borges (2013) parte do princípio de que a percepção do erótico ou do pornográfico não se prende apenas a questões estéticas, mas também a questões políticas, as quais envolvem, de modo amplo, os complicadores relativos às investidas de gênero e aos modos como a sexualidade masculina e feminina são construídas e tratadas no pensamento e na nossa cultura ocidental. Borges (2013) observa que há um deslocamento do feminino: da posição de objeto do desejo masculino para a posição de sujeito de seu próprio desejo e do desejo de outrem. A conclusão é de que a presença de expectativas de gênero não cessa de interferir no movimento criativo, provocando a desconstrução da forma canônica da espécie literária que se dedica a tematizar o campo da sexualidade, na forma do erotismo, da pornografia e/ou da obscenidade. Dessa forma, todas elas terminam por deslocar textos eróticos, obscenos e pornográficos da *zona de tolerância* socialmente instituída para essa categoria, provocando derivas e rasuras formais. Luciana Borges (2013) defende que as narrativas eróticas escritas por mulheres são transgressoras



porque quebram o tabu do objeto a partir do momento em que abordam assunto interdito e considerado perigoso; porque fazem emergir uma circunstância diferenciada em relação ao conjunto da obra das autoras, todo ele dedicado anteriormente à escrita do que Hilda Hilst chamaria de “literatura séria”, fato que propicia outro olhar sobre a degradação estética que se crê presente no texto pornográfico e; porque transferem o lugar de fala do texto erótico para o lugar da autoria feminina, fato que, conforme argumentamos, desconstrói a ideia de que as mulheres não estão autorizadas a falar sobre erotismo e pornografia.

UM POUCO DA POÉTICA ERÓTICA COLASANTIANA

A representação de autoconhecimento e reflexão sobre o próprio corpo ocorre no poema “De líquida carne” a seguir.

De líquida carne

Meus seios tomam a forma
do momento que os contém.
Se colhidos pela boa
alongam ardidadas pontas.
Se aprisionados na mão
acrescem à própria curva
a curva doce da palma.
E quando soltos ao vento
no meu corpo em correria
ondejam
como a maré que a água faz na bacia. (COLASANTI, 1993, p. 65).

Neste poema “o ser feminino enuncia, livre das amarras do pudor e da vergonha, o conhecimento a respeito de tão singular elemento de seu corpo de mulher” (SILVA, 2008, p. 171). A carne dos seios se apresenta com uma característica líquida: a de tomar a forma do momento que a contém. Dessa forma, o corpo feminino é representado de maneira natural e ao mesmo tempo erotizada. A marca erótica fica por conta da própria reflexão em torno do seio feminino e da sua capacidade de adaptar-se às situações a que é exposto, mudando de forma. Ou seja, o seio é capaz de tornar-se pontudo quando arrepiado ao ser posto em contato com a boca do amante; toma a forma arredondada quando é segurado pela curva de sua mão; e finalmente, balança em forma de ondas quando está solto e o corpo da mulher em movimento. Ganha relevância a imagem do seio livre de sutiãs, naturalmente a balançar ao passo em que a mulher corre, uma representação imagética da liberdade feminina.



Em muitos poemas percebemos que a questão da interlocução é recorrente, o que demonstra a desinibição e naturalidade com que o eu lírico aborda o tema para o parceiro sexual. Além disso, a utilização de vocábulos considerados “feios” ou “ofensivos” é paralela ao emprego de belas metáforas, referências a mitos, etc. Tal recurso tem o apelo de demonstrar a beleza presente em tais elementos do corpo e no ato sexual. Utilizaremos como exemplos os poemas “Ao meu guarda-caça” e “Tato”.

Ao meu guarda-caça

Teus pentelhos
são duros como arame
espinheiro cerrado
mato escuro.
E no entanto
delicados me acolhem
quando os dedos
passeio nas virilhas
e como certa lady
de miosótis floresço essa floresta. (COLASANTI, 1993, p. 115).

No presente poema, a presença da palavra “pentelhos”, logo no primeiro verso, contracena com a palavra “miosótis”, do último verso. Enquanto os pentelhos são espinheiro cerrado, mato escuro, imagens atreladas à aridez, ao toque íntimo dos dedos da amada entre as virilhas tornam-se delicados e acolhedores, capazes de florescer a delicada flor azul miosótis, também conhecida como não-me-esqueças, símbolo do amor sincero.

Tato

Às vezes
sem Ariadne e sem fio
a mão de um homem
se perde
entre as pregas
da vulva
como se perderia
num labirinto.
E por mais que procure
- ou dele fuja –
não encontra
o doce Minotauro
posto à espera. (COLASANTI, 1993, p. 102)

O poema “Tato” se destaca pelo emprego da palavra “vulva”, e mais detalhadamente pela descrição física de suas pregas. Ao abordar a pouca habilidade e destreza masculina para manusear o órgão genital feminino, faz-se uma intertextualidade com o mito grego do labirinto do Minotauro. Ariadne era a jovem apaixonada que com sua inteligência auxiliou o herói Teseu a escapar do labirinto utilizando um fio para guiá-



lo. Aqui o labirinto é identificado como as pregas da vulva, a referência é rapidamente feita com o discurso usual sobre a dificuldade masculina para encontrar o ponto G das mulheres, como se o corpo feminino fosse um verdadeiro e indecifrável labirinto. O orgasmo feminino, dessa forma, é metaforizado como o doce Minotauro posto à espera. O Minotauro é um ser mitológico, metade homem e metade touro, preso num labirinto em Creta pelo rei Minos, que lhe enviava jovens gregos para serem sacrificados. Teseu é o herói ateniense que consegue derrotar o Minotauro, ele o faz com a ajuda de Ariadne, filha de Minos, que lhe entrega um novelo para que ele não se perca no labirinto quando voltar. Nesse sentido, o homem que se atreve a acariciar a vulva é como o herói Teseu, no entanto, sem Ariadne e sem fio, o homem permanece perdido, e, assustado por toda a repressão e mistério que envolvem o orgasmo feminino, não consegue encontrar o clitóris, ou talvez fuja dele, ao mesmo tempo temido Minotauro e docemente posto à sua espera. Podemos fazer a leitura de que sem a sagacidade de Ariadne, conhecedora do labirinto, nem mesmo o herói Teseu conseguiria derrotar o Minotauro. Da mesma forma, sem o auxílio da mulher conhecedora de seu próprio corpo, o homem não seria capaz de estimulá-la satisfatoriamente. Há a reivindicação ao conhecimento íntimo através do toque. Mais um tabu abordado através de metáforas.

Ao escrever poemas eróticos sob uma perspectiva feminina, ressaltando características da experiência sexual feminina, Marina Colasanti rompe com a repressão exercida por muitos anos a sufocar a voz das mulheres e inibindo o seu direito de expressar-se sobre o sexo. Tal repressão é ainda exercida atualmente, e reproduzida por piadas e jargões que visam a inferioridade da mulher “vulgar” e a super valorização da virgindade feminina. Procuramos demonstrar como os poemas eróticos de Colasanti rompem com o lugar comum das representações femininas sensuais ao demonstrar uma mulher erotizada, mas também muito natural e por isso comum. Afinal, o sexo é algo experienciado, de diferentes formas, por todos os “tipos” de mulheres, as prostitutas e as esposas, as vadias e as religiosas, jovens e velhas, sejam elas consideradas belas ou feias. Assim, a voz lírica de Colasanti dialoga com a experiência de outras mulheres e as convida, sem discriminação ou repressão, a aventurar-se na experiência erótica do auto conhecimento, da livre enunciação sobre o sexo, da assunção de seu corpo como desejoso do outro e também prazeroso para o outro. Todas as mulheres são aptas ao exercício da sexualidade e para o direito de exercer sua luxúria, livre de culpas do pecado, mais próximas da liberdade sexual.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Trad. Antonio Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.



BORGES, L. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Mulheres, 2013.

COLASANTI, M. *Rota de colisão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DUARTE, A. R. F. Betty Friedman: morre a feminista que estremeceu a América. *Estudos feministas*. Florianópolis, 14 (1): 336, jan.-abr. 2006.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SILVA, S. *O mito do amor em Marina Colasanti*. Goiânia: Cãnone, 2003.

SILVA, S. A. B. C. Eros enunciado. In: PIRES (Org.). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: UnB, 2008.

SOARES, A. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

WOLFF, J. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo. In: MACEDO; RAYNER (Org.). *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2011.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 8

Corpos, Gêneros e Identidades: Construções do(s) Feminino(s) na Literatura Contemporânea

**CORPOS DESTERRADOS - SUJEITOS [DES]CONSTRUÍDOS: UM ESTUDO DAS
SUBJETIVIDADES FEMININAS EM *ORYX E CRAKE* E *THE WINDUP GIRL***

Ma. Sandra Mina Takakura (UEPA)

A literatura distópica vem ganhando espaço, atualmente, tanto no cenário nacional como internacional. Para se falar em distopia faz-se necessário partir da obra *Utopia* de Thomas Morus, em que um viajante se desloca geograficamente a uma ilha que combina a noção de lugar perfeito (eu-topia) e o lugar inexistente (u-topia) e que acaba por lidar com a problemática enfrentada pela sociedade na época em que a obra foi escrita. O deslocamento passa a ser temporal nas narrativas de Edward Bellamy, em *Looking Backward* (1887) que se passa em Boston de 2000 e de William Morris, em *Notícias de Lugar Nenhum* (1890), que se passa em Londres de 2102, que também acabam por propor discussões que em tese responderiam às indagações da sociedade na época em que as obras foram escritas. Ao contrário das narrativas utópicas que lidam com concretizações de planos utópicos, pautados em uma sociedade com base socialista, as narrativas distópicas apontam os riscos desses projetos não alcançarem a completude e que encontra na segunda fase a centralidade na questão política (CLAEYS, 2010; MARQUES, 2014) como em *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley e *1984*, de George Orwell.

Marques (2014) aponta a mudança de foco da política ao corpo nas produções distópicas contemporâneas de língua inglesa a partir da década de 1960, explicando que o impulso utópico da corporeidade que se situa em “promessas mudas de um corpo transfigurado” pelo materialismo (JAMESON, 2005, p. 5) acessa a noção de “corpo-desejo” que é sustentada pelo capitalismo moderno que produz, tendo em vista a circulação e a perpetuação dos desejos (TURNER, 2008, p. 29). Marques (2014) então estreita o foco no corpo pós-humano descrito por Wolfe (2010, p. xiii, tradução nossa)¹ apoiando-se no jornalista e escritor Joel Garreau que define como um corpo melhorado, livre de doenças que excede todas as limitações físicas e psicológicas sendo que o corpo transumano seria o processo a ser percorrido pelo corpo humano para se atingir o a condição pós-humana.

¹ “ideals of human perfectibility, rationality, and agency inherited from Renaissance humanism and the Enlightenment.” (WOLFE, 2010, p. xiii).



Poucas pesquisas retomam a questão do foco no deslocamento geográfico presente desde a *Utopia* de Thomas Morus, que se figura nas distopias clássicas ainda que de forma tímida. Tanto *1984* e *Admirável Mundo Novo* focam em deslocamentos, o primeiro como fuga do sistema controlado pelo Big Brother quando Winston e Lenina se deslocam ao campo para realizarem os seus encontros transgressores, e o segundo quando Bernard Marx se desloca do Mundo Novo à Reserva provocando o choque entre os dois mundos.

Dois romances contemporâneos exploram corpos femininos que se deslocam geograficamente: *Oryx e Crake* (2003), de Margaret Atwood, lida com a prostituição de Oryx, uma jovem asiática do Terceiro Mundo que é trazida a um país ocidental do Primeiro Mundo; e *The Windup Girl* (2009), de Paolo Bacigalupi, que narra a história de Emiko, um ser pós-humano, que é trazida pelo seu patrono Gendo-sama de Quioto para a Tailândia sendo abandonada, termina em um prostíbulo.

As personagens femininas sofrem desterramentos sendo deslocadas de seus locais de origem na Ásia a um território estranho que varia entre o Ocidente propriamente dito, ou local que passa por um processo de ocidentalização por meio das leis do mercado. Nesses locais, as personagens femininas tornam-se objetos de desejo e/ou consumo das personagens masculinas ocidentais e/ou locais. Como consequência, tem-se a constituição de novas subjetividades e de novos sujeitos femininos em sua relação com os sujeitos masculinos, encontrando meios para resistir e transgredir os padrões de feminilidade inicialmente adotados. Este estudo propõe uma análise das personagens Oryx e Emiko, sob a abordagem feminista pós-estruturalista de Chris Weedon (1997; 2003), partindo-se das noções de sujeito, subjetividade, experiência e identidade e a Teoria Crip.

No romance da escritora canadense Atwood, narrado por uma personagem masculina e ocidental Jimmy que conta através de sua perspectiva a experiência de personagem asiática Oryx, não se pode conectar a experiência da escritora com a experiência da personagem. Por meio das falas da personagem e de sua narrativa presente na obra é que serão acessados as suas experiências. A obra do escritor americano de Baccigalupi possui um narrador em terceira pessoa que por vezes assume a voz da personagem Emiko, acessando os seus pensamentos. As experiências de Emiko serão estudadas através da sua voz e da voz do narrador. Weedon fala da necessidade de se partir de experiências de escritoras mulheres, o entanto, as experiências de Atwood enquanto mulher caucasiana e canadense seriam distantes das experiências da mulher de terceiro mundo Oryx, a personagem Jimmy entra como um recurso de escrita para que haja um distanciamento entre a escritora e a personagem. E, na obra de Baccigalupi, o narrador notadamente é uma voz masculina que deveria refletir todo o olhar externo de Emiko e, que, no entanto, consegue acessar os seus pensamentos. As duas obras possuem,



portanto sujeitos complexos que fogem dos padrões vistos entre as relações entre a questão de autoria feminina e sua obra.

A Ásia, longe de ser um bloco homogêneo, é formada por um conjunto de países pertencentes tanto ao Primeiro Mundo como o Japão e a Cingapura e ao Terceiro Mundo, que são os demais países como a Tailândia, Filipinas, Indonésia, Índia, Paquistão, Bangladesh etc. A realidade, em um texto literário, longe de possuir uma correspondência direta com o mundo em que vivemos é uma representação da realidade, uma construção discursiva acerca da realidade que permite que o leitor acesse os diversos sujeitos e construções de subjetividades que implicam em determinados sentidos e discursos acerca da “feminilidade em relação à masculinidade”:

Para as feministas pós-estruturalistas, a literatura é um *locus* específico entre muitos onde a construção ideológica de gênero acontece. Mais do que refletir ou expressar um ser mulher essencial ou produzido socialmente, a literatura, com outras formas de discurso, está preocupada em construir aparentemente formas “naturais” de ser mulher ou homem. Os textos ficcionais oferecem a seus leitores posições de sujeito e modos de subjetividades que implicam formas de prazer, valores e sentidos particulares. Centrais a essas visões da sociedade oferecidos por um texto estão definições particulares de feminilidade e suas relações com a masculinidade. (WEEDON, 1997, p. 161-162, tradução nossa)².

A questão de gêneros é interseccionada pela questão da representação da Ásia pelo Ocidente, pois ambas as obras foram produzidas em países ocidentais. Os confrontos discursivos entre a Ásia e o Ocidente se dão através dos corpos, das atitudes, e das falas das personagens, que carregam as marcas identitárias que se constituem por meio da diferença. As personagens femininas representam o Outro com quem o sujeito ocidental se relaciona para se constituir enquanto identidade masculina:

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer temo- e, assim, a sua “identidade” – pode ser construído (DERRIDA, 1981; LACLAU, 1990; BUTLER, 1993. In: HALL, 2000, p. 110).

O contato do corpo asiático com o Ocidente ocorre de diversas maneiras dentre as quais se destacam: quando os indivíduos asiáticos se deslocam de seus países de origem ao mundo ocidental, muitas vezes motivados por uma economia estável, um serviço social desenvolvido, ou pela busca de asilo político e/ou religioso; quando a Ásia torna-se um território fértil para a implantação das grandes corporações ocidentais; e

²For poststructuralist feminism, literature is an specific site among many where the ideological construction of gender takes place. Rather than reflecting or expressing socially produced or essential womanhood, literature, like other forms of discourse, is concerned to construct apparently ‘natural’ ways of being a woman or man. Fictional texts offer their readers subject positions and modes of subjectivity which imply particular meanings, values and forms of pleasure. Central to the views of society offered by a text are particular definitions of femininity and its relation to masculinity. (WEEDON, 1997, p. 161-162).



quando a própria Ásia se torna lança o seu poderio imperialista na conquista de espaço no mercado. Nesse contato, tradicionalmente a Ásia tem sido descrita como um bloco homogêneo, que se contrapõe a uma identidade ocidental hegemônica excludente:

As identidades podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas *por causa de* sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em abjeto. Toda identidade tem, à sua “margem”, um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado. (HALL, 2000, p. 110).

As identidades nesses contextos se prefiguram para excluir, silenciar e coisificar os indivíduos ou grupos inteiros a fim de se estabelecer uma identidade ocidental homogeneizada e homogeneizante que se instaura como civilizada, moderna e superior, justificadas pelo poderio econômico. Dessa forma, objetiva-se a estudar uma identidade asiática construída nas narrativas acessando a noção de sujeito e de subjetividade de acordo com Weedon (1997, p. 32, tradução nossa) que “é usada para se referir aos pensamentos conscientes e inconscientes e emoções do indivíduo, o senso da mulher sobre si próprio e seu modo de compreender a sua relação com o mundo.”³ Portanto, a subjetividade feminina se constitui através das diversas experiências que são interpretadas e significadas pelo próprio sujeito.

A subjetividade é estabelecida dentro das práticas discursivas, e da linguagem, no entanto, a mudança de posicionamento dos sujeitos provoca uma mudança na subjetividade alternando suas vozes o que aponta para uma não fixidez do sujeito em si:

O sujeito é necessário para a comunicação e a ação no mundo e a mudança social requer visões de como as sociedades podem ser diferentes que são frequentemente produzidos por grupos marginalizados. A subjetividade e a agência não são, no entanto, fixos, ou anterior à linguagem e às práticas discursivas em que indivíduos assumem a subjetividade. (WEEDON, 2003, p. 128, tradução nossa)⁴.

Nota-se que o corpo do sujeito asiático muitas vezes entre em uma relação assimétrica com o sujeito ocidental, o que demonstra que o corpo da mulher asiática pode ser considerado um corpo deficiente estudado por meio da teoria crip que parte do corpo abjeto de Butler. A teoria crip é traçada por Robert McRuer (2006, p. 2, tradução nossa) como sendo centrado em torno de uma capacidade corporal compulsória utópica que acaba por produzir o corpo deficiente/ o corpo abjeto/o corpo excluído que está imbricado com a heteronormatividade que produz o senso de queer/ o corpo abjeto/o corpo excluído, uma vez que o corpo deficiente resulta de uma

³ “‘Subjectivity’ is used to refer to the conscious and unconscious thoughts and emotions of the individual, her sense of herself and her way of understanding her relation to the world.” (WEEDON, 1997, p. 32).

⁴ “Subjecthood is necessary to communication and action in the world and social change requires visions of how societies could be different which are often produced by marginalized groups. Subjectivity and agency are not, however, fixed prior to language and the discursive practices in which individuals assume subjectivity.” (WEEDON, 2003, p. 128).



“capacidade corporal compulsória” (*compulsory ablebodiness*) que exige que os indivíduos respondam a exigências corporais, emocionais e afetivas (MCRUER, 2006, p. 2). Julga-se o corpo do outro através de sua performatividade que causa estranhamento, e que dessa forma se classifica em sujeitos deficientes, anormais uma vez que estes alcançam o padrão de performatividade dos ditos normais nas demandas físicas, psicológicas e cognitivas:

Ainda, consideramos que a deficiência remonta à performatividade queer, posto que o corpo deficiente também se enquadra dentro de um sistema de classificação e produção de sujeitos, em que o padrão de normalidade é inventado no marco das relações de assimetria e de desigualdade. A abjeção ou repulsa que o corpo deficiente provoca nos “normais” afeta a relação com o outro e com o próprio corpo naquele que se sente diferente, adquirindo um protagonismo superlativo que se soma à exigência de encaixar o outro dentro de padrões hegemônicos antropométricos, fisionômicos e psicométricos, sendo ele exterminado ou segregado, apartado do convívio com os “perfeitos, belos e saudáveis”. (MELLO; NUERNBERG 2012, p. 644).

Na obra *Oryx e Crake*, pois uma menina asiática sem nome muito provavelmente de um Terceiro Mundo não especificado, por uma motivação econômica é vendida pelos pais juntamente com o irmão para um patrono chamado Tio Ene. Jimmy pressiona Oryx a contar o seu passado, que conta que havia realizado filmes pornôns enquanto criança que são televisionados no Ocidente. Através da transmissão desses vídeos adultos na tela de suas casas, os pré-adolescentes Jimmy e Glenn estabelecem o primeiro contato com ela. Jimmy descreve a menina no site pornográfico: “Ela era pequena e delicada e estava nua como todas as outras, usava apenas uma guirlanda de flores e um laço cor de rosa, como era comum em sites de pornografia infantil.” (ATWOOD, 2003, p. 88).

Através do cinegrafista branco chamado Jack, da empresa de vídeos pornôns, ela aprende a língua inglesa. Oryx compara Jimmy ao cinegrafista da empresa de vídeos pornôns Jack, que a ensinara a falar e a ler em língua inglesa. Para ela, Jimmy - que se diz apaixonado por Oryx- não é diferente de Jack, o que demonstra que ela se sujeita a Jimmy da mesma forma como se sujeitou a Jack, trata-se de uma subjetividade de sujeição:

[...] Eu fiz uma troca com ele.

-Que troca? O que um fracassado ridículo como ele tinha para oferecer?

- Por que você acha que ele é mau? – perguntou Oryx. – Ele nunca fez nada comigo que você não faça. Muito menos, até!

- Eu não faço nada contra a sua vontade – disse Jimmy. – E aliás agora você já é uma pessoa adulta.

Oryx riu. – E qual é a minha vontade? – ela disse. [...] Ele me ensinou a ler- ela disse depressa. – A falar inglês e a ler palavras em inglês. [...] (ATWOOD, 2003, p. 135).

Posteriormente, um casal a traz para os Estados Unidos onde ela passa a viver em uma garagem em país ocidental do Primeiro Mundo, estabelecendo um relacionamento duplo com o casal. Descoberta pela polícia, ela não os denuncia, pois não os vê como algozes, pois pelo seu ponto de vista ela fora resgatada e não sequestrada. Oryx interpreta os fatos de forma mais amena, como um mecanismo de defesa. Em sua relação



afetiva com Jimmy ela encontra meios de agradá-lo, evitando confrontos. No entanto, Oryx cultiva um sentimento de gratidão tanto pelo cinegrafista Jack quanto pelo casal que a manteve na garagem e por Jimmy também, o que demonstra que ela vê os sujeitos ao seu entorno sob o discurso de autossacrifício em prol de um bem maior, ou seja, da anulação da própria subjetividade:

[...] – Ele era um homem bondoso – disse Oryx, como quem estava contando uma história. Às vezes ele desconfiava que ela inventava coisas só para agradá-lo; às vezes ele achava que todo o passado dela – tudo que ela contara a ele – era uma invenção dele mesmo. – Ele estava resgatando as meninas. Ele pagou a minha passagem de avião, exatamente como disseram. Se não fosse por ele, eu não estaria aqui. Você deveria gostar dele! (ATWOOD, 2003, p. 290).

Ao final, ela é “resgatada” por Glenn, recebendo o nome de Oryx, enquanto Glenn passa a se chamar Crake. Oryx passa a trabalhar para Crake e se torna educadora dos seres azuis, geneticamente melhorados por Crake. A questão transumana que antecipa a condição pós-humana no romance é notada precisamente nessas criaturas azuis, guiadas por impulso utópico, no entanto, se configura como uma distopia, uma não realização na prática desse melhoramento corporal, mas uma limitação cognitiva e intelectual aproximando-se do animal e da natureza (WOLFE, 2010). Oryx, porém, assume um papel de educadora e de sujeito; no entanto, esses papéis não representam transgressão. Ela assume o papel que Crake a permite assumir perante os seres azuis como explica a Jimmy.

- Por que ela tem que estar nua?

- Eles nunca viram roupas. Roupas os deixariam confusos.

As lições que Oryx ensinava eram curtas: era melhor uma coisa de cada vez, Crake disse. Os modelos paráditos não eram burros, mas eles estavam começando mais ou menos do zero, então gostavam de repetição. Outro membro da equipe, algum especialista na área, revia o tema do dia com Oryx – a folha, inseto, mamífero ou réptil que ela iria explicar. Depois ela passava no corpo um composto químico derivado do limão para disfarçar seus feromônios humanos- se ela não o fizesse poderia ter problemas, pois os homens iriam cheirá-la e achar que estava na hora de acasalar. Quando ela estava pronta, esgueirava-se por uma porta escondida atrás de densa folhagem. [...] (ATWOOD, 2003, p. 283-284).

Oryx entra em relações com Jimmy e com Crake de forma assimétrica, como um corpo deficiente e menos capaz. A sua nudez perante as figuras masculinas demonstram a diferença hierárquica do conhecimento quase infantil que ela estaria passando aos seres.

Eventualmente, Oryx percebe que fora manipulada por Crake para disseminar um vírus em uma pílula que continha o vírus JUVE -“Ultravírus Extraordinário de Alta Velocidade” (p. 309). Ela revela para Jimmy finalmente as suas emoções de impotência e de medo, o seu sacrifício por um bem maior não gerou os resultados que esperava. Crake entra no laboratório onde os seres pós-humanos vivem, com Oryx desmaiada apoiada em seu ombro, profere suas últimas palavras antes de cortar a garganta de Oryx: “Estou contando com você.” (p. 300). Jimmy atira e mata Crake e se torna o Homem das Neves, que por sua vez passa a ser um



profeta e um guia da nova comunidade de seres azuis, elevando Oryx ao status de deusa e mãe de todos os seres no mundo pós-apocalíptico.

Em *The Windup Girl*. Emiko é uma “windup”, o que pode ser entendido como “garota de cordas” ou “garota de vento”, criada no Japão e descrita como *New People, New Japanese*. Ela é um ser fabricado em laboratório com combinações de DNA humano e máquinas, e assume a função de secretária, de intérprete e de acompanhante de Gendo-sama, um executivo de Quioto que viera à Bangkok a negócios. Emiko fora treinada para anular a subjetividade em nome da satisfação do patrono que a protegeria. Seus poros são muito fechados, e ela precisa resfriar o seu corpo tomando goles de água com gelo para que não morra em decorrência do calor. Esse entrave impede que ela faça movimentos rápidos e bruscos. Além desse fato o corpo dela é programado para se movimentar de forma a imitar uma gueixa que pode parecer um tanto mecânico e denunciar a sua condição de *windup* no meio em que vive. O corpo ciborgue, de acordo com Donna. J. Haraway (2000, p. 36), pode ser descrito como: [...] um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção.” De acordo com Tomaz Tadeu (2000, p. 11), o termo ciborgue abarca tanto os indivíduos que estão ao lado do organismo e dos que são considerados artificiais “seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos”.

Emiko é um corpo ciborgue que transita entre o orgânico e o inorgânico, um corpo transfigurado pela tecnologia que fora modificado para servir ao propósito de acompanhar o homem de negócios japonês, após o cumprimento de suas funções na Tailândia, ela deveria ser destruída. Contudo é abandonada e resgatada pelo dono de prostíbulo Raleigh, onde é violentada publicamente por Kannika perante os convidados *VIPs*. A partir desse novo contexto, Emiko passa a transitar entre a personalidade programada de subserviência e uma subjetividade de revolta crescente em se posicionar contra aquela situação. Emiko sendo ciborgue é considerada como sendo menos mulher e menos humana, ou seja, um corpo deficiente que entra em uma relação assimétrica com os clientes que frequentam o bordel. A forma como Emiko é abusada perante os convidados lembra uma demonstração do funcionamento de um carro, Kannika demonstra como os componentes do corpo de Emiko foram programados para simularem o orgasmo quando estimulados. Dessa forma, o corpo pós-humano de Emiko possui o duplo efeito de representar uma melhora nas funções do corpo humano, em termos de longevidade e uma maior capacidade e resistência e uma regressão enquanto corpo, despido de humanidade, pendendo cada vez mais à coisificação ligada à satisfação sexual masculina.



O narrador acessa os pensamentos de Emiko, que identifica a sua passividade e subserviência com a de um cão desesperado em servir como servira a seu patrono Gendo-sama e menciona que ela serviria ao estrangeiro assim como servira ao seu patrono tocando um instrumento tradicional de cordas -*shamisen* – da forma como as gueixas o fariam para entreter os clientes. Emiko então conta ao estrangeiro Anderson sobre o cientista Gibbons com quem passara uma noite:

Ela mesma quer resistir, mas a vontade construída de um Pessoa Nova em obedecer é forte demais, o sentimento de vergonha pela sua revolta [é] esmagadora demais. *Ele não é o seu patrono*, ela se lembra, mas até mesmo pelo comando de voz dele ela está quase enfurecida com a necessidade em agradá-lo. "Ele [Gibbons] veio semana passada..." Ela retorna novamente aos detalhes de sua noite com o camisa branca. Ela desenrola a estória, contando para o deleite desse *gaijin* tanto quanto ela um dia tocou *samisen* para Gendo-sama, um cão desesperado em servir. Ela deseja poder ter dito para comer ferrugem de bolha e morrer, mas não é a sua natureza e, portanto, ao invés ela falava e o *gaijin* a escutava. (BACIGALUPI, 2012, p. 45)⁵.

O narrador heterodiegético onisciente acessa os pensamentos de Emiko, e utiliza o termo *gaijin*, que significa “pessoa de fora” do Japão, estrangeiro em língua japonesa que se refere ao indivíduo ocidental, ele se apropria das palavras de Emiko e de sua visão de mundo. Este recurso acaba por desestabilizar o conceito de construção de Oriente como uma construção do Ocidente (SAID, 1977), uma vez que o narrador tradicionalmente ocidental e masculino se põe do lado da personagem feminina e asiática assumindo o seu posicionamento.

Emiko conhece o executivo da AgriGen Anderson Lake, que lhe fala sobre o território ao norte do país onde os *windup* vivem livres em comunidade. Emiko, de acordo com o narrador, começa a sentir esperança, e é nesse momento que ela desperta a sua subjetividade transgressora:

Em sua expressão pasmada ele continua. "Há vilas inteiras lá, vivendo na floresta. É um país pobre, furtado geneticamente até a morte, além de Chiang Rai e através do Mekong, mas os *windup* lá não têm nenhum patrono e não tem nenhum dono. A guerra do carvão ainda continua, mas se você detesta tanto o seu nicho, é uma alternativa além de Raleigh."

[...]

O homem estranho e pálido toca o seu chapéu. "Pelo menos tanto quanto o que você me contou." Ele desliza a porta e sai, deixando Emiko só com um coração batendo e uma súbita vontade de viver. (BACIGALUPI, 2012, p. 46, tradução nossa)⁶.

⁵ She wills herself to resist, but the in-built urge of a New Person to obey is too strong, the feeling of shame at her rebellion too overwhelming. *He is not your patron*, she reminds herself, but even so at the command in his voice she's nearly pissing herself with her need to please him.

"He [Gibbons] came last week. . ." She returns again to the details of her night with the white shirt. She spins out the story, telling it for this *gaijin's* pleasure much as she once played *samisen* for Gendosama, a dog desperate to serve. She wishes she could tell him to eat blister rust and die, but that is not her nature and so instead she speaks and the *gaijin* listens. (BACIGALUPI, 2012, p. 45).

⁶ At her blank expression he goes on. "There are whole villages up there, living off the jungles. It's poor country, genehacked half to death, out beyond Chiang Rai and across the Mekong, but the *windups* there don't have any patrons and they don't have any owners. The coal war's still running, but if you hate your niche so much, it's an alternative to Raleigh."

[...]



A narrativa se desenrola no mundo pós-apocalíptico, onde as grandes empresas de engenharia genética, conhecidas como empresas de calorias, provocam pragas com as suas bactérias fabricadas em laboratório dizimando a vegetação local, e oferecem sementes estéreis modificadas geneticamente para a produção de alimentos. Bangkok pode ser invadida pelas águas do mar a qualquer momento, e esse fator é usado como barganha pelas corporações que se interessam pelo seu estoque de sementes.

Anderson além de manter relações com Emiko sem libertá-la a apresenta como objeto sexual para o guardião e regente da rainha menina e seus guarda-costas. Emiko sozinha confronta Raleigh após ser abusada em frente aos ilustres visitantes, ela vive um conflito interno e não suporta a incongruência de sua programação de subserviência e as novas situações de abuso no bordel na Tailândia. Ela recebe um tapa de Raleigh em uma tentativa de ser silenciada quanto a sua ida para a Vila de windups livres. Emiko acaba por reagir, e num ímpeto, esmaga o pescoço de Raleigh e entra no quarto, eliminando Kannika, o tailandês que a abusara repetidamente em frente aos VIPs e a comitiva real, matando-os. Emiko transgrede a sua subjetividade subserviente e assume uma subjetividade destruidora e assassina, tornando-se uma fugitiva. Com a morte do regente da coroa tailandesa, Emiko acaba por provocar um levante no país que culmina em uma disputa interna de poder entre duas facções tailandesas. Anderson se refugia no seu apartamento de luxo e encontra Emiko, logo ele descobre estar contaminado pela nova doença e, que irá morrer em breve. A barragem que prevenia Bangkok das águas do mar é rompida. Anderson morre e Emiko permanece no apartamento enquanto os sobreviventes se refugiam ao norte do país. Eventualmente, Gibbons, aka, Gi Bu Sen aparece em um barco com a transexual Kip e ele promete que irá através do cabelo de Emiko produzir uma descendente capaz de gerar descendentes.

A questão ecológica é a agenda principal no romance de Bacigalupi, e a questão do feminino gira em torno de Emiko que é o estopim da mudança daquele mundo que é coberto por águas. O romance termina com a promessa que ela seria a mãe mantém de futuras gerações de novas pessoas capazes de se reproduzirem, tendo novamente o seu corpo manipulado por um indivíduo masculino, dessa vez em nome da ciência.

Esse estudo apontou o deslocamento geográfico como sendo cruciais na [des]construção de sujeitos femininos nas obras, que a priori tornam Oryx e Emiko objetos de consumo, sendo que seus corpos são desejos manufaturados que prolongam o desejo do consumidor masculino. E, esse aspecto as torna sujeitos deficientes

The pale strange man tips his hat. "At least as much truth as you've told me." He slides the door aside and slips out, leaving Emiko alone with a pounding heart and a sudden urge to live. (BACIGALUPI, 2012, p. 46).



que entram em relações assimétricas com os sujeitos ocidentais. O corpo é a moeda de troca de Oryx que permite que ela entre em conformidade com os discursos dos sujeitos masculinos e, ironicamente é através dele que ela tenta transgredir envolvendo-se com Jimmy, no entanto, ela acaba por anular a sua subjetividade como o fez com outros sujeitos masculinos que a exploraram. E, Emiko, programada para anular a sua subjetividade em favor de um patrono, uma vez que ela se encontra em um ambiente que não responde aos seus atos da forma como fora programada, torna-se um sujeito-transgressor capaz de provocar mudanças no sistema ainda que involuntariamente.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. *Oryx e Crake*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Oryx and Crake*. New York: Anchor Books, 2003.

BACIGALUPI, Paolo. *The Windup Girl*. New York: Night Shade Books, 2012.

CLAEYS, Gregory. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: U of Cambridge P, 2010. p. 107-131.

De MARQUES, Eduardo Marks. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: Movimentos da terceira virada distópica na literatura. *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 10-29, 2014.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HARAWAY, Donna J. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica. 2000. p. 34-118.

JAMESON, Fredric. Varieties of the utopian. In: *Archaeologies of the future*. London: Verso, 2007. p. 1-9.

SAID, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 1977.

TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues: O corpo elétrico e a dissolução do humano. In: *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica. 2000. p. 9-15.

TURNER, Bryan. J. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. 3. ed. Los Angeles: Sage, 2008. p. 1-32.

VIEIRA, Fatima. The Concept of Utopia. In: CLAEYS, Gregory (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: University of Cambridge P, 2010. p. 3-27.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

WEEDON, Chris. *Feminist practice & poststructuralist theory*. Oxford: Blackwell, 1997.

_____. Subjects. In: EAGLETON, Mary (Ed.). *A Concise Companion to Feminist Theory*. Oxford: Blackwell, 2003. p. 111-132.

WOLFE, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 8

Corpos, Gêneros e Identidades: Construções do(s) Feminino(s) na Literatura Contemporânea

A MULHER-MONSTRO E SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO FICCIONAL DE CAIO FERNANDO

ABREU

Raquelle Barroso de Albuquerque (IFPI)

INTRODUÇÃO

A obra de Caio Fernando Abreu deixa um legado bastante profícuo no que tange à temática da contracultura e transgressão da formalidade linguística e temática na literatura brasileira. Desta forma, vem ganhando mais espaço na análise e crítica literária, depois de ter passado um tempo no ostracismo de ambas.

Os relatos contidos em seus contos, romances, cartas e novelas, sem falar no teatro, trazem ao público figuras oprimidas pela sensação do não ser, muitas vezes marginalizados e esfacelados no cenário urbano.

Seus contos exploram as mais recônditas camadas da alma humana, além de dar voz a personagens excluídos socialmente. Como explica Cardoso (2007, p. 10), Caio traz “a incorporação de vozes antes ausentes na literatura brasileira como as mulheres, as da livre expressão sexual e as dos ‘marginalizados’ de forma geral”.

Seguindo esse legado de marginalização, surge o livro *Ovelhas negras*, que, segundo seu próprio criador, “se fez por si durante 33 anos. De 1962 até 1995, dos 14 aos 46 anos, da fronteira com a Argentina à Europa(...) inéditos relegados a empoeiradas pastas dispersas por várias cidades” (ABREU, 2013, p. 5). Nesta obra, encontram-se contos inéditos e alguns que até então permaneciam escondidos, esperando o tempo certo para se mostrarem.

O conto escolhido para análise é “Creme de Alface”, escrito em 1975, e traz como protagonista uma mulher massacrada pelo desespero e desilusão de uma vida esfacelada e opressora, que precisa pagar seis crediários em meio a uma nuvem de pensamentos conflitantes. A personagem não tem nome, o que reforça a ideia de fragmentação e falta de identidade de muitas personagens de Caio, além ser mais um exemplo de “indivíduos metropolitanos, diluídos na multidão”, segundo Cardoso (2007, p. 26).

O presente artigo busca perscrutar os conflitos internos da personagem, conflitos estes que detonam a classificação de dois ambientes cruciais para ela: seu *inferno* e seu *paraíso*. Desta forma, o trabalho organiza-se



de forma a delinear o reflexo desses dois espaços sobre as ações da narrativa e como esses agem sobre a personagem.

Além disso, procura-se entender o porquê da existência da *mulher-monstro*, ou seja, o que leva o leitor, ou melhor, o seu criador, Caio, a classificá-la dessa forma. Propõe-se então uma espécie de julgamento, no qual serão expostas as atitudes que a condenam e as que a absolvem.

2. A CONDENAÇÃO E A REMISSÃO DA *MULHER-MONSTRO*: A ATUAÇÃO DO ESPAÇO SOBRE ELA

A narrativa segue o fluxo dos pensamentos da personagem, que se apresenta indignada com sua vida, além de apresentar características de um indivíduo misantropo.

Segundo o próprio escritor gaúcho, na nota introdutória do conto, na edição de 2013, o conto o aterroriza devido à sua atualidade. E acrescenta: “Assim, durante vinte anos, escondi até de mim mesmo a personagem dessa *mulher-monstro* fabricada pelas grandes cidades” (ABREU, 2013, p. 129 grifo meu).

A partir dessa ideia, é importante analisarmos até que ponto essa mulher pode ser condenada ou absolvida pelas suas atitudes, visto que em inúmeras passagens, constatamos o massacre da família e da própria sociedade sobre ela. Além da ideia do julgamento dessa personagem, deixaremos explícitos como o espaço atua de forma a refletir a consciência e as atitudes da protagonista.

2.1. O ESPAÇO PROFANO E O ESPAÇO SAGRADO

Há uma dualidade *inferno x paraíso* no conto, expressado pelo embate entre o espaço e o psicológico, ou o reflexo deste sobre aquele, visto que os pensamentos e emoções da personagem parecem emparelhar-se com o ambiente. Este revela a dualidade do conflito dessa mulher, pois, de um lado temos a rua, lugar onde a protagonista descarrega toda sua angústia e seu amargor. A rua torna-se a expressão dos seus maiores demônios. É seu *inferno*.

Assim, como nos explica DaMatta (1985), a rua traz a ideia de insegurança, perigos, sendo o espaço dos degradados e marginalizados. Ressalta-se que a personagem se sente justamente o oposto desses marginalizados, visto que se compara a uma mártir, conforme veremos mais a seguir. Augé (1994) fala dos “não lugares” e explica que estes criam certa tensão solitária, o que encerra de forma perfeita como a personagem se sente ao caminhar pela rua. Além de sua revolta há também uma solidão pendente no seu



caminhar. Seria como “uma imagem do urbano particularizada no seu drama, no seu horror, numa perspectiva nada salvadora do mundo”, nas palavras de Busato (2015).

Do outro lado, temos o ambiente do cinema. Este representa seu refúgio e um lugar de paz, livre dos temores que a massacram. Torna-se, desta forma, seu *paraíso*. “Assim, ela se sente no seu “lugar”, pois, segundo Augé (1994): “O personagem está em casa (“lugar”) quando fica à vontade na retórica das pessoas com as quais compartilha a vida” (p. 99 grifo meu), ou ainda, “consegue se fazer entender sem muito problema e, ao mesmo tempo, consegue entrar na razão de seus interlocutores, sem precisar de longas explicações” (p. 99). Desta forma, o cinema é seu “lugar”, onde ela se identifica e sente-se segura, ao contrário do seu “não lugar”, a rua.

Tais ideias ficarão totalmente claras quando verificarmos o conflito da personagem ao não conseguir fazer parte da rua, ao mesmo tempo em que se sente tão à vontade no cinema. Além da falta de diálogo com a família e com a menina que encontrará na rua, a qual será a detonadora do clímax da narrativa.

2.2. A CONDENAÇÃO

Durante sua caminhada pelo centro de uma grande metrópole (que também não vem especificada), a protagonista vê-se imersa em seus pensamentos. A cada tropeço na rua ou esbarrão com os passantes ela mostra-se mais irritada e angustiada: “eu tenho pressa, quero gritar que tenho muita pressa” (ABREU, 2013, p. 129). Lembra então que uma de suas parentes, Lucinha, está grávida e não quer casar, o que a faz xingá-la: “Tenho pressa, meu senhor, o telegrama, a putinha, crispou as mãos de unhas vermelhas pintadas na alça da bolsa” (ABREU, 2013, p. 129). Além de mostrar um profundo ódio por vários integrantes da sua família, a personagem mostra também preconceito com diversos tipos sociais: “pivetes imundos, tinham que matar todos”; “aqueles negrinhos gritando loterias”; “como é que uma gorda dessas pode sair à rua ao lado de outra gorda ainda mais larga?”; “A Lia Augusta agora querendo ser modelo...é tudo puta” (ABREU, 2013, p. 129-131). E ainda no momento em que flagra a traição de seu marido com a empregada: “de repente a bunda nua de Arthur subindo e descendo sobre o par de coxas escancaradas da *empregadinha*, meu deus, *mulatinha ordinária*, se pelo menos fosse uma profissional” (ABREU, 2013, p. 130 grifo meu).

Nestas passagens, encontramos diversos tipos de preconceito, desde racial, passando pelo social e chegando também no estético. Além disso, a mulher mostra características de uma misantropa, ao mostrar-se sempre enfadada ao estar na rua e repugnar o contato com os outros:



(...) havia só os corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas (...) aqueles jornais cheios de horrores...porcarias, aquele barulho das britadeiras furando o concreto. (...) seus porcos, boiada, manada, desviou com nojo do velho... já cansei de dizer que mendigo é problema social, não pessoal... (ABREU, 2013, p.130-131).

Tais pré-julgamentos desencadearão uma explosão de ódio, que culminará num ato de extrema violência contra uma criança que a aborda na rua. Esta passagem é o ápice da narrativa, momento em que a protagonista mostra sua verdadeira essência de *mulher-monstro* ao ser incomodada pela garotinha que a pedia ajuda e que, momentos depois, ao ser rechaçada pela mulher, também explode em xingamentos e maldições contra esta:

Foi então que a menina segurou seu braço pedindo um troquinho pelo amor de deus pro meu irmãozinho que tá no hospital desenganado, pra minha mãezinha que tá na cama entevada, tia (...) Ela gritou não tenho, porra,...não me enche o saco, caralho,(...) Ela sacudiu com força o braço como quem quer se livrar de um bicho, uma coisa suja grudada, enleada, e foi então que a menina cravou fundo as unhas no seu braço e gritou bem alto, todo mundo ouvindo apesar do barulho dos carros, dos ônibus, dos camelôs, das britadeiras, a menina gritou: sua puta sua vaca sua rica fudida lazarenta ai morrer toda podre.(...) Ela ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. A menina escorregou gritando cadela filha da puta rica nojenta vai morrer toda podre (ABREU, 2013, p.133).

Apesar do ato de total brutalidade, a mulher mostra-se sem remorso algum, parece até ter se divertido com a forma da agressão à menina: “O bico da bota ardia, querendo mais” (ABREU, 2013, p. 134). Segundo Ginzburg (2005, p. 37), “Essa violência cruel é incorporada ao relato dentro de um fluxo de pensamentos. Caio elabora o ponto de vista a partir da consciência da senhora, o que permite ao leitor avaliar a naturalidade com que ela acontece”. O teórico prossegue afirmando que tal violência procede de uma pessoa comum e não de alguma anomalia ou aberração, o que tornaria tal cena ainda mais aterrorizante, visto que qualquer um, em meio à multidão, dentro das circunstâncias nas quais a personagem estava inserida, poderia executar um ato dessa natureza.

A senhora continua seu caminho em direção ao cinema, que será classificado mais adiante como seu *paraíso*. Demonstrando total naturalidade, olha-se no espelho da entrada do cinema, mas será que se vê? Ou seria a imagem de indivíduo desfocado, diluído numa realidade conflitante?

...Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída.(...) Mas não esperou pelo sangue. Afastou as pessoas em volta com os cotovelos, só o tempo de comprar um pacote de pipocas,... em tempo ainda de ver no espelho da sala de espera uma cara de mulher quase moça, cabelos empastados de suor, roxas olheiras fundas e mãos de unhas vermelhas pintadas crispadas com força na alça da bolsa (ABREU,2013, p. 133).

Não podemos deixar de inferir a figura da menina como representação de uma “consciência” em relação à mulher, visto que aquela foi a única que conseguiu apontar a esta quem realmente era, julgando-a e condenando-a de certa forma. Mas, a *mulher-monstro* não aceita o veredito dessa suposta consciência, que poderia ser a consciência coletiva, tanto de quem convive com ela, quanto dos expectadores que assistiam à



cena do espancamento. A mulher nega-se a dar ouvidos a essa consciência. Desta forma, ela precisa ser sufocada e calada. E assim foi feito. Nada iria atrapalhar sua marcha ao *paraíso*.

2.3. A REMISSÃO

A personagem, por muitas passagens, sente-se injustiçada e incompreendida, pois se julga uma mártir, a única que leva sobre as costas todos os problemas familiares. Há ainda a traição de Arthur, seu marido, que está morrendo de câncer. Segundo ela, seria um castigo pelo que ele fez: “Arthur deve estar morrendo mais um pouco agora” (ABREU, 2013, p. 134).

Para tantas provações, ela sentia-se quase crucificada pela vida, como uma santa, quase como Cristo: “esse arame atravessando na minha testa, uma coroa de espinhos” (ABREU, 2013, p. 134); “este fio fino de arame atravessado na minha testa, de têmpera a têmpera, vibrando sem parar, é preciso sim ser biônica atômica supersônica eletrônica, vocês pensam que eu sou de ferro?” (ABREU, 2013, p. 131).

Ao chegar ao cinema, senta-se na proteção da poltrona, na penumbra da sala, sente-se livre da opressão da rua, com todo seu barulho, as pessoas irritantes e opressoras. Está agora no seu *paraíso*, lugar feito para os mártires, os que sofreram a vida inteira e agora precisam de descanso e reconhecimento pelas batalhas que enfrentaram na vida. Assim, a protagonista acomoda-se na poltrona e faz o balanço de seus problemas: “Ah, se enforcar feito Raul, se deixar atropelar igual Lucinda, regredir como tia Luiza, emprenhar que nem Martinha, trair como Arthur, se drogar igual Marquinhos, beber feito Rosimari, virar puta que nem Lia Augusta” (ABREU, 2013, p. 134). Desta forma, nada mais justo que ter a recompensa merecida: “pelo menos duas horas santas limpas boas de uma outra vida que não a minha, a tua, a dela, a nossa, uma vida em que tudo termina bem” (ABREU, 2013, p. 132).

O espaço narrativo do cinema significa a redenção para a personagem, é o lugar onde ela pode fugir de seus problemas, ou melhor, ser outra pessoa, viver outra vida que não seja a sua. O cinema atua como o Céu, o lugar bem distante da podridão do mundo, dos mortais sujos e pestilentos que tanto a incomodavam. Ela, como uma mártir, desfruta agora de seu galardão, o que inclui um momento de prazer sexual com um desconhecido que investe sobre ela, na escuridão do cinema:

...o contato do joelho quente de uma perna estendendo-se da poltrona ao lado... um oceano de paz, e antes de decidir ariscou um olho para o nariz poderoso do macho ao lado desenhado no escuro a seu lado, e suspirou mole, por que não, ninguém vai saber... pouco antes de abrir as pernas deixando os dedos dele subirem pelas coxas, bem devagar...pensou acariciando o rosto enquanto um dedo dele entrava mais fundo... (ABREU, 2013, p. 135).



Ao regozijar-se finalmente em seu “céu”, esta figura anônima, diluída, esfacelada pela *urbs* cada vez mais massacrante chega à conclusão que precisa usufruir de um último prazer, um pequeno prazer que, por um ínfimo momento, a deixaria livre para viver sua vida sem estar na dependência de ninguém: “eu mereço, danem-se os crediários, custe o que custar saindo daqui vou comprar imediatamente um bom creme de alface” (ABREU, 2013, p. 135).

Eis seu galardão, seu momento áureo de prazer. Sentir-se livre para aproveitar de prazeres, desde os mais marginalizados, como o encontro com um desconhecido no cinema, ao mais simples, como o creme de alface.

Seria mesmo essa mulher um monstro? Ou seria apenas humana demais, demasiadamente humana, perecida demais com qualquer indivíduo que sonha e teme, perdido e diluído no ultrarrealismo das grandes metrópoles?

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto analisado, percebemos o quão realista uma personagem pode ser, ao expor seus medos e frustrações, ao sentir-se perdida na selva de concreto das grandes cidades. O anonimato dela torna-se ainda mais assustador, visto que pode ser confundida com qualquer um que esteja em conflito consigo mesmo e com o mundo que o cerca, problema bem comum com os indivíduos da atualidade.

O espaço também atua de forma sincrônica com as atitudes e pensamento da protagonista, vez refletindo, vez corroborando com suas práticas, tornando-se por vezes o “céu” e o “inferno” dessa mulher. A consciência coletiva a julga em forma de criança que precisou ser massacrada para que permitisse a remissão da personagem e sua passagem para o *paraíso*.

Desta forma, até seu criador, Caio, mostrou-se espantado e assustado ao descobrir quanto ela pode ser real. Sua figura mostra-se como um aviso de como o ser humano pode acostumar-se com uma vida vazia, sufocante, e como ele consegue lidar da pior forma possível, sem precisar sentir-se culpado ou condenado por causa disso.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2013.



AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da modernidade. 8.ed. Trad. Maria Lucia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

BUSATO, Susanna. O espaço urbano como construção poética do sujeito. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 45, p. 85-101, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/127361>. Acesso em: 26 jun.2015.

CARDOSO, Ana Maria. Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entre-lugar de cartas e contos. 2007. 252 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

DaMATTA, Roberto. A Casa e a Rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. Literatura e Sociedade. n.8. p.37 – 45, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/19617>. Acesso em: 29 mar.2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 9

As mulheres na literatura africana em língua portuguesa: autoras e personagens

AS DIFERENTES FACES DO FEMININO E SEUS SÍMBOLOS NA OBRA *ANTES DE NASCER O MUNDO*, DE MIA COUTO

Luara Pinto Minuzzi (PUCRS)

O vocábulo “imaginário”, é, em geral, confundido com ficção, imaginação, falácia, sonho. Entretanto, em um sentido mais estrito – e é com esse sentido que será aqui trabalhado tal termo –, conforme aponta Jean-Jacques Wunenburger, o imaginário consistiria no

[...] conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (Ibid., p. 11).

Ressaltando uma das funções do imaginário, Gilbert Durand (2002) mostra como os símbolos são importantes na história da humanidade, já que eles resultam da impossibilidade de o homem expressar em palavras sua felicidade ou angústia diante da “inelutável instância da temporalidade” (DURAND, 2002, p. 394). Em outros termos, a aflição sentida frente à não capacidade humana de parar ou voltar no tempo ou, ao contrário, a alegria diante das possibilidades de renovação dentro da temporalidade são traduzidas em símbolos, uma vez que, com sua linguagem cotidiana, o homem não é capaz de exprimir tais sentimentos. O imaginário, ligado sempre ao profundo, ainda constitui o reduto onde se procura resolver, através de imagens, “as grandes questões da condição humana”: “‘Donde viemos? Quem somos nós? Para onde vamos?’ ‘O que é que nos espera depois da morte?’” (Id., 1996, p. 96).

Além disso, Durand (2002) aponta que todos os símbolos são, na verdade, variações de um mesmo arquétipo. O símbolo seria a conjunção estreita da natureza e da cultura. Ou seja, os arquétipos permanecem constantes ao longo do tempo e em diversas civilizações, porém esses arquétipos manifestam-se através de símbolos variáveis de acordo com as crenças e necessidades de um povo em uma determinada época. Além disso, todos os símbolos se relacionam intimamente com o aspecto temporal, uma vez que, para o autor, como já foi mencionado, o imaginário seria o resultado do medo humano frente à sua incapacidade de controlar o tempo.



REGIMES DIURNO E NOTURNO DA IMAGEM: DUAS FORMAS DE O HOMEM SE RELACIONAR COM A TEMPORALIDADE

Observando a constatação realizada por diferentes teóricos de que sempre é possível distribuir as imagens de um povo em dois grupos dicotômicos – culturas apolíneas e dionisíacas, Oriente e Ocidente, culturas ideacionais e culturas visualistas, diurnas e noturnas –, Durand separou as imagens em dois Regimes: o Regime Diurno e o Regime Noturno.

Em relação ao Regime Diurno da Imagem, a morte e o tempo devem ser “recusados ou combatidos em nome de um desejo polêmico de eternidade” (DURAND, 2002, p. 121) – ou seja, de um desejo de vida. Isso significa que o Regime Diurno é combativo, enxerga nas trevas algo a ser destruído através da força e se caracteriza como fundamentalmente antitético, uma vez que “semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto que o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma” (Ibid., p. 67). Portanto, esse Regime existe a partir das polarizações entre dia e noite, sombra e luz, ordem e desordem, puro e impuro, etc.

Dessa forma, ao invés de eufemizar o aspecto tenebroso do mundo, no Regime Diurno, potencializa-se essa característica ogresca e maléfica do tempo, a fim de que, de forma heroica, se encontre com precisão e eficácia as armas necessárias para o combate.

Sobre esse Regime, Durand afirma que a sua intenção profunda é a “intenção polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada *contra* a queda e a luz *contra* as trevas” (Ibid., p. 158). Para o autor, o polêmico regime caminha sempre ao lado de um “sentimento de contemplação monárquico” que “diminui o mundo para melhor exaltar o gigantesco e a ambição das fantasias ascensionais” (Ibid., p. 159). Assim, delineia-se a figura do grande herói que domina as trevas e o abismo, aquele herói que luta, que está sempre alerta e pronto para combater os perigos.

O Regime Noturno, por sua vez, assume a atitude imaginativa de transformar o aspecto tenebroso do tempo em algo benéfico, em um aliado do homem. Dessa forma, a transcendência e a busca pela pureza são substituídas pela segura intimidade e pelo ritmo constante escondido em diversos fenômenos. Isso significa que ocorre um processo de eufemização, pois os símbolos noturnos passam de terríficos para aliados secretos contra a temporalidade e a morte; as mesmas imagens que antes eram tomadas no seu aspecto negativo, após um processo de eufemização, vem “consolar da fuga do tempo” (Ibid., p. 197).



Então, dentro desse Regime, a eufemização da temporalidade pode ocorrer de duas formas distintas – o antropólogo afirma, poeticamente, que é por meio de duas modalidades que, através de Eros, deus grego do amor, se empresta “um certo sorriso às faces de Cronos” (Ibid., p. 197): a primeira, nomeada por Durand de estruturas místicas, constituiu-se numa inversão do valor afetivo dado à temporalidade, enquanto que a segunda, dentro das estruturas sintéticas, procura em todos os fenômenos uma rítmica, uma continuidade, uma constância.

Primeiramente, em relação às estruturas místicas, há uma valorização profunda das imagens do tempo, pois é a partir da noite, da queda e do abismo – símbolos terrificantes do Regime Diurno – que se busca a calma, a felicidade, o que os transmuta em luz, descida e taça. Ou seja, relacionados à dominante digestiva, uma vez que ligados à descida profunda, quente, íntima e úmida, os símbolos dessa estrutura do imaginário realizam uma inversão: o que era tenebroso, inquietante, ruim, passa a ser considerado calmo, quieto, bom e benéfico.

Já nas estruturas sintéticas, “a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora” (Ibid., p. 198), e é devido a essa dependência entre dia e noite que essas estruturas chamam-se sintéticas. Elas “eliminam qualquer choque, qualquer rebelião diante da imagem, mesmo nefasta e terrificante, mas que, pelo contrário, harmonizam num todo coerente as contradições mais flagrantes” (Ibid., p. 346). Tais estruturas conectam-se, então, ao reflexo dominante copulativo, devido ao caráter rítmico e cíclico do ato sexual.

Além disso, apesar de participar do Regime Noturno assim como as estruturas místicas, as sintéticas ultrapassam a primeira, que, na verdade, não passavam de uma

[...] prefiguração no espaço da ambição fundamental de dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, de vencer diretamente Cronos já não com figuras e num simbolismo estático, mas operando sobre a própria substância do tempo, domesticando o devir (Ibid., p. 281).

Assim, os arquétipos integrantes dessa “ambição fundamental” (Ibid., p. 281), devido ao fato de serem extremamente fortes e poderosos, transformam as mitologias do progresso, os messianismos e as filosofias da história de meros produtos da imaginação em realidades objetivas.

Todos esses conteúdos do imaginários, tanto os do Regime Diurno, quanto os do Noturno, são constantemente utilizados pela literatura. Porém, o teórico ressalta que essa retomada não é passiva. Os portavozes de mitos renovam-nos sempre, uma vez que continuamente introduzem diferenças em suas histórias. Como exemplo dessa renovação poderíamos citar justamente o romance a ser examinado neste texto, a obra do escritor moçambicano, Mia Couto, *Antes de nascer o mundo*. No livro, encontramos inúmeros símbolos ligados



à passagem do tempo, à vida e à morte, e que integram as estruturas do imaginário organizadas por Durand: os procedimentos fúnebres; o batismo; a figura da mulher; o astro lunar como marcador do tempo, etc. Todas essas estruturas fazem parte de arquétipos presentes em mitos e lendas de diversas civilizações desde os tempos mais remotos. Entretanto, é de extrema importância verificar como esses símbolos adquirem novas significações e são enriquecidos de sentidos ao longo do tempo pelos porta-vozes de mitos.

Neste estudo, foi escolhida para análise a figura da mulher vista a partir de cada um dos dois Regimes do Imaginário, das armas utilizadas para combater a figura feminina vista como algo maléfico no Regime Diurno e da sua posterior eufemização no Regime Noturno.

MÃE TERRÍVEL OU BENFAZEJA?

Antes de nascer o mundo, última obra do escritor moçambicano Mia Couto, lançada com o nome de *Jesusalém* na Europa e na África, em 2009, narra a trajetória da família Vitalício e do seu auto-exílio em um lugar desabitado, isolado, esquecido do resto do mundo, chamado por seus habitantes de Jesusalém. Mwanito, filho mais novo, é o narrador da história, resumida pelo próprio Mia Couto, em palestra ocorrida na livraria Cultura de São Paulo, nos seguintes termos:

[...] há um homem de uma certa idade que se chama Silvestre Vitalício e que migra da cidade com sua família para um reino, para um lugar remoto que ele batiza de Jesusalém. E é onde ele instala um reino de silêncio, raiva, esquecimento, um reino de solidão. Silvestre inventa para os filhos que o mundo terminou. E estes cinco únicos habitantes deste lugar, todos eles homens, são os últimos sobreviventes da humanidade. E neste território, nenhum Deus havia nunca chegado. Estão interditas as canções, as lembranças, as rezas, as lágrimas, a escrita (COUTO, 2011).

Que Mia Couto ressalte o fato de somente viverem homens em Jesusalém é extremamente importante, pois, ligada ao aspecto terrificante do imaginário, ao Regime Diurno, se encontra a figura da mulher, sentencia Durand (2002, p. 115). Referindo-se a diversas crenças de povos primitivos, como entre sociedades da Índia, que creem que é para expiar uma culpa que as mulheres menstruam, o autor aponta uma feminização da queda moral. Através, justamente, do caráter cíclico da menstruação, a mulher também se relaciona com a face terrível do tempo e sobre essa figura, o estudioso francês alude à “selvageria sanguinária da caçadora [...], protótipo da feminilidade sangrenta e negativamente valorizada, arquétipo da mulher fatal” (Ibid., p. 104).

Ao lado do arquétipo da mulher fatal, está o da Mãe Terrível, modelo de todas as feiticeiras, velhas feias, corcundas, zarolhas, decrepitas e ameaçadoras que povoam o folclore de variadas culturas. Além disso, Durand cita certas línguas primitivas que, ao repartirem as palavras em gênero ândrico e em gênero metândrico,



agrupam no último grupo as coisas inanimadas, os animais dos dois sexos e as mulheres. Para o antropólogo, “a feminilidade está, portanto, linguisticamente, entre os caraíbas e os iroqueses, relegada ao nível da animalidade, é semanticamente conatural ao animal” (Ibid., p. 105).

Esse aspecto negativo da feminilidade, associado ao tempo tenebroso através dos ciclos menstruais que revelam o pecado cometido pela mulher, está presente no romance de Mia Couto, principalmente, pela misoginia característica do personagem Silvestre Vitalício. O patriarca submete os demais habitantes a uma série de proibições, como já foi dito: lembranças, saudade, rezas, música, choro, etc.; a mais forte interdição criada por Silvestre, entretanto, eram as mulheres. Não se podia falar sobre elas e, muito menos, alguma delas poderia tocar em solo de Jesusalém: “[...] as mulheres eram assunto interdito, mais proibido que a reza, mais pecaminoso que as lágrimas e o canto” (COUTO, 2009, p. 33). Sobre essa matéria, Vitalício era categórico, afirmando: “Não quero essa conversa. Aqui não entram mulheres, nem quero ouvir falar a palavra...” (Ibid., p. 33) – o que resulta em uma população masculina em Jesusalém, como havia apontado o escritor africano. Jezibela, a jumenta, é o único ser fêmea a habitar o local e, apesar de ser um animal, Silvestre a tratava com bastante esmero, comprando fumo para ela mascar e elegendo-a como uma espécie de namorada:

Nunca ninguém viu tais respeitos em caso de zoológica afeição. Os namoros sucediam aos domingos. [...] no último dia da semana era certo e sabido: com um ramo de flores na mão e envergando gravata vermelha, Silvestre marchava em passo solene para o curral (Ibid., p. 100).

Ele também pedia licença à jumenta antes de entrar no curral, o que evidencia seu respeito ao animal em oposição ao desprezo e à aversão sentidos pelas mulheres – se, como já foi mencionado, nas línguas primitivas aludidas por Durand, as mulheres eram equiparadas a animais e objetos, aqui elas estão abaixo até dos animais.

Além disso, o homem denominava as mulheres de “putas” e, assim que descobriu que Marta chegara ao seu reino, vociferou: “vá-se embora daqui, sua puta!” (Ibid., p. 128). Decidiu, então, enviar seus filhos até onde a portuguesa estava hospedada a fim de lhe transmitirem a ordem de ir-se embora de Jesusalém, e como as crianças lhe desobedeceram, decidiu ele próprio avisá-la:

- Não vamos ficar nenhum tempo, senhora.
- Chamo-me Marta.
- Não chamo mulher pelo nome.
- Como chama, então?
- Não terei tempo de lhe chamar nada. Porque a senhora vai-se já daqui embora (Ibid., p. 148).

Nesse diálogo, evidencia-se qual deveria ser, na opinião de Silvestre, a posição da mulher: uma posição submissa, de quem sempre acata ordens, não possui sequer nome ou identidade e não tem voz, vontade. Como nos mostra Durand, para Vitalício essa repulsa pelo sexo feminino ocorre devido à ligação da mulher com o pecado, pois, quando sua esposa, Dordalma, fora estuprada em tempos anteriores ao da mudança da família



para Jerusalém, ele apenas foi buscar seu corpo desacordado no meio da sarjeta à noite, quando não havia nenhum vizinho espionando. Assim que ela acordou, ele lhe ordenou que nunca mais o envergonhasse daquela maneira, uma vez que Dordalma era culpada pela sua violação. Seus estupradores apenas se vingaram de “uma ofensa secular” (Ibid., p. 243), uma ofensa que acompanha as mulheres ao longo de toda a humanidade.

Como seu comando não foi acatado pela portuguesa, Silvestre tomou a radical medida de matá-la. Apesar de essa ordem também não ser cumprida (uma vez que Ntunzi encarregou-se de assassiná-la, porém, disparou um tiro em Jezibela), ela demonstra o tamanho do ódio sentido por Vitalício em relação às mulheres: a presença de Marta era tão insuportável, que ele chegava ao extremo de cogitar atentar contra a vida da estrangeira.

Apesar de o progenitor da família apresentar o caso mais grave de misoginia, essa aversão também está presente em quase todos os outros personagens da trama de forma mais amena. Ntunzi, por exemplo, quando sonhava com as mulheres, sentia-se despencar em um abismo, em que, para sempre ele ficava “tombando, tombando, tombando” (Ibid., p. 56). Da mesma forma, uma fenda se abriu sob os pés de Mwanito no momento em que ele viu Marta pela primeira vez, o que mostra claramente a ligação entre a mulher em seu aspecto tenebroso e a queda terrificante – símbolo também apontado por Durand (2002) como algo a ser combatido no Regime Diurno da Imagem. Em *Antes de nascer o mundo*, é como se a feminilidade fosse a responsável por essa queda, tanto real, quanto metafórica – a queda moral –, pois Silvestre proibia a presença de mulheres em Jerusalém justamente devido às impurezas que essas carregam, à temporalidade que está fatalmente atrelada a esse gênero através dos ciclos menstruais.

Até mesmo uma mulher, Marta, em determinadas ocasiões, deprecia a imagem do sexo feminino, quando, por exemplo, fala que

O nosso maior medo é o da solidão. Uma mulher não pode existir sozinha, sob o risco de deixar de ser mulher. Ou se converte, para tranquilidade de todos, numa outra coisa: numa louca, numa velha, numa feiticeira. Ou, como diria Silvestre, numa puta. Tudo menos mulher. [...] neste mundo só somos alguém se formos esposa (Ibid., p. 249).

Ou seja, enquanto o homem é um ser completo, a mulher, não. Ela precisa de um marido ou companheiro ao seu lado a fim de lhe completar, de lhe permitir ser mulher. Caso contrário, ela transforma-se em alguma das figuras do arquétipo da Mãe Terrível, de que comenta Durand: louca, velha, feiticeira. O narrador ainda dá a entender que um mítico tempo em que não havia mulheres era mais tranquilo e contente, quando afirma que Ntunzi estava “[...] feliz como Adão antes de perder a costela” (Ibid., p. 92).



Afligido pelo medo e pelo ódio à feminilidade e, conseqüentemente, ao tempo, buscando sempre fugir desse, construir um reino fora da temporalidade nefasta, Silvestre, então, transforma-se em um herói combatente do mal, da mulher fatal e da Mãe Terrível.

Por isso o narrador, Mwanito, faz questão de ressaltar que Silvestre “subiu a um inexistente pódio” (COUTO, 2009, p. 188), quando, depois de todas as suas tentativas de afastar Marta de si fracassaram, ele decidiu convocar todos os habitantes para a praça. Durante a reunião, ele anunciou que “Jesusalém é uma jovem nação independente” (Ibid., p. 190) e que ele era o presidente nacional vitalício, como já estava anunciado no seu próprio nome. Para que não restassem dúvidas quanto ao seu poder, ele proclamou: “Eu sou a Autoridade” (Ibid., p. 189). Portanto, além de divindade, Silvestre era monarca e Durand mostra como a figura de Deus é ligado à do rei a partir de diversas crenças de diferentes povos, como a dos ainu, que chamam Deus de “chefe divino” (DURAND, 2002, p. 137). Essa relação estende-se à figura paterna, pois, por exemplo, nas culturas fino-úgricas, estabelece-se uma conexão entre o Khan celeste, o deus, e o Khan terrestre, o pai de família (Ibid., p. 138). Assim, o teórico francês afirma que “parece haver um deslizar da paternidade jurídica e social para a paternidade fisiológica [...]” (Ibid., p. 138) – justamente o que ocorre em Jesusalém, visto que Silvestre era pai de Mwanito e de Ntunzi, assim como era seu governador. Sua autoridade, portanto, era dupla – ou tripla, caso se contabilizarem seus atributos divinos.

Gaston Bachelard ainda tece comentários sobre a personalidade egoísta daqueles que contemplam, do alto, monarquicamente, a todos (2008, p. 304) e, sem quaisquer dúvidas, pode-se afirmar que ninguém se mostrava mais egoísta do que Silvestre Vitalício. Por causa da culpa sentida pela morte de Dordalma, o homem afasta seus filhos de uma vida rica e saudável e os aprisiona em um local abandonado, sem a companhia de outras crianças, de mulheres, mente a eles sobre a não existência do resto do mundo a fim de desencorajá-los a deixar Jesusalém e os obriga a praticar ações sem sentido (como cavar buracos ao longo de todos os dias) apenas para aplacar seus medos.

Além disso, ainda é importante ressaltar o caráter masculino do poder de Silvestre – caráter que fica explícito através do ódio de Vitalício pelo sexo feminino e pela proibição da presença de qualquer mulher em Jesusalém. Essa masculinização do poder também está presente no imaginário de incontáveis povos, como os deuses da Antiguidade indo-europeia, todos homens, senhores todo-poderosos do céu: Júpiter, Zeus, Tyr, Varuna, Urano, Dyaus, Ahura-Mazda (DURAND, 2002, p. 136). Então, o poder masculino deve ensinar aos filhos como serem homens – justamente o que fazia Silvestre, que afirmava ter colocado Mwanito e Ntunzi em



uma “escola de ser homem” (COUTO, 2009, p. 21) e que não permitia nenhum tipo de manifestação de afeto, considerado prejudicial por estar ligado à feminilidade.

Dessa forma, Silvestre alcança seu objetivo de inventar um local fora do tempo, longe da morte, de doenças, de lembranças, saudades e tristezas. Como diz Zacaria Kalash, amigo da família que também vivia em Jerusalém, “o caçador não recebe nunca repouso por inteiro. Metade da alma, esse lado felino, está sempre na emboscada” (Ibid., p. 90), e Silvestre era um caçador; sua presa, o tempo e as mulheres que o representavam. Porém, essa constante vigilância a que ele se impõe e que também impõe aos filhos, com o passar dos anos, começou a lhe cansar. Chegaram momentos nos quais seu poder fraquejou, pois, por maiores que fossem sua vontade e seu domínio, lhe era impossível permanecer vigilante ininterruptamente. Quando, por exemplo, Ntunzi matou Jezibela ao invés de Marta, Vitalício implorou a Mwanito que afinasse silêncios para ele – prática que o ajudava a livrar-se de seus “demônios”, de suas culpas e de suas memórias desagradáveis. Entretanto o menino sentencia que “[...] nenhum silêncio seria possível nem naquele momento nem nunca mais” (Ibid., p. 210), uma vez que o tempo voltara a participar da vida dos moradores de Jerusalém de forma definitiva com a chegada de uma mulher.

Somados à impossibilidade de Silvestre afastar para sempre todas as tentativas de a temporalidade voltar a estabelecer-se estão os danos causados a ele e aos seus filhos por essa constante luta. Como sentencia Durand (2002), não é possível viver-se sempre dentro do Regime Diurno sob o risco de alienação – e alienado é justamente a forma como Silvestre acabou seus dias: depois de ser picado por uma cobra e quase morrer, os demais moradores de Jerusalém o levaram desacordado para a cidade a fim de procurar ajuda médica. Assim que chegaram à civilização, Silvestre recuperou-se fisicamente, porém nunca mentalmente:

Não haveria regresso. Naquele momento, percebi: Silvestre Vitalício acabara de perder todo contacto com o mundo. Antes, já quase não falava. Agora, deixara de ver as pessoas. Apenas sombras. E nunca mais falou. Meu velho estava cego para si mesmo. Nem no seu corpo, agora, ele tinha casa (Ibid., p. 256).

O esforço que o patriarca empreendeu durante tantos anos para manter afastada a temporalidade nefasta foi demasiado para a sua saúde psíquica. Todos passaram a taxar-lhe de louco e Ntunzi e Mwanito também não saíram ilesos da empreitada promovida pelo pai. O primogênito, por exemplo, quando contou ao irmão que Silvestre sempre lhe aconselhava a inventar histórias, em um período anterior ao da mudança para Jerusalém, desabafou pesaroso: “[...] no presente, que história haveria para inventar? Que história pode ser criada sem lágrima, sem canto, sem livro e sem reza? Meu irmão cinzenteava-se, envelhecendo a olhos vistos” (Ibid., p. 54). Posteriormente, o jovem adoeceu e o motivo dado por ele para sua moléstia foi o não viver, o não progredir, o não se desenvolver, o não poder criar uma história para si, pois, se Silvestre Vitalício obteve



sucesso em afastar o tempo e o processo de decomposição que se atrela a ele, ele também negou aos seus filhos a chance do progresso, que só é possível de ocorrer quando há passado, presente e futuro, e não só presente.

Como Ntunzi, Mwanito igualmente sofreu com a loucura do pai:

Eu era um menino, corpo ainda por desabrochar. Contudo [...] o cansaço me pesava. A velhice me chegara sem mérito. Com os meus onze anos, eu estava murcho, consumido pelos delírios paternos. [...] Quem nunca foi criança não precisa de tempo para envelhecer (Ibid., p. 225).

Já que não há tempo, não há progressão de idade e o caçula já era velho com apenas onze anos. Mesmo quando todos voltaram à cidade, Mwanito continuou agindo como se estivesse em Jesusalém, sem sair de casa e sem conviver com outras pessoas, até que ele confessou ao irmão que cria haver herdado a loucura do pai.

Dessa forma, apenas com a eufemização dos horrores do tempo seria possível salvar as duas crianças da total alienação. Apenas amenizando o aspecto tenebroso das mulheres (e, portanto, vendo-as a partir do Regime Noturno da Imagem de Durand), Mwanito e Ntunzi seriam capazes de desenvolver-se e viver de forma equilibrada. E é com a chegada da portuguesa Marta a Jesusalém que as mulheres deixam de ser terrificantes e perdem seu caráter de “Mulher Fatal” ou de “Mãe Terrível”. Anteriormente a essa aparição, o narrador Mwanito não possuía recordação de como fosse uma mulher e apenas guiava-se pela opinião do pai misógino, pelas imitações caricatas do irmão Ntunzi, que, sendo o irmão mais velho, lembrava-se de como era o mundo além das fronteiras de Jesusalém – o que o levava a crer que esses seres deveriam parecer-se a “galinhas tontas” (COUTO, 2009, p. 55). Então, a primeira aparição da estrangeira ainda foi sentida pelo narrador de forma bastante ambígua: inicialmente, o menino a descreve como possuindo um “ar de criatura desenterrada” (Ibid., p. 123) e ressalta seu aspecto masculino, devido ao seu vestuário – calça, camisa e bota – típico de um homem. Porém, na medida em que se desenrola o encontro, características positivas passam a ser percebidas pelo caçula em Marta. A voz dela é “terna e doce” (Ibid., p. 124), seu perfume, também doce, e ela se movia de forma “[...] graciosa, mas sem os caricatos trejeitos com que Ntunzi representara as fêmeas criaturas” (Ibid., p. 124).

A partir desse primeiro encontro um tanto ambíguo, a estrangeira destrói a já frágil visão negativa sobre as mulheres que tão insistentemente Silvestre tentou inculcar em Mwanito. Assim, a portuguesa transforma-se em segunda mãe do menino desde a noite em que ele a conhece e em que sonha com ela: “Nessa primeira noite fui visitado por minha mãe. No sonho, ela me surgiu ainda sem rosto, mas já com voz. E essa voz era a da aparecida, com seus requebros e doçuras” (Ibid., p. 125). Assim, o lado materno da estrangeira é ressaltado em diversas passagens da obra e o narrador destaca que o papel da moça era o de lhe aproximar à sua mãe, Dordalma, da qual o personagem sentia-se extremamente distante devido à sua falta de lembranças e de memórias acerca da figura materna: “Porque havia uma certeza, agora, dentro de mim. Marta não era uma



visitante: era uma enviada. [...] Marta era minha segunda mãe. Ela tinha vindo para me levar para casa. E Dordalma, a minha primeira mãe, era essa casa” (Ibid., p. 147).

Dessa forma, percebe-se como Marta encarna o lado benéfico do tempo, já que representa a possibilidade de voltar ao passado, de resgatar esse passado perdido, uma vez que condenado e proibido por Silvestre. Como Dordalma e sua morte haviam sido as principais razões para a dor do patriarca e para a sua consequente fuga para Jesusalém, um lugar sem aonde nem quando, esse aspecto relacionado ao passado era o mais interdito entre seus habitantes. Mwanito nunca havia visto nenhuma foto de sua progenitora e Vitalício recusava-se a contar-lhe qualquer detalhe sobre a mulher. Então, além de executar essa retomada simbólica do passado tomando o lugar de segunda mãe do menino, Marta ainda realiza uma retomada concreta, já que é a única que lhe conta a verdade sobre quem fora Dordalma e sobre como ela havia morrido em uma carta enviada após o regresso da portuguesa à Europa.

Sobre a eufemização do aspecto tenebroso da mulher, Durand disserta acerca das grandes deusas que, para muitos povos, substituirão a figura do Grande Soberano e serão “[...] simultaneamente benéficas, protetoras do lar, dadoras da maternidade [...]” (2002, p. 200). Aqui, o autor salienta o fato de essas deusas serem dadoras de maternidade, assim como Marta que restitui em dobro a Mwanito o que lhe havia sido privado na infância, já que ela traz Dordalma e todo passado do qual a mãe faz parte e também transforma-se ela própria em mãe do narrador. Além disso, Durand afirma que todas as figuras femininas no Regime Noturno da Imagem são símbolos de uma nostalgia (2002, p. 235), o que se liga perfeitamente ao que Marta representa para Mwanito: a possibilidade de sentir falta ou saudades da mãe – o que só poderia ocorrer caso ele possuísse alguma memória dela.

Entretanto, se Mwanito enxergava Marta como uma mãe, Ntunzi, seu irmão mais velho e, portanto, já na adolescência, via a portuguesa como uma mulher – uma mulher destituída de seu aspecto terrível, mas uma mulher. Dessa ambiguidade entre as representações da europeia engendradas por cada um dos irmãos é representativa a passagem na qual o caçula sonha (como já foi destacado) que a mãe possui a voz de Marta. Quando o mais velho acorda também sobressaltado de um sonho, Mwanito o questiona:

- *Você também sonhava com a mamã?*
- *Lembra aquela história da moça que ficou sem rosto quando me apaixonei?*
- *Lembro. E o que é que tem?*
- *No sonho, me apareceu o rosto dela* (COUTO, 2009, p. 126).

Ntunzi não é capaz de revelar ao companheiro como era o rosto da moça, pois barulhos e confusões no exterior da casa os distraem, porém a paixão que o garoto desenvolve pela estrangeira, após esse episódio, deixa claro que a face era a de Marta: “Meu irmão passou a ser tomado pelo cio: sonhava com a nudez dela,



despia-a com sofreguidão de macho, no chão do sono tombavam as roupas íntimas da lusitana” (Ibid., p. 152) – aqui, a figura da mulher é associada ao ato sexual, também valorizado positivamente.

Além disso, a partir desse trecho, percebe-se a eufemização dos perigos trazidos pela figura feminina, já que a mulher sem rosto com quem ele sonhava, que causava medo ao ponto de lhe fazer cair em um abismo imaginário sem fim, nesse momento, é apresentada com uma face, com uma identidade. Isso significa que o escuro, o escondido, o desconhecido, transformam-se em claro, conhecido e aparente – o que elimina o terror do feminino.

Portanto, é através de dois movimentos, pertencentes às estruturas místicas do Regime Noturno, que, em *Antes de nascer o mundo*, a mulher é valorizada: através do reconhecimento das suas virtudes maternas, assim como dos seus atributos femininos em geral. Esses dois processos corroboram a crença de Bachelard (1997) de que, ao lado da valorização do feminino através da figura materna, fica a valorização da segunda mulher, a amante ou a esposa.

Se as estruturas místicas do Regime Noturno da Imagem revelavam um processo de suavização, de eufemização do tempo e das mulheres considerados terrificantes dentro do Regime Diurno, as estruturas sintéticas possuem a

[...] ambição fundamental de dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, vencer diretamente Cronos já não com figuras e num simbolismo estático, mas operando sobre a própria substância do tempo, domesticando o devir (DURAND, 2002, p. 281).

Dessa forma, na obra literária examinada neste artigo, a figura feminina eufemizada ligar-se-á ao ato sexual, símbolo que introduz a intemporalidade no próprio tempo através da repetição, do ritmo (Ibid., p. 336) – que, por sua vez, liga-se ao eterno retorno e, portanto, à possibilidade de controlar a temporalidade. Desde os primeiros tempos em Jerusalém, quando Silvestre ainda era monarca absoluto, seu poder era praticamente incontestável e sua luta contra a temporalidade estava quase ganha, o ato sexual era tomado como “fins de infinito” (COUTO, 2009, p. 100). Assim, Vitalício sempre permitiu que uma amostra da temporalidade estivesse presente em seu reino nos dias de namoro com Jezibela. Essa temporalidade é vista como algo positivo, pois é infinito, não morre nunca, renova-se constantemente.

Para a personagem Marta, a sexualidade também é relacionada com a renovação no tempo, pois Marcelo, marido da portuguesa, afirma renascer no momento do ato sexual:

E quando nos beijávamos e eu perdia a respiração e, entre suspiros, perguntava: em que dia nasceste? E me respondias, voz trémula: estou nascendo agora. [...] e eu voltava a perguntar: onde nasceste? E tu, quase sem voz, respondias: estou nascendo em ti, meu amor (Ibid., p. 136).

Por fim, é a vez de Mwanito aprender como o ritmo da sexualidade deriva em renascimento, quando o



menino, deitado com Noci, quem ele conhece quando todos deixam Jesusalém, na cama ao lado do leito de seu pai, pede a ela que não faça barulho, ao que a africana responde que “isto não é barulho, Mwanito. É música” (Ibid., p. 263). A relação entre sexualidade e musicalidade, intuída por Noci, pode ser encontrada em diversas civilizações distantes no tempo e no espaço, como nos mostra Durand. No hinduísmo, por exemplo, Shiva-Natarâja é uma divindade hermafrodita e senhor da dança. Além disso, numerosas danças são preparações para o ato sexual, assim como muitas coreografias desempenham papéis de extrema relevância em rituais com a finalidade de assegurar a fecundidade e a conservação da sociedade no tempo (DURAND, 2002, p. 335-336). A música, concluindo, não passa de uma “vasta metaerótica” (Ibid., p. 336) e constitui um dominar do tempo. Por esse motivo, Silvestre não suportava ouvir a musicalidade do ato de amor e

[...] virava-se e revirava-se no leito. Ele que ensurdecera para tudo, mantinha ouvidos para os libidinosos sussurros. Certa vez notei que chorava. Depois confirmei: Silvestre Vitalício chorava todas as noites em que o amor se acendia na casa (COUTO, 2009, p. 257).

Por tantos anos ele lutara para manter a temporalidade afastada de sua família e de si mesmo – sendo que a única exceção era em seu benefício, como já foi comentado –, que se sente impotente por não ser capaz de mandar e impor as regras do cotidiano da casa em que todos passam a viver depois da saída de Jesusalém – em parte por ter perdido o controle sob os filhos no momento em que confirmou-se a existência de humanidade além dos limites de Jesusalém e em que ele adoentou e deixou de falar.

Portanto, percebe-se que cada Regime da Imagem de Durand é predominante em uma parte do livro do escritor moçambicano: o Regime Diurno é preponderante na primeira metade do romance devido ao fato de, nela, contarem-se os primeiros tempos em Jesusalém, nos quais Silvestre tinha poder absoluto sob seus filhos e lutava constantemente para afastar o tempo e as mulheres de seu reino; já na segunda metade, impera o Regime Noturno da Imagem, já que é nesse momento que aparece Marta, que, depois, todos voltam à cidade e que uma relação mais pacífica com a temporalidade e com o feminino torna-se uma possibilidade.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Alfragide: Editorial Caminho, 1994.



_____. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Palestra: Antes de nascer o mundo*. São Paulo, Livraria Cultura, Conjunto Nacional, 25 set. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MLq29FFC-2o>>. Acesso em: 10 set. 2011.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 9

As mulheres na literatura africana em língua portuguesa: autoras e personagens

MARIAMAR E HANIFA: REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES EM A CONFISSÃO DA LEOA

Terena Thomassim Guimarães (UFRGS)

A Confissão da Leoa é um livro sobre a condição da mulher. Compreender o papel desempenhado pela mulher na literatura sempre foi de extrema importância, na medida em que acaba por representar a forma como ela é vista na sociedade em geral. Nesta perspectiva, trabalhos que estudem sua representação em obras são fundamentais, porque as percebendo dentro do universo literário, pode-se ter acesso à sua realidade fora dele.

A Confissão da Leoa é uma tentativa de Mia Couto de colocar essa temática em evidência. Foi publicado no Brasil pela Companhia das Letras em 2012. O autor retrata a condição histórica e social das mulheres rurais em Moçambique. Baseando-se em um fato presenciado por ele, ataques de leões no norte de Moçambique, criou um romance que denuncia o sistema de patriarcado, que condena as mulheres a uma situação de submissão. Narrado em primeira pessoa por duas personagens, Mariamar e Arcanjo Baleiro, o livro mostra a vida sofrida que a mulher precisa enfrentar todos os dias. A prosa poética e a recriação da linguagem estão presentes neste livro também.

António Emílio Leite Couto, conhecido como Mia Couto, nasceu em 5 de julho de 1955 na cidade de Beira, província de Sofala, em Moçambique. Em 1971, ao mudar-se para a cidade Lourenço Marques, o então estudante de medicina entra em contato com a ideologia da FRELIMO, que passa a seguir até o período pós-independência. Abandona o curso e começa a escrever em jornais.

Seu primeiro livro, *Raiz de orvalho*, data de 1983. Forma-se em biologia. Trabalha como biólogo e escritor. Tem diversas obras publicadas de poesia, contos, crônicas, romances, ensaios. Seus livros foram publicados em mais de 20 países, sendo traduzidos para várias línguas. O romance *Terra Sonâmbula* é considerado um dos dez melhores livros africanos do século XX. É ganhador de diversos prêmios literários, entre eles o Prêmio Camões 2013, o mais prestigioso da língua portuguesa. É membro correspondente da Academia Brasileira de Letras.

De maneira geral, o autor retrata em sua obra Moçambique, buscando uma identidade ainda em construção. É recorrente a representação da história e da realidade do país, com seus mitos, lendas, a criatividade no uso da linguagem, no uso de uma prosa poética.



A situação da mulher na África é fortemente relacionada à cultura, que tradicionalmente trata-a como inferior. Nesse sentido, serão abordados primeiramente alguns elementos sobre Moçambique, e depois sobre a situação da mulher no país. Por fim, seguirá a análise da obra, percebendo as representações das personagens Mariamar e Hanifa.

Moçambique, oficialmente República de Moçambique, é um país africano situado na costa sudeste. Limita-se ao norte com a República da Tanzânia, a noroeste com o Malawi e a Zâmbia, a oeste com o Zimbabwe e a República da África do Sul, e a sul com a Suazilândia e ainda a África do Sul. Toda a faixa leste é banhada pelo Oceano Índico. Possui uma área aproximada de 799.380 km² e uma população de 24,5 milhões de pessoas (PNUD, 2013). O país é dividido em 11 províncias, contando a capital Cidade de Maputo, que possui o estatuto de província.

Foi descoberto pelos portugueses em 1498. A partir de 1697, o tráfico de escravos tornou-se a principal atividade portuguesa na colônia. As Conferências de Berlim, em 1885, obrigaram Portugal a colonizar todo o país, caso contrário perderiam seu território. Só a partir desse momento que ocorreu uma verdadeira administração colonial. Em 1964 inicia-se a luta armada pela independência, encabeçada pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), que dura até 1975, quando foi consolidada a independência. Seu primeiro presidente foi Samora Machel. No final da década de 70, começa uma guerra civil quando a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) passa a combater o governo da FRELIMO. Só na década de 90, que a paz reina no país.

Segundo o Relatório de Desenvolvimento Humano 2013, do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), a esperança de vida no país está em 50,7 anos, e a idade mediana da população é de 17,8 anos. Com isso, percebe-se que as pessoas morrem muito cedo em comparação a outros países mais desenvolvidos. Apenas 56,1% dos adultos (15 anos ou mais) são alfabetizados, mostrando ainda uma dificuldade na área da educação. A maioria da população encontra-se em área rural, apenas 31% vive em cidades. A pobreza é um grande problema em Moçambique, 60,7% da população vive na pobreza grave (maior nível).

Hoje em dia, o país ainda passa por muitas dificuldades devido à presença das minas terrestres (fruto das guerras coloniais), seca, ciclones e enchentes. Mesmo enfrentando tantas adversidades, os moçambicanos tentam se erguer e reconstruir sua terra. Mesmo com esse esforço, é uma “nação espacial e culturalmente destruída e em crise de identidade.” (TUTIKIAN, 2006, p. 64), ou seja, é um país ainda perdido, em busca de sua identidade. A literatura, atualmente, tenta encontrar a identidade desse povo, que há pouco tempo vive sem



presença de guerras.

A situação da mulher em Moçambique é complicada. Na sociedade tradicional, ou seja, aquela que existia já antes do colonialismo, a mulher sempre foi tratada como inferior, seja no sul ou no norte de Moçambique. No sul, existia uma sociedade patrilinear, em que as mulheres pertenciam à família do pai e depois à do marido, ficando a cargo deles sua tutela. No norte, havia uma sociedade matrilinear, e o controle da mulher pertencia ao homem mais velho da família da mãe. Elas não podiam falar em público, por isso a importância de seus tutores masculinos. Barbara Isaacmam e June Stephan (1984, p. 11) argumentam, em A mulher moçambicana no processo de libertação, que “Segundo a lei consuetudinária as mulheres não eram pessoas no sentido legal. Não podiam, por exemplo, comparecer nos tribunais, tendo sempre de ser representadas pelo seu tutor masculino.”.

Além de não serem consideradas pessoas e não terem direito à fala, as mulheres eram mercadorias graças a duas características principais: sua força de trabalho, que poderia ser utilizada pelos seus “donos”, e sua capacidade procriadora, na medida em que criaria novos seres para o trabalho. Por isso as sociedades patrilineares se utilizavam do lobolo, em que o marido deveria pagar de diversas formas (gado, vestuário, dinheiro) uma quantidade à família da mulher, para assegurar o controle do potencial produtivo e reprodutivo. A partir do momento em que o homem paga o lobolo à linhagem da mulher, ela e seus filhos passam a ser propriedades da família do marido. Essa forma de venda se desenvolveu mais no sul de Moçambique, pois eram populações criadoras de gado (no princípio o lobolo era feito apenas com gado, depois que começou a ser feito com dinheiro).

O sofrimento da mulher continuava mesmo depois da morte de seu marido, quando ficavam viúvas, pois elas continuavam pertencendo à família do homem (devido ao lobolo). Graças a esse sentimento de posse, a mulher poderia passar para outro homem da família ou ser devolvida aos pais. Além do mais, “como as mulheres não eram consideradas pessoas, não tinham direitos de herança” (ISAACMAM; STEFHAN, 1984, p. 16), por isso, depois de viúvas não havia nada que as resguardasse financeiramente, todos os bens pertenciam à família do homem, podendo deixar a mulher sem nada, expulsando-a inclusive de sua casa.

Com o domínio português a situação da mulher só piorou, pois além de todas as restrições e submissões que já sofria, somou-se o trabalho forçado, além de trabalharem para o sustento de suas famílias também deviam trabalhar aos portugueses.

Outro grande agravante foi a exploração sexual por parte dos colonialistas. Elas eram constantemente violadas, não importando se eram crianças, jovens, casadas. Com a chegada das tropas portuguesas (na época



da guerra colonial) piorou já que eles não respeitavam nada, retiravam as mulheres à força de suas casas mesmo na presença de seus maridos.

Toda a visão de inferioridade que a mulher sofria antes da chegada dos portugueses só foi reforçada pela polícia colonial e pela religião. Elas eram consideradas como inferiores aos homens africanos, sofrendo, portanto, muito mais. A religião teve um papel importante, nas regiões costeiras de Moçambique onde houve a penetração do Islã, que acaba por manter a submissão feminina. O cristianismo ficou responsável pela educação formal das crianças, mas era destinada somente aos meninos. Graças a isso, as mulheres permaneceram muito tempo no obscurantismo, na ignorância, sendo educadas o mínimo necessário. O analfabetismo acaba sendo mais elevado nas mulheres, trazendo grandes problemas futuros.

As mulheres sempre participaram da resistência à dominação portuguesa. No início da luta de libertação, elas ajudavam no transporte, na alimentação. Aos poucos, foram entrando na luta armada, criou-se o Destacamento Feminino (DF), parte do exército da FRELIMO. Sendo, então, a questão da emancipação da mulher uma das questões centrais da revolução.

Samora Machel (1982, p. 18), em *A libertação da Mulher é uma necessidade da revolução, garantia da sua continuidade, condição do seu triunfo*, diz que a mulher “aparece como o ser mais oprimido, mais humilhado, mais explorado. Ela é explorada até pelo explorado, batida pelo homem rasgado pela palmatória, humilhada pelo homem esmagado pela bota do patrão e do colono.” Assim, como o ser que mais sofre, sua causa não deve ser deixada de lado, pois faz parte e é essencial para a criação de um mundo diferente. Relata também que é falso dizer que a mulher não sente necessidade de se libertar, pois “a dominação exercida pela sociedade, asfixiando-lhes a iniciativa, impede-lhes frequentemente de exprimirem as suas aspirações.” (MACHEL, 1982, p. 19).

A Constituição da República Popular de Moçambique foi construída integralmente pela FRELIMO logo após a independência. Trata em vários artigos da igualdade entre os sexos e da necessidade de emancipação da mulher. Mesmo estando previsto em lei a igualdade, as mulheres permanecem enfrentando diversos problemas.

Segundo o Relatório de Desenvolvimento Humano 2013, do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, em algumas áreas as diferenças entre homens e mulheres ainda são grandes. Um exemplo claro disso é a taxa de população com pelo menos o ensino secundário, pois, baseando-se em dados de 2006-2010, a porcentagem com 25 anos ou mais é de 1,5 para o sexo feminino, enquanto para o sexo masculino é de 6,0, mostrando, com isso, que os homens ainda têm mais acesso à educação. Claro que a taxa geral de população com pelo menos o ensino secundário é pequena, 3,6 em 2010, mas, mesmo assim, a diferença entre



homens e mulheres permanece. As mulheres estão também muito mais sujeitas ao VIH (Vírus da Imunodeficiência Humana), conhecido como HIV (sigla em inglês). A taxa de prevalência do HIV na juventude (% de idades entre 15-24 anos), segundo dados de 2009, é de 8,6 para o sexo feminino, enquanto para o sexo masculino é de 3,1.

A Confissão da Leoa recebeu sua edição brasileira em 2012, pela Companhia das Letras. O livro inicia com uma explicação inicial, em que Mia Couto conta que a história é baseada em fatos reais que presenciou em 2008. O livro é composto por 16 capítulos. É narrado em primeira pessoa (Mariamar e Arcanjo Baleiro).

O provérbio utilizado na epígrafe do livro é importante: "Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça." (COUTO, 2012, p.9). Fica claro, e esse é o ponto deste trabalho, que se tratando de homem e mulher, o que ganha foco historicamente sempre foi o primeiro. É sob seu olhar que as histórias são contadas. As mulheres sempre tiveram muitas coisas a contar, mas sua voz é silenciada e esquecida.

Ao tratar da situação da mulher, como Mia Couto faz em A Confissão da Leoa, essa voz aparece e, por mais que seja um homem a contar, as histórias de sofrimento, amor, violência, sonhos acabam invertendo esse paradigma de silenciamento. Elas falam através da narrativa, mostrando a todos seu lado do mundo.

As discussões referentes à situação da mulher são mais comuns nos capítulos em que quem narra é Mariamar, pois acabam expressando como ela vive e como sua família é. Mariamar, Hanifa Assulua (mãe da personagem principal) e Naftalinda são as personagens que mais discutem o papel feminino na obra. A partir de agora seguirá a análise das representações de Mariamar e Hanifa. Começando com a mulher vista através de um olhar positivo.

Mariamar relata que um papel importante das mulheres seria a formação do céu, que nunca está acabado, pois "São as mulheres que, desde há milênios, vão tecendo esse infinito véu. Quando seus ventres se arredondam, uma porção do céu fica acrescentada." (COUTO, 2012, p.13). Esses conhecimentos acerca do mundo são passados de geração em geração na aldeia de Kulumani, normalmente pelas próprias mulheres. Segundo Mariamar, essa seria a razão pela qual Hanifa Assulua, sua mãe, olhava tanto o céu durante o enterro de sua filha Silência, porque sabia que agora, com a morte de sua filha, uma parte do firmamento deixou de existir.

As mulheres de Kulumani são detentoras de segredos que os homens desconhecem, fazendo-as donas de conhecimentos que eles não podem ter. Um exemplo é que assim como no ventre as crianças mudam de posição, o mesmo aconteceria com os mortos na noite do seu enterro. Então, "Por essa razão, que Genito



desconhecia, Hanifa recusou leito e travesseiro. Estendida no solo, ficou escutando a terra. Não tardaria que a filha se fizesse sentir." (COUTO, 2012, p. 18). Nesses momentos as mulheres consideram-se mais fortes que os homens, pois é a elas que é reservado esse tipo de conhecimento. São elas também, na grande maioria das vezes, as responsáveis pelos relatos e conselhos.

Segundo Jean Ziegler (1996, p. 157),

Em todas as sociedades humanas e especialmente na África sub-saariana, as mulheres detêm um poder formidável: elas são as depositárias dos valores fundadores da sociedade, as guardiãs do saber íntimo dos homens. De geração em geração, elas transportam a identidade de um povo. São as mulheres que abrigam a memória coletiva não-ritualizada e, portanto, a mais profunda. São elas que dão a vida, asseguram sua permanência, sua expansão sobre a terra. Elas são o reservatório, o conservatório dos bens simbólicos.

Ou seja, é a mulher que tem o papel de transmissora dos costumes e da própria vida, já que sem elas o mundo estaria acabado.

A mulher assume muitos papéis. É mãe, esposa, filha. Não importando a posição que esteja algo infelizmente a acompanha: o sofrimento. Uma fala de Silência representa isso: "Não queira crescer, mana, não queira ser mulher." (COUTO, 2012, p. 125).

As mulheres acabam fadadas a submissão, ao silêncio. Em uma conversa, em que pai e mãe dialogam sobre a chegada do caçador em Kulumani e o risco de Mariamar ir embora com ele, Genito fala "-Prefere que Mariamar seja morta por leões? A mulher não respondeu. Preferir não era um verbo feito para ela. Quem nunca aprendeu a querer como pode preferir?" (COUTO, 2012, p. 24). Essa passagem demonstra que as mulheres são educadas para obedecerem, não lhes restando alternativas. Elas não aprendem a dar sua opinião, a perceber o que desejam, por isso acabam apenas obedecendo, submetendo-se a tudo, para elas é a única opção.

Em outro trecho, Mariamar relata que "Se fosse dona da sua vontade, a nossa mãe teria fugido para longe, numa correria sem fim. Mas Kulumani era um lugar fechado, cercado pela geografia e atrofiado pelo medo." (COUTO, 2012, p. 21). Ou seja, elas não são suas próprias donas, já que sempre devem obedecer e acabam pertencendo a algum homem (ao pai até o casamento e depois ao marido). Interessante a aproximação da geografia com o medo, porque mesmo que por alguns momentos passe em suas cabeças romper esse ciclo e tentar ser feliz, o medo e a insegurança de ir contra ao que sempre lhes foi passado é muito grande.

Os costumes da terra, crenças, tradições acabam por tratar o homem com toda a superioridade, sobrando à mulher viver submissa. Então, "O conceito de igualdade entre os esposos é completamente estranho quer às relações conjugais tradicionais, quer às dos colonialistas portugueses. É aceite, de forma geral, tanto pelo marido como pela mulher, a opinião de que é o marido que dirige a casa e que a esposa lhe deve obedecer." (ISAACMAM; STEFHAN, 1984, p. 54). Mais de 35 anos da independência do país já se passaram, mas



práticas como essas ainda são vistas e aceitas pela comunidade, pois modificar essa visão só seria possível através de um forte trabalho de conscientização sobre aspectos da tradição africana.

A violência em suas mais diferentes formas é fortemente representada em *A Confissão da Leoa*. Segundo a Organização Mundial da Saúde (2002), violência é o uso intencional da força física ou do poder, concretizado ou não, que resulte em morte, lesão, abalo psicológico ou qualquer tipo de privação. Os principais tipos de violência praticados contra a mulher são a física, sexual e psicológica.

Segundo o governo de Moçambique (2008, p. 8), em seu *Plano Nacional de Acção para Prevenção e Combate à Violência contra a Mulher*, “A principal forma de violência sexual no país é ser forçado a ter uma relação sexual com qualquer parceiro (estupro, assédio sexual, sucessor do falecido).”

Em 2009, aprovou-se a “Lei sobre a Violência Doméstica Contra a Mulher” que torna essa violência um crime público. Mesmo com os grandes avanços, as mulheres continuam a sofrer, pois ainda faltam muitos mecanismos para que esta lei seja completamente seguida.

Exemplificando com a violência sexual: a polícia, pela sua posição de poder, acaba sendo uma das praticantes de tal crime. Maliqueto Proprio, em *A Confissão da Leoa*, é o personagem que tenta abusar de Mariamar por duas vezes, mostrando que para ele tal ato não era considerado errado. Muitos homens acreditam que o corpo feminino pode pertencer a qualquer um, não dando valor à mulher. Os estupros são baseados na satisfação sexual masculina, sem a mínima preocupação com a destruição da vida da vítima. O policial, portanto, é um dos personagens que vê o corpo da mulher como sua propriedade, como se pudesse usá-lo à vontade. Utiliza de seu poder para conseguir o que almeja. Ele possui um desejo de ter Mariamar, e tenta em dois momentos atingir seus objetivos. A primeira vez foi impedido pela chegada de Arcanjo Baleiro e na segunda a moça lutou com o homem e conseguiu evitar o abuso.

Nos locais mais afastados, como é o caso de Kulumani, a denúncia da violência ainda seria precária, isso porque a tradição ainda está muito arraigada nestes locais ou, também, por não terem a quem fazer as queixas em segurança. Segundo dados disponíveis no boletim *Outras Vozes* (2013), da ONG WLSA, analisando os casos de agressão física simples, percebe-se que a cidade de Maputo, mesmo tendo uma população menor que a província de Cabo Delgado, possui infinitamente mais casos relatados de violência. Então, tais dados mostram como nos locais mais afastados as mulheres ainda tem dificuldade de lutar por seus direitos e contra aquilo que as oprime.

As violações não ocorriam apenas por pessoas desconhecidas. Mariamar acreditava-se infértil, e isso em Kulumani era um grande problema, pois “Uma mulher infértil, em Kulumani, é menos que uma coisa. É uma



simples inexistência.” (COUTO, 2012, p. 121). Para a comunidade era porque Hanifa não tinha feito os ritos de iniciação, como era assimilada, nunca deixando de ser menina. Mas a realidade era outra,

Não foram os castigos físicos que me fizeram estéril. Essa era a versão adocicada inventada por minha mãe. O crime foi outro: durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu com Silência. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima. (...) Já bem bebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava. O inacreditável era que, no momento da violação, eu me exilava de mim, incapaz de ser aquela que ali estava, por baixo do corpo suado do meu pai.” (COUTO, 2012, p. 187)

Ao tentar se escapar do mundo, Mariamar tentava não ficar órfã. O pai, sem reconhecer o limite, que suas filhas não deveriam ser vistas como mulheres que poderia desfrutar, abusava delas ainda quando crianças, quando começavam a se tornar mulheres. Tais atos acabam traumatizando as mulheres e têm muitas consequências futuras.

Mesmo com todos comentando, a mãe, Hanifa Assulua, fazia de conta que não sabia, que era inveja da comunidade, ou, ainda, uma forma de esconder o que na verdade acontecia em suas casas (visto que na aldeia essas atitudes eram aceitas, não deveria ser diferente do que acontecia na casa de Mariamar). Quando Hanifa não pôde mais negar e aceitou o que acontecia, perguntou a filha se era verdade, tendo apenas o silêncio como resposta. Os atos da mãe a partir da confissão nunca seriam imaginados pela filha,

Sem qualquer reação, fitei-a, saltando sobre mim, agredindo-me com socos e pontapés, insultando-me na sua língua materna. O que ela dizia, entre babas e cuspos, era que a culpa era minha. Toda a culpa apenas minha. (...) era eu que provocava seu homem. Não se referia a Genito como ‘o meu pai’. Ele era, agora, ‘o seu homem’. (COUTO, 2012, p. 188)

Deixando de lado seu papel de mãe e apenas seguindo seu instinto de esposa, Hanifa culpa a filha pelo ocorrido. A mulher fez Mariamar tomar uma poção que a deixou como morta como forma de vingança. Mariamar só volta à “vida” ao cair no rio, que seria como se nascesse novamente.

São muitas as restrições para o público feminino. A adoção da tradição acaba por colocar a mulher em uma posição de inferioridade. Ela é, muitas vezes, considerada culpada pelos mais diversos atos. Em alguns rituais ela é obrigada a se submeter a mudanças na sua fisionomia, para mostrar que passa por algum momento difícil (como em caso de morte, tanto do marido como de filhos, devem raspar o cabelo). Mariamar relata que "No regresso do funeral reparei como era bela: mesmo com o cabelo rapado, em obediência ao luto" (COUTO, 2012, p. 15). Ou seja, mesmo sendo cristãos, há rituais a que precisam se submeter. A filha mesmo assim consegue achar a mãe bonita, mostrando como aceitam essa tradição e não a questionam.

Um ato comum em famílias que ainda seguem fielmente a tradição é deixar as mulheres sem nada após a morte de seus esposos. Isso é permitido porque “Os direitos de propriedade nas relações conjugais estão ligados diretamente à relação entre os esposos. Na relação de superior/inferior que existe presentemente o



marido possui toda a propriedade familiar.” (ISAACMAM; STEFHAN, 1984, p. 56). Após ficar viúva, a família do homem pode pegar todas as propriedades, pois elas não pertenceriam à mulher e nem aos filhos. Tais atos pela lei do país não seriam permitidos, mas, assim como várias outras práticas, a tradição acaba passando por cima da constituição.

Hanifa sabe que isso pode acontecer com sua família, por isso que não aceita a presença dos familiares de Genito em sua casa. Ela fala para Genito: "Não quero mais aqui nenhum dos seus familiares. Correm hoje para as condolências. Amanhã, quando eu ficar viúva, correrão mais depressa para me roubarem tudo." (COUTO, 2012, p. 23). Durante o enterro da filha Silência, eles parecem muito abalados e querendo ajudar, mas, quando tiverem oportunidade, deixarão a família sem nada.

Hanifa Assulua, mãe de Mariamar, é uma personagem que durante todo o romance reafirma que as mulheres não são consideradas pessoas, que já estão mortas. Ao conversar com seu marido, a mulher afirma que "*Há muito que eu não vivo. Agora já deixei de ser pessoa. Meu pai olhou-a, desconhecendo-a. A mulher nunca falara assim. Aliás, ela quase não falava.*" (COUTO, 2012, p. 20). Ou seja, se já estava morta em fruto de todo o sofrimento, agora deixava de ser pessoa.

Hanifa explica essa condição para sua filha, que "Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas." (COUTO, 2012, p. 43), mostrando que são os homens que realizam essas mortes, pois agem como seus costumes mandam, colocando a mulher sempre em condição de inferioridade.

Maria Henrique Cândido (2009), ao analisar o trabalho rural feminino em Moçambique, afirma que trabalho da mulher é considerado invisível, pois está relacionado à agricultura familiar e ao trabalho doméstico. Ou seja, "para as mulheres que trabalham (...), seu trabalho é considerado de "ajuda" ao marido. Primeiramente, pode-se dizer que o trabalho delas é invisível, não tem valor de trabalho; segundo, porque elas não detêm a posse legal da terra" (CANDIDO, 2009, p. 100).

As mulheres são obrigadas a trabalhar durante todo o dia, cuidando das machambas (terreno agrícola), dos filhos, da casa, da alimentação. Realizam tarefas difíceis e pesadas, pois culturalmente a elas estavam destinadas tais ações. Hanifa Assulua é uma personagem que, ciente de tanto trabalho a que é submetida, consegue queixar-se, mas sempre realizando tudo.

Mariamar conta que "Todas as madrugadas a nossa mãe se antecipava ao Sol: colhia lenha, buscava água, acendia o fogo, preparava o comer, laborava na machamba, avivava o barro, tudo isso ela fazia sozinha." (COUTO, 2012, p. 22). Ou seja, não eram tarefas fáceis e os homens não as ajudavam, não importando o que



acontecesse.

No enterro de Tandi, Naftalinda, mesmo muito abalada, fala com exaltação para todas as mulheres ali presentes: “Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas, continuam a mandar as filhas e as esposas coletar lenha e água de madrugada. Quando é que dizemos que não? Quando já não restar nenhuma de nós?” (COUTO, 2012, p. 195). Ela questiona o fato de os homens não mudarem suas atitudes mesmo com o perigo e os ataques dos leões, sempre a mulheres. Ela espera revolta das outras, mas isso não ocorre.

Hanifa fala para a filha que elas nunca terão paz,

- Porque nós, mulheres, todas as manhãs continuamos a despertar para uma antiga e infundável guerra.
Hanifa Assulua não tinha dúvidas sobre a condição das mulheres de Kulumani. Acordávamos de madrugada como sonolentos soldados e atravessávamos o dia como se a Vida fosse nossa inimiga. Regressávamos de noite sem que nada nem ninguém nos confortasse das batalhas que enfrentávamos. (COUTO, 2012, p. 135).

Hanifa consegue relatar todo o sofrimento que todas as mulheres passam, trabalhando muito e não tendo nenhum apoio, conforto, carinho.

Percebe-se que a condição feminina em Moçambique é preocupante, já que a mulher ainda é submetida a diversas práticas que a deixam em uma posição de inferioridade. Mesmo com a independência do país e com a modernização, sua submissão é defendida por muitos, e justificada por uma tradição que sempre a deixou subjugada. Muitas das representações encontradas no romance assemelham-se ao relatado como fruto da tradição seguida em Moçambique.

Hanifa é uma personagem forte. Através de sua fala conhecemos muitas dificuldades encontradas pelas mulheres. O final do livro é marcado por sua confissão, a confissão da leoa. Hanifa era um dos animais que atacavam na região, possivelmente para acabar com o sofrimento feminino.

Mariammar sofreu muito, assim como todas as mulheres, por sua condição. Foi violada, sofreu outras tentativas de abuso, não conseguiu viver o amor. Sua briga com o policial Maliqueto Proprio é significativa na medida em que não só defende seu corpo, mas também vai contra todos os costumes da aldeia que permitiam tal ato. A narradora tem, ao final do romance, a oportunidade de sair de Kulumani para tentar ser feliz.

Mais importante do que representar uma drástica transformação na aldeia, o autor denuncia o que realmente acontece, para que assim, partindo da análise da realidade, possam ser elaboradas mudanças.

Uma epígrafe, já no final do livro, é significativa nesse assunto. Um provérbio africano diz “Quando as teias de aranha se juntam elas podem amarrar um leão.” (COUTO, 2012, p. 231), então, fica o desejo de que, unindo-se, todas as mulheres possam vencer os leões que as aprisionam e matam.



REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, Maria Henrique. *Dinâmicas sociais de gênero a partir da concessão do crédito pecuário a mulheres rurais do posto administrativo de Changalane em Maputo – Moçambique*. 2009. 203 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Rural) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2009.

COUTO, Mia. *A Confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ISAACMAM, Barbara; STEFHAN, June. *A mulher moçambicana no processo de libertação*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1984.

MACHEL, Samora. A libertação da Mulher é uma necessidade da revolução, garantia da sua continuidade, condição do seu triunfo. In: MACHEL, Samora et al. *A libertação da mulher*. Global, 1982.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE – OMS. *Prevenção da violência sexual e da violência pelo parceiro íntimo contra a mulher – Ação e produção de evidência*. Genebra: Publicações da OMS, 2012. Disponível em: <http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/44350/3/9789275716359_por.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2013.

_____. *Relatório mundial sobre violência e saúde*. Prevenção, Genebra. 2002.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO – PNUD. *Relatório de Desenvolvimento Humano 2013*. Disponível em: <www.pnud.org.br/arquivos/rdh-2013.pdf>. Acesso em: 23 set. 2013.

REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. *Plano Nacional de Ação para Prevenção e Combate à Violência contra a Mulher*. 2008. Disponível em: <<http://www.hsph.harvard.edu/population/domesticviolence/mozambique.violence.08.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas – O pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

ZIEGLER, Jean. *A vitória dos vencidos – Opressão e Resistência Cultural*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 9

As mulheres na literatura africana em língua portuguesa: autoras e personagens

A VOZ DAS MULHERES NA POESIA DA GUINÉ-BISSAU

Alfeu Sparemberger (UFPel)

A participação das mulheres nas literaturas africanas de língua portuguesa ainda é reduzida. No caso da Guiné-Bissau, o panorama literário registra, para o século XX, a presença de poucos vultos femininos em seu quadro. “Abstraindo as participantes das primeiras antologias poéticas” da década de 70 “registram-se os nomes de Domingas Samy e Odete da Costa Semedo” (AUGEL, 2014, p. 130). Na produção literária guineense contemporânea, “em especial a do século XXI, tem-se a grata surpresa de se verificar uma presença mais expressiva de publicações literárias de autoria feminina” (Idem, p. 131). Trata-se dos nomes de Saliatu da Costa, Filomena Embaló e Antonieta Rosa Gomes, nomeadamente por exibirem publicação individual. Não analisaremos as produções das duas últimas. Destaque-se que Filomena Embaló publicou o romance *Tiara* (1999), o livro de contos *Carta aberta* (2005) e o livro de poemas *Coração cativo* (2005). Moema Augel refere ainda o livro *Retratos de mulher* (2014), de Antonieta Rosa Gomes, formada em Direito pela Universidade de São Paulo, com intensa atuação no meio institucional guineense (político, jurídico e administrativo). Nas antologias da década de 70 são poucos os poemas assinados por mulheres. Esta produção, segundo Moema Augel, pode ser caracterizada com a “marca da juventude e do pioneirismo”. As autoras “não continuaram a faina de escrever” e “tais amostras, a meu ver, não passaram de mero, embora louvável, exercício juvenil” (2014, p. 130). A seguir, trataremos principalmente de Eunice Borges, Mariana Ribeiro, Domingas Samy, Odete da Costa Semedo e Saliatu da Costa.

As antologias poéticas publicadas na Guiné-Bissau não objetivavam “canonizar” um corpus literário, visavam, antes, incentivar a produção poética ou ainda dar visibilidade a um conjunto de textos inscritos ou motivados pelo processo de “reconstrução nacional”. Tiveram um papel fundacional e seu significado “ultrapassa o âmbito da qualidade literária” e “adquire um valor sócio-ideológico e um importante papel histórico no quadro da afirmação sociológica de um sistema literário nacional” (MATA, 1995, p. 360). O momento histórico da produção está marcado pela ideologia revolucionária, assentada “numa retórica de assumido compromisso político” (Idem, p. 360), fato que impacta negativamente na forma, próxima do panfletarismo. As antologias cumpriram, a seu modo, a ausência de produção no âmbito da história, da



sociologia, da antropologia etc, confirmando o que ocorria em outras áreas geo-poéticas do continente, justificando a singularidade da literatura na explicação e compreensão da cultura guineense.

Antes da independência, o Grupo Desportivo e Cultural dos Empregados do Banco Nacional Ultramarino publicou *Poilão* (1973), um caderno de poemas com onze autores. Alguns poetas incluídos são guineenses. *Poilão* não teve “consequência” maior, excluindo-se a continuidade editorial de Pascoal Aurigemina, que publicou *Djarama* (1978) e *Amor e esperança* (1994). Aquela coletânea pioneira apresentou o nome de Eunice Borges que, confirmando a assertiva de Moema Augel, não deu continuidade ao trabalho literário.

Eunice Borges nasceu na Ilha do Fogo, em 1917, descendente de uma família do arquipélago de Bijagós (da Guiné-Bissau). Estudou em São Vicente. “O casamento levou-a para a Guiné, onde foi funcionária da Alfândega e da Administração do Porto e, mais tarde, da Caixa Sindical, tendo trabalhado sempre até à reforma” (FERREIRA, 1990, p. 257). A contribuição de Eunice Borges restringe-se a três poemas (ao que tudo indica são os únicos conhecidos da autora): “Mulher da minha terra”, “O nosso soldado” e “Manta da minha mãe”. Escritos em plena guerra anticolonial, refletem graus resguardados de consciência nacional, nomeadamente no poema “O nosso soldado”. Nos demais, investe na valorização da mulher e na defesa dos laços de afetividade na evocação da figura materna. O primeiro deles retoma os estereótipos negativos no tratamento dispensado à mulher, que o eu lírico nega com veemência, afirmando o “valor de ser mulher”. A exortação de uma “consciência de si”, em que a mulher assume as “rédeas do seu destino”, “consciente dos seus direitos e do caminho a seguir” é conseguida com “a repetição sistemática do imperativo do verbo vir” (BERNARDO, 2013, p. 84). No entanto – e os limites são muitos -, a assunção de uma subjetividade feminina esbarra no apelo a um essencialismo do feminino, não como construto (histórico e social), mas como algo intrínseco – imanente – ao “ser mulher”. Está distante do intimismo e também não nomeia a relação entre os gêneros no período colonial, como expresso na parte final do poema:

Não! Mulher da minha terra!
Vem!
Vem conhecer o teu valor
de ser mulher
Deixa a ignorância
E vem aprender a ser mulher!
Vem!
Não precisas de adornos fúteis
Para seres bela
mesmo coberta de farrapos
Vem dar teu contributo
a tua palavra
até mesmo o teu olhar



tem o seu valor como mulher
Vem!
Mulher-criança!
Mulher-jovem
Mulher-mãe
Mulher velhinha
Todas hoje unidas
no mesmo amor
Vem glorificar
a Natureza que te fez
Mulher! (FERREIRA, 1990, p. 259-260).

Nossa segunda representante, Mariana Marques Ribeiro (ou Ytchyana) nasceu em Bissau, a 1 de setembro de 1957. Licenciada em Pedagogia na União Soviética, atuou no Liceu Nacional de Bissau e no ensino primário. Ao contrário do que se divulga, colaborou na segunda antologia do período pós-independência (*Antologia dos jovens poetas*, 1978) e na coletânea *O eco do pranto. A criança na poesia moderna guineense* (1992). Os poemas, produzidos no calor da luta armada, nas correntes do anti-imperialismo e da guerra anti-colonial, estão inscritos nas coordenadas da reconstrução nacional, da assunção do coletivo, de expresso engajamento, numa linha operatória de índole ideológica. O tempo colonial é violentamente recusado em nome do combate, da luta, da aspiração pela liberdade, numa mirada pan-africanista. Os heróis são aclamados e a juventude africana convocada ao canto “em armas na Revolução e Unidade”, guiada pelo exemplo dos revolucionários, capaz de encerrar uma época de “prantos e lamentos”:

Porquanto no meu continente
surgem manhãs de luta e sangue
que a juventude anti-imperialista Africana
Cristalize suas lágrimas em flores vermelhas de luta
Sobre corpos trabalhadores
em milhares das nossas túmbas!
que ponha fim aos prantos e lamentos!
Pois, quão forte e indestrutível será
nosso canto em armas na Revolução e Unidade!
que a convicção firme que nos anima,
não esmoreça nem na “ausência” real da nossa História
e nem com o tempo! (ANTOLOGIA DOS JOVENS POETAS, 1978, p. 36).

No poema “Para ti da tabanca”, a solidariedade é estendida à “mulher simples” e de “espírito puro sem ambição”. Não há espaço para ambivalências ou conflitos. O corpo, não erotizado, presta-se ao trabalho, nas coordenadas de uma organização societária tradicional, em que a mulher assume as tarefas domésticas e as tarefas agrícolas. O trabalho das camponesas, sacrificadas pelo tempo e pela severidade das tarefas, é cantada pelo que apresenta de movimento fecundante:

É para ti da tabanca
livre e esbelta



De corpo e alma entregue à natureza
Que eu canto este poema. (...)
mãos entregues ao ritmo das enchadas
Que cantam a verdade no tempo das chuvas.
Para ti, de olhos esperançosos no que semearás
na beleza com que pintarás
E florirás Terra fecunda.
E por respeitar a vida
que eu canto
Porque em ti tudo é vida (Idem, p. 37).

Outros três poemas encerram a colaboração de Mariana Ribeiro nesta antologia: “Poema para criança futura”, “Movimento” e “Kerença”. Todos estão alinhados à proposta da antologia, ou seja, refletir “sobre os problemas sócio-políticos”, vincando sua “raiz na concepção ideológica dominante”, de acordo com “as condições históricas do nascimento da sociedade guineense” (TAVARES, 1978, p. 6). A poesia, deste modo, atua como “arma ao serviço” do povo e “da causa do processo revolucionário” (Idem, p. 7). O enunciador poético nos textos de Mariana aceita todos os sacrifícios e esforços investidos na libertação das “consciências afogadas no rigor da tempestade” e aspira, eufórico, por um novo tempo conjugado com o Partido, o povo e a liberdade. “Poema para criança futura” inscreve-se no rol das manifestações culturais vinculadas à criança. De conteúdo inicialmente transversal, a temática da criança na literatura guineense conhece seu *boom* nos anos oitenta e noventa. Era tema presente na poesia de Pascoal D’Artagnan Aurigemma, nos anos 70, e consolida-se, como dominante e central, na antologia *O eco do pranto* (1992). De fato, segundo Leopoldo Amado, a antologia “condensa o que de melhor se publicou sobre a temática da criança na Guiné-Bissau, não apenas por uma obra exclusivamente dedicada à criança (...), mas pela qualidade estético-literária e a diversidade ontológica-temática que encerra o seu conteúdo” (2015, p. 7). A criança retratada no poema de Mariana Ribeiro colherá os frutos dos tempos novos da pós-independência, em tempo de paz, que “desarmou” os nefastos signos da “morte”. E assim:

Hão-de crescer docemente
alimentadas pelo nosso amor
Hão-de sorrir com fé
E serão fortes e alegres
porque terão tudo o que encanta:
Seivas de mil sabor
Geba fulmejante
Hortas de todas as cores
Poesia que emana, luz, música e amor...
E cantarão todas
perpetuando a nossa existência (TAVARES, 1978, p. 39).

Domingas Barbosa Mendes Samy (ou somente “Mingas”) nasceu a 2 de janeiro de 1955, em Bula, setor da região de Cacheu. Após a conclusão dos estudos liceais (1975-1976) cursou Filologia Germânica na ex-



URSS. Foi professora secundária de Francês no Liceu Nacional Kwame N’Krumah, funcionária do PAIGC e secretária da União Nacional de Artistas e Escritores (ANAE). Seus primeiros poemas foram publicados em russo, no Jornal de Varóne, entre 1982-1984. A partir de 1983 iniciou participação nas conferências internacionais dos artistas africanos e asiáticos. Teve sempre uma participação ativa na vida cultural da Guiné-Bissau. É pioneira na produção contística do país (se excluirmos o conto “Amor e trabalho”, de James Pinto Bull) com o livro *A escola* (1994), contendo os seguintes relatos: “A escola”, “Maimuna” e “O destino”. “Aparentemente, Mingas não continuou nem na prosa nem na poesia” (COUTO; EMBALÓ, 2010, p. 110). Em produções coletivas, Domingas Samy apareceu somente na *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990).

Os poemas de Domingas Samy espelham a preocupação com a paz, notadamente no texto “Desejada paz” (“Hoje, como nunca/sonhamos como nunca/com a Paz/como o inocente sonha com a razão em fuga”) (FERREIRA, 1990, p. 248); o lamento pela perda de Amílcar Cabral, no poema “Porque choras mamã?”, pranteado pelas mães – e mãe, aqui, como em geral na poesia africana, é a personificação da África – (“- Ele está sempre conosco:/hoje, amanhã, sempre/porque ele é luz/e guia do nosso Povo” (Idem, p. 250); mesmo tema e idêntica associação ocorre no poema “Filho de África”; e tematiza, finalmente, o amor, em dois poemas (“Arde o coração!” e “Recordação demolida”). Na invocação acionada pelo poema, o outro – o homem, ao que tudo indica – é o “demolidor” da recordação amorosa, causa do “luto” do eu enunciadador. O intimismo, tratado unilateralmente, é difuso. De fato, e isto se encaixa na produção das autoras até aqui invocadas, “quase sempre a intimidade do corpo e dos afetos cede lugar à expressão do comprometimento com a causa social que defendem. O corpo se cala em seus desejos mais íntimos para que uma voz coletiva possa ressoar com a ajuda dos símbolos que esse corpo ajuda a fortalecer” (FONSECA, 2004, p. 287). Destaque-se que, nesta temática, a do amor, Domingas Samy consegue alguns momentos de maior realização poética, como é o caso de “Recordação demolida”:

Mas tu,
meu Amor,
inocentemente borraste esta recordação
com as tuas palavras da cor da tinta de china
Demoliste esta recordação
com as tuas palavras duras como mármore
Queimaste esta recordação
com as tuas dolorosas e fogosas palavras.
Inocentemente demoliste esta recordação
com as tuas duras e verdadeiras palavras (FERREIRA, 1990, p. 253).

Os poemas “amorosos” foram produzidos durante o estágio na URSS, pois apresentam elementos estranhos à realidade guineense, país de clima tropical: “tua recordação branca/como a neve adormecida na



floresta” ou ainda na referência ao “inverno” (Idem, p. 253). O mar é outro elemento presente na poesia de Domingas Samy. No projeto de reconstrução nacional, no entanto, a simbologia marítima é reduzida, tendo em vista uma preocupação maior com a terra, a natureza e os heróis da luta armada. O mar, no poema “Arde o coração!”, conota mais a desilusão amorosa, anunciada no poema anterior, do que propriamente identidade, liberdade ou ruptura com “o mar português”, símbolo da colonização:

Sentada na margem
do Mar azul,
lágrimas nos olhos,
contemplava a água límpida
e sonhava alcançar
um mar transparente coberto de rosas.
Ao meu redor
reinava um silêncio de morte,
só se ouvia o barulho das ondas
Foi entre estas ondas
que tu apareceste
como que em sonho
Senti as tuas mãos matinais
limparem estas duras lágrimas
Tu me prometeste
o mar transparente coberto de rosas
e eu acreditei
Mas em vez disso
deste-me a floresta foga
E eis que cada minuto
juntamente com a floresta
queima o meu coração (Idem, 1990, p. 251).

Maria Odete da Costa Soares Semedo nasceu em Bissau, a 7 de novembro de 1959. Realizou estudos superiores em Portugal (Universidade Nova de Lisboa). Atuou como professora na Escola Normal Superior Tchico Té e foi colaboradora da Universidade Colina de Boé, em Bissau. Foi ainda Ministra em duas pastas: Educação e Saúde. Realizou o doutorado em Letras pela PUC-Minas. Além da produção poética, Odete Semedo tem incursionado pela senda das narrativas, que nomeia de “passadas”, com dois livros publicados: *Sonéá: histórias de passadas que ouvi contar I* (Bissau: INEP, 2000) e *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II* (Bissau: INEP, 2000). No campo da poesia, a autora publicou *Entre o ser e o amar* (Bissau: INEP, 1996) e *No fundo do canto* (Belo Horizonte: Nandyala, 2003, editado inicialmente em Portugal). Com seis poemas, seu nome aparece na coletânea em crioulo *Kebur: barkafon di poesia na kriol* (Bissau: INEP, 1996), organizada por Moema Parente Augel.

Na obra *Entre o ser e o amar* encontra-se, incontestavelmente, uma ruptura com a poesia escrita por mulheres na Guiné-Bissau até então. Nos poemas, a questão da língua como luta pela articulação nacional parece dominante, mas, antes de tudo, cabe assinalar que esta questão raramente foi problematizada pela poesia



anterior (a não ser em exemplos que “ilustravam” a existência de uma produção em crioulo e, evidentemente, excluindo-se as canções em crioulo de José Carlos Schwartz). Neste âmbito ficam expressas as ambiguidades da descolonização (ou do pós-colonial) na dupla possibilidade periodológica encenada. A ruptura referida reside na deliberação do eu enunciador em apresentar seu texto na língua materna, carreando com ela a “estrangeira” (também sua), numa instigante proposta tradutória. “Neste momento, representa-se, ao mesmo tempo, a fragmentação do sujeito nacional e a da mulher, ambos ‘excêntricos’” (...) (PADILHA, 2002, p. 200). Isso ocorre na apresentação gráfica do poema de abertura do livro, “Em que língua escrever”, tendo em vista que tanto o enunciador quanto o leitor são postos em trânsito, numa inelutável ambiguidade. Este livro-espelho, enunciativo de um entre-lugar movediço, apresenta duas partes que confirmam o movimento pendular estruturante do fazer poético: “Oscilações” e “Entre o ser e o amar”. De fato, “o sujeito enunciador propõe o trânsito, a dupla possibilidade, fazendo do seu texto não o isso ou aquilo, mas o isso e o aquilo e, portanto, abrindo-o para uma terceira via. Nesse momento, ao ocupar a terceira margem, ele, o texto – (...) se encena como fala de mulher, em processo de expansão” (Idem, p. 200-201). Antes de prosseguirmos, eis um trecho do poema, na sua “versão” em português:

Em que língua escrever
Contando os feitos das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos
Das passadas e cantigas?
Falarei em crioulo?
Falarei em crioulo!
Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?

Ou terei que falar
Nesta língua lusa
E eu sem arte nem musa
Mas assim terei palavras para deixar
Aos herdeiros do nosso século
Em crioulo gritarei
A minha mensagem
Que de boca em boca
Fará a sua viagem (SEMEDO, 1996, p. 11).

Alguns trechos da versão em crioulo ficam sem tradução ou ainda o paralelismo na exposição dos poemas se esfacela na intraduzibilidade de alguns versos, sem que isto signifique redução de sentidos. O bilinguismo confirma o quadro heterogêneo da realidade nacional. Alguns poemas, por exemplo, tem somente a versão em crioulo. E se Eunice Borges afirmava “a Natureza de ser mulher”, o eu lírico proposto por Odete Semedo afirma a “raiva de ser Mulher” (do poema “À minha musa”). E acrescenta: “Obrigada por este



silêncio/Meu refúgio” (Idem, p. 99). Mas silêncio e refúgio não afastam o que há de movimento e de dinamismo acionados pelo olhar, como neste trecho do poema “Paixão”: “Mas que paixão é esta?/Faz passear nos meus olhos/A sereia negra e cintilante/Acompanhando a silhueta/Do meu desespero” (Idem, p. 95). Em todos os casos, fica evidente que o enunciador encena e sabe que encena a busca por “uma forma que mostre a habitação linguageira da mulher nesse espaço vazio, lacunar, onde tudo apenas pode ser. Assim, não é preciso traduzir sempre” (PADILHA, 2002, p. 202).

O segundo livro de poemas de Odete Semedo, *No fundo do canto*, expõe um projeto complexo: é marcadamente testemunhal, entre o lírico e o (anti)épico; a voz poética recorre ao bilinguismo, marcando um lugar (pós-colonial) da enunciação; dialoga com a tradição poética de língua portuguesa, desestabilizando esta (afortunada) tradição e dialoga com a tradição poética guineense estabilizando uma (desafortunada) tradição; investe no campo político resistente e armado, ao eleger como epígrafe um excerto de poema de Amílcar Cabral; e, ainda no campo político, investe na análise do legado da colonização, na instabilidade política do país, na guerra, na luta pelo poder e questiona as alianças econômicas e os vínculos com os blocos regionais; finalmente, mas nossa lista não esgota as possibilidades os assuntos e as sugestões analíticas, aciona uma lógica não “racional”, num possível ou sugestivo desmonte da episteme ocidental. De fato, as dificuldades encontradas pelo sujeito lírico para explicar os motivos da guerra, embora tenha acesso a alguma “razão”, “sabe que há uma outra lógica (com certeza não ocidental, e é esse ponto que desconstrói a ideia tola de que a poesia africana é sempre muito evidente), que é a lógica dos espíritos sagrados” (PEQUENO, 2012, p. 129). Neste filão, e em livro que é também a memória do sofrimento, o enunciador assume o papel de “tcholonadur”, o mensageiro, aquele que intermedia a mensagem, posto entre o falante e o ouvinte. No final, o mensageiro associa o seu “cantopoema” ao do passado (o “tchintchor”) para que seja levado adiante, para que não seja olvidado:

Nada omitirei
nem uma sílaba
Não esconderei a verdade
Responderei
aos meninos da minha terra
cantando a história dos bichos

Que a centopeia
não tem dois pés
mas cem pés
veneno em cada um
Está em toda parte
tão igual ao homem
(...)
Não vou esquecer



da história do homem sem rosto
que se perdeu na multidão
e que um dia
cansado do aleijão
fez uma máscara
ajustava-lhe bem...
Os meninos da minha terra
vão acompanhar-me no coro
de silimbique-nbique
juntaremos os nossos risos
as nossas vozes
perguntando cabra cega
aonde vais (nunde ku bu na bai)
- Vou buscar leite
para os meus meninos

As nossas mãos
jogando ori
ágeis e lépidas
caroço a caroço
Os nossos dedos buscando
as pedras de doli
nos moinhos de areia

Construindo (SEMEDO, 2007, p.161-163-164).

O livro, ao fazer a catarse dos sofrimentos do povo guineense, elabora os “traumas ocasionados pela vivência da guerra que assolou” o país entre 7 de junho de 1998 e 7 de maio do ano seguinte (AUGEL, 2007, p. 329). O texto opera, como afirma Moema Augel, com elementos atuantes na “construção de significados de nacionalidade”. E mais:

A autora se empenha sobretudo em “des-construir” o culto mesmo da nação, para depois “re-construí-lo”, apresentando-a como uma comunidade primordial, narrando-a através de deslocamentos metafóricos e estratégias textuais em que um passado épico e a tradição multicultural se aliam para ultrapassar os fracassos da política e da ideologia. O resultado é uma simbiose entre o passado evocado e convocado, o presente revisto e posto em cheque e o futuro entrevisto e sonhado. A obra, circulando pela história e pela tradição, lançando mão do épico e da sátira, articula-se entre dois pólos: a contemporaneidade e a memória cultural (2007, p. 329).

Ao analisar o “processo literário guineense”, Rui Semedo assinala o “surgimento tardio da literatura nacional” e constata como dominante nesta jovem literatura o fenômeno da masculinização que, sabemos, não é privilégio dos guineenses. Tal fato não pode ser compreendido sem “um entendimento panorâmico dos valores intrínsecos que se manifestam na produção de elementos culturais, religiosos, na divisão social do trabalho e na dinâmica da formação política nacional herdada do colonialismo” (2012, p. 84).

Aos nomes já referidos, podemos acrescentar o de Saliatu da Costa, com os livros *Bendita loucura* (2008) e *Entre a roseira e a pólvora, o capim* (2011) e os poemas de Filomena Gomes, Gina Có e Irina Gomes



Ramos, publicados na coletânea *Traços no tempo: antologia poética juvenil da Guiné-Bissau* (2010). No caso da produção de Saliatu da Costa, que atua também na imprensa, a temática plural incorpora o elemento erótico e feminino, em que a mulher não é o objeto do desejo, mas o agente no jogo da sedução. Mas este caminho, esta liberação/libertação teve início, como sugerimos, com o livro de Odete da Costa Semedo, ao espelhar linhagens traduzidas/intraduzíveis, pelo viés da linguagem. Por isso Saliatu da Costa escreve:

Ensaboa-me as nádegas
Aconchega-se nas minhas ancas codóricas
Aceita que sou mulher
Todo prazer mereço ter
Aperta mais, cada vez mais...
Repete que me amas
que tua musa sou
quem sabe assim eu esqueço
do cheiro nauseabundo do vadio
que me tatuou de dor e receio
digo-te
ama-me muito, mas muito mesmo
para que na hora da despedida
em mim reflita com saudade
todo o amor que em mim confiaste (Apud MELO, 2012, p. 32-33).

Após a urgência do fazer poético solicitado pela luta revolucionária, do necessário engajamento e compromisso com a voz coletiva, a mulher escritora, nos países africanos de língua portuguesa, nomeadamente aqui a da Guiné-Bissau, assume uma “escrita que deixa espaço para a expressão da intimidade do eu, para a escuta de sugestões mais comprometidas com o universo de mulheres que, ainda silenciadas por fortes tradições motivam a escrita de textos que transitam no espaço da literatura” (FONSECA, 2004, p. 295), abrindo-se para interações diferentes das atividades tradicionais, cotidianas e sempre consideradas como “típicas” de mulher.

REFERÊNCIAS

AMADO, Leopoldo. “A criança na literatura guineense: percursos, problemas e desafios”. www.ces.uc.pt. Acesso em: 19 set. 2015. 10 p.

AUGEL, Moema Parente. “Na voz do outro. A representação da mulher guineense pela perspectiva masculina”. IN: SILVA, Fabio Mario da (Org.). *O feminino nas literaturas africanas em língua portuguesa*. Lisboa: CLEPUL, 2014. pp. 129-163.

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombro: nação, identidades, e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



BERNARDO, Ana Paula. “Visões do feminino: iridescências na poesia africana de língua portuguesa”. IN: *Ciências & Letras*. Porto Alegre: n. 53, jan.-jun, 2013. pp. 75-94.

COUTO, Hildo Honório do; EMBALÓ, Filomena. *Papia - Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau – um país da CPLP*. N. 20. Brasília: Thesaurus Editora; Universidade de Brasília, 2010.

FERREIRA, Manuel (Org. Pref.). *Antologia poética da Guiné-Bissau*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1990.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas”. IN: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2º sem., 2004, pp. 283-296.

MATA, Inocência. “A literatura da Guiné-Bissau”. IN: LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. pp. 353-364.

MELO, Luis Carlos Alves de. *Análise temática da poética de Saliatu da Costa*. Tupã: Faculdade da Alta Paulista, 2012. Trabalho de Conclusão de Curso.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PEQUENO, Tatiana. “Resistir e sobreviver à desalegria no canto de Odete Semedo”. IN: *Contra Corrente – Revista de Estudos Literários*, n. 3, 2012. pp. 123-135.

SEMEDO, Rui Jorge. “Uma radiografia do processo literário guineense”. IN: *REALIS – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PósColoniais*. Vol. 2, nº 02, jul-dez., 2012. pp. 74-87.

SEMEDO, Odete Costa. *Entre o ser e o amar*. Bissau: INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1996.

_____. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

TAVARES, H. (Hélder Magno Proença Mendes Tavares). “Introdução”. IN: *ANTOLOGIA DOS JOVENS POETAS – MOMENTOS PRIMEIROS DA CONSTRUÇÃO*. Bissau: Conselho Nacional de Cultura, 1978. pp. [5 – 10].



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 9

As mulheres na literatura africana em língua portuguesa: autoras e personagens

**LILOCA: PERSONAGEM FEMININA SUBMISSA NA SÁTIRA *QUEM ME DERA SER ONDA*, DO
ANGOLANO MANUEL RUI**

Chimica Francisco (UFSM/CAPES)

Rosani Úrsula Ketzner Umbach (UFSM)

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo visa fazer um estudo em torno de um dos elementos fundamentais da narrativa, trata-se da categoria personagem. A abordagem centra-se na obra *Quem me dera ser onda* (2005), do angolano Manuel Rui e, sobre ela vai-se abordar a perspectiva feminina, muitas vezes, trazida essa personagem feminina na literatura africana (quando aparece) sempre numa posição de submissão ou de subalternidade. Vezes sem conta a personagem feminina passa despercebida, sem voz, e, quando se faz presente ou é doméstica, na melhor das hipóteses ou é conotada com a fonte do mal, por exemplo, a prostituição. Identificar e explicar o comportamento da personagem feminina na obra é objetivo deste artigo que seguirá uma metodologia analítica e descritiva assente na leitura e apreciação de trechos desta obra.

Quem me dera ser onda é uma novela que retrata a situação de uma população que, por força da Revolução, isto é, com o final da guerra colonial em 1975, procura adaptar-se à nova realidade fruto das conquistas desencadeadas pela luta contra a colonização portuguesa. Verifica-se, nessa novela, um movimento das populações que saem do meio suburbano para o urbano e os consequentes desafios, os choques que essa mesma população vai enfrentar com a nova vida. Os fatos narrados ocorrem logo após a independência de Angola que acontece em 1975.

Os acontecimentos narrados em *Quem me dera ser onda* decorrem da situação colonial em que está subjacente a influência daquele regime colonial ou participando direta ou indiretamente, ou lendo-se do comportamento e das atitudes das personagens que decalcaram suas ações a partir das ações colonialistas.

Na novela, *Quem me dera ser onda*, os eventos têm como espaço a capital angolana, a grande cidade luandense (Luanda) que está vivendo uma experiência nova fruto das conquistas do povo, uma explosão demográfica, em um movimento unidirecional do subúrbio para o urbano.



A agitação que se nota na vida das populações é vista pelo narrador de *Quem me dera ser onda*, como resultado do desconhecido, da inadaptação com o *modus vivendi* da cidade, pois se trata de pessoas que trazem consigo os seus hábitos de vida do campo ou dos bairros circunvizinhos de lata para os prédios, trazem consigo as suas criações de animais para os prédios.

É a partir desses acontecimentos que podem ser lido e entendido o comportamento de submissão da personagem feminina Liloa em *Quem me dera ser onda*, não só, como de toda a mulher, sobretudo, africana, naquele período pós-independência, como fruto de um legado deixado pelo colonialismo português que subalternizava a mulher submetendo-a a trabalhos domésticos e/ou não remunerados, atitude essa que se estendia até às famílias em que igualmente as mulheres eram conotadas com o sexo fraco e, por isso, deviam obediência “cega” aos seus homens/maridos a quem se obrigavam a servir, cuidar e satisfazer. Estende-se esse cuidado às crianças e a todos os afazeres domésticos incluindo a providência de alimentos que precisavam ser produzidos a partir do cultivo a terra.

2. O PATRIARCADO

Para um melhor entendimento dessa relação homem/mulher recorreremos ao conceito de patriarcado muito valorizado nas tradições africanas conservadoras.

No seu artigo: Teorias feministas: da “questão da mulher” ao enfoque de gênero, Conceição (2009) afirma que as teóricas do patriarcado analisam o sistema de gênero e apontam a sua primazia em toda a organização social. Continua ainda dizendo que as mesmas teorias procuram explicar a dominação da mulher pelo homem em função da reprodução e da própria sexualidade; porém não demonstram como a desigualdade de gênero estrutura as outras desigualdades sociais que afetam aqueles campos que parecem não ter ligação com o gênero. Além disso, suas reflexões se assentam nas diferenças corporais entre homens e mulheres, consideradas imutáveis e, portanto, ahistóricas (CONCEIÇÃO, 2009).

Dando prosseguimento ao seu artigo Conceição (2009) faz referência a Helieth Saffioth (1992) que chama atenção para o processo de naturalização da dominação ou exploração exercida pelos homens sobre as mulheres, cuja intensidade varia de sociedade para sociedade, de época para época.

Alves e Pitanguy (1991, p. 11) afirmam que na Grécia a mulher ocupava posição equivalente à do escravo no sentido de que tão-somente estes executavam trabalhos manuais, extremamente desvalorizados pelo



homem livre. Apontam ainda estes autores que: “em Atenas ser livre era, primeiramente, ser homem e não mulher, ser ateniense e não estrangeiro, ser livre e não escravo” (ALVES e PITANGUY, 1991, p. 11).

Reconhece Conceição (2009) a necessidade de se ressaltar que todas as sociedades historicamente conhecidas revelam predominância masculina, todavia o patriarcado absoluto deve ser encarado com reserva. A subalternidade da mulher, não significa ausência absoluta de poder. Aliás, *Liloca*, em *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui, tem seu espaço, mas que se reduz muito concretamente ao domínio doméstico e, não lhe podendo conferir poderes, perante seu marido para contestar as decisões deste mesmo que tais decisões estejam erradas, como se poderá verificar na breve análise a ser feita.

Como testemunha Conceição (2009), em todas as sociedades conhecidas as mulheres detém parcelas de poder. Elas não sobrevivem graças exclusivamente aos poderes reconhecidamente femininos, mas à luta que travam com os homens. Neste sentido as relações sociais de sexo ou as relações de gênero travam-se no terreno do poder. Aqui tem lugar a dominação e a exploração como sendo faces de um mesmo fenômeno. É impossível pensar essa relação sem pensar relações de poder (CONCEIÇÃO, 2009).

No campo social faz-se necessário saber lidar com as diferenças que separam os gêneros. Para tanto é necessário agir com cautela para não aumentarmos as diferenças e incrementar à distância, obscurecendo as identidades de classe. Nem tampouco acentuando as semelhanças entre homens e mulheres, para que a organização social de gênero não se dilua e as identidades de gênero também sejam obscurecidas. É necessário, pois estar atento para detectar a presença das diferenças/semelhanças de gênero nas relações de produção, assim como as diferenças/semelhanças de classe nas relações de gênero, considera (CONCEIÇÃO, 2009).

Segundo Badinter (1986, p. 220-221): “em qualquer lugar, e sempre, as relações técnico-econômicas do homem e da mulher são de estreita complementaridade, contrariamente ao mundo animal, que ignora toda especialização sexual”. Adianta ainda esta autora que:

Por mais longe que se remonte no tempo, os fósseis hominianos são a prova da divisão sexual das tarefas: a mulher, imobilizada por suas maternidades, o homem, nômade, explorador e caçador. Foi possível dizer, com razão, que “a classe dos homens e o grupo das mulheres desenvolveram, cada um, sua própria psicologia”, a ponto de formar duas sociedades diferentes, mais ou menos complementares segundo as épocas. Também é verdade que essa relação, fundamentalmente, reproduziu-se até nossos dias, a ponto de aparecer como um fenômeno universal, portanto próprio à humanidade (BADINTER, 1986, 221).

Para Conceição (2009) a organização de gênero promoveu transformações na noção de consciência de classe, uma vez que esta formulação da ciência androcêntrica defende que a consciência de classe é atingida quando os membros desta classe se tornam capazes de defender seus próprios interesses. Este entendimento não considera as oposições contraditórias vividas no meio da mesma classe social. As contradições de gênero



quando levadas a sério podem elevar o nível de consciência de classe, já que estão permeadas de desigualdades entre homens e mulheres.

Depois do que ficou exposto está evidente que o patriarcado é um dos esquemas de dominação/exploração de homens para com as mulheres visando a submissão destas de modo que não reivindicuem seu espaço ou uma igualdade no tratamento, na divisão de tarefas e nas responsabilizações. É certo que na sociedade pós-moderna verifica-se uma grande emancipação da mulher, mas é igualmente verdade que maior parte da população feminina ainda está sob dominação do patriarcado, especificamente nas sociedades africanas, em que a sua função primordial como afirmam Alves e Pitanguy (1991, p. 11-12) é a reprodução da espécie humana, pois a mulher gerava os filhos, os amamentava e criava, bem como produzia tudo aquilo que era diretamente ligado à subsistência do homem: fiação, tecelagem, alimentação. Exercia também trabalhos pesados como a extração de minerais e o trabalho agrícola (ALVES e PITANGUY, 1991, p. 11-12).

De seguida adentremos na obra *Quem me dera ser onda* em busca de algumas evidências que marcam a submissão da personagem Liloca diante de seu marido Diogo.

3. LILOCA: UMA PERSONAGEM FEMININA SUBMISSA

Em *Quem me dera ser onda* retrata-se a problemática social da época através do comportamento de uma personagem-tipo, o Diogo, que enfrentando a falta de produtos alimentares em Luanda e cansado pela rotina do “peixefritismo”, traz um leitão para criar e engordar no sétimo andar de um prédio habitacional. Desde logo, segundo Oliveira (2008, p. 67): “a domesticação de um animal no espaço residencial, para a satisfação das necessidades de consumo de carne, arrebata uma transposição da tradição, das regras e valores do mundo rural para o urbano. Desta forma, a pecuária interfere na urbanidade” (OLIVEIRA, 2008, p 67).

A chegada do leitão ao apartamento sugere todo um clima de inversão das regras em vigor, recordando a atmosfera permissiva do Carnaval de que se faz referência na obra e que depois vem a realizar-se, efetivamente, no final da narrativa, coincidindo com a morte do porco. A infração da lei e da ordem é anunciada, logo na primeira página da obra, quando o pai de família, Diogo, quer subir com o porco no elevador: “– Como é? Porco no elevador? – Porco não. Leitão, camarada Faustino. - Dá no mesmo em matéria de interpretação de leis” (RUI, 2005, p. 7).



Com o leitão dentro de seu apartamento, Diogo procura acomodá-lo no seu novo aconchego: “Diogo atravessou a sala comum, chegou à varanda larga que dava para a rua, levantou alguma roupa pendurada no arame e atou a corda do leitão na barra que separava as persianas” (RUI, 2005, p. 8). Como era de se esperar, a casa de Diogo ganha uma nova dinâmica com a presença do leitão: é o som do rádio que é posto no máximo para abafar a berraria do leitão devido à inadaptação deste e para que os vizinhos não se apercebam, são os filhos Zeca e Ruca que estão sempre em movimento, num ato de constante vigilância.

A atitude de Diogo provoca a necessidade de concertação de ações por parte dos responsáveis do prédio, na pessoa de Faustino e Nazário, pois a disciplina popular estava a ser violada e havia toda uma preocupação de repôr a lei em benefício de uma convivência comum e saudável:

Eu na minha pessoa de assessor popular não posso admitir este desrespeito pela disciplina. E você também, camarada Nazário. Ou é ou não é o responsável máximo pelo prédio? Amanhã temos que mandar o fiscal em casa do gajo e descobrir esse porco para lhe multar ou mesmo correr com esta gente do prédio. (RUI, 2005, p. 9).

Depois dessa conversa entre Faustino e Nazário, duas entidades respeitáveis no prédio, mas nos moldes da nova burguesia resultante da revolução, conversa essa que é escutada pelos filhos de Diogo que correm de imediato a informar o pai: “- Ai é? Com que então fiscal. – Foi assim mesmo que falaram, pai – reafirmou Ruca” (RUI, 2005, p. 9). Diante desses fatos a família Diogo traça estratégias para a sua proteção e para ocultação do leitão.

No entanto, a mulher do Diogo (Dona Lilica) não conseguia entender as intenções do marido ao trazer o porco para aquele espaço repleto de gente elegante:

- Como é que a gente vai criar um porco aqui no sétimo andar?
- Calma, Liloca. Vamos estudar um plano. Comida, restos de hotel. A seguir é só educar ele a não gritar. (...).
A dona virou os olhos para o leitão. Magicava nessa dúvida. Como era possível criar assim um porco num sétimo andar? Prédio tudo de gentes escriturária, secretária. Funcionários de ministérios. Um assessor popular, e até um seguras que andava num carro com duas antenas, fora os militares do Partido? (RUI, 2005, p. 10).

Liloca, mesmo discordando com o comportamento do seu marido, nada podia fazer para contrariá-lo, limitando-se a obedecer ou a conformar-se.

A casa da família Diogo ganha um novo ímpeto, a presença do leitão faz com que haja uma reestruturação no modo de vida da família. Alguns hábitos são limitados à família em favor do leitão, pois este passa a ter gostos musicais sempre no volume alto do rádio: “- Estás-te a aburguesar – dizia o chefe da família Diogo. - Quem te viu e quem te vê. É a luta de classes!” (RUI, 2005, p. 24) e, continuamente nesses hábitos que foi ganhando, o leitão: “... passou a ser o ouvinte mais contínuo da rádio nacional. Noticiário, peça que nós



transmitimos, programa para jovens, relatos de futebol e boa noite Angola, tudo até adormecer de barriga cheia e sem qualquer contestação” (RUI, 2005, p. 26).

Essa atitude de Diogo de proporcionar regalias para o porco em detrimento da família fez com que a esposa, Liloca, se indignasse nos seguintes termos: “- Mas assim nós nem sequer podemos ouvir o noticiário” (RUI, 2005, p. 26). A inquietação de Liloca desagradou o Diogo que respondeu violentamente à mulher: “- Porra, Liloca! Merdas da pequena-burguesia. Querem o céu e a terra. O capitalismo e o socialismo. Música e carne de porco sem sabor a peixe. Então liga o teu ouvido na outra orelha do porco” (RUI, 2005, p. 26). Assim, Diogo deixa transparecer que só a opinião dele é que contava e que cabia à mulher obedecer as suas vontades e iniciativas tornando, por assim dizer, todos os outros membros da família como simples seres passivos ou seguidores do guia que é o chefe de família.

Na perspectiva de Diogo, a mulher e os filhos não deviam reclamar, pois tudo devia ser feito para que o porco se mantivesse calmo de modo a não fazer barulho e alertar os moradores do prédio, até porque para que o Diogo garantisse esse aparente ambiente de calma tanto na sua casa (deixou-se de levantar alto o volume do rádio que servia para abafar o grunhido do porco) como para com os restantes moradores, havia comprado um auscultador que foi fixado nas orelhas do porco conforme testemunha a passagem seguinte: “Diogo trouxe um fio comprido e muito fininho todo enrolado. A mulher e os miúdos admirados à espera. Diogo ligou no rádio, pegou o auscultador pequenino na outra extremidade, meteu na orelha do porco colando seis tiras de adesivo como se fosse um penso” (RUI, 2005, p. 25).

A criação do porco no sétimo andar tinha uma finalidade para Diogo, a carne que este proporcionaria uma vez que já estava cansado de comer o peixe frito que era rotineiro em Luanda:

Para ele era tudo carne, peso, contabilidade no orçamento familiar. Indisposto de engolir o peixe frito, os olhos dele bombardeavam direito no porco para um balanço da engorda: “estás-te a aburguesar mas vais ver o que te espera – e com a mão no pescoço mostrava-se aos filhos na forma de como se corta uma goela – faça! é o fim de todos os burgueses!” (RUI, 2005, p. 27).

Para os garotos (Ruca e Zeca) que até se tinham apegado ao porco que já havia ganhado o nome de «carnaval da vitória», lhes intristecia a atitude do pai de querer matar o porco. Dona Liloca dividida entre os filhos e o marido, procura agradar mais ao chefe da família, o Diogo:

Dona Liloca entendia o sentimento e estacionava nessa indecisão de mãe e esposa, ora a comungar do carinho que os filhos dedicavam ao porco ora carnívora também nos desejos expressos no projecto do marido. As vezes até ia mais longe do que Diogo, antecipando as metas do plano: “se lhe dá uma doença e morre? Depois de tanta chatice. Só a maka para se tirar daqui, enterrar ou largar logo no contentor? Toda a gente ia saber que tínhamos porco em casa. Assim ao menos a gente matava já e pronto. Pelo seguro.” (RUI, 2005, p. 27-28).



A passagem acima mostra claramente que a opinião de Liloca tende mais a favor do marido, pois não podia expressar uma ideia que fosse de toda contrária às intenções do marido, mas mesmo assim a proposta de Liloca não teve acolhimento por parte de seu marido, pois: “Mas Diogo era planificado no cumprimento dessa mania de criar o porco ali no sétimo andar” (RUI, 2005, p. 28).

Repare-se nessa cena em que depois dos miúdos (Ruca e Zeca) levarem o porco, sem consentimento do pai, para um passeio e exibição aos colegas da escola, Diogo decide castigá-los severamente: “Diogo não escondia o nervoso, foi ao canto da varanda, pegou numa correia velha e começou a desancar nos miúdos. Liloca arrepiada. – Pra quê mais bater? O porco voltou, Diogo” (RUI, 2005, p. 34). Nota-se que a mãe, Liloca, apesar de não estar a favor do procedimento do marido com relação ao castigo que aplicava nos filhos, ela estava impossibilitada de evitar seja qual fosse a vontade desse, porque segundo ele o porco: “- voltou por sorte e estes gajos se não aprendem agora um dia param na cadeia” (RUI, 2005, p. 34). Para Diogo era preciso educar os filhos na porrada e quanto antes, melhor. E para abafar a choradeira dos filhos ainda ordenou à mulher que aumentasse o volume do rádio: “- Liloca, lava o rádio” (RUI, *Idem*), e a mulher entre desobedecer e cumprir optou por obedecer ao marido: “A mulher hesitou um instante até cumprir a ordem do marido” (RUI, 2005, p. 34).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma minuciosa leitura feita sobre a personagem feminina Liloca da obra *Quem me dera ser onda* (2005), do angolano Manuel Rui, notou-se que esta mesma personagem é submissa, com um comportamento típico de uma mulher doméstica e que espera cegamente pelas ordens e decisões de seu marido, aliás essa atitude de Liloca representa aquilo que era o modelo de uma boa esposa e mãe em muitas sociedades africanas. Em tais sociedades uma boa esposa é aquela que não trabalha num emprego formal, é a dona de casa (doméstica) que cuida bem do seu marido e dos filhos e acima de tudo, deve obediência ao seu marido que é considerado como o incontestável chefe da família, a quem antes de qualquer decisão, a mulher devia consultar.

Em *Quem me dera ser onda*, Liloca até podia apresentar e manifestar uma opinião, mas porque o marido, Diogo consciente de sua posição de chefe da família, não se importava com o que a mulher podia sentir ou expressar. O patriarcado permitiu que o homem/marido exercesse o domínio sobre sua mulher submetendo-a, algumas vezes, a situações desagradáveis e desumanas. Há mitos, nas sociedades africanas, segundo os quais



as mulheres obedientes são as que conseguem manter os seus lares. Podemos alvitrar que a partir do momento em que se começou a questionar esse excessivo poder atribuído ao homem, o mesmo homem sentiu-se inseguro e com isso a instabilidade instalou-se em muitos lares. O patriarcado pode ser relacionado com o machismo que é um ato nocivo na sociedade atual uma vez que o homem e a mulher devem gozar de direitos iguais. Essa preocupação não se verificava nas sociedades tradicionais africanas e muitos desses hábitos ainda são mantidos até aos dias de hoje.

A divisão das tarefas deve ser igualmente uma preocupação a ser ultrapassada entre homens e mulheres, pois em tempos já idos como fizemos referência na Grécia, a essa divisão concreta de atividades correspondiam valorações diversas. O “fora de casa”, onde se desenvolviam as atividades consideradas mais nobres – filosofia, política e artes – era o campo masculino (ALVES e PITANGUY, 1991, p. 12).

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*, 8ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro; relações entre homens e mulheres*. Trad. Carlota Gomes, 4ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

CONCEIÇÃO, Antônio Carlos Lima da. Teorias feministas: da “questão da mulher” ao enfoque de gênero, RBSE 8(24): 738-757, dez. 2009. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Conceicao_art.pdf Acesso em 05 de jun. 2015.

OLIVEIRA, Marta de. *Na(rra)ção satírica e humorística: uma leitura da obra narrativa de Manuel Rui*, 1ª ed., Porto: CEAUP, 2008.

RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*, 8ª ed., Lisboa: Cotovia, 2005.

SAFFIOTI, Heleieth. Rearticulando Gênero e Classe In: A. O. Costa & C. Bruschini (orgs.), *Uma Questão de Gênero*, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fund. Carlos Chagas, 1992.

“O presente trabalho foi realizado com apoio do Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq – Brasil”.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 10
Enigmas do feminino: narrativas policiais escritas por mulheres

SOB A “MÁSCARA ESTILÍSTICA” DE RUBEM FONSECA: A INTERTEXTUALIDADE EM O MATADOR, DE PATRÍCIA MELO

Marta Maria Rodriguez Nebias (UERJ/CNPq)

Quando pensamos na literatura brasileira contemporânea, é difícil escaparmos do legado de Rubem Fonseca. Se restringimos nosso pensamento à ficção policial brasileira, essa fuga se torna ainda mais conflituosa. Isso porque o autor foi o principal responsável pela revitalização do gênero no Brasil, que se deu por volta dos anos 1980.

Devido à grande relevância de Rubem Fonseca na nossa literatura, percebemos entre os escritores contemporâneos um diálogo recorrente com sua obra. Dentre os seus seguidores, Patrícia Melo ocupa lugar de destaque, o que lhe rendeu a alcunha de “Rubem Fonseca de saias”. Tal alcunha, porém, recebeu muitas vezes um tom depreciativo, rendendo à obra da autora a condição de “cópia pura e simples” da obra do autor, demonstrando a visão um tanto preconceituosa de alguns críticos.

É evidente na ficção contemporânea em geral uma tendência em reescrever os clássicos, e Rubem Fonseca já pode ser incluído no rol dos autores brasileiros considerados canônicos. Daí a recorrência de narrativas que, de alguma forma, remetem às suas, como ocorre, por exemplo, no romance *O matador*, de Patrícia Melo.

Apesar de a autora comentar em entrevistas que não se considera uma escritora de romance policial, em *O matador* encontramos traços do gênero, não à sua maneira tradicional, mas em estilo *noir*, já que estão presentes a brutalidade, a ironia, e as críticas ao sistema que caracterizam esse tipo de narrativa. A representação da violência, a linguagem ágil, repleta de expressões coloquiais, além de outros aspectos, aproximam o romance ao conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, como veremos ao longo deste estudo, propondo um diálogo intertextual entre as obras.

Cabe ressaltar que, se pensarmos na ideia de intertextualidade, *lato sensu*, concluiremos que ela é inerente a todo texto, pois, como observa Umberto Eco, “só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros [...] toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p.20). Assim, em princípio, todo texto estabelece um diálogo com outros textos, tese defendida por Mikhael Bakhtin e corroborada,



posteriormente, por Julia Kristeva, levando-a a cunhar o termo *intertextualidade*: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (apud SAMOYAULT, 2008, p.16). David Lodge, por sua vez, afirma que “para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição da literatura, se ‘todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não cientes’” (LODGE, 1992, p.106).

É notório que o diálogo com a tradição é intrínseco ao próprio ato da escrita literária, já que, como lembra Leyla Perrone-Moisés:

a literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.94).

Neste estudo, no entanto, buscaremos refletir sobre a intertextualidade em seu sentido restrito, que, de acordo com Gérard Genette, seria identificado “pela presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 1982, p.08). Pretendemos, dessa forma, analisar o diálogo que ocorre entre “O cobrador”, de Rubem Fonseca, e *O matador*, de Patrícia Melo, diálogo este que se realiza, principalmente, através das práticas intertextuais da referência e do pastiche.

O conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, é narrado por um assassino em série que decide vingar-se das classes sociais mais abastadas, passando a cobrar deles o que acredita que lhe é devido: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito.” (FONSECA, 2004, p. 273) O personagem-narrador, que não é nomeado na trama, passa a autodenominar-se “o cobrador”.

Sua empreitada rumo à cobrança de seus supostos devedores inicia-se em um consultório de dentista. Após arrancar um dente, o personagem nega-se a pagar ao Dr. Carvalho a quantia de quatrocentos cruzeiros e vocifera: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! (...) agora eu só cobro!” (FONSECA, 2004, p.273). E para consolidar sua decisão, antes de sair do consultório, dá um tiro no joelho do dentista, ato de que se arrepende depois: “Devia ter matado aquele filho-da-puta.” (FONSECA, 2004, p. 273).

No romance *O matador*, de Patrícia Melo, o personagem Dr. Carvalho será resgatado. Ao saber que Máiquel matara Suel, o dentista oferece ao protagonista tratamento dentário gratuito: “Você não precisa pagar. Gostei de você. Gostei do que você fez com o Suel. Aquele preto filho-da-puta merecia morrer. Eu odeio preto, sou racista mesmo, esses pretos estão acabando com a vida da gente” (MELO, 2008, p. 31).

Em troca, Máiquel só deveria fazer-lhe um favor: “Matar um desgraçado, é isso que eu quero de você” (MELO, 2008, p. 31). Máiquel reflete: “Não achava nada boa a ideia de ter que matar outro cara. Mas meu dente doía pra caralho”. (MELO, 2008, p. 32). Inicia, assim, sua carreira de matador profissional, tornando-se



uma espécie de justiceiro, conhecido e admirado por todos os cidadãos do bairro, por livrar a sociedade dos bandidos que ameaçam a paz e a ordem. O dentista passa a ser o condutor de sua carreira profissional, mediando e agenciando as outras mortes.

Ao pegar emprestado o personagem Dr. Carvalho do conto de Rubem Fonseca, Patrícia Melo dá a partida em um jogo intertextual que vai permear todo o romance. O leitor de Rubem Fonseca identificará de imediato esse jogo na descrição que o narrador faz do dentista:

O Dr. Carvalho era manco, tinha levado um tiro na perna quando morava no Rio de Janeiro. Arranquei o dente de um infeliz e ele não queria pagar, veja só, fui cobrar e levei um tiro no joelho, tive sorte de não morrer, ele disse. (...) O senhor precisava ver a cara do sujeito que me deu o tiro no joelho. Os olhos dele. Um animal. (MELO, 2008, p. 29)

Dr. Carvalho, como observa Vera Lúcia Follain de Figueiredo, vai ser responsável, em ambos os textos, por desencadear nos protagonistas a “carreira” de matadores. A estudiosa ressalta ainda que, enquanto no conto de Rubem Fonseca o narrador se dedica a matar os ricos, o romance de Patrícia Melo segue sentido inverso, já que o protagonista é um “exterminador de pobres”:

Como se fosse um duplo de Rubem Fonseca, Patrícia Melo escreve o romance “O matador”, de tal forma que parece uma “cópia em negativo” do conto “O cobrador”: se este é uma espécie de “romance” de formação de um exterminador de ricos, *O matador* seria o romance de formação de um exterminador de pobres e, nos dois textos, os personagens principais têm suas “carreiras” desencadeadas pelo mesmo Dr. Carvalho, dentista de profissão (FIGUEIREDO, 2003, p. 61).

Outra diferença entre os protagonistas é que o de Patrícia Melo, após matar sua primeira vítima, demonstra culpa e arrependimento:

Eu tinha acabado de matar um homem e estava arrasado. E com dor de dente. E tinha faltado ao trabalho. Não me saía da cabeça a imagem da garota beijando o cadáver; por que eu matei Suel?, eu queria saber, eu queria que alguém me explicasse por que eu matei Suel. Fui pra casa do Robinson, completamente abalado. Queria ser preso, julgado e condenado (MELO, 2008, p. 18).

Tais sentimentos, entretanto, esvaem-se quando Máiquel passa a colher os frutos de sua carreira de matador, que acaba por lhe trazer fama e reconhecimento, possibilitando sua ascensão social.

Já o cobrador de Rubem Fonseca não mata em troca de compensações financeiras, mas por uma espécie de ideologia, por sentir que deve cobrar o que lhe devem: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol”. (FONSECA, 2004, p.274)

A televisão, ao criar um mundo ilusório e de ostentação, contribui para aumentar o seu ódio por aqueles que considera seus devedores:

Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de



uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, 2004, p.275)

O “camarada que faz anúncio de uísque” também é mencionado no romance de Patrícia Melo, entretanto, o protagonista o admira:

O dr. Carvalho me deu um espelho para mostrar o dente obturado. No lugar do buraco havia uma massa cinzenta. Muito bom. Se ele não estivesse ao meu lado, eu ia gargalhar que nem aquele cara da propaganda de uísque. Gosto daquele cara, aquela calça de pregas, aquela loira que ele fica beijando. (MELO, 2008, p.41)

Máiquel, a princípio, não sente ódio pelos ricos, mas deseja estar entre eles, e, ao perceber que o ato de matar lhe rendia o respeito e a admiração da elite, vê a possibilidade de igualar-se a ela. Tal ilusão, entretanto, não vai perdurar. Ao conscientizar-se de que estava sendo usado, Máiquel adquire grande revolta pela classe dominante e passa a enxergar que aquele é um mundo bem diferente do seu. Nesse momento, equipara-se ao narrador de Rubem Fonseca, e elimina todos os burgueses que o ludibriaram.

Além das referências citadas, Patrícia Melo também promove um jogo intertextual com a obra de Rubem Fonseca através do recurso do pastiche. De acordo com Michel Schneider, “um texto pelo outro designa o plágio, um texto sob o outro, o parlimpsesto, e um texto como o outro, o pastiche” (apud SAMOYAUULT, p. 41).

“Um texto como o outro”: assim pode ser considerado o romance de Patrícia Melo, que realiza uma escrita “à maneira de” Rubem Fonseca, em que o estilo do autor é propositalmente imitado. Para alguns críticos, tal atitude encobre uma falta de originalidade por parte da autora:

Mais uma vez, Patrícia prefere aproveitar sua incontestável força de trabalho para emular o Pai. Não por acaso, costuma-se dizer que ela quer ser o Rubem Fonseca de saias. Não é bem assim. Na verdade, ela quer ser O Rubem Fonseca — e ponto. Diante dessa impossibilidade, se esforça para repetir o que já foi feito pelo mestre. Mas qual o limite entre a paródia, a “homenagem”, a “citação” ou a cópia pura e simples? Patrícia Melo trafega facilmente entre esses quatro “ambientes” e consegue tudo, menos ser original (VASCONCELOS, 2010).

Preferimos, entretanto, interpretar a “emulação” a Rubem Fonseca não como uma “cópia pura e simples”, mas como uma homenagem ao mestre do gênero no Brasil e, ainda, como uma estratégia de provocação do leitor, que a todo tempo procura identificar as referências e traços fonsequianos. O pastiche, dessa forma, mais do que uma mera repetição, realiza-se num misto de homenagem, ao mostrar a força e o prestígio da tradição canônica, e provocação, ao estimular a atividade imaginativa do leitor.

É importante destacar que a identificação das referências intertextuais é prerrogativa de um leitor mais



especializado, que vai desenvolver uma leitura minuciosa, procurando identificar os intertextos. Assim, a relação intertextual é aleatória, se considerarmos que ela só será identificada pelo leitor habituado à leitura dos textos do autor.

De acordo com Fredric Jameson, o pastiche é um dos aspectos ou práticas mais significativos da pós-modernidade. Vivemos em “um mundo no qual a inovação estilística não é mais possível” (JAMESON, 2006, p. 25), e o que nos resta é a reescritura dos clássicos, ou seja, daquilo que obteve êxito. Ainda segundo o autor, “tanto o pastiche quanto a paródia envolvem a imitação, ou melhor, a mímica de outros estilos, particularmente dos seus maneirismos e cacoetes estilísticos” (JAMESON, 2006, p. 25). É o que ocorre em *O matador*, em que Patrícia Melo promove a mímica do estilo fonsequiano, de seus maneirismos e cacoetes. Se o que caracteriza a obra do escritor é a violência explicitada, a ironia, a linguagem ágil, direta, repleta de expressões coloquiais, a ausência de marcação de troca de vozes, é isso que Patrícia Melo vai focalizar em seu romance.

Jameson destaca, ainda, que

O pastiche, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística (...); no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso (...)O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor (2006, p. 23).

A intenção de Patrícia Melo não é a caricatura, a sátira, como na paródia. Sob a “máscara estilística” de Rubem Fonseca, a autora reafirma uma das principais marcas da ficção contemporânea, que é o retorno ao passado e à tradição, não sob um viés genuinamente nostálgico, nem tampouco puramente transgressor, mas como reescritura. De acordo com Flávio Carneiro, “não se trata [...] de levantar bandeiras contra adversários, estéticos ou políticos, mas de reescrever o passado, buscando acrescentar-lhe o que pode haver de novidade, de inovação, no âmbito do presente” (CARNEIRO, 2005, p. 27).

Esse retorno ao passado também se concretiza através de um diálogo com a tradição do gênero policial em sua vertente *noir*, que, segundo estudiosos, foi iniciada por Dashiell Hammett. No trecho abaixo, Patrícia Melo realiza um jogo intertextual com o autor:

Meu pai me contou *uma história que ele leu num livro policial de um escritor muito famoso*, eu nunca esqueci essa história, presta atenção, isso é importante, uma mulher procura um detetive particular, o marido saiu do trabalho para comer alguma coisa e nunca mais voltou (...) Procuraram o homem em todos os lugares, hospitais, delegacias, tudo o que você pode imaginar, todas as cidades, tudo, uma história realmente absurda, o cara tinha evaporado, sem nenhum motivo, sem nenhuma explicação. Alguns anos depois, o detetive da história, isso tudo aconteceu nos Estados Unidos, o detetive da história encontra o tal homem numa cidadezinha, nem sei como ele encontrou o cara, só sei que encontrou. Ei, cara, ele falou, você ficou sumido durante anos, a sua mulher sofreu feito louca, que diabos aconteceu? O cara já levava outra vida, tinha outra família, trabalhava. Ele disse o seguinte: eu estava indo comer alguma coisa, caminhando, e quando passei perto de uma construção, um bloco de cimento, ou sei lá o quê, mas acho que era cimento mesmo, caiu bem do meu lado, podia ter caído na minha cabeça, mas caiu



bem do meu lado, foi como se alguém tivesse aberto o caldeirão da vida e metido minha cabeça lá dentro, foi como se alguém me dissesse, olha como funciona essa porcaria (MELO, 2008, p. 111, grifo nosso).

O “escritor muito famoso” de que fala o narrador de Patrícia Melo é Hammett. A história mencionada, do marido que saiu do trabalho e nunca mais voltou, está no romance *O falcão maltês*, e o detetive que investigou o sumiço do homem foi o emblemático Sam Spade, como se observa no trecho a seguir:

Um homem chamado Flitcraft deixou um dia o escritório de sua empresa de carvão, em Tacoma, para tomar um lanche, e nunca mais voltou (...) Veja o que lhe aconteceu. No caminho para o lanche, passou por um prédio em construção. Um andaime, ou coisa parecida, caiu de uns oito ou dez andares, e arreventou o passeio ao seu lado, passando muito próximo dele, mas sem acertá-lo, apesar de um estilhaço do passeio atingir-lhe o rosto (...) Ficou bastante assustado, disse, mas mais chocado do que realmente amedrontado. Sentia-se como se alguém tivesse tirado a tampa da vida, e o deixasse ver o seu funcionamento (...) Ficou então sabendo que se podia morrer assim por acaso, e viver apenas enquanto a sorte cega nos poupasse (...) Ao acabar de tomar o lanche, tinha achado os meios de se ajustar. A vida podia terminar para ele, por acaso, sob um andaime; ele transformaria a vida, por acaso, simplesmente partindo. Amava a família, disse ele, tanto quanto supunha, mas sabia que a deixava convenientemente amparada, e que seu amor por ela não era de tal espécie que tornasse sua ausência dolorosa (HAMMETT, 1985, p. 44-46)

Percebemos, desse modo, que a trama de Patrícia Melo não é tecida só de homenagens a Rubem Fonseca, mas ao gênero como um todo. Cabe salientar que a presença desses jogos intertextuais é recorrente nas narrativas policiais, como observa Sandra Reimão: “trata-se de uma característica do gênero que visa exatamente perfilar cada texto ou grupo de textos em relação a outras narrativas do gênero, em relação ao policial enquanto tradição” (1983, p. 41). Ainda segundo Reimão, “esses jogos intertextuais são fundamentais, pois são eles que darão a especificidade do texto que ele [o leitor] tem em mãos ante os demais textos do gênero” (1983, p. 41).

Como já mencionado, dependendo do conhecimento do leitor, a relação intertextual pode até mesmo passar despercebida, o que não prejudicará a compreensão do texto. Porém, enquanto o leitor comum vai se concentrar na história propriamente dita, sem se ater ao jogo de referências e citações, o leitor especializado no tema vai identificar esse jogo, utilizando-o na decifração dos sentidos do texto.

A obra de Patrícia Melo oferece, assim, um duplo alcance de leitura, já que atenderá tanto aos anseios de um leitor que está meramente à procura de entretenimento, quanto aos de um leitor crítico, em busca de experimentações literárias. Os recursos intertextuais acabam por inserir refinamento e complexidade no texto, já que desafiam a perspicácia do leitor, que, como um detetive, vai procurar as pistas que levarão ao mestre Rubem Fonseca.



REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX e O duplo retorno. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. "O cobrador". In: *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus Ediciones, 1989.
- HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução: Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *As Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Braziliense, 1983.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- VASCONCELOS, Nelson. *Patrícia Melo emula Rubem Fonseca, mais uma vez*. O Globo, Prosa, 04/08/2010. Disponível em: <globo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/08/04/patricia-melo-emula-rubem-fonseca-mais-uma-vez-313377.asp> Acesso em 10/08/2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 12
Representações e performances do feminino em literaturas regionais

LIVÍRIA, RIVÍLIA, IRLÍVIA, VILÍRIA: O DISFARÇADO PROTAGONISMO FEMININO

Dr. André Tessaro Pelinser (UCS / PNPd-CAPES)

Mesmo para os padrões da ficção de Guimarães Rosa, o volume de contos intitulado *Tutaméia* é caso ímpar. Última obra publicada pelo autor ainda em vida, o conjunto reúne trabalhos esparsamente divulgados em revistas e jornais ao longo dos anos anteriores, mas não constitui simples apanhado de textos. O apuro da organização autoral se faz visível, de imediato, pela presença de dois índices – um “Sumário”, situado no início da obra; e um “Índice de releitura”, posto ao final.

É de se notar que as semelhanças entre ambos são muitas, a começar pela disposição em ordem alfabética dos títulos das narrativas e pelas duas epígrafes tiradas de Schopenhauer. Nos dois índices, os únicos textos que rompem a ordenação são “Grande Gedeão” e “Reminiscção”, que, situados após “João Porém, o criador de perus”, formam as iniciais do autor: J. G. R. O que diferencia o “Sumário” do “Índice de releitura” é que os quatro prefácios presentes na obra figuram separados no segundo índice, dispostos antes dos demais textos, enquanto anteriormente obedeciam à mesma ordem alfabética. A despeito disso, evidentemente, sua posição interna não muda, os “prefácios” seguem intercalados entre o restante das narrativas. Conforme Paulo Rónai, “Prefácio por definição é o que antecede uma obra literária. Mas no caso do leitor que não se contenta com uma leitura só, mesmo um prefácio colocado no fim poderá ter serventia.” (RÓNAI, 1991, p. 529.)

Com efeito, é interessante verificar certa complementaridade entre os dois índices, a qual transcende a simples ideia de “releitura” e se faz ver nas epígrafes escolhidas por Guimarães Rosa. Na primeira delas, Schopenhauer é evocado para anunciar, já na abertura, que uma segunda leitura será necessária: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (p. 5) Na outra ponta, ao final do volume, o conceito se completa, quando Schopenhauer ressurgue para tranquilizar o leitor estupefato: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.” (p. 266)

É o que ocorre com “Desenredo”, narrativa que interessa a esta comunicação. Trata-se da história de Jó Joaquim, amante de uma mulher casada, que acaba por descobrir que ela possuía um segundo amante. Este é morto pelo marido traído, que foge e termina por morrer. Jó Joaquim casa-se, então, com a mulher, mas a



surpreende com outro e a expulsa. Fica, no entanto, tão infeliz que reescreve o passado para redimi-la. Marcado por diversas características exemplares da ficção de Guimarães Rosa, o conto recorre à oralidade da poesia popular, apresenta a típica erudição rosiana capaz de unir platonismo e conhecimento bíblico a um fugaz lance de aventura em uma aldeia interiorana e faz uso de personagens excêntricas e improváveis. Tais elementos não só conferem unidade às histórias de *Tutaméia* como também se prestam a releituras plurais, revelando novos significados conforme o foco por que são vistos e corroborando as epígrafes do volume.

No entender de Maria Zilda Cury, “O conto ‘Desenredo’ acentua o poder da narrativa de ‘contar’ o vivido, mas, sobretudo, seu poder de ultrapassá-lo, de modificar e inventar ‘o real’.” (CURY, 2001, p. 98) Não surpreende, pois, que a trama se inicie por uma fórmula altamente oralizante – a saber: “Do narrador a seus ouvintes:” (ROSA, 2001, p. 72) – e se encerre assumindo seu caráter fabular – “E pôs-se a fábula em ata.” (p. 75) –, de modo que seu compromisso de verossimilhança torna-se amplo o suficiente para permitir o “refazer-se da história”. Ainda segundo Cury, “enredo” significa literalmente confusão de fios, e figurativamente uma intriga. Com o prefixo de negação “des”, o enredo torna-se, ao mesmo tempo, uma história que acaba bem e uma coisa que se destrama, que se desmantela. (CURY, 2001, p. 98-99)

O ponto de interesse é que, muito embora o “desenredar” da história seja levado a cabo pela personagem principal, Jó Joaquim, tal procedimento não seria possível sem o disfarçado protagonismo da mulher que possuía “o pé em três estribos” e quatro nomes: Livíria, Rivília, Irlívia ou Vilíria. Ainda que haja espaço para uma infinidade de interpretações, parece lícito admitir que Jó Joaquim não alcançaria a notoriedade sem a libertária ação do elemento feminino. Afinal, já nas primeiras linhas fica-se sabendo que o homem “Tinha o para não ser célebre. Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu.” (p. 72)

A propósito de sentenças como “Tinha o para não ser célebre”, Rónai destaca que “Dentro do contexto, tais expressões claramente indicam algo mais do que a simples negação do antônimo: aludem a uma nova modalidade de ser ou de agir, a manifestações positivas do que não é.” (RÓNAI, 1991, p. 533) Assim, ao mesmo tempo em que Jó Joaquim está inegavelmente inscrito sob o signo da negação, a retórica rosiana insinua como aspecto positivo a simplicidade humana de um sujeito a quem estaria reservado um destino singular. Dentro de si, Jó Joaquim tinha o suficiente para uma existência pacata, daquelas que não figurariam nas páginas da grande literatura. “Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer.” Foi Livíria aparecer e o rumo da vida de Jó mudar.

Seria Livíria a causa prototípica da perdição ou, pelo contrário, a possibilidade de salvação, de



“celebrização” do homem? É evidente que o paralelo com Adão e Eva pode apontar para o pecado primordial, para a mulher seduzida pela serpente e responsável pela expulsão do paraíso. Guimarães Rosa, entretanto, dá mostras de inverter a parábola, uma vez que Livíria não está na posição de seduzida, mas de sedutora. Essa inusitada mulher interiorana é expulsa do paraíso não por trazer a seu amante a perdição, mas por facultar-lhe o encontro de um novo olhar sobre seu próprio destino. E com esse olhar ele pode trazê-la de volta, pode reabilitar o paraíso à frente de todos.

A ligação com o universo bíblico, de resto, é uma constante na literatura de Guimarães Rosa. Não à toa, a escolha do nome do protagonista do conto repousa sobre um redobramento do motivo bíblico da provação do sujeito bom ante a dificuldade. O procedimento empregado no texto rosiano, contudo, embaralha as fronteiras entre bem e mal. Está claro que a personagem masculina remete à figura bíblica de Jó, que se tornou objeto de uma aposta entre Deus e Satanás e cuja retidão de caráter foi posta à prova frente ao mal. Entretanto, enquanto o livro sagrado cristão não nomeia a esposa de Jó e faz com que ela pareça desempenhar na história o papel de coadjuvante do Diabo, indicando assim uma reduplicação do pecado original e da culpabilização da mulher (CURY, 2001, p. 101), a narrativa rosiana parece tomar outro rumo. A amante de Jó Joaquim não só é nomeada como possui quatro nomes, além de atuar arquetipicamente como fonte do bem e do mal a um só tempo. É ela, afinal, que desestabiliza a vida pacata da cidade do interior, mas também é ela a responsável pela libertação de Jó Joaquim das amarras da estrutura social e por desencadear sua capacidade de refazer e recontar seu destino. Assim, ao invés de aguardar os desígnios divinos, este Jó rosiano refaz a sua própria história, tendo como moto a força feminina.

Joaquim é outro nome cuja etimologia remonta a ideias sacras, tendo seu significado comumente associado “àquele que foi preparado por Deus.” No conto, no entanto, quem prepara Joaquim para sua nova vida é o elemento feminino. Mas as relações intertextuais não se esgotam aí. Conforme Cury,

É ainda relevante uma ligação da personagem rosiana com outra personagem bíblica. Trata-se de um texto grego, apócrifo, isto é, que não pertence ao cânone hebraico, que conta a história tipicamente popular da bela Suzana, casta esposa de um certo Joaquim, assediada por dois velhos. Furiosos por sua recusa, eles a acusam de adultério. Condenada à morte, Suzana é salva pelo profeta Daniel, que consegue fazer com que os dois homens caiam em contradição. (CURY, 2001, p. 101-102)

A diferença, nesse caso, consiste em que Livíria não é a esposa bíblica e casta. Ela assume o protagonismo de sua sorte ao satisfazer suas próprias vontades, independentemente dos imperativos sociais que deveriam orientar seu comportamento de mulher exemplar, e, assim procedendo, coloca Joaquim, tal qual o profeta Daniel, na posição de legislar sobre os destinos. Com efeito, nesse mundo rosiano em que a mulher é quem cavalga, os homens por vezes são conduzidos sem perceber: “Imaginara-a jamais a ter o pé em três



estribos” (ROSA, 2001, p. 73), surpreende-se J6 Joaquim.

Ao tomar conhecimento da posi76o subjugada em que se encontrava, o protagonista n6o a aceita passivamente e interrompe o relacionamento. “Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de t6o vermelha e preta amplitude” (ROSA, 2001, p. 73), sentencia o narrador a respeito do amante desiludido. O feminino, todavia, surge logo recuperado do rev6s, ao passo que o elemento masculino segue abatido, ressaltando-se sua incapacidade de fazer frente ao infort6nio: “Ela – longe – sempre ou ao m6ximo mais formosa, j6 sarada e s6. Ele exercitava-se a aguentar-se, nas defeituosas emo76es.” (ROSA, 2001, p. 73)

Liv6ria, a bem da verdade, n6o 6 uma mulher qualquer. A tomarem-se a s6rio as ep6grafes da obra, releituras do texto rosiano revelam novas camadas de significado, expandindo a intertextualidade do conto. Nesse sentido, imposs6vel n6o vislumbrar resson6ncias da tradi76o liter6ria brasileira quando se descobre que a personagem ad6ltera era caracterizada por ins6lita f6rmula: “olhos de viva mosca, morena mel e p6o” (ROSA, 2001, p. 72). Na s6rie liter6ria brasileira, enfim, outra mulher celebrou-se por seus “olhos de ressaca” e pela inusitada defini76o de “cigana obl6qua e dissimulada”. Assim como Capitu, Liv6ria 6 um ser incomum, mas de destino bem distinto.

Trata-se de um reagenciamento especular (CURY, 2001, p. 103), no qual os sinais figuram invertidos, dada a exist6ncia de outros ind6cios na filigrana narrativa. O marido, por exemplo, ao apanhar a esposa com outro, mata-o e em seguida foge. No ex6lio, n6o falece simplesmente: sua morte 6 motivo de significativa d6vida. “Azarado fugitivo, e como 6 Provid6ncia praz, o marido faleceu, afogado ou de tifo. O tempo 6 engenhoso.” (ROSA, 2001, p. 73) De fato, a engenhosidade do tempo se verifica no car6ter c6clico da retomada do passado, que ressurgue ressignificado. Basta lembrar, por exemplo, que outros homens faleceram por afogamento e por febre tifoide na hist6ria liter6ria nacional – Escobar, poss6vel amante de Capitu, 6 vitimado pelo mar em ressaca; Ezequiel, filho renegado por Bentinho, sucumbe 6 febre em Jerusal6m.

Seria o “Desenredo” uma maneira de desfazer o enredo tr6gico de todas as trai76es a que foi submetido o feminino na hist6ria das artes, tendo Capitu como exemplo protot6pico nas letras nacionais? Afinal, enquanto Bentinho narra para condenar, o rapsodo rosiano narra para absolver: “os tempos se seguem e parafraseiam-se” (ROSA, 2001, p. 73), n6o se repetem. Assim que, quando J6 Joaquim, j6 casado com Liv6ria, expulsa-a ao descobrir-se tamb6m tra6do, sua atitude parece recuperar cat6strofes pret6ritas. “Pelo fato, J6 Joaquim sentiu-se hist6rico, quase criminoso, reincidente.” (ROSA, 2001, p. 74) Reincidente como Bento Santiago, ao incorrer no mesmo amargor; hist6rico como Bento Santiago ao reencarnar a tradi76o liter6ria; no limiar do crime como Bento Santiago, pois n6o tira a vida de Liv6ria, assim como Bentinho n6o abrevia a



existência dos cachorros que latiam, do filho e da esposa embora cogite fazê-lo.

Pelo contrário, desenredando o passado, Jô Joaquim “Expulsou-a, apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem.” (ROSA, 2001, p. 74) No universo vindicativo dos sertões, não é esperado o perdão, é necessária a morte para cumprir com as demandas do imaginário social. O Jô sertanejo, então, torna-se inédito homem, interrompendo-se a um passo de satisfazer a sociedade. Mas também na tradição literária Jô Joaquim é inédito, já que Bentinho, por exemplo, não perdoa Capitu. Jô Joaquim é inédito poeta que reescreve a tradição, tornando-se inesperadamente célebre.

Para tanto, não é o feminino que se modifica; Jô Joaquim é que “Dedicou-se a endireitar-se.” (ROSA, 2001, p. 74) Destramando o passado, começa a redimir a mulher: “Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois.” (ROSA, 2001, p. 74) Para demonstrá-lo, foge à matemática e à lógica, recorre a “antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jô Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (ROSA, 2001, p. 74) Ao reformar o rascunho contraditório do tempo pretérito, Jô Joaquim ultrapassa, modifica e reinventa o “real”, reinsuflando na narrativa seu poder de contar.

Pois, produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro. O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam. Jô Joaquim primeiro que todos. (ROSA, 2001, p. 75)

Livíria, Rivília, Irlvíria pode, então, retornar sem culpa, para finalmente receber seu quarto nome: Vilíria. Se no início da trama é resguardada a impressão de que o nome da personagem feminina é objeto de dúvida, ao cabo a adição da derradeira alcunha contribui para ressignificar todas as anteriores, como queriam as epígrafes. A colocação da letra “v” em primeiro plano no instante final ativa de imediato as conexões que identificam o anagrama imperfeito de “virilha” inscrito desde o início na existência da personagem, indicando o poder de transmutar a realidade operado por seu sexo. Sobretudo depois de conhecido e desenredado o enredo, Vilíria pode retornar absolvida de suas ações e do peso da tradição. Jô Joaquim, que era “bom como o cheiro de cerveja” e, portanto, propício a ficar embriagado, inebriou-se por Livíria. Foi ao perder-se por ela que se tornou célebre, capaz do “desenredo” que salva aos dois.

REFERÊNCIAS

CURY, Maria Zilda Ferreira. Espaços virtuais: o desenredo de Rosa, o desafio de Jô. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, vol. 7, p. 93 – 107, 2001. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3098/3051> Acesso em: 28 ago. 2015.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RÓNAI, Paulo. Tutaméia. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 527 – 535.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras estórias). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 12
Representações e performances do feminino em literaturas regionais

NA CORDA BAMBA DO CORDEL: REPRESENTAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES DO FEMININO NA PRODUÇÃO CORDELÍSTICA

Ma. Ariadine Maria Lima Nogueira (UFC)
Dra. Edilene Ribeiro Batista (UFC)

Ao tratar sobre literatura de cordel, e especialmente sobre a mulher representada e como autora nesse espaço, este trabalho leva em consideração que as representações culturais, especialmente as efetivadas pela literatura, são mecanismos que propiciam análise e investigação profícuas sobre como os valores das sociedades em determinado tempo e lugar servem para disseminar e naturalizar certos comportamentos.

Nossa pesquisa, por apresentar esse viés, encontra respaldo nos pressupostos postulados pelos Estudos Culturais, corrente que apregoa que é na esfera cultural que acontece a luta pela significação, na qual os grupos subordinados procuram fazer frente à imposição de significados que sustentam os interesses dos grupos mais poderosos. Assim, entendemos os Estudos Culturais como um espaço alternativo que faz

[...] frente às tradições elitistas que persistem exaltando uma distância hierárquica entre *alta cultura* e *cultura de massa* [...], entre *cultura erudita* e *cultura popular*. Nessa disposição hierárquica, ao primeiro termo corresponderia sempre *a cultura*, entendida como a máxima expressão do espírito humano [...]. Ao segundo termo corresponderiam *as [outras] culturas*, adjetivadas e singulares, expressão de manifestações supostamente menores e sem relevância no cenário elitista. (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003, p. 37).

Uma das características que se afigura como de grande destaque dentro das temáticas dos textos de literatura de cordel é a representação da mulher realizada neles, e a ausência de escritoras femininas apresentadas pela historiografia oficial. Chama bastante a atenção o fato de que, nos folhetos em que a temática refere-se aos valores femininos, dentro de uma tradição herdada das histórias tradicionais, destaque-se uma concepção tradicionalista do que deve ser a postura da mulher: “Ainda dentro deste esquema cultural, o sistema, fortemente marcado pelos princípios da honra, da fidelidade, da exaltação da mulher, não admite a liberdade sexual da mulher [...]” (TAVARES JÚNIOR, 1980, p.29).

Sobre a produção cordelística, cumpre, porém, destacar inicialmente que, segundo Lopes (1983), trata-se do primeiro jornal do sertanejo e, além da função de proporcionar entretenimento e informação, serviu como auxiliar para a alfabetização e para fins educativos como um todo; além disso, foi veículo de campanhas político-partidárias e publicitárias, servindo também como instrumento gerador de renda para inúmeras



famílias. A pesquisa de Rosilene Melo (2010) sobre a história da Tipografia São Francisco, de Juazeiro do Norte, responsável pela publicação de centenas de títulos, exemplifica bem essa última vertente da literatura de cordel. Dessa forma, percebe-se que

No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIEGUES JÚNIOR *apud* LOPES, 1983, p. 12).

Destaca-se aqui a questão da sociedade patriarcal mencionada no trecho acima, a qual fomentou a intensa produção cordelística da primeira metade do século passado. Advinda, portanto, de um meio social com esses valores, não há como ver a literatura de cordel, herdeira de textos europeus e ressignificada no Nordeste brasileiro, dissociada de conceitos como a misoginia, reproduzindo e fomentando a ideia da mulher como ser subalterno.

JA importância da literatura de cordel como difusora de conceitos deve ser observada, também, por ter sido ela o primeiro veículo a alcançar verdadeiramente as massas no Nordeste, tendo em vista que conseguia atingir mesmo as pessoas que não dominavam a leitura e a escrita (grande parte da população), apoiando-se firmemente nos recursos da oralidade — além do próprio ritmo do texto impresso em versos, o que facilitava a declamação. Não são raros os títulos de cordel que tratam de pejejas entre cantadores, por exemplo.

Leva-se em consideração que, à proporção que o cordel afastou-se de um mercado de consumo a partir da segunda metade do século XX, com o declínio da indústria cordelística, mais se aproximou da Academia, sendo cada vez mais produzido por membros desta, paralelamente a um trabalho de resgate que o colocou como objeto de estudo e revitalização.

É nesse contexto, portanto, que as mulheres vêm ganhando cada vez mais importância, dando espaço à mais recente geração de poetas de cordel — inclusive muitas mulheres, como Salete Maria da Silva, Bastinha Job e Francisca Pereira dos Santos, a Fanka, da região do Cariri. Essa geração vem usando, constantemente, o veículo do cordel de modo a fazê-lo atuar como um elemento real de reivindicação — especialmente no que concerne às questões de gênero —, em que esta apareça não mais somente de forma implícita, mas de modo claro, explícito e engajado. Dentro do processo de fragmentação das identidades hoje observado, não se pode mais destacar com tanta ênfase apenas o elemento lúdico da literatura de cordel, atualmente ela se mostra (também) como instrumento de luta, em algo que Martine Kunz (2001) delimitou como uma forma de “revanche poética”.



Assim é interessante investigar como a mulher costumava ser retratada nesse tipo de texto, e como ainda o é dentro da produção cordelística atual, especialmente nos textos produzidos por homens, buscando identificar prioritariamente se o discurso emancipatório feminino está presente apenas nos textos de escrita feminina ou se os homens assim também o fazem, atuando em uma postura de alteridade no que concerne à representação de gênero dentro da literatura de cordel.

Dentro dessa perspectiva, importa, portanto, delimitar que será usado aqui o termo *gênero* enquanto categoria de análise, seguindo a linha proposta por Joan Scott (1986) no artigo “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, texto que enfatiza a ideia de que o gênero refere-se ao social, rejeitando o determinismo biológico que está obviamente implícito quando se fala em “sexo” ou em “diferença sexual”. Dessa forma, o que se entende por homens e mulheres é relativizado, à medida que existe um aprofundamento nos modos como o corpo, o sexo e a biologia são trazidos para a prática social, não permanecendo intocados na natureza, imutável e essencial.

Desde as sufragistas, no que se convencionou classificar como primeira onda do feminismo — ressalta-se, entretanto, que, no Brasil, por questões históricas e socioculturais, as consideradas três ondas do feminismo apareceram de modo razoavelmente concomitante, a partir especialmente da década de 80 —, até os dias atuais, as correntes feministas passaram por diversos processos de atualizações e ressignificações, como no que se relaciona à crítica literária feminista.

Elaine Showalter (1994) mostra que o primeiro impulso quanto a essa questão foi o de apresentar uma proposta revisionista, buscando analisar como as mulheres eram representadas nos textos; a seguir, esses estudos mudaram gradualmente seu foco para o que ela denominou de *ginocrítica*, cujo objetivo era realizar o estudo da mulher enquanto escritora, buscando responder alguns questionamentos: “Como podemos considerar as mulheres como grupo literário distinto? Qual é a diferença dos escritos das mulheres?” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Assim, a ginocrítica aponta para um direcionamento da crítica literária contemporânea que tem se mostrado bastante sensível à luta pela emancipação por parte de setores da sociedade tradicionalmente marginalizados pelos discursos hegemônicos. Realiza esse posicionamento ao demonstrar que o processo de constituição dos cânones literários se operou através do silenciamento de vozes femininas. Ou seja, como sintetiza Telles (2013, p. 403),

A criação foi [tradicionalmente] definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. Tal qual um Deus Pai que criou o mundo e nomeou as coisas, o artista torna-se o progenitor e procriador de seu texto. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação.



A crítica literária feminista, assim, faz do questionamento da legitimidade do cânone uma de suas principais bandeiras. No entanto, indo além dessa ação, as críticas feministas também procuram demonstrar como a representação das mulheres nas obras de autores homens geralmente mostra mais as fantasias masculinas do que as mulheres propriamente ditas. É nesse contexto que Brandão (1989, p. 17) argumenta que a personagem feminina, quando produzida e construída em um registro masculino, não coincide com a mulher, não sendo, portanto, sua réplica fiel, como suporia um leitor ingênuo. Na realidade, ela seria um “produto de um sonho alheio e aí ela circula, neste espaço privilegiado que a ficção torna possível”.

Embalada por essa tomada de consciência, a crítica feminista tem elaborado uma revisão crítica da tradição. Nessa perspectiva, as pesquisadoras brasileiras vinculadas a esse setor da crítica literária têm buscado, segundo Lúcia Helena Viana (1995), realizar um questionamento sobre a ideia de que o criador, o crítico e o leitor de literatura pertençam exclusivamente ao masculino enquanto gênero, estando a mulher à margem desse contexto. Também segundo a autora, os compêndios historiográficos prescindem em sua organização da noção de gênero, falta que a autora credits ao fato de seus organizadores serem, salvo rara exceção, homens. É com essa perspectiva que “No conjunto dessas produções, a perspectiva crítica que nos é oferecida opera com valores aceitos como universais no mundo androcêntrico, em que o homem é o sujeito e objeto do saber.” (VIANA, 1995, p. 168).

Percebemos que o trabalho das críticas literárias feministas é marcado por um viés político de relevo, tendo em vista reivindicar a legitimidade da voz feminina no cenário da produção ficcional. Não poderia ser diferente, assim, nossa postura ao propormos um trabalho em que seja enfocada a mulher na literatura de cordel: um tipo de texto que já se apresenta colocado comumente à margem do cânone literário. Tratar da mulher nesse espaço é, portanto, ressignificar/centralizar algo posto, pela sociedade de valores patriarcais, ainda mais à margem.

Desnecessário e talvez redundante dizer que reivindicar esse espaço de discussão das possíveis relações entre uma categoria sexual e sócio-cultural “mulher” e a instituição “literatura” é um ato político. Político no sentido de reivindicar a visibilidade da mulher como produtora de discursos e de saberes e por assim dizer, instaurar um recorte diferencial na leitura dos textos e histórias literárias cujos pressupostos holísticos de verdade, significado e valor embutidos em convenções e códigos, construíram uma tradição que foi, como sabemos, flexionada pelo viés de classe, raça e sexo. Se todo o falar sobre mulher e literatura se situa fora do olhar oficial da instituição pois remete, implícita ou explicitamente, às relações de poder inscritas nas nossas práticas culturais, o conhecimento gerado por esse falar é pólo de resistência que afeta, dos interstícios da instituição, a sua própria organização, tanto em termos de sua estrutura formal de referência quanto de sua estrutura social de poder. (SCHMIDT, 1995, p. 175).

Em nosso trabalho, portanto, levamos em consideração, de modo efetivo, as relações sociais, já que as



representações da mulher no tipo de produção aqui exposto, a literatura de cordel, estão efetivamente marcadas pelo contexto histórico-cultural que circunda sua produção. Dessa forma, cumpre aqui delimitar o percurso histórico que levou à composição da sociedade nordestina brasileira como sendo de efetivo domínio patriarcal e propícia para uma produção cordelística que refletisse e fomentasse esses valores.

No Nordeste brasileiro do início do século XX, ainda subsistia fortemente uma cultura que era claramente herdada de séculos de opressão do feminino. Durante muito tempo alvo de um processo engendrado no intuito de promover seu descrédito enquanto força produtiva e capaz de ter uma voz ativa dentro da sociedade, as mulheres viram-se submetidas às forças inexoráveis da religião e de outros meios de poder, estimulando uma moralidade de padrão duplo controladora para as mulheres, porém sem controle para os homens. Assim, havia “Regras criadas pelos próprios dominantes e que serviam como braço privilegiado para manter os dominados eternamente oprimidos, enquanto os dominadores podiam romper, sem qualquer culpa, as regras inventadas por eles próprios.” (MURARO, 1995, p. 64).

À religião, especialmente ao Catolicismo, coube o papel de normatizar os corpos femininos, especialmente na medida em que a mulher foi considerada descendente de Eva, portanto, símbolo máximo do pecado e da tentação. Nascida da costela de um homem e responsável pelo pecado original, não lhe restava nada mais que a submissão, que veio a se solidificar ainda mais a partir do aumento ao culto à Virgem Maria. Ainda segundo Muraro (1995, p. 106), “quanto mais a Virgem era exaltada, mais as mulheres comuns eram consideradas longe do ideal da mulher encarnado por ela”.

Desse modo, afiguram-se duas mulheres em termos sociais: a do espaço privado e a do espaço público. Uma seria a esposa, casta, frígida, já que o sexo “oficialmente” era considerado como pecado e sujo. Outra, a prostituta, encarada por muitos como um mal necessário, de modo a satisfazer a dupla moral reinante, já que, dentro do ambiente da família, era vedado o prazer.

Sob as orientações, afinal, de uma religião “em que a carne é maldita, a mulher se apresenta como a mais temível tentação do demônio.” (MURARO, 1995, p. 118), o que bem se exemplificou com a prática da “Caça às Bruxas”, por volta do século XIV, quando muitas mulheres foram perseguidas injustamente, acusadas de praticar bruxaria.

A ideia dos duplos padrões fixados aparece também através da exposição de Anthony Giddens (1993, p. 16), quando este afirma que

[...] em sua maioria, as mulheres têm sido divididas entre as virtuosas e as perdidas, e as “mulheres perdidas” só existiram às margens da sociedade respeitável. Há muito tempo a “virtude” tem sido definida em termos da recusa de uma mulher em sucumbir à tentação sexual, recusa esta amparada por várias proteções institucionais.



Os homens, no entanto, têm sido tradicionalmente considerados — e não apenas por si próprios — como tendo necessidade de variedade sexual para sua saúde física.

Assim pode-se afirmar que a mulher de elite do sertão nordestino do início do século XX, mesmo que tivesse certo grau de instrução — em um ambiente em que a maioria das pessoas eram analfabetas — “estava restrita à esfera do espaço privado, pois a ela não se destinava a esfera pública do mundo econômico, político, social e cultural. A mulher não era considerada cidadã política.” (FALCI, 2013, p. 251).

Ainda segundo a autora, no Nordeste, e especialmente no sertão nordestino, gestou-se uma sociedade altamente estratificada e fundamentada no patriarcalismo. “O princípio da riqueza marcava o reconhecimento social. [...] Ser filha de fazendeiro, bem alva, ser herdeira de escravos, gado e terras era o ideal de mulher naquele sertão.” (FALCI, 2013, p.251).

É nesse contexto, portanto, que floresce o cordel nordestino. Essas mulheres, silenciadas pela obrigação de aterem-se ao espaço privado, podem ser, contudo, antevistas pelo modo como eram representadas nesses textos. Pode-se afirmar que essa literatura de cordel, muitas vezes, produzida nos mais ermos sertões nordestinos, emulava temáticas próprias da literatura trovadoresca da Idade Média. Assim, percebe-se que a representação do feminino encontra-se marcada em grande medida por tensões que a época medieval já retratava quanto a essa questão.

O que aconteceu no desenvolvimento dos textos de cordel foi, inicialmente, a expressão de histórias paradigmáticas advindas do cancionero europeu, como a história da Imperatriz Porcina, virtuosa monarca que tem sua “honra” ameaçada diversas vezes, mas sempre consegue corajosamente defendê-la, obtendo inclusive o auxílio da própria Virgem Maria para salvar-se de suas desventuras. Abandonada por um marido que acreditava na sua desonra, mandando matá-la, uma vez tendo provado sua “inocência”, Porcina perdoa-lhe por sua desconfiança, e o final é feliz. Mostra-se, portanto, como a narrativa reproduz os valores da época, revelando a mulher como ser dócil e resiliente, capaz de suportar brava e resignadamente todas as provações.

A produção poética de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), autor paraibano e grande expoente da produção cordelística, por exemplo, tem forte viés misógino, com muitos de seus textos reproduzindo a ideia da mulher enquadrada naquilo que Oliveira (1981, p.32), já descrevera em uma delimitação dos tipos de mulher elencados pela literatura de cordel: a mulher bendita, a mulher propriedade e a mulher maldita. No folheto *O valor da mulher*, ([19--]), ela é descrita inicialmente da seguinte forma:

A mulher é um anjo sem segundo / é a luz que melhor beleza encerra / sem mulher todo homem nesta terra / detestava os prazeres deste mundo / pois a terra seria um vácuo fundo / se faltasse a mulher que nela habita [...] (BARROS, [19--], p. 2).



Os adjetivos atribuídos à mulher são voltados à esfera do sagrado: “anjo sem segundo”, “luz que melhor beleza encerra”. O ideal de mulher não pertence, portanto, ao plano terreno. É a mulher, bendita, portanto. Mais à frente no texto, o poeta inclusive realiza explicitamente a comparação entre a virtude feminina e a da Virgem Maria, no processo já aqui apresentado de estabelecimento de um padrão de moralidade quase inatingível:

Desde pois, que Jesus Cristo se fez / filho duma mulher sagrada e pura / viu-se que a mulher teve a ventura / de salvar todo mundo dessa vez / já portanto a mulher sua honradez / está sempre no ponto mais sublime / sendo pois a mulher que ao mundo rime / deverá viver sempre respeitada / inda mesmo velhinha é lei sagrada / que o homem com gosto a ela estime (BARROS, [19--], p. 4).

A submissão fundamentada na religião é reforçada várias vezes no texto, especialmente com o constante lembrete de que a mulher foi criada por Deus *de* Adão e *para* Adão, tendo sido dada a ele, como um objeto, devendo, portanto, agir com candura e respeito:

Inda mesmo uma esposa estando irada / conta os atos perjuros do esposo / mas possui sempre 1 coração bondoso / que chorando se torna comportada / já porque a mulher é ponderada / e dotada de grande paciência / e por isso tem toda competência / para ser estimada e bem querida [...] (BARROS, [19--], p. 4).

Apresenta-se aqui, portanto, a mulher propriedade. Vê-se, no discurso efetivado pelo autor, que somente a mulher que aceitava os estereótipos imputados a ela, os *valores* que lhe eram destinados, poderia ser considerada uma mulher de *valor*. Esse discurso, de que a mulher pura, submissa e compassiva era a mulher a ser “estimada e bem querida” era algo constantemente introjetado na sociedade através da reprodução em meios como o cordel, como pode tão bem ser exemplificado aqui.

Leandro Gomes de Barros — assim como muitos outros autores contemporâneos a ele e também seus sucessores —, entretanto, tem muitos outros textos em que a mulher é mostrada como maldita (perfazendo a tríade da misoginia), reforçando que, no cordel, a mulher, seria “Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora.” (TELLES, 2013, p. 403). No folheto *O inferno da vida* ([19--], *online*), a mulher é apresentada efetivamente como uma maldição, algo que o homem tenha que carregar como uma praga:

A mulher é uma chaga / Que o homem tem sobre o peito / Não há remédio que cure / Só a morte dá um jeito, / É um asmático vexado / Que traz o homem atacado / Como a tísica pulmonar / É um aneurisma forte / Que só por meio da morte / Tem-se alívio desse mal (BARROS, [19--], *online*).

Um dos maiores questionamentos deste trabalho, entretanto, é saber se os autores contemporâneos de literatura de cordel, escrevendo em pleno século XXI, continuam a reproduzir esse discurso fortemente marcado por uma postura misógina. Em nossas análises de cordéis atuais, verificou-se que isso continua a ocorrer, estando o discurso emancipatório associado normalmente aos textos de autoria feminina.



Exemplificando essa questão, aparece o folheto *A moça que virou cachorra* porque foi ao baile funk, (2006), de Klévisson Viana (1972-), cearense e um dos cordelistas de maior destaque da contemporaneidade, também por ser editor e proprietário da Tupynanquim Editora, responsável pela publicação de títulos inéditos de cordelistas da atualidade, além da reedição de muitos textos clássicos. No cordel em questão, que se utiliza da polissemia inserida na ideia de “virar cachorra”, já que a moça efetivamente se transforma em uma, não sendo, portanto, uma metáfora, percebe-se ainda a reprodução de um pensamento misógino a respeito da questão da liberdade de comportamento feminino. Caso o comportamento descrito no trecho a seguir pertencesse a um homem, seria alvo de louvor, não de condenação: “Vê-se a menina arranjar / Um namorado por dia / Levar pra dormir em casa / Agindo como vadia / E ali na barba do pai / Faz ela a maior orgia” (VIANA, 2006, p. 2).

É assim, portanto, que se afigura como negado à mulher “decente”, a partir dos padrões preconizados pela sociedade patriarcal, o domínio de seu próprio corpo, que é visto como tentação. A mulher que se mostra consciente dele é enquadrada na esfera do maldito, não podendo, assim, ser respeitada. No folheto *O poder que a bunda tem* (2007), de Mestre Azulão (1932-) — cordelista, cantor e repentista paraibano, mas morador do Rio de Janeiro desde os dezessete anos —, isso fica explícito ao se atribuir a uma parte do corpo feminino extremamente relacionada à sexualidade o que seria o “valor” de uma mulher: “A mulher pode ser linda / Que enfeite uma vidraça / Loura, morena ou mulata / Sem ter distinção de raça / Uma rainha perfeita / Não tendo a bunda bem feita / Perde o valor e a graça” (MESTRE AZULÃO, 2007, p. 9).

É mencionada, ainda, a questão de que esse mesmo corpo feminino permanece explorado hoje por uma mídia que se vale da sexualidade para realizar vendas: “A mulher hoje tornou-se / Um poderoso instrumento / Usada em todos os negócios / Pra crescer o movimento / Pra isso tem que ser bela / Exibindo a bunda dela / No estabelecimento”. (MESTRE AZULÃO, 2007, p. 12). Nenhum viés de crítica é percebido, o poeta expressa apenas uma constatação:

[...] se as mulheres sempre foram tomadas como objeto do desejo masculino, com a publicidade, tornam-se, também, objeto de consumo: sua bunda vende qualquer produto. A coisificação das mulheres é ferida exposta do patriarcado, da polaridade e hierarquia sexual e, portanto, da submissão feminina. (LESSA, 2005, p. 63).

À mulher não é concedido o benefício de ser respeitada em suas escolhas. Mesmo quando o poeta afirma que a “bunda” é propriedade dela, assim o faz em tom irônico, em que se mostra o preconceito ao se afirmar que o exibicionismo seria o maior desejo feminino, ou que é apenas através de atributos sexuais que a mulher pode conseguir algo, excluindo-se a possibilidade da vitória através do trabalho e do intelecto: “A



mulher mostrar a bunda / É o que ela mais quer / Não há lei que funcione / Contra a bunda da mulher / Seja feia, ou seja bela / É propriedade dela / Ela faz o que quiser” (MESTRE AZULÃO, 2007, p. 10).

As posturas apresentadas pelos autores aqui trazidos se mostraram, de acordo com nossa investigação, como a tônica em dezenas de outros cordéis escritos por homens na contemporaneidade, coadunando-se com o discurso misógino realizado tradicionalmente na literatura de cordel. Vozes dissonantes apareceram com relevo, entretanto, quando analisados os folhetos produzidos pela autoria feminina, deixando antever que uma ressignificação do feminino aparece como uma constante nos cordéis escritos por mulheres. Percebe-se que

O silêncio (im)posto às mulheres enquanto artistas nessa área é hoje gradativamente, e cada vez mais, questionado pelas próprias mulheres que agora, em romaria de versos, presentificam uma prática poética que nos incita a repensar a historiografia desta literatura cujos parâmetros oficiais interditarão a mulher. (SANTOS, 2006, p. 185).

Desse modo é que vemos, através do impulso organizado especialmente por membros da Academia, portanto, em um contexto diferenciado daquele em que emergiu o folheto de cordel no Nordeste, o surgimento de iniciativas em que as mulheres apresentam vez e voz, como a Academia de Cordelistas do Crato (fundada em 1991), e a Sociedade dos Cordelistas Mauditos (criada em 2000) — ambas da região do Cariri, tradicional reduto da literatura de cordel nordestina.

Neste novo contexto, vemos várias cordelistas mulheres em atuação com um discurso engajado acerca da questão da mulher, como Salete Maria da Silva, que pode ser definida como uma cordelista feminista brasileira. Durante muitos anos professora do curso de Direito da Universidade Regional do Cariri (URCA), hoje é docente do Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atuante na defesa dos direitos das mulheres, e tendo advogado por vários anos em defesa de homossexuais e mulheres vítimas de violência, seus cordéis apontam exatamente para a direção da reflexão e do ativismo, como no folheto *O que é ser mulher?* (2001, *online*).

Alguém já nasce mulher? / Ou em mulher se transforma? / E se um homem quiser / Então mudar sua forma? / Quem poderá impedir? / Se a alma consentir / Quem pode ditar a norma? (...)
Será mulher a gordinha / Que se ama e se respeita? / A negra, baixa, a magrinha / Que como é se aceita? / Ou somente é mulher / Quem o “mercado” disser / Ou por ele for eleita? (...)
*É claro que entendemos / Que existe opressão / O machismo condenemos / Não façamos concessão / Mas no dia da mulher / Responda-me se souber / O que é ser mulher, então? (SILVA, 2001, *online*).*

Percebe-se, no trecho acima, a postura engajada da autora, inclusive realizando um trabalho de diálogo com o pensamento de Simone de Beauvoir, quando esta afirma que não se nasce mulher: torna-se. Durante todo o folheto, questiona-se quem é esta mulher da contemporaneidade, preocupada com a aparência e oprimida por essa preocupação, que gera todo um mercado consumidor, conforme pode ser verificado no cordel de Mestre Azulão a partir do ponto de vista masculino.



Também é digno de nota, quanto à questão da mulher na literatura de cordel, que poucos são os casos de autoria feminina relatada neste âmbito antes da virada do século XX para o século XXI, e ainda mais raras são as situações em que essas mulheres usavam seu próprio nome, valendo-se preferencialmente, de pseudônimos, como Maria das Neves Batista Pimentel, filha do poeta e editor Francisco das Chagas Batista, a qual, em 1938, já escrevia poemas, mas assinando sob o pseudônimo de Altino Alagoano. A ausência de Maria das Neves pode ser explicada levando-se em consideração que,

Examinada do ponto de vista das mulheres, a crítica e a teoria literárias explicitam [...] uma das principais obsessões masculinas nas sociedades patriarcais: a incerteza acerca da paternidade biológica. [...] na história literária este sentimento desconfortável é reprimido pela ênfase excessiva na paternidade cultural, mecanismo que implica a exclusão ou negação de qualquer elemento que possa perturbar o monopólio masculino neste sentido. (LEMAIRE, 1994, p. 59-60).

Por isso, pode-se concluir que a inclusão das mulheres como autoras de cordel em um universo dominado por homens já é perturbar a ordem pré-estabelecida. A partir dessa premissa é que o trabalho de Francisca Pereira dos Santos (Fanka), o qual apresenta uma proposta de resgate de cordelistas mulheres não relatadas pela historiografia oficial apresenta-se como de grande importância. Em suas pesquisas, a autora considera o cordel em uma perspectiva não apenas escriptocêntrica, dando lugar de destaque às mulheres cantadoras e repentistas, afinal, segundo Abreu (1999, p. 3) “os folhetos não podem ser inseridos completamente seja na tradição escrita, seja na oral; o que há é a convivência, às vezes conflituosas, entre os dois primeiros”.

Tal proposta segue ainda o preconizado por Ria Lemaire (1994), ao afirmar que a reescrita da história da literatura ocidental pressupõe uma valorização das tradições orais, com a “efetiva reconstrução das diversas tradições da cultura feminina marginalizadas e/ou silenciadas.” (LEMAIRE, 1994, p. 67). Somente assim, portanto, poderá haver a construção de uma nova história literária, que se afigurará como um produto de vários sistemas socioculturais inter-relacionados e marcados pelas relações de gênero.

Através do exposto nesta justificativa, percebe-se que as mulheres apresentam-se, na produção cordelística, em momento de redefinição e ressignificação, superando-se depois de tanto tempo oscilando em uma corda bamba de instabilidades socioculturais e literárias, as quais a contemporaneidade ainda não conseguiu resolver definitivamente. Por isso, acreditamos que este tema mostra-se bastante profícuo, apresentando várias vertentes que merecem maior aprofundamento.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.



BARROS, Leandro Gomes de. *O inferno da vida*. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

_____. *O valor da mulher*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, [19--].

BRANDÃO, Ruth Silviano. A mulher escrita. In: BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria/LTC, 1989.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 36-61, mai./jun./jul./ago. 2003.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sensualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Trad. de Magda Lopes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LESSA, Patrícia. *Mulheres à venda: uma leitura do discurso publicitário nos outdoors*. Londrina: Eduel, 2005.

LOPES, Ribamar. *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: BNB, 1983.

MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

MESTRE AZULÃO. *O poder que a bunda tem*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2007.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

OLIVEIRA, Maria Francinete de. *A representação da mulher na literatura de cordel*. Dissertação. Porto Alegre: PUCRS, 1981.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Mulheres fazem... cordéis. *Graphos*, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 183-194, jan./jul. 2006.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: percursos e percalços. In: DUARTE, Constância Lima. (Org.). *Mulher & literatura*. V Seminário Nacional: Atas. Natal: UFRN, 1995.



SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Trad. de Christine Rufino Dabat. Disponível em: <<http://minhateca.com.br/junior.livros>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Salete Maria da. *O que é ser mulher?*. Disponível em: <<http://cordelirando.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TELLES, Norma. Escritora, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

VIANA, Lúcia Helena. Por uma tradição do feminismo na literatura brasileira. In: DUARTE, Constância Lima. (Org.). *Mulher & literatura*. V Seminário Nacional: Atas. Natal: UFRN, 1995.

VIANA, Klévisson. *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*. Canindé: Edições Lamparina, 2006.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 12
Representações e performances do feminino em literaturas regionais

MARCELINA E DÓRIS: REPRESENTANTES FEMININAS DA OBRA DE CYRO MARTINS

Fábio Varela Nascimento (PUCRS/CNPq)

A literatura produzida por escritores gaúchos apresentou, no decorrer do século XX, personagens femininas fortes e marcantes como: Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria, criadas por Erico Verissimo, que estão no cerne do desenvolvimento de *O tempo e o vento*; Catarina Schneider, presente em *A ferro e fogo*, de Josué Guimarães, que se mostra fundamental para o estabelecimento de sua família e de seu povo migrante numa terra forjada pela guerra e a solidão; Camila, protagonista de *Manhã transfigurada*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, que, por seu desejo de independência amorosa e sexual, desestabiliza uma comunidade do incipiente Rio Grande do Sul do século XVIII.

O psicanalista e escritor Cyro Martins desempenhou um papel expressivo no cenário cultural gaúcho do século XX e, assim como Erico Verissimo, Josué Guimarães e Luiz Antonio Assis Brasil também construiu personagens femininas marcantes. Nascido no interior de Quaraí, município da fronteira oeste do Rio Grande do Sul, em 1908, e falecido em 1995, em Porto Alegre, Cyro foi dono de um peculiar caminho intelectual. Na série *Autores gaúchos*, organizada pelo Instituto Estadual do Livro, o fascículo dedicado a Cyro e a sua obra traz, nas primeiras linhas, as seguintes definições: “Psicanalista onze horas por dia. Escritor no ‘rabo das horas’, sem tempo para a vida literária. Romancista, ensaísta, contista e novelista”.¹

É possível notar em Cyro Martins um homem dividido entre duas trilhas: a psicanálise e a literatura. Essa divisão, porém, não significa que Cyro optou por um caminho ou por outro, ele seguiu as duas. No verbete Cyro Martins, do *Pequeno dicionário de literatura do Rio Grande do Sul*, Solange Medina Ketzer, autora de trabalho significativo sobre a *Trilogia do gaúcho a pé*,² escreve que a “produção intelectual de Cyro Martins distribuiu-se na cumplicidade entre a ficção literária (contos, novelas e romances) e a ensaística na área da psiquiatria, da psicanálise e da crítica literária”.³ O psicanalista Abrão Slavutzky, que dividiu com Cyro Martins, em 1990, o livro *Para início de conversa*, também se refere à dupla trajetória de Cyro: “Às vezes creio

¹ *Autores gaúchos* – Cyro Martins. Porto Alegre: IEL, 1997, p. 3.

² O título do trabalho, dissertação de mestrado defendida em 1991 na PUCRS e orientada pela Prof.^a Dr. Maria Eunice Moreira, é *A narrativa de Cyro Martins: uma história em trilogia* Porto Alegre: PUCRS, 1991.

³ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (Org.). *Pequeno dicionário de literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999, p. 61.



ser problemática a integração do escritor, do médico e do psicanalista, mas também essa é sua originalidade e desde aí deu suas melhores contribuições” (SLAVUTZKY, 1988, p. 15).

No mesmo fascículo de *Autores gaúchos*, Cyro afirmou não ser um escritor de carreira:

Permaneço na condição de escritor bissexto, pois toda a minha literatura é feita no rabo das horas. O melhor das minhas possibilidades intelectuais foi consagrada à Medicina, em especial à Psiquiatria e à Psicanálise. Mas esta afirmação não significa menos ternura pelo que realizei no plano da ficção literária.⁴

Quanto à atividade realizada por Cyro Martins no “rabo das horas”, é preciso se deter em alguns números. Mesmo sendo um “escritor bissexto”, ele publicou quinze livros de ficção. Sua estreia foi em 1934, com *Campo fora*, livro de contos em que era visível a influência de Simões Lopes Neto e de Alcides Maya. Segundo Léa Masina (1988, p. 8), Cyro partiu do “regionalismo dito tradicional” de seu primeiro livro para “instaurar na literatura gaúcha novos parâmetros”. Já em 1937, Cyro Martins inicia a instauração desses novos parâmetros. Nesse ano, é publicado *Sem rumo*, primeira parte da *Trilogia do gaúcho a pé*⁵, que seria completada pelo surgimento de *Porteira fechada*, 1944, e *Estrada Nova*, 1954, a trilogia não só se mostraria a mais conhecida e estudada produção do autor como iniciaria o processo de desmitificação, ou, nas palavras de Elisabeth Lara (1988, p. 17-25), de “desideologização do gaúcho”.

Das personagens que desfilam por suas obras de ficção, destacam-se a Dóris, de *Gaúchos no Obelisco* (1984), e a Marcelina, de *Na curva do arco-íris* (1985). Ainda que tenham atingido uma segunda edição, esses dois romances, publicados num intervalo de tempo tão curto e presentes na década de maior produção literária do autor, tiveram uma recepção crítica praticamente inexistente. Elas estão distantes temporal e, de certo modo, tematicamente das obras que formam a *Trilogia do gaúcho a pé* e, talvez por isso, as tais personagens fortes de Cyro não gozem de tanta visibilidade quanto às de seus contemporâneos.

Nesses livros relegados à sombra, Cyro apresenta aos leitores mulheres com comportamentos diferenciados para as épocas e os espaços nos quais a maior parte de suas tramas se desenvolvem – décadas de 1930 – *Gaúchos no Obelisco* – e 1920 – *Na curva do arco-íris* –, na campanha ocidental do Rio Grande do Sul e na capital do Estado. Marcelina e Dóris tomam as rédeas de suas vidas ao se rebelarem contra as atitudes de maridos interesseiros, esbanjadores e infiéis e ao conduzirem seus negócios. As duas personagens buscam um comportamento sexual mais livre e têm relações difíceis com a maternidade.

Para visualizar melhor Dóris e Marcelina, é preciso localizar seus papéis dentro das obras – o que será

⁴ *Autores gaúchos* – Cyro Martins. Porto Alegre: IEL, 1997, p. 6.

⁵ Foi o editor de Cyro Martins, Carlos Jorge Appel, que teve a ideia de denominar os livros *Sem rumo*, *Porteira fechada* e *Estrada nova* como *Trilogia do gaúcho a pé*.



feito de acordo com a sua ordem de publicação – e situar o contexto de produção desses dois livros no percurso intelectual de Cyro Martins.

*Gaúchos no Obelisco*⁶ é o sétimo romance publicado por Cyro Martins e tem como mote os episódios que circundaram a Revolução de 1930 no Rio Grande do Sul e no Brasil. O protagonista é João Silveira, um rapaz oriundo da campanha que se vê desempregado na agitada Porto Alegre que antecedeu a deflagração do movimento. Com essa migração do campo para a cidade, pode-se lembrar da *Trilogia*, mas esse gaúcho toma um rumo diferente. Ao ajudar uma prostituta a fazer sua mudança, João entra por acaso nas águas da Revolução e, levado pela torrente de acontecimentos, é nomeado tenente por Flores da Cunha. Depois de entrar para o grupo de Flores, João apaga gradativamente suas características de moço simplório do interior – se entranha no jogo político estadual, se beneficia da posição, pratica a advocacia administrativa, sobe na escala social.

É a ascensão social que permite o encontro de João Silveira com Dóris Lucena nos festejos do centenário da Revolução Farroupilha. Pela sua complexidade, Dóris é uma das poucas personagens da obra que consegue dividir os holofotes com João. Nas duas vezes em que o encontra, no Cassino Farroupilha e no Rio de Janeiro, é ela quem toma a iniciativa da conversa e da conquista. No momento decisivo da narrativa, quando surge o Estado Novo e João passa a ser perseguido, é ela quem busca uma solução para a questão: abrigá-lo na sua estância chamada Águas Claras.

No primeiro encontro do casal, no Cassino, em Porto Alegre, sabe-se que Dóris “é fronteirista”, “herdeira rica e solitária” e tem o “olhar afiado, porém curto, como lâmina de canivete. E mais, parecia expressar infelicidades precoces” (1984, p. 184). Nesse vislumbre inicial de Dóris, já é possível perceber que ela pertence a uma classe alta, provavelmente àquela dos pecuaristas, o que se infere pela sua origem fronteiriça. Além de sua situação financeira, há o indicativo de que, apesar do dinheiro, ela poderia ter sido um tanto infeliz.

Na fazenda com o sugestivo nome de Águas Claras, é que se tem conhecimento de quão atípica Dóris é. Nas idas à sanga, a história de sua vida emerge: saiu da fronteira para morar na capital e estudar, fez um aborto traumático aos dezessete anos (1984, p. 226); casou pouco tempo depois desse acontecimento com um “filho de fazendeiro” (1984, p. 227); seu casamento “Foi de mal a pior. O Alcides [marido] só se interessava pelas safras de boi e de lã. E principiou a botar dinheiro fora no jogo.” (1984, p. 229); ela, então, pediu o desquite e desafiou o sogro (1984, p. 229).

⁶ As citações retiradas de *Gaúchos no Obelisco* serão indicadas pelo ano de publicação e o número de página.



Essa herdeira rica tinha plena consciência de que seus bens não pertenciam apenas ao marido esbanjador. Ela sabia que os negócios da estância teriam de ser conduzidos de forma diferente da tradicional. Outros fazendeiros consideravam-na extravagantes nos assuntos relacionados à administração de sua propriedade, pois ela pagava bem os peões, estimulava o chuveiro diário, dava-lhes roupas de cama em bom estado, queria que eles comessem na mesa, com toalha, guardanapo e talher (1984, p. 224-225). Duas frases sintetizam suas “extravagâncias”: “Quem quiser trabalhar comigo, terá que aprender a viver como gente.” (1984, p. 225) e “Hei de domar essa bagualada!” (1984, p. 225). Nota-se que Dóris tinha uma visão diferente (talvez influenciada pelas leituras, estudos e viagens que fazia à Argentina e ao Uruguai) sobre os empregados e as relações de trabalho. Não considerar os peões como escravos, coisa comum nos idos de 1930 – e ainda hoje –, era uma heresia aos olhos de outros estancieiros.

Dóris considerava-se uma mulher independente tanto em negócios quanto em sexo. Habitualmente, levava para a estância “um muchacho pelo cabresto” (1984, p. 211) e, quando “enjoava dele, inventava uma viagem” (1984, p. 211). Unido a sua política trabalhista, esse comportamento sexual escandalizava a oligarquia rural. Logo, ela era chamada de comunista e tinha sua fazenda invadida por militares em busca de subversivos.

Essa invasão ocorre quase no final de *Gaúchos no Obelisco* e é necessário falar sobre o final, ainda que eu frustrar futuros leitores dessa obra de Cyro. João Silveira é levado pelas forças militares, a estância de Dóris é revirada e ela é agredida. Depois de ter a casa quase arrasada, brota em Dóris aquela vontade já observada nas personagens de Erico: a vontade do recomeço, a vontade de seguir a vida. No seu recomeço, Dóris sente que está grávida. Tal sensação não se manifestara nela desde o aborto da juventude. Esse fato acontecido com Dóris aponta para outro caminho: a produção ensaística de Cyro.

No mesmo ano do surgimento de *Gaúchos no Obelisco*, Cyro publicou *A mulher na sociedade atual*, livro composto por ensaios publicados desde outubro de 1975 nos “Cadernos de Sábado”, do *Correio do Povo*, e no suplemento “Mulher”, da *Folha da Tarde* e por palestras proferidas pelo autor em encontros com estudantes de medicina, eventos do Conselho Estadual de Entidades Femininas, da Associação Portoalegrense de Cidadãs. Um dos textos da obra se intitula “As trágicas feridas emocionais do aborto”. Nele, Cyro trata, entre outros tópicos, dos traumas que o aborto pode causar na mulher. Segundo ele, esses traumas poderiam afetar de modo significativo futuras gestações. Dóris é uma personagem que supera os traumas e as “infelicidades precoces” resultantes de um aborto. Conhecendo a produção de Cyro, é possível conjecturar que a preparação de *A mulher na sociedade atual* tenha provocado ecos na criação de *Gaúchos no Obelisco* e, especialmente, na de Dóris.



Ainda é possível cogitar que o livro de ensaios de 1984 provocou ecos em outra obra literária: *Na curva do arco-íris*⁷, de 1985. Nesse oitavo romance de Cyro Martins, a narrativa se desenvolve entre as décadas de 1910 e 1920 e a protagonista é Marcelina. Ela apresenta semelhanças e diferenças em relação a Dóris. Ao contrário de Dóris, Marcelina não era uma herdeira rica. Seu pai era peão em uma estância da fronteira e morreu na rodada de um cavalo. Após a morte paterna, entra em cena o abandono da terra natal, tema tão caro a Cyro. Marcelina, com idade perto dos doze anos, a mãe viúva e depressiva, e os irmãos vão morar com uma parenta que reside no Uruguai. Durante a viagem, Marcelina demonstra ser um espírito livre, independente – lembre-se de Dóris – e de iniciativa. A cavalo, ponteia o carroto que leva a mudança, segue sempre na frente, verificando a existência de água, matos, gentes e perigos. A atitude ativa de Marcelina contrasta com a falta de ação da mãe, que só chora pelo falecido e não se movimenta em direção ao recomeço. Quando a mãe sai da inércia e começa a ter um caso com o homem que faz o carroto⁸, a relação conflituosa entre mãe e filha (aspecto também tratado por Cyro em alguns textos de *A mulher na sociedade atual*) aumenta. Em meio a esse conflito, a sexualidade de Marcelina desperta e ela mantém relações com o rapaz que ajuda o carreteiro – parece que o comportamento da mãe, tão reprovado por Marcelina, é, de certo modo, repetido.

Após a chegada à casa da tia, na Argentina, quase toda a família é deslocada para uma fazenda e Marcelina fica com a tia: é a primeira separação da mãe. Ironдина, a tia de Marcelina, ia a Salto, no Uruguai, para fazer compras. Lá, se relacionava com algumas senhoras da sociedade. Uma delas, Honorina Piegas, uruguaianense de origem, viúva rica e com filho distante, se encantou pela “estranha vivacidade da menina, inteiramente fora do comum” (2003, p. 62). A criação de Marcelina passa para a responsabilidade de Honorina e, então, a menina se torna, como Dóris, uma herdeira rica. A partir desse ponto de inflexão na vida de Marcelina, as coisas se transformam. A menina xucra e pagã da campanha vai para um colégio de freiras, é polida socialmente, faz viagens a Buenos Aires e Montevideú, lê romances franceses, assiste óperas e concertos, se torna esclarecida.

Numa de suas idas a Montevideú, Marcelina conhece Rufino Delgado, apaixonou-se e o casamento acontece. O casal vai morar em Uruguaiana para administrar a estância com que Honorina presenteou Marcelina.

Nessa mudança, há dois pontos importantes a destacar: em primeiro lugar, desenha-se o perfil aproveitador de Rufino, que não atende dos negócios e gasta as rendas da fazenda com jogos, mulheres e tiro

⁷ As citações retiradas de *Na curva do arco-íris* serão indicadas pelo ano de publicação e o número de página.

⁸ A narradora enfatiza o fato de que a viagem foi longa. Esse pode ter sido um artifício do autor para tornar verossímil a saída de um luto tão cerrado para um novo relacionamento.



ao alvo – repete-se o marido esbanjador visto em *Gaúchos no Obelisco*; em segundo lugar, Marcelina se volta para a condução dos negócios e a criação dos filhos, mesmo sabendo das traições do marido, ela não o enfrenta – coisa que o leitor, até certo ponto, espera, pois a personagem já demonstrara atitude em momentos difíceis.

Quando as filhas do casal crescem, eles resolvem levá-las para Porto Alegre a fim de estudar. Isso faz com que a família passe temporadas na capital, o que se mostra decisivo para a narrativa. Entre o Grande Hotel, o São Pedro e a Rua da Praia, Marcelina se apaixona por um deputado borgista da Assembleia dos Representantes. Eles têm um caso e Marcelina não vê problema nisso, já que o comportamento sexual de seu marido não era dos mais castos e, se havia liberdade sexual para ele, deveria haver para ela. No entanto, Rufino não compartilha do pensamento de Marcelina. Ao descobrir a traição, ele tem uma reação violenta: assassina a esposa e o amante. Com esse desfecho, Cyro coloca em cena a violência contra a mulher e a disparidade de pensamento que envolve a infidelidade conjugal por parte do homem e da mulher.⁹

Apresentadas as personagens femininas de Cyro, percebe-se que Dóris e Marcelina não só apontam que Cyro Martins se insere na tradição dos autores da literatura gaúcha que constroem mulheres fortes. Elas também servem como um indicativo de que um certo período da produção do psicanalista e escritor, que se estende além da famosa trilogia, se desenvolveu com a preocupação relacionada a um determinado público: o feminino.

REFERÊNCIAS

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (Org.). *Pequeno dicionário de literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

Autores gaúchos – Cyro Martins. Porto Alegre: IEL, 1997.

KETZER, Solange Medina. *A narrativa de Cyro Martins: uma história em trilogia*. 1991. 174 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

KETZER, Solange Medina; MARTINS, Maria Helena; MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Múltiplas leituras: ensaios sobre Cyro Martins*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

LARA, Elisabeth Rizzato. A desideologização do gaúcho na obra de Cyro Martins. *Letras de hoje*. Porto Alegre, PUCRS, v. 3, nº 3, p. 17-25, set. 1988.

⁹ Em *Um sorriso para o destino*, de 1990, Cyro volta à história de Marcelina. Nessa pequena novela, o leitor acompanha o julgamento de Rufino, que é absolvido por um júri composto exclusivamente por homens.



MARTINS, Cyro. *A mulher na sociedade atual*. Porto Alegre: Movimento, 1984.

MARTINS, Cyro. *Gaúchos no Obelisco*. Porto Alegre: Movimento, 1984.

MARTINS, Cyro. *Na curva do arco-íris*. Porto Alegre: Movimento, 2003.

MARTINS, Cyro. SLAVUTZKY, Abrão. *Para início de conversa*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

MASINA, Léa. Homenagem a Cyro Martins. *Letras de hoje*. Porto Alegre, PUCRS, v. 3, nº 3, p. 7-10, set. 1988.

SLAVUTZKY, Abrão. O psicanalista Cyro Martins. *Letras de hoje*. Porto Alegre, PUCRS, v. 3, nº 3, p. 11-16, set. 1988.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 12
Representações e performances do feminino em literaturas regionais

ELOS ENTRE BIOGRAFIA, CORRESPONDÊNCIA E ALGUMA POESIA DE KATIA OLIVEIRA

Bruno Mazolini de Barros (Doutorando/PUCRS)

No mercado editorial, um mero olho na capa ou na contra capa assinado por alguém reconhecido tem grande influência na recepção e, conseqüentemente, na vendagem de uma obra. Muitas vezes, editores e autores enviam os originais a nomes prestigiados antes de um livro ser publicado e, quando o é, o público já tem uma leitura da obra antes mesmo de lê-la: recomendações — no prefácio, na orelha ou nos veículos midiáticos — legitimam-no, atribuindo ao texto qualidades como “primoroso”, “revolucionário”, “admirável”.

Em 1980, em uma produção independente e de pouca expressão comercial e talvez nenhuma midiática, a poeta gaúcha Katia Oliveira publica sua obra literária, *Elo*, um livro de poesia com prefácio de Carlos Drummond de Andrade:

Minha opinião sobre *Elo*? Uma opinião é sempre algo subjetivo e suscetível de controvérsia, principalmente em matéria literária, que em última análise resulta de gosto individual. E meu gosto individual se afina bem com a sua poesia. É só o que posso dizer, não sendo crítico nem doutor em letras. Você tem a sensibilidade e transforma em poesia. E tem acuidade para perceber que “as coisas são muito mais”. E não será a poesia uma procura do “muito mais”?
Cordialmente, o abraço e a amizade do seu Carlos Drummond de Andrade.¹

Katia, ao receber essa apreciação de Carlos Drummond de Andrade sobre o manuscrito de seu futuro livro de poemas, em carta de 29 de janeiro de 1980, não hesitou em pedir ao poeta mineiro autorização para publicá-la, em fac-símile, como prefácio de seu livro. Na história da literatura gaúcha, parece haver somente um caso semelhante. A edição de 1974 de *Poemimprovisos*, de Oscar Bertholdo, traz, na orelha, a transcrição de uma carta do poeta mineiro ao poeta gaúcho:

Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1973 / Caro poeta Oscar Bertholdo: participo de sua justa alegria pela premiação do novo livro. E aguardo o seu lançamento no ano novo, como leitor/admirador que sou de sua poesia. O abraço amigo e os bons votos de Carlos Drummond de Andrade (BERTHOLDO, 1974)²

De onde, porém, Katia conhece Carlos Drummond de Andrade? Esse não foi o primeiro contato dessa porto-alegrense com uma representativa personagem da literatura do Brasil, e a história dela com as letras começam bem antes disso.

¹ Todas as citações pertencentes às correspondências do espólio da poeta são transcrições diplomática-interpretativas.

² Na contra capa de *A colheita comum*, obra de 1971 de Oscar Bertholdo, já aparece uma citação de Carlos Drummond de Andrade, mas que diz respeito ao poeta gaúcho, e não a sua poesia: “Fica-se querendo bem ao autor de tais versos”.



Nascida em 25 de fevereiro de 1948, Katia Marina Fróes de Oliveira, filha de um funcionário público e alfaiate e de uma dona de casa de família alemã de Pelotas, desde cedo, interessou-se por línguas. Autodidata em alemão e inglês, além de entender italiano, ela formou-se em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1971.³

Apesar de a mãe não incentivá-la muito em relação aos estudos — Katia perdeu o pai aos 12 anos —, ela ia, por conta própria, por exemplo, participar de aulas de japonês e de grego que eram oferecidas no Mercado Central Público de Porto Alegre. O Mercado — agora com mais de 140 anos, depois ter sobrevivido a enchentes (1941) e incêndios (1912, 1972, 1979, 2013), e ainda um centro de grande circulação de pessoas e ponto turístico da cidade — recebeu, a partir de 1912, com a construção do segundo andar, espaço para prestação de serviços e escritórios (GUIMARAENS, 2012). É possível, já que parece não haver registro desses cursos na história do mercado, que a jovem Katia tenha recebido aulas de línguas no segundo pavimento do Mercado.

Já na juventude, na época de faculdade, quando cursava Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Katia enviava poemas ao jornal *Correio do Povo*, onde muitos deles foram publicados. Não se sabe quantos foram enviados por ela, mas ao menos 27 figuraram no jornal porto-alegrense — ao lado de poemas de Laci Osório e Zeferino P. F. Fagundes, por exemplo, autores que já tinham significativa trajetória na imprensa e literatura gaúcha —, principalmente entre 1969 e 1973, no que poderia ser a primeira fase de publicação da autora, e depois entre 1978 e 1980.

O *Correio do Povo*, atualmente com mais de 100 anos, já foi o jornal mais importante do Estado do Rio Grande do Sul, e chegou a ser, em 1972, a publicação com maior rentabilidade no Brasil. O proprietário do grupo jornalístico, além de ter figurado entre os mais ricos do país na década anterior, recebeu um prêmio da Columbia University conferido aos destaques internacionais da imprensa. No entanto, em 1984, depois de mais de 80 anos participando da história gaúcha, o *Correio do Povo*, assim como a *Folha da Tarde*, do mesmo grupo, deixaram de circular: a Empresa Caldas Júnior faliu e fechou. Dois anos depois foi reaberto, mas diferente dos padrões anteriores (MACHADO, 1987). Katia, por meio de um suplemento criado em 1967, foi uma das personagens coadjuvantes do mundo artístico-cultural do jornal.

O “Caderno de Sábado”, um dos suplementos de o *Correio do Povo*, foi um grande portal da cultura para sociedade gaúcha, e surgiu meses depois do desaparecimento de outra publicação do gênero muito importante, a *Revista do Globo* (CLEMENTE, 1995). Além de muitos autores terem iniciado sua carreira

³ Obteve duplo-licenciamento: Português e literaturas de língua portuguesa e Espanhol e literaturas de língua espanhola.



literária no jornal, o “Caderno de Sábado” — em cujas páginas figuraram nomes como Paulo Ronái, Walmir Ayala, Clarice Lispector, Julio Cortázar, Erico Verissimo, Mario Quintana, Cecília Meireles — “era a antecâmara de tantos novos que procuravam uma réstia de luz para os primeiros passos nas letras, nas artes ou nas ciências” (CLEMENTE, 1995, p. 99). O suplemento não o deixou de ser para Katia.

Foi na edição de 24 de fevereiro de 1973 que, na capa do “Caderno de Sábado”, aparece o poema da porto-alegrense intitulado “Poema a Carlos Drummond de Andrade”:

Armado
de aço e sangue,
o pensamento suspenso
no momento
e na palavra.
Cor e suor
somados sofregamente
ao compasso do ar respirado
e do fato vivido.
Teorema sócio-individual
nas mãos e nos olhos,
o poema abraça
o riso e o mistério
sobre a neve
— como um glacê —
definindo o mágico
na mais palpável verdade. (OLIVEIRA^b, 1980, p. 37)

O poema chega às mãos do homenageado por meio de Maurício Rosenblatt,⁴ segundo revela o próprio poeta em um carta de agradecimento: esse foi o elo inicial que, mais tarde, deu à Katia a oportunidade de ser prefaciada por Carlos Drummond de Andrade, além de conhecê-lo pessoalmente, em seu apartamento, no Rio de Janeiro. Nessa correspondência 26 de novembro de 1973, ele acrescentou: “Seu verso fino e sensível, com toda a magia que soube comunicar às palavras, deixou-me comovido e amigo de você”.

Antes disso, no entanto, a poesia de Katia Oliveira já havia ganhado elogios informais de outro nome de peso do meio cultural-intelectual porto-alegrense: Celso Luft. Aluna dele no curso de Letras, Katia contou à sua última companheira que, porque não se interessava muito pelos estudos de gramática, junto com um amigo, muitas vezes foi convidada pelo professor a se retirar da aula. Um dia, no entanto, foi interpelada por ele, que afirmou que, tendo visto a qualidade de seu trabalho publicado no *Correio do Povo*, entendia o porquê de ela não se interessar pela disciplina. A partir desse dia, Katia passou a frequentar as aulas com gosto, e ria ao contar a ironia de que, como professora de Língua Portuguesa do Colégio Israelita e do Estado, usava técnicas do Professor Celso Luft em suas aulas.

⁴ Destacado editor que circulou por Rio de Janeiro e Porto Alegre, com passagens por editoras como a José Olympio e a Globo.



Foi também nesse período universitário que conviveu com artistas gaúchos que, mais tarde, ganhariam grande projeção no Brasil, como o escritor Caio Fernando Abreu e a artista plástica Maria Lúcia Magliani, além de também estar envolvida com o Movimento Estudantil.

Ainda no período da universidade, em 15 de agosto de 1971, um domingo, nas mesmas páginas do renomado Correio do Povo, foi publicada uma resenha de Katia sobre um soneto presente em um dos contos de Miguel de Cervantes. A análise de “Preciosa”, poema presente no conto “La Gitanilla”, de *Novelas ejemplares* (1613), ocupou uma página inteira, que continha o texto da estudante e publicidade, na seção Reportagem do jornal.

Havia uma anedota na Universidade Federal do Rio Grande do Sul que, segundo o Professor Flávio Loureiro Chaves, ninguém, até então, havia tirado nota máxima no trabalho de conclusão de curso na Faculdade de Letras. Katia não só conseguiu isso, como também seu trabalho sobre os romances *Ciranda de pedra* (1954) e *Verão no aquário* (1963), intitulado *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*, acabou se tornando o segundo volume da publicação da UFRGS *Cadernos Universitários*, em 1972. Até então, entre os 4 volumes previstos para a publicação, três estavam encarregados a Marcelo Casado d’Azevedo, professor da universidade, um dos mentores do curso e currículo de Comunicação da UFRGS (LIEDKE; COLISSI, 2008); o segundo volume, no entanto, ficou a cargo da recém-graduada em Letras. Atualmente, há quatro volumes do livro no Acervo Histórico da Biblioteca Central Irmão José Otão, na PUCRS.

Nesse ponto da história de Katia surge então um novo elo com um escritor brasileiro de destaque: a poeta porto-alegrense passa a se corresponder, devido ao trabalho universitário, com Lygia Fagundes Telles. A correspondência com Lygia, pelo menos a que resta no espólio de Katia, revela não só intercâmbio de conhecimento, mas também amizade entre as duas escritoras, que chegaram a se conhecer pessoalmente em São Paulo.

Na carta de 26 de agosto 1973, Lygia não só elogia os poemas que havia recebido de Katia — “poeta, antes e acima de tudo, poeta: Amei seus versos. Inspiração, técnica, riqueza de imagens, sensibilidade” —, mas também avisa no final da carta: “P.S. Estou levando para deixar com C.D.A. o poema que você dedicou a ele.” O próprio poeta mineiro cita, na carta de agradecimento de 26 de novembro de 1973, uma conversa com Lygia sobre o texto.

Além disso, na carta, a escritora revela acontecimentos que, mais tarde, ganhariam significativa relevância no meio literário brasileiro. Naquele ano, ela publicaria *As meninas*, romance que foi agraciado com o Prêmio Jabuti no ano seguinte. Segundo a carta, ela escrevia antes de partir para o Rio de Janeiro para



entregar a José Olympio os originais, para que o livro saísse ainda em outubro. O romance, bem recebido, contou, como a poeta porto-alegrense também teve, com uma boa apreciação de Carlos Drummond de Andrade: “Que beleza, que força, que matéria viva e lancinante em *As meninas*.”

Na mesma carta, Lygia sugere a participação de Katia no prêmio do Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro. Naquele ano, o prêmio foi, como a ficcionista cita, para o gaúcho Walmir Ayala, mas Lygia confessa ter votado em Caio Fernando Abreu, que concorreu com *O ovo apunhalado*, e pede à Katia que, caso escreva para ele, avise-o sobre o voto dela. Mais tarde, em 1975, em conjunto com o Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, a Editora Globo publicou o livro de contos de Caio com um prefácio da autora paulista.

Em 1973, *O ovo apunhalado* recebeu então menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção. No ano anterior, no entanto, o conto “Vista” — que mais tarde veio a fazer parte da obra prefaciada por Lygia — ganhou um prêmio do Instituto Estadual do Livro. Essa mesma instituição, sete anos depois, premiou um conto de Katia, “A resistência de Ella”, em uma das categorias do Prêmio Apesul Revelação Literária/80.

Em outra carta de Lygia Fagundes Telles para Katia, de 12 de novembro de 1975, a ficcionista relata que está enviando uma cópia de *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles* para os Estados Unidos, onde Regina Igel, atualmente professora do departamento de Literatura da Universidade de Maryland, estava fazendo doutorado e escreveu um artigo sobre um romance da Lygia.⁵ Na mesma carta, a autora menciona que, apesar de ter mandado outras cartas para a Katia e uma cópia de *As meninas*, não havia obtido resposta. Houve um desencontro: entre 1973 e 1975, Katia, junto com a companheira Graça, haviam se mudado da do endereço que Lygia conhecia para um outro.

A segunda fase de publicação intensa de Katia Oliveira foi entre 1978 e 1980, com autoria de cerca de 8 poemas publicados no “Caderno de Sábado” de o *Correio do Povo*, além da publicação do seu livro de poesias, um conto premiado e uma participação na cena teatral de Porto Alegre.

Em 1980, junto com seus amigos, participou do grupo teatral Os Sobreviventes. O primeiro projeto com participação significativa de Katia foi a realização da peça *Joaquim Murieta*, adaptação da peça de Pablo Neruda, *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*. A tradução ficou a cargo da poeta porto-alegrense, que, ao lado do diretor da peça Luiz Eduardo Crescente, fez a adaptação. O elenco contou com Caco Baptista, Cláudia Meneghetti — premiada atriz gaúcha —, Júlio Cesar Conte — psicanalista, ator, diretor de grande atividade na

⁵ Este é o artigo: *O lastro social e a renovação literária em As meninas de Lygia F. Telles*. Estudos Ibero-americanos, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 103-108, 1978.



cena porto-alegrense —, Raul Machado, Oscar Simch — ator atualmente da popular peça *Homens de perto* — e Toninho Mendel, entre tantos outros artistas que fizeram parte da história do teatro na capital gaúcha.

Outra realização do grupo, que se denominavam “Livre Associação”, foi a peça infantil *Clotilde com Brisa, Ventania e Cerração*, no Teatro Renascença, e a apresentação, no final do ano anterior, de *O Julgamento de Lúculus*, de Bertold Brecht, no MARGS,⁶ ambas dirigidas por Luiz Eduardo Crescente. Os Sobreviventes, no entanto, dissolveu-se logo, provavelmente, devido a ida do diretor — que também foi diretor de Programação da TV Educativa do Rio Grande do Sul — para São Paulo.

Esse ano de 1980 foi literariamente agitado e até de surpresas para Katia: ganhou uma viagem para o México e o prêmio “Destaque” da 4ª etapa do prêmio Apesul, na categoria conto, além de ter publicado seu livro de poesia com a já mencionada positiva apreciação de Carlos Drummond de Andrade.

Perto do aniversário da poeta, Graça perguntou à Katia o que queria como presente. Katia respondeu, “Não sei, você escolhe!” Graça, por causa dos estudos de Katia, propôs irem para Espanha. A companheira, porém, falou em seguida, “México!”, mas em tom de brincadeira, não acreditando na sua proposta, não levando a sério nem mesmo quando foram emitir os passaportes. O presente, no entanto, era esse mesmo, e marcas da viagem aparecem na poesia de Katia, como em “Puebla (Visita ao México)”, publicada no final do ano:

No labirinto percorrido
na pirâmide
as artérias de terra e tempo
é como se desfizesse meus passos
caminhando ao inverso
sobre as pisados do homem,
calcando de novo seus corredores perfeitos. [...]
E sigo o caminho perdida,
não ouço o guia, inútil
qualquer explicação
se o que me importa e toca fundo
é o tempo, assustador carrasco,
afirmando-se como deus supremos
sobre qualquer civilização. (OLIVEIRAb, 1980, p. 26)

Logo depois de seu aniversário, recebeu de Lygia Fagundes Telles outra mensagem, do dia 20 de março de 1980, em um cartão postal de Shangai, congratulando-a em relação ao livro *Elo*:

O seu livro é uma beleza. Poesia alta e pura. Rara. Fiquei emocionada, minha Poeta, com o seu lirismo, com sua metáfora, com a sua ambiguidade. O amor do conhecimento — eis o que a sua poesia revela. Desejo-lhe, do fundo do coração, todo o sucesso: todo artista quer ser tocado. E amado. Você será amada e reconhecida.

⁶ Informação disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_memo_aarteemprimeiro.php>. Acesso em 28 de jun 2013.



Nesta carta, assim como na anterior, Lygia fala de seu processo de escrita, de dados de sua vida pessoal, como a viagem à China, e de um livro que está para publicar, sem citar o nome. Ela poderia estar se referindo ou ao *Disciplina do Amor*, de 1980, ou ao *Mistérios*, de 1981, já que comenta que, “se não entregar os originais até dia 20, só em 81”.

Outra surpresa foi quando recebeu a carta com a congratulação do Instituto Estadual do Livro. Katia não entendeu o que estava acontecendo, ela não tinha se inscrito em nenhum concurso. Graça, no entanto, inscreveu-a, em segredo. A poeta havia passado a escrever contos a pedido de sua companheira, apesar de sempre ter resistido, afirmando que “era sucinta, gosto de escrever poesia”. O conto premiado — que pode dialogar com o conto “Perdoando Deus” e o romance *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, nos quais as personagens deparam-se, respectivamente, com um rato e com uma barata — foi “A resistência de Ella”:

Os problemas começaram quando Ella abriu a porta do armário e encontrou ali o peixe.
O pequeno peixe imóvel, frio, o olho parado e cru.
Então foi que vieram à tona os fantasmas e ela entendeu que precisava aprender com eles — que embora não aparecessem, sempre subiriam e se exoriam como o peixe (OLIVEIRA, 1980a, p. 92).

O Prêmio Apesul foi uma iniciativa que envolvia um órgão de administração pública, o Instituto Estadual do Livro, uma empresa jornalística, a Companhia Jornalística Caldas Júnior, e uma empresa privada do ramo financeiro-habitacional, o Sistema Apesul. Ao longo das três edições registradas no arquivo do Instituto Estadual do Livro, pode-se observar que nomes significativos da literatura gaúcha, e nacional, passaram pela comissão julgadora do prêmio, como Mário Quintana, Moacyr Scliar, Lya Luft e Carlos Nejar.⁷

A iniciativa surgiu com o intuito, como afirma Sérgio Faraco, que assina a orelha da edição dos textos premiados de 1980, de promover a democratizar o interesse pela literatura, especialmente a gaúcha. Isso porque, entre as regras do concurso, havia a exigência de que, além de os textos serem inéditos, os autores não deveriam ter obras literárias ou textos sistematicamente publicados, além de serem residentes do estado. No ano de 1978, por exemplo, houve a participação de autores de 121 municípios gaúchos.

O concurso, que contava com as categorias conto, crônica, poesia e literatura infantil, ganhou, ao que parece, mais notabilidade da primeira até a terceira edição. Para se ter uma ideia disso, em 1978, o prêmio oferecia, por mês,⁸ CR\$ 3.000,00, por categoria, e, no final do ano, CR\$ 20.000,00 para o vencedor do ano em cada categoria. Já em 1980, o prêmio mensal, para cada categoria, era de CR\$ 50.000,00, e o prêmio ao final do ano, de CR\$ 100.000,00. Se o a verba destinada à segunda edição foi de 144.000, as cifras de 1980 alcançaram CR\$300.000,00.

⁷ Todos os dados sobre o concurso foram resgatados por meio do Acervo documental do Instituto Estadual do Livro.

⁸ A seleção era de maio até setembro.



Assim como o conto ganhador parece dialogar com textos de Clarice Lispector, autora presente em sua estante de livros, cabe notar uma outra relação, um curioso elo indireto, de Katia Oliveira, desconhecida do grande público, com Adélia Prado, poeta de grande destaque, mas ausente em sua estante. Assim como Katia, Adélia recebeu de Carlos Drummond de Andrade uma apreciação positiva de sua poesia, cujos os originais enviados a ele deram origem ao *Bagagem* (1975), publicado sob a indicação do autor. Além da presença explícita do poeta mineiro na poesia das duas mulheres, inclusive temática e intertextualmente, há um diálogo interessante entre “Com licença poética”, que abre *Bagagem*, como o poema “Bagagem”, de *Elo*:

Som ou ruído?
Doce som
em equilíbrio
ou ruído nervoso
nesse peito trago de longe.
E nas mãos
um controle dosado
de afeto.
Também de desgosto (OLIVEIRA, 1980b, p. 52)

Quatro anos depois de ter lançado seu livro de poesias e ter obtido destaque no prêmio Apesul, Katia, em carta de 26 de setembro de 1984, escreve ao amigo Caio F. Abreu, pedindo conselho sobre onde ou para quem poderia mandar sua literatura para ser publicada. Retomando o elo que surgiu na faculdade e que praticamente desfez-se quando Caio mudou-se de Porto Alegre, em seu texto, permeado de brincadeiras e autoironia, ela relata ao escritor que não teve dinheiro para “badalar” o lançamento de seu livro, e que, por incentivo da Lygia, criou coragem para escrever a ele pedindo indicações. Na carta, brinca com alusões esotéricas que interessavam os dois amigos: astrologia, incenso, a música do indiano Ravi Shankar.⁹ Caio ligou em resposta à carta, indicando algo, mas a questão da publicação não se desenvolveu.

O esoterismo ganha espaço na vida de Katia nessa década, quando passa a estudar Cabala, astrologia e religiões orientais na Fundação Educacional e Editorial Universalista, o FEEU, em Porto Alegre. Já na década de 1990, havia se desinteressado em relação ao grupo de estudos que frequentava todas terças à tarde. No entanto, em outubro de 1994, por meio do FEUU, conheceu o tibetano Chagdud Tulku Rinpoche — mestre budista que, no ano seguinte estabeleceu-se definitivamente no Rio Grande do Sul —, que acabou mudando o rumo e o entusiasmo dos estudos e também da poesia de Katia.

À medida que estudava mais o budismo, dedicava-se menos à poesia. Não por incompatibilidade de ambos, até porque seu professor budista foi um notável poeta, cantor e escultor tibetano, por exemplo. De

⁹ Carta enviada a Caio Fernando Abreu intitulada, no acervo do autor no DELFOS, onde o original encontra-se, como “[Carta], 1984 set. 26, Porto Alegre [para] Caio Fernando Abreu [manuscrito] / Katia Oliveira”



qualquer forma, a poesia de Katia ganha outro teor e o budismo passa a aparecer em alguns de seus textos, ainda inéditos.

No final década de 1990, é a esposa de seu professor de faculdade, Celso Pedro Luft, Lya Luft, quem volta a procurar por Katia, a pedido da amiga Lygia, que novamente havia perdido o contato com a poeta. Dessa vez, Lygia a procurava porque havia alguém escrevendo sobre ela em alguma universidade na Alemanha. No entanto, na Páscoa de 1997, Katia havia sido diagnosticada com câncer no cérebro. Apesar da cirurgia, quimioterapia e radioterapia, em 1998, houve uma reincidência do tumor, o que a deixou com o lado direito paralisado, impedindo-a, entre outras tantas de coisas, de escrever.

Katia Oliveira, poeta de Porto Alegre, que navegou também pelo teatro e pela narrativa curta, faleceu às 4:03 da manhã de 18 dezembro de 1998. Kátia não chegou a saber dessa ligação de Lya Luft.

Não soube também que, nos anos seguintes, o Brasil tornou-se uma potência econômica; que o mercado editorial cresceu muito, e que, hoje, teria uma boa chance de ser publicada em uma editora graças à positiva apreciação de Carlos Drummond de Andrade; que seu amigo de faculdade Caio F. Abreu faz parte do acervo histórico de uma grande instituição acadêmica e que concorre, com Clarice Lispector, a posição de autor mais citado em redes sociais na internet; que Lygia completou, em 2013, 90 anos e, entre tantos outros destaques em sua carreira, tem o Prêmio Camões, o maior para escritores em língua portuguesa; que o Instituto Estadual do Livro, que congratulava, com o Prêmio Apesul, o ganhador do ano com CR\$ 100.000,00, agora, com o Prêmio Moacyr Scliar de Literatura, premiou em 2013 o ganhador com R\$ 150.000,00; não soube que Carlos Drummond de Andrade continua sendo um dos maiores nomes da literatura brasileira.

E não soube que seu livro foi usado em muitos trabalhos acadêmicos sobre a escritora paulista e que ele figura nas estantes, no mínimo, da maior universidade do país e nas duas maiores universidades do Rio Grande do Sul; não soube que, da porta da casa que construiu, em 1997, com Graça, em Três Coroas, para ficar próxima de seu professor budista, dá para ver um templo tradicional tibetano que recebe, por mês, mais de 6 mil pessoas.

Não soube ainda que sua filha com Graça tornou-se uma mulher de belíssima voz e uma prodigiosa instrumentista; não soube que sua última companheira ainda se lembra dela com orgulho e ternura. Não soube, muito menos, que até se escreve trabalho acadêmico sobre Katia Oliveira, poeta e contista porto-alegrense.¹⁰

¹⁰ Texto revisado e aprovado pela herdeira do espólio de Katia Oliveira, Maria da Graça dos Santos Silva. Agradecimento especial aos que, direta ou indiretamente, colaboraram com diferentes aspectos e momentos do trabalho: Prof.^a Maria Eunice Moreira, Prof.^a Regina Kohlrausch, Instituto Estadual do Livro, DELFOS, Prof.^a Regina Igel, Fábio Varela, Rita e Fábio Pires.

TEXTOS LITERÁRIOS DE KATIA OLIVEIRA¹¹1. Poemas publicados no *Correio do Povo*, no “Caderno de Sábado”

“Paz do Natal” (25/12/1969)

“Não sei” (07/01/1970)

“Amor na poesia” (01/05/1970)

“Emoções” (24/06/1970)

“Ausência” (07/08/1970)

“Meu verso” (27/08/1970)

“Confuso” (21/05/1971)

“Poema” (08/06/1971)

“Físico” (11/08/1973)

“Poema a Carlos Drummond de Andrade” (24/02/1973)¹²

“Poema” (07/04/1973)²

“Espanto” (28/01/1978)

“Poeira” (06/05/1978)

“Vago”, “Farsa”, “Momento” e “Possibilidade” (20/01/1979)

“Novo mundo” (31/05/1980)

“Simples” (26/04/1980)

“Essência” (28/06/1980)

“Fibra” (02/08/1980)

“Encontros”, “À Guerra”, “À margem”, “Flagrante”, “Interno”, “Inventário”¹³

2. Conto

“A resistência de Ella”¹⁴

¹¹ Somente os devidamente organizados, identificados e publicados. Em seu espólio, ainda restam cadernos, rascunhos e manuscritos, tanto de contos quanto de poemas.

¹² Textos publicados na primeira página do “Caderno de Sábado”.

¹³ Poemas publicados, mas, até a entrega do presente trabalho, sem datas cotejadas.

¹⁴ O conto, além de publicado pelo Instituto Estadual do Livro, foi publicado no *Correio do Povo*, mas, assim como alguns poemas, até a entrega do presente trabalho, não teve data de publicação cotejada.



REFERÊNCIAS

Acervo documental do Instituto Estadual do Livro.

BERTHOLDO, Oscar. *Poemimprovisos*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

CLEMENTE, Elvo. “Correio do Povo e a Literatura”. In: FLORES, Hilda Agnes Hübner (Org.). *Correio do Povo - 100 anos*. Porto Alegre: Círculo de Pesquisas Literárias / Nova Dimensão, 1995. Págs. 97-102.

Espólio de Katia Oliveira: correspondências, recortes de jornais, panfletos, folders, documentos.

GUIMARAENS, Rafael. *Mercado Público: Palácio do Povo*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

LIEDKE, Enói Dagô; COLISSI, Daniela Esmeraldino. “Uma contribuição para a memória do Curso de Relações Públicas da UFRGS”. In: MOURA, Cláudia Peixoto (Org.). *História das relações públicas: fragmentos da memória de uma área*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. Págs. 503-519.

MACHADO, José Antônio Pinheiro Machado. *Meio século de Correio do Povo. Glória e agonia de um grande jornal*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

OLIVEIRA, Katia. *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Série Cadernos Universitários. Vol. 2, Porto Alegre: UFRGS, 1972.

_____. “A resistência de Ella”. In: *Prêmio Apesul Revelação Literária 80, poesia – conto – crônica*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Departamento de Cultura / Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo/RS, 1980a. Págs. 92-93.

_____. *Elo*. Porto Alegre, 1980b.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 12
Representações e performances do feminino em literaturas regionais

“A FEIRA” DE LOURDES RAMALHO: PALAVRAS E DIÁLOGOS

Klebia Seliane Pereira de Souza (UFCG – UFRN)

INTRODUÇÃO

O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa [...].

(BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2006, p. 126)

O presente trabalho tem o intuito de analisar a peça *A Feira*, de Lourdes Ramalho, observando como a autora traz elementos da cultura nordestina para a obra e como esses contribuem, numa perspectiva dialógica, para a construção de um ambiente nordestino, não no que diz respeito ao cenário em si, mas às cenas e aos tipos humanos que são representados por meio das personagens, além da linguagem utilizada por elas, tendo em vista que “[...] o material privilegiado da comunicação na vida cotidiana é a palavra” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2006, p. 35).

A partir do conceito formulado por Bakhtin acerca do diálogo, consideramos que o livro é o tu com quem o eu dialoga, ou seja, eu/leitor e tu/livro não constituem o diálogo em sua forma mais restrita, eles estão inseridos no que se considera diálogo de uma maneira mais abrangente, um diálogo que não acontece face a face, mas por meio de toda atividade de linguagem, pois se configura como réplica de um diálogo maior, tendo em vista que cada enunciado é um “elo” entre um discurso e outro, que liga um dito a outro dito, e que acaba por retomar já-ditos.

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN; VOLOCHINOV 2006, p. 125).

Tomamos este estudo, então, como uma réplica à obra de Ramalho, que por sua vez é uma réplica a alguns outros discursos tanto no que diz respeito à própria constituição da obra, mas também com relação às questões já discutidas, mas que ainda precisam ser pensadas, como a diferença existente entre as pessoas da zona rural e da zona urbana; a malícia do “homem da cidade” em relação ao da roça; a mulher como alguém



proto a se vender, a se prostituir; a visão social de alguém que é portador de necessidades especiais; e o uso da linguagem, isso porque a leitura da obra é um mergulho na variante linguística da zona rural nordestina que possibilita o contato com uma palavra valorada e situada desse ambiente.

A FEIRA COMO UM LUGAR DE DIÁLOGO: PALAVRAS SOBRE A AUTORA E A OBRA

O texto analisado neste trabalho só se torna possível em virtude do uso da palavra. Não a palavra conceituada pelo dicionário, cujo sentido remete a fonema ou a grupo de fonemas, ou mesmo a uma representação gráfica. A palavra aqui aparece no sentido bakhtiniano, com sua característica dialógica, do diálogo em seu sentido mais amplo, capaz de estar presente em distintos contextos e assumir diferentes faces.

Lourdes Ramalho nasceu em 23 de agosto de 1923, no sertão do Rio Grande do Norte, em Jardim do Seridó, e se mudou para a Paraíba ainda menina. Nascida em terras potiguares, é no estado vizinho que ganha visibilidade. Ramalho, advinda de uma família de artistas, ainda na adolescência se descobriu escritora. Sua obra contempla textos para o teatro, poesia e genealogia.

A Feira, obra escrita em 1976 e dividida em 16 quadros, conta a história de uma família que vive na zona rural e vai à feira da cidade de Campina Grande resolver algumas questões, como extrair o dente do filho, comprar parte do enxoval de casamento da filha e encontrar o pai da família que deixara a casa para vender feijão pela cidade e não retornara. São personagens da obra: Filó, Zabé, Bastião, Chico das Batatas, Malandro, Homem da Cobra, Almira (tapioqueira), Dentista, Verdureira, Louceira, Rapa, Fotógrafo, Vendedora de palha, Zé da Raiz, Trocador, Pirrola, Cego, Aleijado, dentre outras.

Dessas, Filó, Zabé e Bastião são os protagonistas nas diferentes cenas. As demais personagens que aparecem trazem características de sua profissão, ou uma característica física. Filó é a mãe da família, Zabé a filha e Bastião o filho. Como característica, a família carrega a ingenuidade diante das manhas existentes na cidade grande, representada na peça pelo Malandro.

A obra traz em si personagens tidas como tipo, haja vista a especificidade de cada uma das características atribuídas a elas. Segundo Pascolati (2009, p. 96), as personagens do teatro são “Em número reduzido e retratadas com pinceladas precisas. Traços essenciais, valores e formas de pensar são revelados por atitudes e pelo diálogo”. Seja pelas atitudes, seja pelo diálogo, as personagens são construídas pela linguagem, que compreende diferentes formas de se fazer entender, por meio de gestos ou mesmo da fala.

A quantidade e a especificidade de cada personagem retrata a diversidade de pessoas e produtos



encontrados em uma feira livre. É fato que há muito mais produtos que são comercializados nas feiras de um modo geral, mas a autora traz aqueles específicos da região. Ela não retoma todos, mas constrói aqueles que têm uma representatividade.

A feira se configura como um espaço de compra e venda de produtos e tem suas origens na Idade Média. Desde então, tinha como objetivo promover trocas de diferentes mercadorias entre pessoas variadas e de diversos lugares. Desse modo, com o declínio do feudalismo e surgimento do capitalismo a feira ganha uma nova posição na economia.

Com o passar do tempo e através da produção excedente e da necessidade de outros produtos não produzidos, se iniciou o processo de troca de produtos. Essa atividade de troca é tão antiga como a própria história do homem, e com o seu crescimento, surge o comerciante, iniciando então a divisão social do trabalho. A feira exerceu um papel importante na implantação do dinheiro, na manutenção do capitalismo e no surgimento das cidades (BOECHAT; SANTOS, 2015, p. 2).

Em *A Feira*, a Verdureira, a Louceira, a tapioqueira e o Homem da Cobra são alguns dos exemplos de personagens ligadas aos produtos que comercializam. Mas, não é somente o nome da personagem que se torna relevante na obra. O como elas vendem e o produto que comercializam também são. Aparecem também personagens como o Cego e o Aleijado, as quais não vendem produtos e nem serviços, mas estão presentes para retratar as pessoas que vivem da caridade alheia. Essas duas não apresentam características de uma profissão que influencia no ser, mas trazem uma especificidade que não pode ser mudada. O Cego e o Aleijado, ao contrário de Bastião, são considerados como pessoas com necessidades especiais.

A feira é caracterizada como um lugar de diálogos face a face porque é o ato de comprar e vender que dá movimento à sistemática desse ambiente. Mas, para além do face a face, a feira é o momento de diálogo entre diferentes maneiras de viver em sociedade, diversas visões de mundo e distintas formas de falar, inclusive.

Tesa, amorrinhada, vôtes, muafo, destiorado, catabi, ronconcom, descangotava, gogó, amorróia, tripa gaiteira, lorde, estambo, ôxen, severgonho, golpinho, beradeira, judeuza e molambos são apenas alguns dos vocábulos usados pela escritora e que fazem parte do falar desse povo. São palavras que ao serem utilizadas permitem ao leitor/expectador o contado com um falar específico e repleto de significações muitas vezes desconhecidas. Bakhtin/Volochinov (2006, p. 66) afirmam que “Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais”.

A peça leva o leitor a dialogar com essa forma de falar e por meio desse diálogo construir as personagens que compõem a obra. As palavras usadas são tão específicas que há, na edição estudada, uma série



de notas de rodapé explicando cada uma dessas expressões, pois

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2006, p. 135).

As notas de rodapé auxiliam os leitores que desconhecem as palavras. Entretanto, quando encenada a peça, isso já não ocorre. Na ação das personagens é que pode se tornar possível, ou não, esse entendimento.

Em *A Feira*, no que diz respeito às maneiras de viver em sociedade, há uma indicação de lugares, zonas rural e urbana, que se diferenciam por características antagônicas, esta é vista como maliciosa, aquela como ingênua; distintivos que serão vistos nas ações do Malandro, cujo próprio nome já fala por si, em suas armações para roubar o dinheiro de Filó e no fim da peça ao conseguir que Zabé se prostitua.

Para Bakhtin/Volochinov,

Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (2011, p. 115).

A definição do eu para si e do eu para o outro só é possível pela palavra. A palavra liga os interlocutores, ela constrói e desconstrói características dos eus e dos tus sociais, e também dos que não fazem parte do mundo da vida, mas da arte. É por meio da palavra que toda a peça se desenvolve e se chega a um fim, é por meio dela que o Malandro consegue o que deseja.

A peça se divide em quadros, dos quais o 1, 2 e 3 apresentam a situação que se encontra a família: o rosto do filho inchado por causa de um dente e Nequinho, o pai desaparecido. No Quadro 4, o Malandro vê a situação de Bastião e sugere o Dentista. “O pobre do garoto gemendo – Vamos ao dentista, ele não cobra nada.” (RAMALHO, 2011, p. 100) Diante disso, Zabé e Filó desconfiam, mas acabam aceitando a indicação. “FILÓ – Se é assim, pode ir, mas, qualquer enxerimento da parte desse sujeito – abra a boca no mundo – e feche as pernas.” (RAMALHO, 2011, p. 100).

O cuidado evidente da mãe com a filha, expresso na fala anterior, é uma demonstração de medo em relação à atitude do homem para com a mulher. O abra “a boca e feche as pernas” faz referência ao estupro sofrido por mulheres e à luta corporal para a não aceitação. O grito é a denúncia do que está acontecendo e as pernas fechadas a luta para não ser violentada.

Tal aconselhamento não é utilizado por Zabé nesse momento de ida ao dentista, porque não se faz necessário, nem no momento em que é obrigada a se prostituir, inclusive sofre, além da violência psicológica, a



violência física, , diante da negativa da moça em se vender, o Malandro a espanca. Vejamos o que acontece na frente de um cabaré:

MALANDRO – A gente vai entrar aqui. É um barzinho, onde você vai encontrar muitos otários que vem lhe tirar para dançar. Não faça cara feia, vá, faça corpo mole pro que eles quiserem – e o dinheiro ta nas mãos da gente.

ZABÉ – Eu num vou não – nunca fui nesses cantos...

MALANDRO – Num tem bicho nenhum – é deixar que eles de agarrem, dancem com remelexo, se esfreguem... depois se gostarem de seu jeito, levam pra cama e pronto [...].

Zabé rejeita a proposta e demonstra vontade de ir a procura de sua mãe. Mas o Malandro diz:

MALANDRO - Vá pra casa, pra todo mundo bater a porta na sua cara? Ou pensa que a essa hora todo mundo não sabe que você fugiu comigo, pro meu puteiro? - Pensa que o pobre do Dedé ainda vai te querer? – Nem tua mãe te bota mais a benção.

ZABÉ – Eu me emprego por aí, vou trabalhar [...].

E ele continua a dizer que ela não conseguirá nada além do que lhe oferece naquele momento, haja vista que, para ele, ela só serve para se prostituir e lhe dar lucro. Então, Zabé diz:

ZABÉ – Eu vou embora. – Me solte ou então eu... eu...

MALANDRO – (*Ameaçador*) Eu o quê?

Depois desse momento, Zabé ainda tenta sair da situação, mas a sua ingenuidade é maior que tudo. E ela aceita a imposição.

MALANDRO – Ah é? – Então vai, vai, cadelinha escrota, vai pra eles lá te comerem todo de uma vez. Vai, mas antes disso, eu te marco, pra tu nunca mais esquecer o homem decente que quis te dar uma oportunidade – Vai, safada, desgraçada, mas, antes disso – toma, toma, toma... (*Enquanto agarra Zabé comum braço, com o outro bate-lhe violentamente*)

ZABÉ – (*Sufocada*) – Ai, ai, ai, eu fico, eu fico.

(RAMALHO, 2011, p. 125)

Nessa cena, é notório o meio de dominação masculina por meio das palavras quando tenta construir uma situação em que a mulher não tem saída em virtude de uma atitude impensada de lhe acompanhar, o que se configuraria como violência psicológica. E, diante da insistência de negativa, enfim a violência física.

Já a verdureira, diferente de Zabé, vende sua mercadoria em um cesto no chão e não em uma barraca como acontece em outras feiras. Além disso, o nome verdureira não corresponde exatamente ao que ela vende, afinal, há indícios que ela vende somente hortaliças. Vejamos a fala da Verdureira: “Tava com meu balaio no chão, vendendo minha verdura, quando chega quando chega este cabra safado, abre a gaiola, bola o passarinho para fora e verte água em cima de tudo que é folha” (RAMALHO, 2011, p. 104). Essa personagem acaba por agredir Bastião por causa de sua atitude.

Bastião, por sua vez, em todas as cenas aparece sendo defendido por sua mãe diante de suas ações infantis e impensadas. Essa é uma das personagens que trata da questão da inclusão. As demais personagens



não compreendem o porquê das atitudes do rapaz/menino que urina nas verduras, haja vista que, inclusive, é considerado como sem modos pela irmã “Deixa de sem modeza” (RAMALHO, 2011, p. 98), brinca com os bois vendidos pela louceira dando verduras para eles comerem. Nas palavras da mãe, “Bastião é que, no juízo, ainda é pequenino, só esticou o corpo, mas lá dentro, ainda é o mesmo...” (RAMALHO, 2011, p. 109).

LOUCEIRA – Tire a mão da peia que a besta é alheia. (Tenta tomar os bois)

BASTIÃO – Meu boinho. É meu. Eu achei, eu achei.

LOUCEIRA – Achou o quê, sabidinho, aqui pra levar tem que pagar.

FILÓ – Deixe o bichinho, dona, que ele num tem saúde.

(RAMALHO, 2011, p. 109)

A Louceira vende produtos de cerâmica, como panela de barro, quartinha, alguidar, objetos bastante conhecidos na região. Esses objetos são feitos manualmente a partir da modelagem da argila. A confecção dos artigos em cerâmica é uma atividade reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Seguindo o exemplo da Verdureira e da Louceira, a tapioqueira é construída a partir do produto. Ela tem um nome, Almira, mas a ênfase é dada no que comercializa, uma comida típica da região, a tapioca, uma massa feita com goma originária da fécula da mandioca. Esse tipo de comida pode ser feito somente com a goma, ou acrescida outros ingredientes, como coco, leite de coco, carne de sol, doce de leite, dentre outros.

BASTIÃO – Dona, me dê uma tapiquinha pelo amor de Deus.

TAPIOQUEIRA – É quinhento réis uma – quantas quer, queixo inchado?

ZABÉ – Peraí, dona, num é ir logo enchendo a paca desse godero não.

BASTIÃO – Arreganhe aí a sua tapioca pra eu ver se tem como dentro.

TAPIOQUEIRA – Mande a mãe arreganhar primeiro.

(RAMALHO, 2011, p. 98, grifo nosso)

A palavra tapioca pode significar a comida, mas também a genitália feminina, como aparece na fala da tapioqueira. Bastião, aparentemente, fala tapioca no sentido de comida, mas a vendedora entende de outra forma e acaba por insultar a mãe do rapaz. Nesse sentido, “O que faz da palavra uma palavra é sua significação” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2006, p. 48).

O Homem da Cobra faz referência ao ditado popular “Fala mais que o homem da cobra”, haja vista que essa personagem tenta convencer os clientes a comprar produtos que não lhes serão úteis, pois não funcionam. Na peça, ele vende o óleo e a água do peixe elétrico para serem usados como medicamentos. Ao ouvir a propaganda do homem, Filó o questiona para que servem os remédios. Vejamos uma das explicações:

BASTIÃO – Ai meu dente inchado!

Se o dente é só um caco – pegue o óleo e pingue um pouco, risque um fosco no buraco – que o dente sai no pipoco. É como eu digo, a coisa dá certo como dedo em venta. – Pediu, recebeu, pagou, levou!

(RAMALHO, 2011, p. 94)



Outro exemplo de personagem/produto é Zé da Raiz, personagem que vende plantas medicinais e que é muito presente nas feiras nordestinas. Zé da Raiz pode ser também chamado de raizeiro, pessoa que vende diferentes plantas, mas também garrafada e lambedor. “Zé da raiz – Eu sou Zé da Raiz – conhecido em todo sertão e se o doutor não mexeu – eu curo qualquer cristão” (RAMALHO, 2011, p. 119).

Diferentemente do romance, gênero que apresenta suas personagens por meio de um narrador, que toma um lugar de destaque durante a narrativa, tendo em vista que é por meio dele que o leitor tem acesso à história; no texto dramático, segundo Prado (2005), a personagem constitui praticamente a totalidade da obra, pois o autor afirma que nada existe na obra a não ser através delas. Elas se constroem diante do público por meio do que revelam sobre si, pelas suas ações e pelo que os outros dizem a seu respeito (PASCOLATI, 2009).

O próprio cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermédio, como acontecia no teatro isabelino, onde a evocação dos lugares da ação era feita menos pelos elementos materiais do palco do que pelo diálogo, por essas luxuriantes descrições que Shakespeare tanto apreciava. E isso traz imediatamente à memória a frase de um espectador em face do palco vazio de uma famosa encenação de Jacques Copeau: como não havia nada que ver, viam-se as palavras (PRADO, 2005, p. 84).

No teatro, a personagem se personifica, pois o texto dramático fala do homem através do próprio homem, na presença viva e carnal do ator. Portanto, podemos perceber como cada personagem se constrói no decorrer da peça. Cada uma delas se desenvolvendo de acordo com suas ações, sua linguagem. A personagem se constitui por meio da palavra e as palavras ganham sentidos por meio das personagens. A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação. (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2006, p. 36).

CONCLUSÃO

Os textos teatrais fazem parte do mundo da arte, mas estão ligados aos eventos do mundo da vida. A palavra está presente nos mais variados eventos do mundo da vida, mas também do mundo da arte. Ela é signo ideológico e como tal é dialógica, pois o diálogo é a essência da linguagem. A cada palavra da peça *A Feira*, é possível perceber um universo de valores por meio dos quais se constitui a cultura dessa região. A peça dialoga com o leitor e o apresenta a um falar peculiar e a personagens específicas, com características reveladoras do modo de se relacionar e viver das pessoas na feira livre, bem como no mundo. São diversos os conceitos bakhtinianos que poderiam ser abordados neste trabalho, entretanto a escolha da “palavra” e do “diálogo” se deram em virtude de ser esses constituintes da linguagem e de seu uso. Assim, *A Feira* é lugar da palavra valorada, porque a feira é lugar de linguagem, é contexto para a vida em sociedade; e cada um SOS elementos



estudados neste trabalho só se tornou possível por causa da palavra e de sua característica dialógica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Valéria. Viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A feira e O trovador encantado*. Ria Lemaire (Org.). Campina Grande: EDUEPB, 2011.

BAKHTIN/VOLOCHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Franteschi. 12 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 001)

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A feira e O trovador encantado*. Ria Lemaire (Org.). Campina Grande: EDUEPB, 2011.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Ver. E apl. Maringá: Eduem, 2009.

BOECHAT, Patrícia Teresa Vaz; SANTOS, Jaqueline Lima dos. *Feira livre: dinâmicas espaciais e relações identitárias*. Disponível em: <<http://www.uesb.br/eventos/ebg/anais/2p.pdf>>. Acesso em: 28 ago 2015.

BARROS, Rubens Pessoa de; LÓS, Daiana Wilma da Silva; NEVES, Jhonatan David Santos das. *Comercialização de plantas medicinais: um estudo etnobotânico nas feiras livres do município de arapiraca-AL*. Disponível em: <<http://sites.uepb.edu.br/biofar/download/v7n2-2012/comercializacaoodeplantasmedicinais.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 12
Representações e performances do feminino em literaturas regionais

A LEITURA COMO EMANCIPAÇÃO FEMININA: A PERSONAGEM MALVINA, DE JORGE AMADO

Paula Sperb (UCS/Capes)

As mudanças sociais que ocorrem no Brasil da década de 1920 tiveram reflexos também na incipiente emancipação feminina. A obra *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, é um recorte dessas mudanças com peculiaridades regionais, que entendemos como regionalidades, da cidade de Ilhéus, no sul da Bahia. No romance, Malvina é uma personagem

que representa a quebra paradigmas e esteriótipos femininos: ela não é rapariga, solteirona, casada ou casadoira. Malvina quer ser livre. A jovem conquista um grau de autonomia incomum ao seu ambiente através da leitura. Compreendemos aqui a leitura como um ato de transgressão das normas, já que ela lê livros considerados proibidos para mulheres. Entre as obras lidas por Malvina – e tidas como “impróprias” pelos frequentadores da Papelaria Modelo, ponto de encontro dos intelectuais de Ilhéus, – está *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós. A leitura, apesar de emancipadora, é vista como “degradante”, pela sociedade patriarcalista da cidade.

A partir deste contexto, que introduz brevemente a inquietação que originou a proposta deste trabalho, estabelecemos nosso objetivo: refletir sobre como o ato de leitura confere autonomia à mulher, então subjugada ao destino de “esposa”. Para iniciarmos nossas considerações é válido frisar qual é entendimento possuímos sobre o conceito de leitura.

Como afirma Lois (2010), a leitura “favorece o encontro do texto com o leitor e lhe oferece espaços de identificação e projeção através de um diálogo com a sua bagagem de vida” (pág. 10). Compartilhamos do ponto de vista da escritora que acrescenta que esse encontro é um “espaço de abstração” apenas possibilitado pela arte. Nesse espaço “o leitor se encontra com o prazer e decola com ele para conquistar outras formas de leitura” (idem).

Apesar de não abordar a leitura como elemento da emancipação feminina especificamente, Lois (2010) enxerga a leitura como trampolim para o desenvolvimento de todo e qualquer leitor de literatura. “Saber o que dizem aqueles símbolos negros sobre o papel é quase como ganhar o mundo. Quase não. Na verdade é uma das



formas de ganhar o mundo, porquanto representa autonomia, liberdade e poder para uma série de coisas” (LOIS, 2010, pág. 16).

Sendo assim, não seria diferente com a personagem Malvina, uma estudante e filha de um coronel conservador da cidade de Ilhéus, em pleno desenvolvimento. Apesar de ser uma estudante, os planos dos pais para a garota envolvem encontrar um noivo adequado e realizar um casamento. Frequentar a escola tem apenas o intuito de tornar Malvina um bom partido, assim como ocorre com as suas colegas – todas aparentemente conformadas com o destino. Mas Malvina não concorda com os planos traçados para ela. A garota quer entrar para a universidade, ter um emprego e casar apenas por amor. As aspirações de Malvina são proibidas assim como é proibido o acesso das garotas a certos livros, regalia reservada aos homens. Em sintonia com esse aspecto, Lois afirma que “ter um texto e saber ler era privilégio de poucos e era, também, uma forma de exercer poder” (2010, pág.11).

Na obra, o “exercício de poder” do qual a autora fala pode ser exemplificado pela existência de uma seleção de livros para mulheres. A prática é excludente porque segrega o acesso à vasta bibliografia, tornando o acesso a um rico acervo como privilégio dos homens. A justificativa para proibir o acesso das mulheres à literatura é o rótulo de “imoral” aplicado às obras. O rótulo, obviamente, também é uma invenção masculina. Assim, às mulheres restava ler os livros “cor de rosa”. A expressão está relacionada com a coleção de livros chamada *Biblioteca das Moças*, cujos livros da *Biblioteca das Moças* eram “romances sentimentais que privilegiavam o amor como sentimento todo-poderoso, em narrativas onde as heroínas “belas e puras” acabavam casando com ricos herdeiros de “porte garboso”, num eco da moral dos contos de fadas” (CUNHA, 1993, pág. 56). A coleção foi publicada ininterruptamente entre 1920 e 1960 pela Companhia Editora Nacional (CEN) e reeditada nos anos 1980 (LANG, 2007). A maioria dos romances da coleção eram traduções do francês de obras como *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott, *Sonho de moça*, de Kate Douglas, e *Pollyanna*, de Elyanor H. Porter. Segundo a campanha publicitária da CEN para divulgação de sua coleção, os livros poderiam ser lidos por moças e meninas. Segundo Almeida (2007, pág. 7), “tanto os títulos indicados quanto a classificação sugerem o controle das práticas de leituras femininas, à época”.

A permissão para leitura de Malvina segue o padrão da época, portanto. Mas, como afirmamos, a personagem desenvolverá sua autonomia transgredindo a norma do que era permitido ler. Ao frequentar a livraria da cidade com suas colegas de escola, Malvina escolhe justamente os livros que não pertencem à *Biblioteca das Moças*.

Moças do colégio das freiras, Malvina entre elas, interrompiam o disse-que-disse, folheavam livros da *Biblioteca Cor de Rosa*, João Fulgêncio as atendia. Malvina corria com os olhos a prateleira de livros,



folheava romances de Eça, de Aluísio Azevedo. Iracema aproximava-se, risinhos maliciosos:

– Lá em casa tem *O Crime do Padre Amaro*. Peguei pra ler, meu irmão tomou, disse que não era leitura pra moça... – o irmão era acadêmico medicina na Bahia.

– E por que ele pode ler e você não? – cintilaram os olhos de Malvina, aquela estranha luz rebelde. – Tem *O Crime do padre Amaro*, seu João?

– Tem, sim. Quer levar? Um grande romance...

– Vou levar, sim senhor. Quanto custa?

Iracema impressionava-se com a coragem da amiga:

– Você vai comprar? O que é que não vão dizer?

– E que me importa?

Diva comprava um romance para moças, prometia emprestar às demais. Iracema pedia a Malvina:

– Depois você me empresta? Mas não conta para ninguém Vou ler em sua casa mesmo.

– Essas moças de hoje... – comentou um dos presentes. – Até livro imoral elas compram. É por isso que há casos como o de Jesuíno.

João Fulgêncio cortava a conversa:

– Não diga besteira, Maneca, você não entende disso. O livro é muito bom, não tem nada de imoral. Essa moça é inteligente.

(AMADO, 2001, pág. 175)

Cabe-nos salientar que o *Crime do Padre Amaro* era “imoral” para moças, mas lido pelos rapazes, como o irmão de uma personagem, um estudante de Medicina. A diferença indigna Malvina e serve de motivação para escolher justamente o título. Mas a atitude da garota consequências. Seu pai, o coronel Melk, pede ao livreiro João Fulgêncio que não venda mais livros para Malvina que não seja “de colégio” porque “os outros não servem para nada, só servem para desencaminhar” (AMADO, 2001, pág.214).

– Me disseram que o senhor andou vendendo uns livros ruins para a minha menina. Vou lhe pedir um favor: não venda mais nenhum. Livro só de colégio, os outros não prestam para nada, só servem para desencaminhar.

Muito calmo, João Fulgêncio respondeu:

– Tenho livros para vender. Se o freguês quer comprar não deixo de vender. Livro ruim, que é que o senhor entende por isso? Sua filha só comprou livros bons, dos melhores autores. Aproveito para lhe dizer que é moça inteligente, muito capaz. É preciso compreendê-la, não deve tratá-la como uma qualquer.

– A filha é minha, deixe comigo o tratamento. Pra certas doenças, conheço o remédio. Quanto aos livros, bons ou ruins, não comprará mais.

– Isso é com ela.

– Comigo também.

(AMADO, 2001, pág. 214)

Como punição pela audácia em ler um livro que supostamente “desencaminhara” a garota para uma paixão por um homem casado, Malvina recebe uma sessão de espancamento com rebenque do coronel. “Os gritos de Malvina ecoavam na praça” (AMADO, 2001, pág. 216).

Diferente que era planejado para ela e para todas outras “moças de família”, Malvina queria estudar e trabalhar. Mas tampouco o estudo era aprovado pelo coronel, apenas o essencial para que Malvina arranjasse um bom marido.

Quando ela lhe dissera querer estudar no ginásio e depois faculdade, ele decretara:



– Não quero filha doutora. Vai pro colégio das freiras, aprender a costurar, contar e ler, gastar seu piano. Não precisa de mais. Mulher que se mete a doutora é mulher descarada, que se quer perder. (AMADO, 2001, pág. 218).

A “inadequação” de Malvina aos considerados aos “bons costumes” poderia defini-la como uma mulher à frente de seu tempo, uma feminista antes que o movimento tenha sido configurado na década de 1960. Malvina dava sinais, não apenas pelas suas escolhas de leitura, de que não concordava com as limitações impostas às mulheres. Tanto na vida familiar, onde Malvina deixava claro que não queria ser como a mãe, submissa ao marido, como nos breves relacionamentos amorosos, quando acabou se decepcionando com os rapazes que o fundo eram “conservadores”, a jovem discordava do patriarcalismo vigente.

Corajosa, foi ao enterro de uma mulher assassinada pelo marido inconformado com o adultério. Nenhuma mulher “honrada” foi ao velório da vítima do crime passionai. Malvina foi.

Ante os olhos espantados da rua comprimida nas portas e janelas, Malvina entrou trazendo um ramo de flores colhidas em seu jardim. Que vinha fazer ali, no funeral de uma esposa morta por adultério, essa moça solteira, estudante, filha de fazendeiro? Nem que fossem amigas íntimas. Reprovavam com os olhos, cochichavam pelos cantos.

Malvina sorriu para o Doutor, depositou suas flores aos pés do caixão, moveu os lábios numa prece, saiu de cabeça erguida como entrara, Nacib estava de queixo caído.

– Essa filha de Melk Tavares tem topete.

(AMADO, 2001, pág. 168).

A passagem retrata como Malvina tinha atitudes e uma mentalidade “adiantada” sobre as diferenças entre os papéis dos homens e as expectativas reservadas para as mulheres. De maneira simplória, podemos dizer que Malvina “não se encaixava em Ilhéus” ou “não pertencia àquele lugar”. Entretanto, julgamos pertinente definir o sentimento desencadeado pela falta de adequação como “mal-estar na região”, como define Arendt (2012). Segundo o escritor, as “personagens literárias tanto podem se sentir perfeitamente integradas ao mundo regional, como também entrar em conflito com os valores culturais aí vigentes, resultando naquilo que passo a denominar como “o mal-estar na região”” (ARENDR, 2012, pág. 88).

Malvina está claramente em conflito com os valores culturais de Ilhéus. Seu “mal-estar na região” aparece sempre que sonha em fugir e escapar da cidade. São Paulo surge como uma aspiração e contraponto ao mundo rural. Malvina pensa que apenas deixando Ilhéus será feliz e poderá seguir seu próprio caminho.

Malvina odiava aquela terra, a cidade dos cochichos, do disse-que-disse. Odiava aquela vida e contra ela passava a lutar. Começara a ler, João Fulgêncio a encaminhava, recomendando-lhe livros. Descobriu outro mundo mais além de Ilhéus onde a vida era bela, onde a mulher não era escrava. As grandes cidades onde podia trabalhar, ganhar o seu pão e a sua liberdade. (AMADO, 2001, pág. 219)

A leitura que, como afirmamos exerce a função emancipadora de Malvina, serve para aliviar o “mal-estar na região” enquanto uma forma de escape e fuga da realidade através da imersão em histórias de ficção e



romances. Mas a leitura tem um movimento paradoxal de, ao mesmo tempo que é um alívio, é também a causa do descontentamento. Isso porque, como já dissemos, a leitura tem como resultado a ampliação da visão de mundo e de horizontes. A leitura, então, mostra à Malvina que é possível viver de outra maneira, bem diferente e bem longe de Ilhéus. Quando a jovem pensa nas “grandes cidades” como uma possibilidade para seu futuro, pensamos imediatamente em São Paulo, berço do modernismo na década de 1920.

Ora, Ilhéus não era seu lugar, ainda não oferecia condições para que a mulher se livrasse das estruturas do patriarcalismo. Malvina não poderia conseguir sua emancipação por dentro, era preciso que o narrador a “expulsasse”, fizesse dela uma fugitiva para ir buscar sua liberdade “por fora”. Era preferível, na narrativa, excluir de seu meio alguém que não se enquadrou nos papéis de gênero que lhe estavam reservados, alguém que não teve seu corpo docilizado, como diria Foucault (2000). (FARIA, BARBOSA, 2015, pág.7)

Sem adentrarmos no campo foucaultiano sugerido pelos pesquisadores citados acima, concordamos com o apontamento de que a emancipação de Malvina, iniciada com a leitura, só alcançaria plenitude com a saída de Malvina de Ilhéus, acabando também com o seu “mal-estar na região”. Para Arendt, esse é um “sentimento de desajuste entre personagens e valores socioculturais atuantes em um determinado espaço” (2012, pág. 15). No seu artigo, Arendt analisa três personagens Belmiro, Ester e Blau, das obras *O amanuense Belmiro* (Cyro dos Anjos), *Terras do Sem-Fim* (Jorge Amado) e *Contos gauchescos* (João Simões Lopes Neto). De acordo com o escritor, “há personagens da literatura regional(ista) que desejam, de um lado, o campo e uma vida primitiva, ainda conectada à natureza; e, de outro, há aquelas que sonham com a urbanidade e sua ampla gama de opções materiais e culturais” (2012, pág. 95)

A personagem Malvina se enquadraria no segundo caso, sonhando com a grandiosidade de uma metrópole e as possibilidades proporcionadas pelo meio urbano desenvolvido. Na obra, o meio rural seria Ilhéus, mesmo em pleno processo de desenvolvimento, e o ambiente urbano seria São Paulo, destino sonhado por Malvina.

Parece-nos curioso uma breve comparação entre Malvina e Ester, a personagem de *Terras do Sem-Fim* analisada por Arendt. Caso Malvina não se insurgisse contra seu pai e contra a sociedade patriarcalista de modo geral ela poderia ter um futuro muito parecido com o de Ester, esposa do coronel Horácio. Ester é letrada e não consegue se adaptar ao meio rural de Ilhéus e suas fazendas de cacau. A mulher vive em isolamento sem ter nenhuma possibilidade de discutir literatura ou música, por exemplo. Além disso, os rumos da vida de Ester sempre foram decididos por homens: o pai, o avô e o marido. Extamente tudo o que Malvina temia para si.

Ester é indiscutivelmente infeliz no espaço em que se encontra. O seu mal-estar é visível, desde o momento em que deixa o colégio e é forçada a viver com o pai em Ilhéus, uma cidade de aventureiros e lavradores e cuja paisagem, marcada por dois morros, um rio e o mar, parecia-lhe sempre monótona: “As notícias de brigas e de mortes a assustavam, deixavam-na numa agonia” (AMADO, 1973, p. 55). O mal-



estar que envolve a personagem mergulhada naquele universo de valores rurais-regionais toma ares de desterro, porque o seu desejo é estar em outro lugar. (ARENDDT, 2012, pág. 91)

Malvina também manifesta o “desejo de estar em outro lugar”, mas especialmente para escapar da vida de esposa planejada para ela. Ao discutir com seu pai, Malvina diz que não quer ser “criada” ou “enterrada”. O mal-estar da jovem também é revelado pelo seu sentimento de incompreensão. Malvina não se sente acolhida e compreendida pelos próprios pais, sequer é apoiada. Para eles, todos os planos da filha a levariam à “perdição”.

- O senhor não vai compreender. Aqui ninguém pode me compreender. Já lhe disse, meu pai, mais de uma vez: eu não vou me sujeitar a casamento escolhido por parente, não vou me enterrar na cozinha de nenhum fazendeiro, ser criada de nenhum doutor de Ilhéus. Quero viver a meu modo. Quando sair, no fim do ano, do colégio, quero trabalhar, entrar num escritório.
 - Tu não tem querer. Tu há de fazer o que eu ordenar.
 - Eu só vou fazer o que desejar.
 - O que?
 - O que eu desejar...
 - Cale a boca, desgraçada!
 - Não grite comigo, sou sua filha, não sou sua escrava.
- (AMADO, 2011, pág. 215)

Os constantes conflitos de Malvina com seu pai fazem com que o coronel matricule a filha em um colégio interno em Salvador. Afastada de Ilhéus, Malvina faz um plano para escapar. Ela já havia decidido, depois de ser abandonada em um plano de fuga com o namorado, que fugiria sozinha, com seus próprios méritos. “Por que não partir com seus pés, sozinha, um mundo a conquistar? Assim sairia. Não pela porta da morte, queria viver e ardentemente, livre como o mar sem limites” (AMADO, 2011, pág. 221).

Depois que Malvina foge o leitor fica sem notícias a respeito da personagem, sua ausência é explicada mais ao final do livro: ela viajou para São Paulo, onde estudava e trabalhava, assim como sonhara.

Deste modo, nossas considerações finais encaminham-se no sentido cíclico ao encontro do início deste trabalho, onde explicitamos nosso objetivo. Como podemos ver, *Gabriela Cravo e Canela* é uma obra rica em matéria-prima para estudos de gênero, já que possui inúmeras personagens transgressoras - de Gabriela, que ama livremente sem se casar, até Malvina, que conquista sua liberdade com a ajuda da leitura. Diferentes entre si, as duas rompem com o patriarcado coronelista vigente em Ilhéus. Malvina, inclusive, dizia-se admiradora da liberdade de Gabriela. Mas diferente da sertaneja que chegou na cidade em busca de trabalho, Malvina queria sair de Ilhéus. Em São Paulo berço do movimento modernista, a garota conseguiu realizar o sonho de estudar e trabalhar,

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Nukácia M. Araújo de. *Revistas femininas e educação da mulher: o Jornal das Moças*. Congresso



de Leitura do Brasil. Associação de Leitura do Brasil (ALB), São Paulo, 2007.

AMADO, Jorge. *Gabriela Cravo e Canela*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

ARENDT, João Claudio. O mal-estar na região: Belmiro, Ester e Blau. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 85-95, 2012.

CUNHA, Maria Tereza S. *Bibliotecas das moças: contos de fada ou contos de vida?* *Cadernos de Pesquisas*. n. 85, p.54-62, maio,1993.

FARIA, D. R. de; BARBOSA, V. A representação do feminino em Gabriela Cravo e Canela e possíveis caminhos para se pensar a condição da mulher na contemporaneidade. In: *Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, Seminário Internacional de Estudos Culturais e educação*, 2015, Canoas. Anais. 2015.

LANG, Cíntia da Silva. *Bastidores da produção da Biblioteca das Moças*. Congresso de Leitura do Brasil. Associação de Leitura do Brasil (ALB), São Paulo, 2007. (comunicação).

LOIS, Lena. *Teoria e prática da formação do leitor*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 13
Personagens femininas na voz de seus narradores

QUE COISAS QUE NÓS NÃO SABEMOS HAVERÁ ENTRE O DIABO E A MULHER: O FEMININO E O DEMONÍACO NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Ma. Aline Corte (FatiPUC)

Em um de seus romances mais polêmicos, José Saramago nos apresenta a questão: “Que coisas que nós não sabemos haverá entre o Diabo e Deus?”, colocando em xeque o antagonismo e a oposição entre essas duas entidades e insinuando sua relação próxima e complementar, que é, aos poucos, desvendada em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991.

No entanto, uma outra questão, tão interessante quanto a anterior e aqui apresentada já no título do presente trabalho, é a relação entre a figura do Diabo e as representações femininas na literatura portuguesa de hoje. Assim, a partir de uma análise das relações entre a imagem do Diabo e a mulher presentes em duas narrativas contemporâneas portuguesas, busca-se contribuir para um maior entendimento e uma reflexão mais profunda sobre o lugar e a condição da mulher no mundo, tanto real quanto ficcional, no passado e no presente. Os romances selecionados para tal estudo foram *Nenhum Olhar* (2000), de José Luís Peixoto, e *O remorso de Baltazar Serapião* (2006), de Valter Hugo Mãe. Cabe aqui salientar que ambos os romances foram ganhadores do mesmo prêmio, o Prêmio Literário José Saramago, respectivamente, em 2001 e 2007 – e aqui temos mais uma relação das narrativas analisadas com o nobel português. Os dois autores se destacam, também, pelo sucesso que têm alcançado junto à crítica e pelo reconhecimento dos leitores, sendo considerados grandes nomes da literatura contemporânea de língua portuguesa.

Os romances abordados neste trabalho também compartilham de outros dois aspectos muito interessantes relacionados às narrativas em si: a forma como as personagens femininas são apresentadas e tratadas na história e a ligação proposta pelos narradores e pelas demais personagens entre o feminino e o diabólico.

A ligação entre o Diabo e as mulheres foi amplamente difundida pela Igreja e sua origem se mistura com a própria origem do pecado, remetendo à culpa de Eva na expulsão da raça humana do Jardim do Éden. O pecado provém da mulher, de sua fraqueza perante as tentações demoníacas – estigma que perdura em nossa cultura. Quando não era submissa ao homem e, assim, conseqüentemente, a Deus, a mulher era acusada e condenada por associação com o Demônio. De acordo com Robert Muchembled em *Uma história do Diabo*:



No universo em preto e branco dos doutos, a natureza feminina pertencia ao lado sombrio da obra do Criador, estando mais próxima do diabo que o homem, inspirado por Deus. As descrições médicas não podem ser compreendidas sem uma referência a essa divisão explicativa. Em termos históricos, ela fundamentava a superioridade masculina e explicava a sujeição exigida das mulheres no conjunto da sociedade. Mas os contemporâneos jamais admitiriam tal ideia. Para eles, a mulher era inferior por natureza, isto é, pela vontade divina. (MUCHEMBLED, 2001, p. 99).

No romance de Saramago, por exemplo, a posição inferior da mulher na sociedade judaica do tempo de Jesus é evidenciada pelo narrador, que mostra que essa relação entre o feminino e o demoníaco é vista pelas personagens como uma consequência da culpa da primeira mulher. Porém, na narrativa, Deus é representado como um ser rancoroso, vingativo, e sua reação ao “erro de Eva” (o castigo das dores do parto) é descrito como exagerado e injusto pois perdura até então.

A relação entre a mulher e o Diabo também é desenvolvida no romance a partir da apresentação de semelhanças entre os dois. Maria, ao entrar em trabalho de parto, expressa sua dor pelos gritos, que pareciam “como se a própria terra gritasse” (SARAMAGO, 1991, p. 83). Em seguida, encontra-se a primeira aparição do Diabo na narrativa, surgindo como um dos três pastores que oferecem “presentes” ao primogênito de José, e sua voz é também caracterizada como vinda “debaixo da terra”.

O narrador constantemente ressalta a demonização da mulher pela religião naquele período histórico, não permitindo que o leitor se esqueça da posição de inferioridade do gênero feminino e da desconfiança que desperta.

Na narrativa de Peixoto, encontra-se não só um Diabo misterioso e ambíguo, mas também todo um universo infernal em que as personagens são levadas a cumprir seu castigo em uma repetição interminável.

Nenhum Olhar conta a história de dois Josés, pai e filho, suas vidas sofridas e sem sentido e seu final, que é também o final da narrativa e de todo o mundo nela construído. Além dos protagonistas que compartilham o sangue e o nome, outras personagens também têm suas trajetórias contadas, como os gêmeos Moisés e Elias, o velho Gabriel, Salomão (primo do filho de José) e o mestre Rafael. As personagens femininas também são parte importante da construção narrativa deste universo: a mulher do José, a mulher do Salomão, a cozinheira e a prostituta cega.

O que chama a atenção ao se listarem as personagens da obra é ausência de nomes próprios para as mulheres, enquanto os homens não só são nominados, como também se referem a figuras bíblicas. Esse aspecto do romance já aponta para uma diferenciação na condição de mulheres e homens nesse universo. Outro fato interessante a ser observado na obra é que os dois únicos personagens masculinos que, assim como as mulheres, não possuem nome próprio são o diabo e o gigante, seres míticos e sobrenaturais da narrativa.



Também é interessante observar que ambos os personagens – o diabo e o gigante – ocupam uma posição maligna na história, destruindo a vida dos protagonistas e daqueles que os cercam.

Na primeira parte da narrativa, é o gigante quem violenta a mulher de José desde pequena, destruindo a infância da menina e, posteriormente, seu casamento, pois leva o marido a desconfiar da companheira. Essa dúvida é também alimentada pelo diabo na venda do judas, onde os homens se encontram para beber.

Em *Nenhum Olhar*, a mulher ocupa um lugar de inferioridade, sendo desrespeitada pelos homens e pela sociedade da pequena aldeia em que moram. As personagens femininas são sempre vítimas da desconfiança de todos, inclusive das outras mulheres da vila.

No romance de Peixoto, mesmo desempenhando importantes papéis na história, nenhuma das personagens femininas possui nome, sendo denominadas por suas funções no trabalho ou na família (a mãe de José e a mulher de Salomão, a cozinheira e a prostituta cega). O narrador aponta suas funções e mesmo seus “defeitos”, designando a personagem que acabaria por se casar com Mestre Rafael não só por sua profissão – prostituta – mas também por sua deficiência, ser cega. Também a cozinheira, quando deixa de cumprir com sua função após a morte do marido e do cunhado e fica o dia todo sentada falando sozinha, torna-se a “cozinheira louca”, marcada não apenas pela função que ocupava, mas, agora, além disso, por sua inadequação perante àquela sociedade.

Assim, a narrativa explicita a situação das personagens femininas naquele universo, na pequena aldeia do interior em que o tempo não passa. As mulheres do romance de Peixoto não “são” pessoas, mas “servem” aos homens, existem enquanto aquilo que devem ser para eles, suprimindo necessidades – a necessidade de amor materno (a mãe de José), de relações sexuais (prostituta cega), de alguém que faça algum serviço da casa (a cozinheira). Essas mulheres não existem enquanto elas mesmas, possuindo um nome e uma existência própria, independente de ser útil a um homem ou não, elas apenas têm valor quando este é dado por um homem.

São os homens da narrativa, muitas vezes influenciados por seres fantásticos como o diabo e o gigante, que definem as personagens femininas da história. A posição da mulher na narrativa, principalmente da esposa de José, possui uma forte relação com a imagem do Anjo Caído. Assim como Lúcifer, essa personagem é negada e renegada por todos da vila e o único que a aceita é José, com quem se casa, mas que é também levado por influência do demônio, a desconfiar da mulher.

Portanto, a esposa de José só é aceita pelos demais habitantes daquela pequena aldeia quando um homem se apaixona por ela, quando um homem vê nessa mulher algo que pode lhe ser útil, agradável. O amor de José por sua esposa é mostrado na narrativa como verdadeiro, não apenas uma atração física, como é o caso



do gigante, e é esse amor que a torna aceitável para aquela sociedade novamente.

Na relação abusiva entre o gigante e a mulher de José, a narrativa também aponta de forma explícita para essa demonização do feminino. Na história, quando a mulher de José, ainda menina, perde o pai, o gigante aparece em sua vida:

De novo, a menina nos braços do pai, a girar, nos braços fortes do pai e a sorrir de novo num mundo só de manhãs e primaveras, a menina pequenina a poder sorrir. E sobre os lençóis, o meu corpo rasgado, dilacerado pelos dentes caninos de lobos, o meu corpo rasgado a abrir-se num jorro de sangue que não brotou. Sobre os lençóis frios da cama do meu pai, os lençóis como mármore, sobre o frio, a ausência dos meus sangues. E o gigante, em cima de mim, a dizer-me puta. Ao ouvido, puta. E o tecto do quarto a liquefazer-se em lágrimas, a ser um céu de noite na noite. Eu que nunca tinha conhecido um homem ou nada daquilo, a ouvir, de cada vez que o hálito vulcânico do gigante me aquecia a orelha, puta, em suspiros ciciados pelo vento, puta. Aos pés da cama, abotoou-se a fixar-me sempre num olhar que sorria. (PEIXOTO, 2005, p. 21).

Todas essas mulheres de *Nenhum Olhar* são, em algum ponto da narrativa, julgadas pelos moradores da vila e pelos próprios homens que amam e com quem vivem. Os maridos desconfiam da fidelidade das esposas, acreditando nas provocações do demónio, e as outras mulheres as acusam de serem promíscuas e cometerem abortos (mãe de José), ou de serem muito velhas para o casamento (o que ocorre à cozinheira).

Essas mulheres são excluídas da sociedade e rechaçadas pelos homens, acusadas de serem responsáveis por grandes “pecados”. Em um vilarejo governado pelo demónio, que possui uma igreja esquecida e abandonada, a mulher é quem se torna o inimigo, a guardiã do pecado e da desgraça dos homens. A acusação e o julgamento, a caça às bruxas como na Idade Média, permanece, mas não é mais a cumplicidade com o Diabo que as condena, mas a censura do Anjo Caído contra elas.

O remorso de baltazar serapião é uma obra difícil, de leitura dolorida, principalmente para as leitoras:

a minha mãe deixava de falar comigo e com o aldegundes, porque lhe saíam coisas de mulher boca fora, e barafustar, como fazia, era encher os ouvidos dos homens com ignorâncias perigosas. uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com os seus erros. (MÃE, 2010, p. 17).

Já no começo desse segundo capítulo, a ideia que baltazar (todos os nomes próprios do romance são escritos com letra minúscula), protagonista e narrador do romance, assim como seu pai e os outros homens, possui das mulheres fica clara e torna-se incômoda: “a voz das mulheres estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas onde só diabo e gente a arder tinham destino.” (MÃE, 2010, p. 11).

Essa atmosfera perdura na narrativa e torna-se cada vez mais violenta e angustiante, conforme acompanhamos a jornada do protagonista nos castigos infligidos à sua mulher, ermesinda, e nos xingamentos feitos à velha bruxa que cruza seu caminho. Outras personagens femininas perpassam a história de baltazar, que sempre aponta para a relação entre a mulher e o pecado, para ele ambos filhos do demônio.



Entre essas personagens está a teresa diaba, uma espécie de mendiga: “estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos” (MÃE, 2010, p. 27), deixa claro o narrador, demonstrando que a alcunha dessa mulher se deve não só à vida sexual agitada que vive, mas também à sua aparência grotesca. Porém, o que mais irrita baltasar em teresa diaba é sua atitude, mais próxima da masculina, do desejo irracional, do que da feminina, da submissão e do medo:

a teresa diaba já não era filha de ninguém, por muito tempo que se defendeu de bicho e instinto, a diaba era só bicho e instinto, como coisa que veio do mato para se amigar da vida das pessoas. era assim como um animal selvagem com muita vontade de ser doméstico. presa às atitudes dos homens viciara-se em homens. (MÃE, 2010, p. 57).

O conhecimento de teresa diaba sobre o sexo incomoda baltasar, para quem a “estupidez” da mulher acerca deste assunto a torna melhor, como sua esposa ermesinda: “depois, ela perguntou se teria de ganhar barriga por cada vez que eu a conhecesse. e eu sorri com sua burrice, e até a amei mais ainda, por corresponder perfeita à estupidez que se espera numa mulher.” (MÃE, 2010, p. 44).

Portanto, quando ermesinda começa a ter um conhecimento, uma vivência, que não é partilhada ou voltada para seu marido é que baltasar começa a torturá-la fisicamente. Ao saber que a esposa encontra-se todas as tardes com o patrão e que não lhe conta sobre o que acontece entre os dois durante esse período, baltasar decide dar o primeiro “corretivo” em ermesinda, ao qual se seguiram outros tantos, despedaçando por completo a esposa.

Para baltasar, narrador do romance de Valter Hugo Mãe, o homem devia temer por sua alma mais do que pela da mulher “não por deus, que despreza as mulheres e as manchou de pecado, mas pelo diabo, à espreita no corpo delas a tentar agarrar-nos a alma a partir da ponta do badalo”. Portanto, para o protagonista, as mulheres representam o mal por trazerem consigo a perdição, o que leva os homens a perderem o controle, como ocorre com o próprio narrador, que acaba por destruir a mulher que supostamente ama.

Na narrativa de Mãe, todas as ações que partem das mulheres da narrativa (a vontade sexual de teresa diaba, os encontros secretos de ermesinda, a fuga e o retorno da bruxa) são vistas como demoníacas e causadoras do caos no universo das personagens. Já as atitudes dos homens, por mais mesquinhas, violentas e monstruosas (como o estupro de ermesinda pelos companheiros de baltasar sob seu conhecimento) são passíveis de explicação e compreensão por parte do narrador.

Luther Link, em *O Diabo – A máscara sem rosto* (1998), aborda o tratamento dado ao tema do Diabo na arte da pintura e da escultura desde a Antiguidade e a Idade Média até o Renascimento, apontando as principais tendências e buscando suas causas e origens. De acordo com esse autor, o Demônio veste muitas máscaras, mas todas têm como base certas concepções que marcaram nossa cultura. Uma delas é a associação entre a mulher e



o Diabo, a relação de cumplicidade entre eles. Principalmente durante a Inquisição, a imagem da mulher foi transformada em uma das diversas máscaras do Demônio como forma de estabelecer de vez a posição de inferioridade da mulher na sociedade ocidental.

Desse modo, não se pode ignorar que a relação estabelecida entre o feminino e o demoníaco retratada nos romances analisados é, também, uma denúncia e uma proposta de reflexão sobre a condição da mulher na sociedade ontem e hoje. O leitor, ao deparar-se com o preconceito e a violência sofridos pelas personagens femininas dos dois romances, vê-se não só diante de uma realidade possível no período medieval ou em um remoto vilarejo do interior de Portugal, mas de histórias que remetem a uma realidade próxima, atual, de violência e discriminação contra a mulher.

Assim, tanto no romance de Peixoto quanto no de Mãe, observa-se a denúncia sobre as condições cruéis de ontem e de hoje dessas mulheres, sempre expostas ao preconceito, à violência e à inferiorização. Ao aproximá-las do Diabo, as narrativas instauram o caráter dos universos que apresentam, machista, medroso e agressivo, nos quais tudo o que não pode ser dominado ou que precisa ser dominado é posto sob o rótulo do diabólico e do maligno.

O Mal do qual as personagens femininas são acusadas é o de “incitar” o mal nos homens, que se colocam como inerentemente bons, plenamente virtuosos. A culpa é da mulher e quando essa mentira é enfim desmarcada pelos protagonistas, a história acaba, mostrando que por trás dessa máscara, existe realmente um Diabo, mas que este é, na verdade, um ser sem rosto, como define Luther Link, construído a partir do próprio homem.

REFERÊNCIAS

PEIXOTO, José Luís Peixoto. *Nenhum Olhar*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

LINK, Luther. *Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MÃE, Valter Hugo. *O remorso de baltasar serapião*. São Paulo: 34, 2010.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 13
Personagens femininas da voz de seus narradores

AS PERSONAGENS FEMININAS EM *FRANKENSTEIN* NAS VOZES DE NARRADORES MASCULINOS

Ma. Lilian Agg Garcia (UFSC)

INTRODUÇÃO

A autora inglesa Mary Wollstonecraft Godwin (1797-1851) se tornou mais conhecida como Mary Shelley após ter casado com o poeta Percy Bysshe Shelley, a qual nasceu e faleceu na capital londrina¹. Filha de pais famosos no campo das Letras, o pai era o escritor e filósofo radical William Godwin e a mãe, a escritora feminista Mary Wollstonecraft.

Shelley ficou mais conhecida pelo romance gótico *Frankenstein: ou O Moderno Prometeu* (1818), anonimamente, o qual sofreu inúmeras revisões e reedições, até os dias de hoje; no entanto, a terceira revisão de 1831 é a mais reconhecida e utilizada como base de pesquisas e de traduções por apresentar uma introdução da autora, em que Shelley descreve todo o processo de criação de Frankenstein. Segundo a autora, tudo começou durante o verão de 1816, em uma noite e uma noite de tempestade, na Suíça, ela e o marido estavam em uma casa, reunidos com os amigos, o poeta inglês Lord Byron e o médico e escritor John Polidori. Os amigos começaram a ler histórias alemãs de fantasmas, quando Byron decidiu desafiar o grupo a escrever uma história aterrorizante de fantasmas. Shelley foi a única que “levou a sério” a competição e passou horas para criar a história de *Frankenstein*.

Das possíveis motivações para que Shelley criasse a história, acredita-se na conversa de Percy Shelley com Lord Byron sobre o princípio da vida, envolta no conceito de galvanismo, na morte prematura do primeiro filho da autora; no contexto histórico da experimentação biológica e exploração científica que ilustrava o momento de transição dos séculos XVIII e XIX; nas mortes sucessivas de seus familiares; no pesadelo que Shelley teve na noite da competição, em que ela viu um monstro; tudo isso associado à situação doméstica em que ela enfrentava.

No decorrer da sua carreira literária, a autora de Frankenstein produziu contos, ensaios, biografias, entre

¹ Para evitar repetições, ao longo desse trabalho, refiro-me a Mary Shelley, como Shelley; e o marido, Percy ou Percy Shelley.



as principais obras, incluem-se: *Valperga* (1823), *The Last Man* (1826), *The Fortunes of Perkin Warbeck* (1830), *Lodore* (1835) e *Falkner* (1837). Além disso, Shelley auxiliou o marido Percy Shelley na edição e na promoção de seus poemas.

1 A SITUAÇÃO DAS MULHERES ENTRE O FINAL DO SÉCULO XVIII E O SÉCULO XIX

Shelley vivenciou o momento histórico em que as mulheres eram cidadãs inferiores aos homens, eram consideradas como posse masculina, figuras indefesas que deveriam ser protegidas por eles, eram valorizadas por desempenharem deveres domésticos como filhas, irmãs, mães e esposas.

Em *Frankenstein*, Shelley retratou as mulheres do século XIX, de maneira que se deu a impressão que os papéis das personagens femininas eram insignificantes por falta de autonomia e liberdade de expressão; no entanto, o perfil de cada uma delas proporciona reflexões acerca do protesto da autora.

No tocante às escolhas dos narradores no romance, em questão, a autora fez uso de três narradores masculinos para relatar a sua história, são eles: o aventureiro e navegador Robert Walton, o cientista Victor Frankenstein e a criatura. A representação feminina ocorre a partir do olhar e da percepção masculina, elas foram descritas com poucos detalhes, aparentemente, com intenção de reduzir a importância de cada uma delas na trama. Pode-se considerar que as figuras femininas exerciam a função de intermediação para refletir o caráter e sensações dos personagens masculinos

Para a crítica feminista Johanna M. Smith, “as mulheres funcionam não em benefício próprio, mas como condutoras para as relações masculinas com aqueles do mesmo sexo” (SMITH, 2000, p. 283). A afirmação de Smith pode ser exemplificada no papel representado pela irmã de Walton, Margaret Saville, a qual não possuía fala direta; entretanto, Saville tinha função mediadora para que Walton pudesse expressar a admiração e afeição que tinha pelo cientista *Frankenstein*, a amizade entre eles foi descrita na carta de Walton à irmã; sendo assim, a personagem Margaret Saville desempenhava a função de meio de comunicação entre o narrador Walton e o público leitor.

Nas palavras de Smith, “nenhuma mulher no romance fala diretamente. Tudo que sabemos sobre elas é filtrado pelos três narradores masculinos.” (SMITH, 2000, p. 313). Dessa forma, o distanciamento é evidente, a autora Shelley parece que “evitou” o contato com as personagens da trama e com as leitoras também.

Observemos os perfis das personagens femininas que foram narradas pelos narradores masculinos na seção 2.



2 PANORAMA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *FRANKENSTEIN*

A primeira figura feminina no romance é a da personagem Margaret Saville, irmã do narrador Robert Walton, a qual era isenta de falas diretas; na narrativa, não há descrição de Saville, há apenas as cartas de Walton destinadas a ela, o leitor não tem a certeza se as cartas chegaram, de fato, à residência da irmã. É perceptível que Walton respondia aos questionamentos da irmã, mas o texto não apresenta o real “feedback” de Saville. Sendo assim, por meio da irmã de Walton, Shelley preservou a tradição da época que somente “era permitida a fala ao homem”. Implicitamente, tem-se o paradigma da voz subjetiva da personagem através do seu protesto silencioso.

A segunda personagem diz respeito a mãe de Frankenstein, Caroline Beaufort, a qual desempenhou os papéis de esposa, mãe e filha, nunca se revoltou com a posição que possuía, seu comportamento era um tanto angelical; destaco que os papéis representados em Beaufort eram os esperados que as mulheres desempenhassem naquele século XIX.

Segundo a crítica feminista Anne Mellor, “[...] as ficções de Shelley criticam, sutilmente, as ideologias dominantes românticas patriarcais do seu cotidiano. [...]” (MELLOR, 1989, p. xii). Dessa maneira, é possível que a morte da personagem Beaufort representa a libertação do papel estereotipado e do fardo feminino de não ter lugar, naquela época, em uma sociedade estritamente patriarcal e masculinizada.

A terceira personagem feminina é a “prima por consideração” e futura noiva de Frankenstein, Elizabeth Lavenza, a qual foi resgatada por Beaufort, na Itália, quando menina de uma família pobre de cinco filhos. Na narrativa de Frankenstein, “[...] ela parecia diferente de todos. Os outros quatro tinham os olhos escuros, eram como que pequenos e fortes vagamundos; já essa criança era muito delicada e bela. [...]”. (SHELLEY, 2013, p. 55).

Em decorrência da forma como Lavenza era narrada, deu-se a impressão que ela era propriedade, um presente da mãe para o filho Victor. Há uma passagem da narrativa que afasta a referida impressão, pois a constatação é instaurada ali: (SHELLEY, 2013, p. 56).

[...] Tenho um lindo presente para meu Victor; amanhã ele o receberá. E quando, de manhã, ela me apresentou a Elizabeth como seu presente prometido, eu, com seriedade infantil, interpretei suas palavras literalmente e olhei para Elizabeth como se fosse minha – minha para protegê-la, amá-la e agradá-la. [...].

É notável que as personagens femininas passivas e submissas à figura masculina são retratos da sociedade naquele século XIX; além disso, os perfis dessas mulheres remetem às características das



personagens do período romântico, em especial, no gênero gótico, em que elas eram indefesas e em perigo, frequentemente, dependentes de seus pais, irmãos, noivos, maridos e/ou patrões.

A quarta personagem é a empregada devotada e amorosa da família Frankenstein, mais conhecida como Justine Mortiz, a qual foi levada, por Beaufort, para trabalhar em sua casa, após ter sofrido maus tratos da mãe biológica. Justine, assim como as outras mulheres, era uma criatura linda, idealizada, domesticada, virtuosa, passiva e devotada aos outros. A personagem foi acusada de ter matado o irmão mais novo de Frankenstein, tendo sido a criatura a real culpada pelo crime; é possível que o “sacrifício da morte” da personagem represente, metaforicamente, o resultado do egoísmo e do orgulho masculino e que o executor da sentença mortal seja toda a sociedade.

A quinta figura feminina na história é uma camponesa, Agatha De Lacey, era uma filha devotada e considerada como amiga para a criatura, pois, enquanto, estava no campo, ela observava aquela família de camponeses e os admirava. De acordo com a narrativa da criatura, “[...] a garota era jovem e de maneiras gentis [...]”. (SHELLEY, 2013, p. 131). Agatha era observada na cozinha, durante os afazeres domésticos, no cuidado que tinha pelo pai idoso e na parte externa da casa, quando auxiliava o irmão Felix com as plantações. O leitor pode observar que a criatura aprendeu com Agatha e a família sobre as leis morais, da caridade, do amor e sobre o devotamento aos pais.

A sexta e última personagem feminina remete a árabe Safie, filha de pai comerciante turco e mulçumano, preso por preconceito religioso cristão. Em viagem, o camponês Felix De Lacey se apaixonou por Safie e se sentiu na obrigação de ajudar o pai a fugir da prisão, em gratidão o pai da garota a promete em se casar com Felix. No entanto, depois de liberto, o pai ambicioso decide que a filha deveria ir para Constantinopla e se casar com um homem rico. Safie desobedece às ordens do pai e vai à Alemanha em busca do amado. A personagem representa a mulher estrangeira, falante de outra língua e segundo a visão da criatura, Safie era detentora de uma cultura desconhecida e proporcionou maior felicidade à família De Lacey.

Para o pesquisador Erin Webster Garrett (2000), Safie “apresenta o espelho humano invertido para a criatura marginalizada e não-natural”. Em contrapartida, a partir das interpretações feministas, a personagem Safie pode ser referenciada como a representação literal dos ideais liberais da mãe de Shelley, a escritora feminista Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of the Rights of Women* (1792), uma das obras pioneiras de filosofia feminista, na qual Wollstonecraft se contrapõe aos teóricos educacionais e políticos do século XVIII que não visualizavam motivos para que as mulheres tivessem acesso a sistemas educacionais.

Não há um narrador onisciente em *Frankenstein* para comentar os fatos e monitorar os leitores, mas



uma série diferente de narrativas como forma de testemunhos, motivando o público leitor a absorver todas as informações e formar sua própria conclusão; esse recurso narrativo pode ser interpretado como uma maneira de apagar a presença da autora. Para a crítica feminista Anne Mellor, a narrativa encaixada às cartas evidencia “a ansiedade autoral de Mary Shelley” querendo emergir: Shelley “[...] duvidava da legitimidade da sua própria voz literária e essa dúvida determinou a sua decisão de falar pelos três narradores masculinos.” (MELLOR, 1986, p. 53). É provável que essa decisão de Shelley por ela ter consciência da posição feminina desfavorável no século XIX, sendo assim uma estratégia de conferir maior credibilidade ao seu romance.

Por outro lado, Betty Newman (1995) analisa a narrativa de Shelley como uma estratégia para desestabilizar o texto, pois cada narrador conta a história, de acordo com sua visão de mundo, incitando o leitor a desconfiar da veracidade dos fatos reportados pelos três narradores. Na próxima seção, apresento um panorama dos narradores Walton, Frankenstein e a Criatura.

3 PERFIS DOS NARRADORES ROBERT WALTON, VICTOR FRANKENSTEIN E A CRIATURA

O navegador e narrador Walton exerce a função mediadora entre as histórias de Frankenstein e da Criatura no início da trama, assim como instrumento para que a autora apresentasse alguns temas-chave do romance. As cartas de Walton à irmã Margaret Saville proporcionam que Shelley a motivação para que a história pudesse ser contada e para caracterizá-lo como técnica para preparar o leitor a não estranhar os perfis de Frankenstein e da sua criatura.

É frequente, em análises dos personagens do romance de Shelley, a história de vida de Victor é contemplada como o centro da trama, de fato, a partir dos acontecimentos do cientista, o leitor verifica situações conflitantes do ser humano e de seus semelhantes. Quando criança, o garoto suíço, Victor, se criou em Genebra lendo literaturas de alquimistas da antiguidade, considerados “obsoletos” pelos professores e pesquisadores da época, em que Victor era um aluno universitário. Na universidade de Ingolstadt, Frankenstein se sentiu instigado em revelar os “segretos da vida” e em criar um ser composto por órgãos de cadáveres e de peças de sucatas. Em linhas gerais, o personagem do cientista representa o pesquisador ambicioso, ansioso pelo conhecimento e novas descobertas, sem princípios morais, o qual desrespeita a lei natural da vida.

Em contrapartida, a Criatura simboliza que o ser é bom por excelência; no entanto, o meio e as experiências vivenciadas por ele transformaram-no em um ser impiedoso, o sentimento de rejeição despertou na Criatura tendências criminosas, tais como: os assassinatos do irmão mais jovem de Frankenstein, da sua



noiva e do melhor amigo; a criação de Frankenstein, também, provocou a morte do pai do cientista e a sentença de morte da empregada Justine Mortiz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Frankenstein*, pode-se constatar o cenário opressor em que as mulheres viveram naquele século XIX, sendo elas figuras inteligentes, passivas e submissas. No entanto, cada personagem feminina tem um papel importante na trama: seja de veículo de comunicação para que o narrador Walton se expressasse; de “sacrifício” para ilustrar a injustiça, o egoísmo e a prepotência; de instrumento para o conhecimento do sentimento amoroso, altruísta e fraterno; e de voz subjetiva que apontava um protesto silencioso da própria autora.

Já os narradores masculinos são os portadores da voz feminina, retratando a submissão e a passividade das mulheres, as quais eram “sacrificadas”, devido a força, domínio e, paradoxalmente, a fraqueza do universo masculino, que ao mesmo tempo que as controlavam, e as possuíam como objetos, dependiam da companhia, do carinho e de seus cuidados. É provável que Shelley tinha como proposta denunciar a situação inferiorizada do feminino e alertar o leitor à necessidade de igualdade dos direitos de homens e mulheres, principalmente, de valorizá-las e de considerá-las como companheiras que juntos, homem e mulher, poderiam e podem proporcionar um futuro mais digno e promissor.

REFERÊNCIAS

GARRETT, Erin Webster. Recycling Zoraida: The Muslim Heroine in Mary Shelley's *Frankenstein* (2000). *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. v. XX, n. 1, spring 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--52/html/02792986-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html>. Acesso em: 11 set. 2015.

MELLOR, Anne K. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. New York: Routledge, 1989, p. xii.

NEWMAN, Betty. Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of *Frankenstein*. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Edited by Fred Botting. New York: St. Martin's, 1995, p. 166-190.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1st ed., 1818. 3 vol.

_____. *London*: Colburn & Bentley, 3rd ed., 1831.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

_____. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2013.

SMITH, Johanna M. *Cooped Up: Feminine Domesticity in Frankenstein*. Boston: Bedford; St. Martins, 2nd ed., 2000, p. 283-313.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 13
Personagens femininas na voz de seus narradores

ESTRANHA E ESTRANGEIRA: A SOLIDÃO DE EDNA/EDUARDA REFLETIDA NOS MODELOS FEMININOS APRESENTADOS EM *RIACHO DOCE*, DE JOSÉ LINS DO REGO

José Vilian Mangueira (UERN)

Se comparado às demais produções de José Lins do Rego, *Riacho Doce* se diferencia de outros romances desse escritor: há nele um destaque para as personagens femininas quanto ao domínio das ações dramáticas, ou seja, as mulheres do romance desenvolvem mais ações do que os homens. Elas ainda se constituem o maior número de personagens na obra. Além disso, este romance se diferencia dos demais no que se refere à personagem feminina, uma vez que ele oferece uma nova perspectiva quanto à representação do feminino: traz a mulher como protagonista da narrativa. Até mesmo quando o narrador, na seletividade do foco narrativo, escolhe um personagem masculino, Carlos ou Nô, como prisma momentâneo na composição do texto, ele o faz sempre mostrando a visão do masculino sobre a protagonista do romance. Dessa forma, Edna está inquestionavelmente no centro da narrativa.

No que se refere ao universo das personagens femininas, *Riacho Doce* apresenta um número considerável delas. Neste trabalho, interessa-nos investigar o modo como estas personagens femininas são relacionadas à protagonista, Edna/Eduarda, possibilitando-nos uma abordagem de gênero que extrapole a visão simplista da diferença sexual, apenas. As personagens femininas do romance, que listamos aqui, apresentam-se como modelos comparativos para a protagonista do romance: Ester, Matilde, Elba, Sigrid, Norma, Helena, Aninha e a mãe de Nô.

Com o objetivo de analisarmos o modo como as personagens femininas dialogam com Edna/Eduarda, as personagens listadas anteriormente serão reagrupadas em categorias de análise, levando em conta a função que cada personagem desenvolve na narrativa, tomando como base a representação do feminino. Desta forma, poderíamos pôr em um mesmo patamar Matilde e a mãe de Nô, que representam o estereótipo da Mulher-Mãe; em outro, teríamos Elba e Aninha, a representação da viúva e matriarca de um grupo familiar; e um terceiro seria formado por Sigrid e Norma, as filhas que irão repetir o destino de mulher de suas mães. Ester e Helena estariam cada uma em posições diferentes, uma vez que elas exercem papéis diferenciados, quanto à representação do feminino. Mais uma vez, reforçamos a funcionalidade dessa divisão para nos permitir analisar



o modo como essas personagens dialogam com Edna/Eduarda, criando, dessa maneira, um painel feminino que coloca a protagonista reclusa, ou seja, em um ambiente de isolamento, destacando, portanto, a sua solidão diante dos padrões impostos pelo patriarcado na configuração do feminino.

Iniciando nossa análise com a representação da Mulher-Mãe, percebemos que Matilde, a mãe da protagonista, e a mãe de Nô – que não possui um nome – são a representação da estereotipia da mulher casada, vivendo para o lar e cuidando do marido e dos filhos. Dessa configuração delas no romance é que podemos agrupá-las em um par.

Matilde é caracterizada como subjugada e passiva diante da força de sua sogra, a velha Elba; e possui apenas rápidos momentos de revolta, quando vê a filha ameaçada, como, por exemplo, quando a filha é acusada de roubo pela mãe de Norma ou quando Edna/Eduarda apanha do próprio pai. O romance reforça o fato de Matilde viver para suas atividades de mãe e de esposa, não demonstrando qualquer sinal de revolta diante das funções que lhe são impostas: “A mãe [Matilde] era aquela criatura apática, fria, amando os filhos como se fosse seu dever, amando-os como fazia o almoço e o jantar, como lavava roupa ou tomava conta dos animais” (REGO, 2003, p. 39).

A figura da Mulher-Mãe não é o modelo que Edna/Eduarda busca para si. Ainda na adolescência, a protagonista procura afastar de si a possibilidade de repetir o destino de mulher que sua mãe encarna. Ao identificar a passividade e o trabalho constante e cansativo da mãe, Edna/Eduarda se questiona se ela teria que ser como Matilde: “[...] sua mãe estaria na beira do fogão. Os animais já teriam recebido o cuidado de suas mãos [...] teriam conhecido o zelo da boa Matilde [...] de mãos calosas de homem. Teria que ser como sua mãe?” (REGO, 2003, p. 57). A resposta ao seu questionamento afasta Edna/Eduarda de Matilde para ligá-la à figura da mulher solteira e independente que deixa o seu lugar de origem para ganhar a vida com seu trabalho: “A mestra [Ester] não permitiria uma coisa destas. Sairia pelo mundo com Ester. E ambas encontrariam quem fizesse por elas o mesmo que ela havia feito pela Espanhola [libertado a Espanhola]” (REGO, 2003, p. 57).

Para fugir do padrão feminino da mãe, Edna/Eduarda procura casar com um homem que não espelhe a figura do seu próprio pai, e, conseqüentemente, afaste de si a possibilidade de repetir a vida de entrega de Matilde. É por isso que ela rejeita as investidas dos outros rapazes do burgo onde mora. Para ela, eles significavam a certeza da repetição da vida da mãe: “Todos eles [os homens] queriam uma mulher que fosse boa – boa para os porcos, para as galinhas, para as vacas. Uma mulher que lhes desse a cama e a casa em boa ordem” (REGO, 2003, p. 94). Ao escolher Carlos para esposo, Edna/Eduarda não só se distancia da vida que sua mãe levava, mas, como era seu grande desejo, se aproxima da sua ex-professora, Ester. É o que fica



evidente na passagem seguinte que focaliza o casamento de Edna/Eduarda com Carlos: “[Carlos] Era engenheiro, trazia grau da universidade [...] conversaram de coisas que outros ali não sabiam o que era. Era também da música, como Roberto” (REGO, 2003, p. 108). O trecho mostra que o engenheiro era exaltado, primeiro, por se diferenciar dos outros homens que Edna/Eduarda conhecia e, depois, por se aproximar do homem que Ester, a professora querida, escolhera para marido.

Quanto à mãe de Nô, a segunda mulher da narrativa a encarnar a estereotipia da Mulher-Mãe, a protagonista de *Riacho Doce* não consegue distinguir a presença desta personagem diante das outras figuras com quem passa a conviver no Brasil. Sem nome, sem voz, sem um rosto específico, a mãe de Nô nada mais é do que o exagero do estereótipo feminino da passividade e da abnegação. Essa mulher é tão exageradamente apagada como sujeito que lhe é privado o direito de cuidar de todos os seus filhos, uma vez que sua sogra, Aninha, lhe retira seu filho Nô.

A representação da Mulher-Mãe vai ter sua continuação em duas outras figuras femininas. Sigrid e Norma, ao contrário de Edna/Eduarda, passam do estereótipo das meninas que necessitam de proteção para o de Mulher-Mãe, identificado nas personagens anteriores. A irmã e a amiga de infância de Edna/Eduarda são representantes do feminino que, desde jovens, parecem destinadas a perpetuarem o que são suas mães. Em uma delas tem-se a exacerbação da fragilidade da mulher e na outra a ligação com o masculino através do casamento. A primeira referência que o narrador oferece de Sigrid mostra-a como uma frágil figura: “A sua irmã mais moça, a pálida Sigrid, se encostava nela, procurando proteção. [...] A velha Elba falava da fraqueza de Sigrid como se a menina tivesse culpa [...] Menina doente, não comia, não tinha coragem para coisa nenhuma” (REGO, 2003, p. 45). Já Norma, embora não fosse “como Sigrid, fraca, chorando por tudo” (REGO, 2003, p. 46), é identificada, desde o início da narrativa, como o par romântico da figura masculina mais forte: “Norma gostava dele [Guilherme]. Todos diziam que os dois namoravam” (REGO, 2003, p. 46). O destino das duas é o casamento. Em Norma, ainda é explorada a simbologia da mulher como genitora. De todas as meninas do romance, Norma é a única personagem que possui uma boneca, objeto que indica uma preparação prévia da menina para se tornar mulher e mãe. Ao roubar a Espanhola, boneca da amiga, Edna/Eduarda não empreende essa ação com o intuito de tomar o lugar de Norma como dona da boneca, mas como forma de libertar a Espanhola que, na visão da protagonista, encontrava-se prisioneira. Na simbologia que o brinquedo boneca traz, não é a representação de filha que conta para Edna/Eduarda, mas a imagem de um ser que se acha prisioneiro de um algoz.

A confirmação de que Norma e Sigrid dão continuidade ao modelo da Mulher-Mãe está no modo como



a narrativa as retira da ação no romance. Tanto Norma quanto Sigrid se afastam da trama através do casamento. Depois que casam, elas se constituem personagens alusão, sendo apenas referidas pelo narrador ou pela protagonista. Desde o início da narrativa, é esperado que Norma se casasse com Guilherme e, em contrapartida, que Oto case-se com Sigrid. Desse modo, a narrativa já constitui para estas duas jovens mulheres os seus respectivos pares masculinos. Embora não se case com Guilherme, uma vez que este, como homem, escolhe o caminho de se afastar do burgo através do trabalho e sem ter que se ligar a alguém em casamento, Norma acaba se unindo a outro homem, não fugindo ao seu destino de mulher. A previsão de que a família de Edna/Eduarda e a de Norma iriam se ligar se confirma no matrimônio de Sigrid e Oto.

Na análise do destino dessas mulheres, Norma e Sigrid, Edna/Eduarda reconhece, primeiramente, o apagamento das duas como sujeitos e, depois, a continuação do legado de abnegação que sua própria mãe, Matilde, representa: “Norma se casara, tinha filhos, era escrava do seu marido. Sigrid, magra e lânguida, passava o dia no trabalho, dando conta do que não podia. Os homens queriam braços e ventres” (REGO, 2003, p. 95). Novamente, é na figura de Ester que Edna/Eduarda reconhece a responsável por fazê-la enxergar de maneira diferenciada o que a circunda:

Os homens queriam braços e ventres. Não havia nenhum [homem] naquela redondeza que não fosse como o seu pai era – criatura insignificante, de olhar passivo, de jeito grosseiro. Ester lhe dera um conhecimento diverso da vida, lhe ensinara coisas maravilhosas (REGO, 2003, p. 95).

As observações de Edna/Eduarda acabam questionando “a maneira como as mulheres são forçadas a assumir papéis fixos e predeterminados como personagens de ficção” (BONNICI, 2007, p. 79), além de mostrar “[...] a natureza construída das relações de gênero” que “[...] aparentemente neutras são, na verdade, engendradas em consonância com a ideologia dominante” (ZOLIN, 2009, p. 227) do patriarcado. Ao identificar o papel forjado para o feminino e para o masculino na sociedade em que vive, Edna/Eduarda questiona os papéis fixos que são impostos aos gêneros dentro daquele sistema sociocultural do patriarcado. Este questionamento que a protagonista faz revela uma autoconsciência do que está reservado ao seu gênero naquele sistema social que mostra que “[...] o engendramento masculino possui conotações positivas [ligadas à posse do feminino]; o feminino, negativas [ligadas à ideia de passividade]” (ZOLIN, 2009, p. 227).

Além dos modelos anteriores, aparece também, como representação do feminino, a figura da mulher que se aproxima do estereótipo masculino, assumindo, dentro da família, o papel de líder. Elas são representadas por dois núcleos familiares dos principais espaços romanescos de *Riacho Doce*. Há uma repetição da estrutura familiar da casa de Edna/Eduarda, na Suécia, na casa de Nô, no Brasil. Tanto um núcleo quanto o outro possui como representação do clã familiar a figura de uma mulher viúva e idosa, Elba e Aninha.



É essa mulher que exerce o poder sobre todos da casa: no filho, na nora, nos netos.

Na família de Edna, mandava a velha avó Elba. Senhora absoluta de todos, a velha inspirava medo nos netos e na nora, além de intimidar o próprio filho: “[a] velha avó, era ela que mandava na família inteira. Era ela que fazia seu pai tímido como um menino e inspirava medo à sua mãe [...] manobrava sua tribo como dona de tudo, como senhora absoluta” (REGO, 2003, p. 38). Diante de sua figura gorda e alta, todos diminuía o tom de voz e não procuravam contrariá-la. O medo que impõe em todos faz com que a protagonista associe a sua imagem com a dos dragões das histórias infantis.

No núcleo familiar de Nô, a velha Aninha é quem governa. Envelhecida, magra e fisicamente debilitada, Aninha possui o poder de controlar não só os membros de sua família, mas uma comunidade inteira: “[a velha Aninha] Sempre tivera força de fora, de cima, para as manobras com os outros [...] Velha sábia, de poderes estranhos, de coração duro. Era forte na dor, na desgraça, na alegria” (REGO, 2003, p. 137).

Estas duas matriarcas são aproximadas aqui para mostrar o modo como o sistema patriarcal delega poderes ao feminino. A própria protagonista, em dois momentos distintos, aproxima as duas matriarcas. Em uma carta para a irmã, Edna afirma que “[h]á por aqui uma velha que é como a nossa avó Elba” (REGO, 2003, p. 175). Em outro momento, quando Edna/Eduarda se encontra sozinha com Aninha, o narrador mostra como a protagonista analisa a velha senhora: “Edna olhou a velha [Aninha], e viu a avó Elba naquela mulher escura e magra. Era a velha Elba, devia ser a mesma para os outros e falar de Deus com a mesma voz seca” (REGO, 2003, p. 233).

Como aceitar, dentro de um sistema patriarcal, que uma mulher comande diretamente a família? Nos dois casos, a viuvez é o fator de maior peso no apoderamento de Elba e Aninha, embora outros possam ser também elencados. Dentro do primeiro núcleo familiar, é a experiência, aliada aos anos de vida, que faz com que Elba seja elevada ao patamar de superioridade diante de todos de sua casa: “Todos sabiam que a velha Elba conhecia de coisas, mais do que todo mundo” (REGO, 2003, p. 38). Ao focar o irmão robusto de Edna/Eduarda, Guilherme, em contraste com a frágil Sigrid, o narrador procura exaltar o lado físico e audacioso do jovem, igualando-o com o pai e com a avó Elba naquilo que os singulariza: “Guilherme, porém, era o contrário da irmã mais moça. Forte, sadio, tinha a robustez do pai e qualquer coisa do espírito da velha Elba. Autoritário, a vontade dele devia sempre prevalecer para os amigos, para as irmãs” (REGO, 2003, p. 46). Ao igualar o pai e a avó no forjamento do jovem Guilherme, é exaltado aqui o caráter de superioridade da figura da matriarca da família de Edna/Eduarda, uma vez que a qualidade indefinida da avó – “qualquer coisa do espírito da velha Elba” – dá um destaque positivo, assim como a força do pai, a Guilherme.



A força da matriarca Elba ainda é reforçada quando o narrador, usando os pensamentos de Edna/Eduarda, identifica na voz da avó um canto semelhante ao dos homens, contrastando com a voz suave e doce da mãe da protagonista: “O canto de sua mãe era terno, manso, um louvor ao mestre, como uma florzinha [...] A velha Elba cantava grosso, como um homem [...]” (REGO, 2003, p. 54). Neste caso em particular, ao contrastar a voz de Matilde e Elba, a protagonista realça o caráter masculino e impetuoso que a avó possuía e reforça a passividade e fraqueza da mãe. Ainda enfocando a postura da velha Elba na igreja, Edna/Eduarda destaca o fato de a oração da avó, durante o culto, ter a força de uma advertência a Deus, em vez de uma súplica ou pedido, em outro jogo de contraste com a oração da mãe, que é “quase um gemido” (REGO, 2003, p. 54). Na visão da neta, a avó tentaria igualar-se a Deus: “[...] era como se [Elba] dissesse: ‘Olha, Deus do céu, tu mandas no mundo, moves os astros, movimentas a lua e as estrelas, mas eu mando nos meus, no meu filho, na minha nora, nos meus netos. Sou também uma rainha, uma soberana’” (REGO, 2003, p. 54). Nem mesmo a voz do pai, que também cantava grosso, se assemelharia à arrogância da velha Elba.

Enfocando o empoderamento de Aninha, podemos afirmar que é a sua ligação com o sagrado, com o mundo das divindades, que a põe em situação de destaque perante os familiares e a própria comunidade onde vive. A ligação com o divino e os seus mais de oitenta anos conferem à matriarca um lugar diferenciado no sistema social em que vive, fazendo com que todos, inclusive os que se encontram fora daquele núcleo familiar, tenham respeito, admiração e temor à velha.

O modo como o narrador destaca a força da velha Aninha dentro do espaço em que vive, seja a sua casa ou a colônia de pescadores, assemelha-se com a maneira como o escritor José Lins do Rego caracterizou a figura do Senhor de engenho nos romances do “Ciclo da cana-de-açúcar”. Ela tem uma postura rígida, tenta manter uma ordem instituída, não deixa que os que a cercam tomem decisões que diferem das suas e, ainda, assume o direito de gerenciar o destino dos outros. É através de Aninha que a ordem instituída pelo patriarcado se materializa no romance, quando o narrador mostra qual seria o pensamento da velha quanto ao lugar reservado à mulher dentro daquele sistema social:

Para a velha, Edna constituía um perigo. Às vezes, quando a via descendo para a praia, e a olhava quase nua, quando a via espalhada na areia como um peixe fora d’água, ela devia, no íntimo, censurar aquela liberdade: mulher não deveria tomar banho de mar. Mulher era para parir, trabalhar, criar filhos, morrer (REGO, 2003, p. 172).

Na caracterização do poder e do destaque conferidos a essas duas personagens viúvas, o modo como elas são nomeadas tem funcionalidade interpretativa. Por exemplo, a escolha do nome da avó de Edna/Eduarda, Elba, reforça ainda mais o seu caráter de superioridade. Segundo Milton Marques e Elizabeth Marinheiro há duas possibilidades para se explicar o nome de Elba: “tanto pode vir do alemão *halbe* significando *metade*,



como do céltico *elf*, significando *alta e montanhosa*” (MARQUES JR.; MARINHEIRO, 1990, p. 141, grifos dos autores). Em ambos os casos, o nome da personagem se coaduna com o seu papel na narrativa, “tendo em vista a sua posição acima de todos da família, inacessível e inabordável” (MARQUES JR.; MARINHEIRO, 1990, p. 141), como aponta a origem céltica. Quanto à segunda origem, a alemã, Elba constitui a primeira metade “da opressão de que Edna será vítima. A outra metade é a velha Aninha” (MARQUES JR.; MARINHEIRO, 1990, p. 141).

Quanto ao nome de Aninha, percebe-se que há nele uma construção irônica. Forma diminutiva de Ana “Pela primeira vez em sua vida não confiava em si, não se sentia a mesma Ana a quem Deus e os santos confiaram segredos” (REGO, 2003, p. 244), o sentido de carinho que o radical empresta ao nome e os significados deste nome apenas confirmam o caráter de ironia verbal que há nele. Ainda segundo Milton Marques e Elizabeth Marinheiro, o nome Ana significa Graça e Ovelha, o que traria uma conotação de passividade e benfazejo. Mas, levando-se em conta as ações da personagem para afastar Edna/Eduarda de Nô, entende-se que Aninha não é nem uma mulher passiva nem expressa o desejo de ser usada em imolação. Ela é uma força que se insurge como oponente ao que Edna/Eduarda simboliza naquela sociedade. Nas palavras dos estudiosos:

Símbolo do jugo e da castração, uma edição melhorada da velha Sinhazinha, mais do que a graça, ela é a desgraça; mais do que ovelha, ela é o imolador de todos quantos ousem desafiar os seus poderes e as suas rezas (MARQUES JR.; MARINHEIRO, 1990, p. 146).

Riacho Doce mostra que a mulher viúva na sociedade patriarcal toma o lugar do homem no seio da família e, conseqüentemente, assume o espaço público, desempenhando as funções atribuídas ao masculino sem que haja empecilhos por parte do sistema sociocultural. A mulher assume a posição deixada vaga pelo homem, isto é, a de gerir a casa e a família, e, dessa forma, perpetua o sistema de dominação social, cultural e econômico do patriarcado, apagando, assim, qualquer possibilidade das outras mulheres à sua volta conquistarem posição de autonomia. O papel desempenhado pelas personagens Elba e Aninha, em *Riacho Doce*, exemplifica o comportamento da mulher viúva em posição de mando incorporando o comportamento masculino conforme os valores do patriarcado. Elba e Aninha tiranizam suas noras e exercem sobre os que as cercam um poder despótico.

Edna/Eduarda não consegue se identificar com essas mulheres, uma vez que elas são as grandes responsáveis por obliterar as vontades da protagonista. Elas acabam se tornando a figura do antagonista na narrativa, criando empecilhos para que Edna/Eduarda possa atingir os seus objetivos, sejam eles de ordem simbólica, amorosa ou de empoderamento. É graças ao caráter de antagonismo que Edna/Eduarda se afasta



completamente da figura destas duas mulheres, Elba e Aninha, responsabilizando ambas por suas desgraças. Na noite anterior à última entrada de Edna/Eduarda no mar, o narrador, através das reflexões da protagonista, funde a velha Elba e a velha Aninha para mostrar que elas prenunciam o fim da protagonista:

A voz da velha Elba atravessara os mares, rompera os gelos escandinavos, e na doce paz dos trópicos consumira tudo que era grande e belo para a pobre Edna desgraçada. Era a voz da velha Elba que se ligara, se unira à da velha Aninha. Tudo era uma coisa só [...] ‘Pai nosso, que estás no céu’, dizia a velha. E viera de tão longe pegá-la, escravizá-la, como fazia o gelo dos rios, com as árvores parando tudo (REGO, 2003, p. 320).

Riacho Doce ainda apresenta outra figura feminina que convive com Edna/Eduarda; trata-se da americana Dona Helena. Esposa do engenheiro Dr. Silva, o patrão de Carlos, Helena tem, de início, uma grande proximidade com Edna/Eduarda. É a única da região que consegue manter um diálogo com Edna/Eduarda em alemão; presenteia-a com jornais e revistas, além de tentar introduzir a protagonista no lugar onde ela passa a morar. Assim como Edna/Eduarda, Helena é uma estrangeira em Riacho Doce. O fato de as duas mulheres acima serem estrangeiras cria um vínculo entre elas, uma vez que Helena reconhece em Edna/Eduarda a si própria quando se deparou com o litoral brasileiro.

A relação de proximidade entre as duas mulheres estrangeiras não dura muito tempo. Primeiramente, porque Edna/Eduarda enxerga na americana a figura de sua primeira professora, Clotilde, a anterior a Ester. Como aquela professora não demonstrava afeto aos seus alunos, sendo indiferente e rigorosa com todos, entende-se que o vínculo que Helena representa para Edna/Eduarda é algo superficial, sem a verdadeira paixão que caracteriza, por exemplo, a professora Ester, símbolo de amizade que marcará as demais relações que a protagonista do romance mantém. Assim, a presença de Helena acaba trazendo desconforto para Edna/Eduarda. O segundo motivo que distancia as duas estrangeiras diz respeito ao modo como elas lidam com os moradores do lugar. Diferentemente de Helena, que sempre distante dos praieiros, Edna/Eduarda procura se aproximar de todos e demonstra interesse pela cultura dos pescadores, pela língua portuguesa e pela história de vida dos moradores de Riacho Doce. E, à medida que se aproximava dos praieiros, Edna/Eduarda se distanciava da americana: “A moça prestava atenção em tudo. [...] Edna entrara nos corações dos praieiros. E a mulher do dr. Silva ficara, no entanto, à distância” (REGO, 2003, p. 165). Mesmo tendo comportamentos tão distintos, as duas ainda mantêm contato e Helena acaba contando a Edna/Eduarda toda a sua trajetória de vida. Na história de vida da americana, Edna/Eduarda reconhece a mesma infelicidade que a ronda. Mesmo assim, o reconhecimento da infelicidade não é suficiente para que Edna/Eduarda veja na outra uma companhia.

O grande motivo para que as duas se distanciem completamente foi o fato de Edna/Eduarda manter com um homem da localidade um relacionamento amoroso. É o esposo de Helena, o Dr. Silva, em conversa com



Carlos, que apresenta o motivo da separação das duas:

Doutor, eu não queria lhe falar. Pensei muito, mas como minha mulher está para voltar, resolvi então lhe prevenir. É a respeito de sua mulher. Eu não digo, não afirmo coisa nenhuma, mas o senhor sabe, nós estamos numa sociedade muito pequena. Fui saber disto em Maceió. Não pense o senhor que eu estou a admoestá-lo. Mas a minha mulher chega aí e eu não posso permitir que ela mantenha as mesmas relações com a sua senhora. O senhor sabe, falam muito. Ela anda aí pela praia na companhia de um vagabundo. Um embarcadiço que vive de cantorias. Não é direito (REGO, 2003, p. 278).

Na constituição da trama narrativa, Helena funciona como uma personagem antípoda a Edna/Eduarda, isto é, a americana se afasta de tudo o que a sueca representa na sociedade praieira onde o romance se passa.

Quanto à ligação entre Ester e Edna/Eduarda, enfocaremos o modo como Ester se distancia de Edna/Eduarda. Compreendemos que mesmo a figura da mulher que a protagonista mais amou não é suficiente para fazer com que Edna/Eduarda se veja na outra. Isso ocorre porque a professora não corresponde ao amor que a protagonista sente. Em nenhum momento da narrativa tem-se a demonstração de que Ester percebe Edna como algo diferente de aluna e amiga. Diante da tentativa de suicídio de Edna/Eduarda, Ester sequer entende o porquê de sua aluna atentar contra a própria vida. A tentativa de suicídio afasta as duas espacialmente, uma vez que Ester volta para Estocolmo e, depois, vai para a Argentina. Três anos depois da tentativa de suicídio, uma carta que a professora manda da Argentina apenas mostra o quanto as duas estão afetivamente distantes, uma vez que, a cada leitura das palavras de Ester, a protagonista enxerga diferenças na amiga: “De cada vez que acabava de ler, uma nova Ester aparecia. Uma nova mulher vinha de longe para substituir uma imagem que gravara na sua memória” (REGO, 2003, p. 101). No final, a sua ex-professora torna-se o modelo que, na adolescência, Edna menos queria para si: o modelo de esposa e mãe, vivendo para o marido e para os filhos, sem se dedicar a uma profissão.

Levando em conta a etimologia do nome da professora, Ester funciona como uma estrela guia para Edna/Eduarda. Suas ações na narrativa mostram que ela instrui a jovem; apresenta uma vida diferente daquela vivida por Edna/Eduarda no burgo; introduz a aluna nas artes – música e poesia; além de provocar na jovem o encantamento e o desgosto da descoberta de uma paixão platônica. As ocorrências da vida retiram a jovem professora do pequeno povoado onde morava Edna/Eduarda e tal fato obriga a protagonista a achar o seu caminho sem ajuda de sua estrela guia.

Há no romance uma coletividade de mulheres que, a exemplo das outras personagens femininas analisadas até aqui, se distancia de Edna/Eduarda. Trata-se das mulheres sem nome da localidade de Riacho Doce. Um dos motivos do distanciamento entre a protagonista e o grupo de personagens secundárias que habitam as casas de palha da vila é a nacionalidade. Edna/Eduarda é uma estrangeira no meio delas. E como faz



parte de outra cultura, de outro país, a galega nova, como é chamada a protagonista, acaba sendo tratada com certas regalias que não são extensivas às outras mulheres: por ser estrangeira, Edna ignora a diferença entre o masculino e o feminino, fazendo coisas que são proibidas para as mulheres locais como: nadar, pescar e conversar com os homens. Nessa diferenciação entre as mulheres da comunidade e a sueca, o narrador mostra a existência de um conflito de “sexo-gênero” que apresenta Edna/Eduarda como não pertencente ao gênero feminino, embora seja uma mulher fisicamente. Usando os pensamentos de Aninha, via discurso indireto-livre, o narrador comenta: “[...] a galega não era propriamente mulher, ela fazia coisas de homem. Aquele corpo branco, aquelas braçadas, aquela coragem de se meter no mar afrontando ondas e correntes, aquilo era de homem e de homem disposto” (REGO, 2003, p. 172).

Na visão do coletivo de mulheres da localidade Riacho Doce, Edna/Eduarda representa, inicialmente, um perigo, devido ao seu comportamento transgressor: “Era para todas [as mulheres] uma verdadeira perdição aquela mulher branca nesses trajes, de coxas de fora, as costas ao vento, sem vergonha dos homens, conversando com seus maridos e seus filhos como se fosse homem também” (REGO, 2003, p. 165). A ameaça que Edna/Eduarda infunde às mulheres da localidade é afastada quando a pele branca da protagonista, que se diferencia das outras mulheres, é vista como desagradável aos maridos das mestiças.

A visão de Edna/Eduarda sobre as mulheres da localidade Riacho Doce também exalta a diferença que há entre elas. Na carta que escreve para a irmã, falando sobre sua nova vida no Brasil, a protagonista tenta descrever a “mulher da terra” (REGO, 2003, p. 180), usando como modelo as mulheres que encontrou em uma das festas de que participou. Primeiramente, é exaltado o caráter exótico e belo que estas mulheres locais têm. Em seguida, Edna/Eduarda descreve as péssimas condições de vida impostas às mulheres mestiças da praia, chegando a comparar o aspecto físico destas com o de sua mãe Matilde, revelando, portanto, o caráter de entrega do feminino diante das atividades domésticas. O modo de vida, o casamento precoce, a passividade dessas mulheres, entre outras desventuras, fazem com que Edna/Eduarda tenha pena delas e as veja como mais um modelo de mulher do qual ela sempre quis se distanciar.

Seja em seu próprio país ou em terra estrangeira, à protagonista de *Riacho Doce* não é permitido ver nas outras mulheres um modelo a ser seguido. Quando ela consegue se aproximar de alguma delas, como no caso de Ester ou de Helena, ou não é correspondida em seus sentimentos, ou não cria verdadeiramente um vínculo de empatia. Como bem aponta a própria personagem, na carta a sua irmã Sigrid, o que está reservado para ela é solidão: “[...] tu me conheces e sabes como a solidão me persegue” (REGO, 2003, p. 174). Esta certeza de que está sozinha no mundo faz de Edna/Eduarda um exemplo do que Lukács denomina de herói demoníaco. Suas



tentativas de se impor como sujeito de vontade, fugindo de estereótipos e criando vínculos com aqueles que lhe aprazem, sem se importar com o juízo de valor que a sociedade patriarcal faz dela também é mais uma característica desse herói de Georg Lukács.

REFERÊNCIAS

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

MARQUES JR., Milton; MARINHEIRO, Elizabeth. *O ser e o fazer na obra ficcional de Lins do Rego: dicionário dos personagens*. João Pessoa: FUNESC, 1990.

REGO, José Lins do. *Riacho Doce*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

ZOLIN, Lúcia Osana. "Crítica feminista". In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª edição (revista e ampliada). Maringá: Eduem, 2009, p. 217 – 242.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 13
Personagens femininas na voz de seus narradores

QUANDO O SILÊNCIO É CÚMPLICE

Noili Demaman (UFSM)

Vera Lúcia Pires (UFSM/UFPEL)

I

Difícilmente saberemos o que – realmente – moveu os dois filhos de Kátia Mann a insistirem para que a mãe deixasse registradas suas memórias. Para dar visibilidade da atuação dela na vida do pai, famoso escritor alemão? Para se valerem do interesse do público leitor para com os textos confessionais tendo mais uma publicação com direitos autorais garantidos nesta indústria bem-sucedida que vende tudo o que se refere à vida privada – sendo de figura pública, mais ainda.

Katia Mann até certo ponto, preenche essa expectativa se dela for esperado o que, de certa forma, lhe deu reconhecimento: ser esposa de Tomas Mann. No entanto, omite informações que seriam muito reveladoras para quem quer traçar o painel de como era – de fato – a vida da mulher europeia classe alta (mas não fútil) na primeira metade do século XX. Sua narrativa diz não só de sua “vida vivida” como também da vida que se podia levar nesta época, centrada num momento anterior ao da guerra e nas agruras vividas quando da ascensão do nazismo na Alemanha.

Para este trabalho, não será problematizado o fato de o texto estar em forma de entrevista, pois a discussão sobre o gênero literário não procede já que, na verdade, são registros de memórias cuja edição é facilitada pelos filhos. Como Katia revisou e, praticamente, editou o texto, deixa-se de lado qualquer problematização sobre esse aspecto: será tratado como memória, o que até o título anuncia.

O que nos move a escolher essa obra, especificamente, é o fato de, no final (p. 146)¹ Kátia fazer declarações no seguinte contexto:

Golo Mann: – Nós já pensamos persuadir nossa mãe a se voltar mais para o público, fizemos algumas tentativas, mas ela sempre se recusa. De brincadeira, dissemos certa vez que ela deveria fazer uma palestra sobre Tolstoi, quero dizer, foi uma brincadeira que expressava o nosso desejo. Nossa sensação sempre foi de que ela se colocou muito à sombra e que se havia dedicado demais às suas tarefas e afazeres. Mas...

¹ Todas as citações feitas à obra analisada remetem a: MANN, Katia. *Minhas Memórias Inescritas*. Tradução de Claudia Baumgart. São Paulo: Ars Poetica, 1992.



Katia Mann: – Eu só queria dizer: na minha vida, eu nunca pude fazer o que realmente gostaria.

Diante da insistência do filho de que, após a morte do pai, ela poderia ter-se exposto mais, ela se vale de Fontaine para justificar: “Enquanto se vive, deve-se viver”, e eu estou tentando fazê-lo a meu modo.

Isso nos motiva: se a pessoa que se propõe a publicizar sua vida não fez o que queria, que motivos teriam feito com que uma mulher pertencente à família de classe privilegiada, tanto cultural como financeiramente, tivesse também capitulado à condição de coadjuvante, se as chances de ser condutora do seu destino se parecessem mais alentadoras que para as demais mulheres da sua época?

II

As memórias de mulheres cujos maridos são famosos, não raras vezes, servem mais para exaltar o trabalho deles que para desvelar a vida delas. Isso se dá porque, no sistema vigente, na época em que os fatos aqui discutidos se dão, e ainda hoje com significativos avanços, os homens têm um lugar primário; as mulheres, secundário. Não se trata de uma diferença essencial, mas cultural, sendo que essa diferença vai sendo destilada nas relações cotidianas cujo efeito é desvelado no discurso de Katia Mann.

A leitura, então, requer um olhar sutil para que seja percebido, naquilo que é silenciado, o verdadeiro mundo em que viveu esta mulher. Katia Mann não foi a primeira, antes dela muitas a precederam; igualmente, anos depois, muitas manifestaram o mesmo comportamento: não dizer de si.²

Assim, não basta dar a palavra à mulher e esperar que ela se aposses como sujeito do dizer de si: ela pode – inoculada pela condição de outro – não se sentir legitimada para fazê-lo e dizer de quem ela acha que é o legitimado como protagonista.

Na verdade, foi menos ousada que a sogra brasileira – Julia Mann – que casa com o pai do escritor, bem mais velho que ela, e pelo poder deste é ofuscada. Dá à luz cinco filhos, mas quando o marido morre, ela se muda para Munique, frequenta e recebe artistas locais, toca piano com certa competência, flerta com homens mais empenhados em flertar com as suas filhas e morre em 1923, com mais de 70 anos.

Estudar a diferença entre falas feminina e masculina, descobrir seus diferentes mecanismos, oportuniza uma nova visão da história, constituindo-se num gesto de efeito político. Diz Luzilá Gonçalves Ferreira (1989) que se a diferença sexual é necessária à manutenção da espécie e lugar de regeneração da vida, também isso

² A esse respeito, citamos o caso de Matilde Urrutia quando escreve *Minha Vida com Pablo Neruda* (1990) tido pela crítica como sendo uma obra comovente, na qual o grande amor do poeta chileno retrata os anos de convivência, ele é o centro. Ele, por sua vez, ao escrever *Confesso que Vivi* (1983), ele se coloca no centro, igualmente.



vale em relação à escrita. Por isso qualquer resquício de registro feminino pode conter informações – no que é dito ou no que é silenciado, que possam contribuir para mais bem entender a condição feminina de cada época.

Necessário se faz considerar que, em nossa cultura, mulheres e homens são, sistematicamente, expostos a diferentes experiências desde a infância: enquanto às mulheres é reservado um espaço social ordenado pela sociedade patriarcal, confinado no âmbito do lar, restrito; aos homens, é dada a possibilidade de mobilidade geográfica e social, da conquista dos espaços e do controle, da livre expressão de seus desejos, e da condução da sociedade pelos caminhos que julgar produtivos e convenientes. Mesmo em classes sociais privilegiadas, essa condição, cedo ou tarde, toma as menos avisadas de assalto e as confina a lugares em que acabam sendo coadjuvantes.

Quando Thomas Mann insiste para que Kátia se case com ele, ela reluta, pois:

Com meus vinte anos eu me sentia muito bem e alegre com minha situação, com meus estudos, com meus irmãos, com o clube de tênis e com tudo mais. Eu estava muito satisfeita e não via razão para abandonar tudo tão rápido (p. 24).

Mas o cerco se fecha e tudo colabora para que – até a avozinha feminista – passe a querer tal casamento. Afinal, onde haveria um partido tão brilhante? Era o escritor Thomas Mann o pretendente.

Até a bisavozinha estava inteiramente de acordo, quer dizer, ela também estava um pouco decepcionada por eu não terminar os estudos e me promover, pois isso era o que ela esperava de mim, como feminista que era. Mas por outro lado, um neto como aquele vinha bem a calhar para ela, não é mesmo? (p. 25).

Assim que ela se casa e, numa época em que o controle da concepção era feito de forma a desfavorecer as mulheres: o casamento implicava maternidade de vários filhos, e o conseqüente encerramento de pretensão intelectual.

Talvez tivesse terminado os estudos fazendo, inclusive, o *Examina*. Cursei de forma regular somente quatro dos seis semestres, até que me casei; depois do casamento, veio logo o primeiro bebê, e logo depois o segundo, e já logo depois vieram o terceiro e o quarto. Foi o fim dos meus estudos (p. 11).

Simone de Beauvoir afirmava que o destino que a sociedade tradicionalmente propõe à mulher é o casamento. Acrescenta-se ainda que, em meados do século XX, as mulheres eram ou casadas ou foram ou se preparavam para sê-lo, ou sofriam por não ser. Tal afirmativa encontra correspondência na narrativa de Kátia, pois parece que se casar era o destino natural reservado a ela: com um homem do porte do marido, então: imperdível! O passaporte para a condição de cidadã cosmopolita foi assim incrementado.

A função da mãe (reprodutora) nas sociedades contribui, decisivamente, para fazer, senão mais a reclusão da mulher, o abandono de projetos ligados a posições reconhecidas como relevantes na sociedade. O ser mulher ainda é sinônimo do íntimo, recluso, interiorizado, sem valor.

Na branda narrativa feita por Kátia, ela refere uma visita à casa da avó em Berlim, quando já estava



grávida da primeira criança, e a surpresa que teve com a resposta do marido:

- Nós estivemos na casa da minha avó Dohm e meu marido não se comportou com muito tato na ocasião, Ela lhe perguntou:
- E então, Tommy, o que você prefere: menino ou menina?
Ao que ele respondeu:
- Menino, é lógico. Uma menina não é algo que se possa levar a sério (p. 27).

Essa preferência por filhos homens não é novidade para nós mulheres, mas a trazemos aqui por dois motivos: por ser uma fala de um dos homens culturalmente mais considerados na Alemanha da primeira metade do século XX e porque esse discurso dá indícios de com o que Kátia Mann conviveu em seu longo casamento, cujos detalhes são aqui silenciados. O mais surpreendente, entretanto, é o silenciamento presente na conclusão desse relato: eles tiveram uma menina –Erika – o que deixou a mãe muito aborrecida: “eu sempre me aborreci quando vinham meninas, não sei por quê.” Essa declaração revela o quanto, de certa forma, Kátia corroborava o pensamento do marido sobre a inferioridade feminina. Mesmo assim, ela tenta livrar o marido da pecha de machista, afirmando que, depois de as filhas nascidas, ele as tratava muito bem a ponto de, entre os filhos preferidos, as filhas (Erika e Elizabeth) merecerem destaque.

Talvez nesses trechos já se possa inferir o motivo pelo qual Kátia não se coloca como sujeito nem de suas memórias na velhice. Isso fica mais saliente quando cotejadas as informações contidas em *Minhas Memórias Inescritas* com as demais existentes sobre a família³. Como mulher e mãe, não se pode conceber que o suicídio de um filho não seja motivo para constar de memórias – a não ser que, nestas, o pacto Lejeuniano esteja totalmente quebrado.

III

Philippe Lejeune, provavelmente, seja o teórico que mais se dedicou a examinar o *pacto autobiográfico* – “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14) –, é o que tem pautado os estudos ainda hoje, delimitando os modos discursivos factuais dos que não são passíveis de comprovação de verdade. Para ele, num primeiro momento, o estabelecimento do pacto dependeria tanto de uma forma de escrita quanto de uma de leitura. O teórico francês asseverava que o pacto só era possível se houvesse uma confluência, no texto, da identidade do autor, narrador e personagem, remetendo, em última

³ São inúmeras as biografias que referem como eram as relações de Thomas Mann e seus filhos, mas uma referência parece ter relevância especial: o fato de o escritor Klaus – homossexual assumido – ter-se suicidado aos 43 anos, em Cannes, em 1949. Consta que, no velório, não havia um familiar sequer.



estância, ao nome do autor da capa do livro.

A esse respeito, não há dúvida: Kátia é quem narra os fatos relacionados à sua vida, da qual ela atua como personagem com o ponto de vista; essa correspondência triádica é aceita, tacitamente, pelo leitor. A identidade entre autor, narrador e personagem é condição *sine qua non* de uma autobiografia, consubstanciada no pacto autobiográfico (LEJEUNE, 1983, p. 23).

Desde que as autobiografias começaram a ganhar relevância no Ocidente, este gênero se constrói a partir de elementos ambivalentes, oscilando entre o dizer e o silenciar. O que é dizer toda a verdade? Talvez seja essa a mais central e mais flexível questão que rege a autobiografia e o modo que aí deve centrar-se a leitura, pois é esse aspecto que dará mais ou menos poder ao discurso memorialístico.

Apesar de o estudo de Lejeune ter rendido a outros autores a produção de obras que tem *o pacto* como paradigma, até bem pouco tempo, aparentemente, essa leitura possuía apenas a visão – assumidamente – masculina, sendo que essa masculinidade se confundia com universalidade porque era considerada impossível de ser pensada a partir do gênero feminino. Somente quando a crítica feminista se detém a examinar o texto de cunho pessoal escrito por mulheres é que a diferença de percepção do mundo da mulher e do homem é contemplada.

A tarefa de enxergar o que se escondeu sobre a mulher terá que, necessariamente, passar pela valorização de sua escritura, sem perder de vista que essa é reveladora da existência de heranças culturais e históricas que não a libertam, de um momento para outro, da secular estrutura patriarcal e cuja ideologia não a libera da repressão exercida por seus antepassados.

Deve-se admitir que a dificuldade de se expressar livremente – sem pedidos de desculpas, sem timidez, sem máscaras e sem concessões – ainda intimida grande maioria das escritoras de quem historicamente é cobrado (e os escritos femininos são pródigos em mostrar que elas pagaram) esse pedido, uma autorização para suas ousadias literárias.

Em *Minhas Memórias Inescritas*, por exemplo, Kátia Mann, segundo a visão do filho Golo, diz que não gostaria de ser uma viúva abusada, referindo-se ao livro do político francês Moncy – *Les Veuves Abusives*. O “abuso”, aqui, seria a mulher revelar mais que o permitido pela ideologia sexista, após a morte do marido.

Caso a escritora se desviasse do mascaramento da realidade, produziria um memorialismo altamente revelador, pois permitiria que viessem à tona experiências de, pelo menos, metade da humanidade, e que foram culturalmente mantidas na mais profunda escuridão. Essa escritura possibilitaria que fossem descobertas naturezas e semelhanças comuns da visão de mundo e da trajetória das mulheres que, a cada geração, ao



descobrirem-se sem história, são forçadas a redescobrirem seu passado numa tentativa de reunir os fragmentos de sua história em busca de identidade e legitimação. Kátia optou por não pagar o preço que fazer essa tentativa implicaria.

Apesar de, durante os últimos anos, a crítica feminista ter defendido a ideia de que é por meio da escritura de cunho pessoal que se poderia descobrir o que diferencia as mulheres dos homens, vários escritos, dentre eles o livro que ora analisamos, falseiam tal expectativa. Para tanto, vale repetir: as experiências das mulheres diferem das dos homens de modo profundo e regular, resultando na identificação de imagens recorrentes e conteúdos distintos nos escritos de mulheres e homens. Nem sempre, no entanto, essa diferença é assumida por elas em suas memórias. Mesmo assim, a escritura de cunho pessoal das mulheres pode se constituir no elemento discreto que resiste e desorganiza o estabelecido, suprimindo o ausente, o incompleto, o carente, o que estava requerendo complementação ou integralidade: que poderão ser preenchidos pela forma como elas – as memórias – são lidas.

Sabe-se que, num texto memorialístico, é impossível dizer tudo, porém pede-se observar que os silêncios contidos nas produções masculinas diferem dos existentes nos textos femininos. Assim, a leitura cuja autoria é assumidamente feminina, requer que se vejam as partes silenciadas, interditas pela cultura, no caso do livro em questão em que a depoente se encontra envelhecida; além do mais, o registro tem seus filhos como tomadores das memórias.

Enfim, como já notou Wander Melo de Miranda (1992), só quando há o cruzamento de áreas do conhecimento (...) pode-se compreender melhor as múltiplas questões colocadas por um gênero cuja especificidade reside na complexa, e muitas vezes tortuosa, relação entre a representação histórica e a experiência vivida.

Quanto à consciência de sua condição, de que sua escrita tanto expõe ações como transmite história, nota-se que, apesar de deixar escapar a oportunidade de tomar posição diante de fatos importantes, que serviriam para ilustrar época, a narradora transmite história, principalmente a da mulher, que se deu no silêncio dos lares, impedida que foi de participar ativamente das relações na esfera pública como dona de seus atos. Ela transita sim, no mundo dos homens, mas como esposa de Thomas Mann – aliás, o motivo pelo qual ficou conhecida e teve seu livro de memórias divulgado no mundo ocidental e traduzido no Brasil.

É também o que aparece na narrativa de sua própria vida, revelada na forma como lê o mundo das outras mulheres que não estavam sossegadas na sua condição. Ela não manifesta entendimento para com sua



avó materna – Hedwig Dohm⁴ – autora de *A Natureza e o Direito das Mulheres*. Não há um comentário sobre o conteúdo desse livro com título tão combativo para a época; no entanto, potencializa uma confusão provocada pela feminista por utilizar-se de dados referentes a fatos que a filha (mãe de Kátia) havia fornecido por carta e os transformados em matéria de um de seus romances. “Minha vó era uma mulher muito ingênua e ao mesmo tempo inteligente” (p. 14) diz a neta.

Uma instituição que reproduziu e ainda hoje continua reproduzindo as práticas sexistas ditadas pela sociedade na expectativa de que se constituíam comportamentos bastante diferenciados entre meninas e meninos é a escola. As escolas para as meninas, então, se constituíam, e muitas vezes ainda se constituem, no lugar onde se exercita o poder das ordens culturais que, de forma homogênea têm construído oposições conceituais que fixam categorias com tendências a apressar e determinar os funcionamentos sociais de mulheres e homens. A manifestação do conhecimento na menina é vista como perigosa, assim como é ridicularizada sua atitude quando se trata da constatação da falta de habilidade para lidar com atividades tidas como femininas. Os aspectos referidos, os padrões de socialização via família são considerados definidores da absorção de papéis que, se não são perpetuados, são, no mínimo, motivo de culpa por não o fazer.

No depoimento de Kátia, temos duas situações reveladoras: o olhar com que é vista pelo professor e o casamento – seguido de frequentes gravidezes em plena época de estudar: essa mudança de estado civil não alterava a produção nas áreas em que se encontravam os homens.

Um dos meus irmãos, Peter, estudava física. Ele se tornou um exímio Físico. Eu não estava predestinada para aquilo e *Röntgen também não punha muita fé em mim*. Certa vez, ao fazer um experimento, aconteceu algo muito desagradável. Deixei cair um aparelho. Isso fez com que Röntgen se zangasse comigo. Provavelmente eu não faria carreira nesta área, assim como em Matemática para a qual eu acreditava não ter muito talento (...) (p. 11, grifo nosso).

Nota-se que o professor não via na aluna a possibilidade de evolução nesta área tão estranha à maioria das mulheres ainda hoje.

A ausência de discussão do conhecimento perpassada pela ótica de gênero faz com que se tenha uma oportunidade perdida de abordagem de importantes elementos de possível consciência das diferenças de gênero impostas a mulheres e homens, acentuadamente, prejudiciais àquelas.

Mesmo com a permissão mais afrouxada, parece ser este o processo repetido por Kátia Mann. Com a aparente (des) pretensão de contar sua vida, a narradora revela suas experiências como mulher, mas essas são

⁴ Hedwig Dohm é tida como representante na Alemanha das predecessoras – juntamente com Susan B. Anthony, Matilda Joslyn Gage e Charlotte Perkins nos EUA, Christabel Pankhurst (antes de seu socialismo) e Virginia Woolf na Inglaterra e Vida Goldstein na Austrália – das discussões ocorridas no mundo ocidental nos anos 60 do século XX e que buscaram as origens da opressão feminina desencadeando o chamado Feminismo Radical.



possíveis de serem identificadas quando seus escritos são cotejados com o que realmente viveu.

IV

A escritura memorialística de Katia Mann oferece uma série de informações sobre a sociedade europeia da primeira metade do século XX, oportunizando ao leitor lançar o olhar sobre o tema do feminino e a forma como está articulado na obra. Esta questão torna-se explícita quando se trata de detectar a trajetória da construção do sujeito feminino, a começar pela vivência de infância.

Nota-se aqui o que a literatura que estuda a situação da mulher tantas vezes já denunciou: que masculino é o espaço da aventura e do descobrimento – ao qual parece a personagem não estar impedida, mas acaba capitulando ao instituído como norma ao feminino: o casamento, a educação dos filhos e a companhia ao marido naquilo que o promove.

Se no Brasil a condição para ser boa esposa era a de dominar línguas estrangeiras e tocar pianos, além de saber administrar uma casa, no caso da família Mann, essa mulher não fez feio: adequadamente ao contexto e à situação, transitou com desenvoltura no mundo a que pertencia, mas que o marido representava como escritor.

Não se quer que um livro de memórias contemple intrigas familiares, mas no caso de Kátia, que sobreviveu a filhos homossexuais (na época uma pecha, mesmo no círculo de artistas) e suicidas, não contemplar essas dores e a forma como as encarou é, no mínimo, fazer um memorialismo sem credibilidade.

O fenômeno social, aqui, consiste em toda a formação recebida pela autora, via família, escola, leitura, etc. e que está contaminada por valores que atribuem peso semântico e simbólico às experiências masculinas. Em contrapartida, menospreza e trivializa a experiência feminina, mesmo que essa aconteça na esfera pública, pois a cultura não consegue se manifestar de forma imparcial numa sociedade em que há discriminação, seja ela qual for.

Sendo assim, pergunta-se: que motivo teria Kátia para, não só não fazer o que quis durante sua vida como também, ao redigir suas memórias, elidir assuntos tão importantes tais como a maternidade e o suicídio do filho Klaus Mann – homossexual assumido e expulso da Alemanha nazista por lutar contra o totalitarismo e fazer apologia do homossexualismo. Teria sido ela proibida de comparecer ao enterro do filho a quem o pai, em suas memórias adjetiva de irresponsável?

Não se quer, com essa leitura do texto memorialístico feminino, aplainar a necessidade de cobrar-lhe



qualidade, justificando produções literárias de valor duvidoso, porém, se quer é ter aceita a necessidade de olhar o texto memorialístico feminino levando em consideração que ele pode se construir num primeiro estágio pelo qual passa a mulher rumo a uma efetiva libertação em relação ao fazer artístico. Para tanto é imprescindível que o fato de mulheres e homens terem acesso desigual à vida pública seja considerado.

Como, para contemplar a identidade feminina, faz-se necessário transcender à penetração no campo das significações particulares, acrescentando um olhar sobre a complexidade das relações sociais, nota-se que a interdição detectada no texto em questão não trata mais do nível da autora, mas do sujeito, diretamente. Há sentidos que não nos são proibidos por uma autoridade de palavra, mas por processos complexos de nossa relação ao dizível e que tocam diretamente no significado da história. Neste caso é mais fácil responder ao veto visível que ao interdito, cuja autoria se concentra diluída no seio da sociedade.

REFERÊNCIAS

DEMAMAN, Noili. *Por onde andou meu coração e a escritura feminina*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Literatura Feminina: uma fala diferente*. Comunicação feita no Segundo Encontro Nacional Mulher e Literatura. Florianópolis, SC, 1989.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

_____. Le pacte autobiographique. *Poétique*, v. 56, p. 416-34, nov. 1983.

MANN, Katia. *Minhas Memórias Inescritas*. Tradução de Claudia Baumgart. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

MIRANDA, Wander de Mello. *Corpos escritos*. São Paulo: USP; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi*. Tradução de Olga Savary. 3. ed. São Paulo: DIFEL/ Círculo do Livro, 1983.

URRUTIA, Matilde. *Minha vida com Pablo Neruda*. Tradução de Luciana Savaget. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 13
Personagens femininas na voz de seus narradores

A SERVIDÃO COMO IDENTIDADE EM *WINTER*, DE DERMOT BOLGER

Daniela Nicoletti Fávero (PUCRS/CAPES)

Maria Tereza Amodeo (PUCRS)

Costuma-se pensar em identidade enquanto característica una e intrasferível a qual difere os sujeitos uns dos outros. Essa visão, por um lado verdadeira, por outro simplista demais, é repensada constantemente em uma tentativa de melhor compreender os indivíduos. Pensar este indivíduo, entretanto, não é pensá-lo aparte de todo o constructo social que o cerca. Ninguém é, nem permanece, exatamente igual ao longo de sua existência. A concepção de um homem que nasce e se desenvolve, mas o qual permanece o mesmo, identificada por Stuart Hall (2015) como o “sujeito do Iluminismo” já perdeu seu espaço, uma vez que diversos estudos apontam para a mutabilidade do sujeito e a influência que fatores externos ao mesmo (como sociedade e cultura) exercem na formação de uma identidade.

O nome próprio é o primeiro traço na identificação de um sujeito, é aquilo que diferencia um ser do outro. O sobrenome, enquanto herança social, atribui aquele ao qual identifica uma série de traços que passam a pertencer também aquele que o carrega. Seja o sobrenome oriundo de nascimento, seja oriundo de matrimônio, ele será aquilo que nos igualará dentro de um determinado grupo. Como afirma Antonio da Costa Ciampa: “Diferença e igualdade. É uma primeira noção de identidade.” (1984, p. 63). A identificação e a diferenciação não terminam, entretanto, com a definição do nome e do sobrenome. O lugar de onde o sujeito provém, a religião que segue, a profissão que desempenha, sua orientação sexual (e status de relacionamento), entre outros aspectos, são fatos importantes na definição identitária de um indivíduo. Mais do que se reconhecer enquanto pessoa, estes traços permitem que a sociedade o identifique e crie, a partir desta identificação, uma rede de expectativas sobre o sujeito.

Uma vida definida pela presença ou necessidades do outro. Esta é, de maneira objetiva, a síntese da existência de Eva Fitzgerald, personagem central do conto do irlandês Dermot Bolger¹, *Winter*. Retornando, pela terceira vez, para *Glanmire Wood*, propriedade no interior da Irlanda que, junto com um trailer usado, eram os últimos bens que lhes restavam, Eva parece personificar a aceitação de uma vida que foi lhe oferecendo cada

¹ Dermot Bolger, nascido em 1959 em Dublin, Irlanda, é um poeta, roteirista e romancista, co-fundador da New Island Books.



vez menos. O retorno ao “lar”, em um frio dia do mês de novembro, é o retorno às migalhas, aos restos de um passado abandonado ao jugo do tempo, a propriedade que, antes gloriosa, hoje não é mais que ruínas que guardam momentos felizes. Esta descrição igualmente reflete o estado atual da personagem central. Em uma volta ao passado, Bolger nos leva a conhecer as circunstâncias da primeira chegada de Eva à propriedade:

On the first occasion in 1927 she had been a young bride from Donegal, unwisely marrying into the haughty Fitzgerald Family who then still owned half the local village and had once owned half of Castlebar – a Family who had still expected locals to lift their caps and step off the road whenever a Fitzgerald motor passed. (BOLGER, 2011, p. 24.)²

A imprudência (*unwisely*) imputada à Eva pelo narrador em virtude de seu casamento é uma consequência das convenções sociais que imperavam na Irlanda na época da narrativa. Da mulher, no final da década de 20, ainda se esperava que casasse (preferencialmente com uma família tradicional – o que, no caso de Eva, pode-se dizer que ocorre, uma vez que a Família Fitzgerald exercia determinada influência local) e devotasse sua existência a criação dos filhos, ao cuidado do marido e do lar. De fato, as ambições irlandesas em relação à mulher em pouco se distanciam daquelas perpetuadas pelas sociedades centradas na figura do homem, que serve de referencial, aquele a ser seguido. O casamento com Freddie é a união com uma pessoa cujas glórias familiares encerraram-se no passado. Afeito à caça e à bebida, Freddie Fitzgerald ignora as mudanças que o tempo produziu e continua a usar de seu nome (e do prestígio que tal identidade exercera na comunidade) para nutrir seus desejos. Ao lado do marido, que usara todo dote dela para transformar a propriedade em um alojamento de tiro, mas não contara com a depressão e a guerra econômica, a existência de Eva assume um papel secundário: depenar as caças e cozinhar para a família e os poucos convidados que conseguissem atrair. Conforme a situação financeira vai se agravando, tanto Eva, quanto Freddie se tornam “refêns”, de diferentes destinos: “...drink would take possession of him in almost equal proportion to how loneliness took possession of her, ...” (BOLGER, 2011, p. 24.)³. Sem dinheiro, com dois filhos pequenos para criar e um marido cada vez mais agressivo e perdido para o alcoolismo, a protagonista tenta proteger aqueles que dela dependem. Existência passa a ser sobrevivência para a matriarca da família: “Before her marriage Eva had tried to paint and write poetry. During her marriage she tried simply survive.” (BOLGER, 2011, p. 25)⁴. Eva passa a ocupar um papel definido por aquilo que ela não pôde ser. Essa sujeição de Eva em prol da família determina a própria

² Na primeira ocasião em 1927 ela havia sido uma jovem noiva de Donegal, imprudentemente casando com a altiva família Fitzgerald a qual então ainda era dona de metade do vilarejo local e um dia fora dona de metade de Castlebar – uma família que ainda esperava que os locais erguessem seus chapéus e saíssem da estrada toda vez que um carro dos Fitzgeralds passasse. (BOLGER, 2011, p. 24.) (A tradução desta citação da obra literária, bem como todas as outras presentes neste ensaio, são de responsabilidade da autora).

³ “...beber tomaria posse dele quase na mesma proporção com a qual a solidão tomou posse dela.” (BOLGER, 2011, p. 24.)

⁴ “Antes de seu casamento Eva havia tentado pintar e escrever poesia. Durante seu casamento ela simplesmente havia tentado sobreviver.” (BOLGER, 2011, p. 25)



identificação da personagem. De acordo com as classificações de Stuart Hall, a identidade de Eva pode ser vista a partir da noção de *sujeito sociológico*, o qual não é autônomo, mas o qual é “formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos — a cultura — dos mundos que ele/ela habitava.” (HALL, 2015, p. 11). Essa formação da identidade a partir do contraponto do outro está também presente no pensamento de Kathryn Woodward (2000), que teoriza sobre a formação da identidade de um a partir da diferença que a mesma representa em relação ao outro.

Eva não contava nem com o poder inato relegado ao homem em virtude de seu gênero, nem com o poder social de uma família de renome. Conformada com a sua condição, ela se coloca a mercê das vontades e necessidades familiares quando os mesmos, após venderem tudo, menos a propriedade, para quitar as dívidas do marido nos bares locais, se mudam para Londres em busca de trabalho. Seu retorno à propriedade irlandesa, em uma fria noite de inverno em 1939, fugindo dos horrores da Segunda Guerra Mundial, após o marido, exercendo sua condição de superioridade masculina, ter se alistado nas Forças Armadas Britânicas, inaugura um novo capítulo na vida de Eva. Bolger descreve esta segunda chegada a propriedade (agora nada mais do que uma casa com a pouca mobília que sobrara) com uma perspectiva esperançosa: “Coming home had felt like an adventure.” (BOLGER, 2011, p. 26)⁵. A aventura, neste sentido, configurou-se com o afastamento da zona de guerra e de um casamento cada vez mais desgastado. Eva esconde-se no interior irlandês com seus dois filhos e Maureen, uma jovem do vilarejo que viera para trabalhar como empregada da família, mas acabara se tornando uma irmã para todos, inclusive para Eva Fitzgerald. Afora os filhos, Maureen é a única que oferece algum afeto a protagonista. Pensar que o ato de se esconder se configura para a personagem como uma aventura, denota as poucas expectativas que a mesma tem para si. A escassez de comida, o frio do inverno e a imprevisibilidade da guerra são, para a protagonista, um destino mais fácil de aceitar do que a convivência forçada com um homem com o qual não partilhava nenhuma conexão a não ser os filhos. Para Freddie Fitzgerald, Eva “lived in the ether.” (BOLGER, 2011, p. 26)⁶.

A análise de uma identidade unificada, consolidada pela perspectiva de mudança nenhuma traduz aquilo que Hall descreve como *narrativas do eu* (HALL, 2015, p. 12), local onde Eva constrói uma “cômada” história sobre si mesma. Sua condição nunca é a de pleno controle de uma situação, senão a de vulnerável pivô que se movimenta de acordo com o mundo e as pessoas que a cercam. Esta é a máxima da condição feminina, a qual impõe uma existência sempre determinada pela vontade do outro, primeiro do pai, depois do marido, enfim dos filhos. A protagonista representa um tipo que se deixa levar e, conforme a sua vida progride, permite que as

⁵ “Voltar para casa foi como uma aventura.” (BOLGER, 2011, p. 26)

⁶ “...vivia no éter.” (BOLGER, 2011, p. 26).



circunstâncias e as obrigações eliminem qualquer possibilidade real de felicidade.

O terceiro e derradeiro retorno a propriedade surge então como último recurso. Aquele espaço que lhe havia sido negado pelo marido, que a havia deserdado, (assim como o fizera ao filho Francis, homossexual), local que ultimamente tornou-se “...the last place left from which nobody could evict her.” (BOLGER, 2011, p. 26)⁷. O destino de Eva lhe condenara uma existência fugidia, sempre correndo de algo ou alguém, quando não estava prestando-se a servir os outros. Mesmo havendo fugido, Eva nunca foi capaz de se libertar daquilo que John Locke, segundo Stuart Hall, denomina como a “mesmidade” (*sameness*) (HALL, 2015, p. 19). Essa “mesmidade” identitária de Eva a compele a prosseguir cuidando dos outros, neste caso o marido moribundo, mesmo quando as últimas palavras daquele foram proferidas para lembrar que “he would leave her penniless” (BOLGER, 2011, p. 27).⁸ O casamento fracassado e a reação severa do ex-marido em relação a ela e ao filho, são motivos considerados por muitos como justificativa suficiente para que ela abandonasse Freddie em seus últimos dias. Esse status de constante servidão é aquilo que define Eva desde o casamento: como mulher (ou ex-mulher) e como mãe ela sempre se dispôs a dar tudo que tinha, nem sempre por amor, mas por sua tendência a direcionar suas ações por aquilo que ela poderia fazer pelos outros. Mesmo sobreviver é uma ação que não se centra nela. A vida da protagonista só é justificada se ela puder servir a alguém. Com a morte de seus entes queridos, a palavra que passa a definir a existência de Eva é dormência (*numbness*). Mesmo diante da compaixão alheia, não se esboça uma reação por parte dela. Após perder tudo, apenas três gatos vira-latas são capazes de despertar alguma ação por parte dela.

Em suas andanças, após o final da Segunda Guerra (quando o ex-marido retornara a propriedade irlandesa tendo sido dispensado pelo crescente alcoolismo), o autor descreve as tentativas de Eva lecionando Artes em Dublin para crianças por um breve tempo. Talvez esta seja a única passagem do conto que demonstra um desejo, por parte da protagonista, de realização pessoal: “It was fulfilling, but, after giving up her happiness for so long to make other people happy, and with her children grown, she had needed to know if she could fulfil her dream of being a writer” (BOLGER, 2011, p. 28)⁹. A tentativa de felicidade, entretanto, termina abafada pelas inúmeras rejeições e pela necessidade de servir aqueles a quem amava. Tendo ido à Londres para ficar mais próxima de seu filho Francis, Eva retorna aos velhos hábitos de viver e sentir pelo outro: “She had been intoxicated by his radiance when he was happy and felt a desperate foreboding when forced to witness his

⁷ “...o último lugar de onde ninguém poderia expulsá-la.” (BOLGER, 2011, p. 26).

⁸ “...ele a deixaria sem dinheiro.” (BOLGER, 2011, p. 27).

⁹ “Foi satisfatório, mas, depois de relegar sua felicidade por tanto tempo para fazer os outros felizes, e com seus filhos crescidos, ela precisava saber se ela poderia realizar seu sonho de ser uma escritora.” (BOLGER, 2011, p. 28).



dispair. ” (BOLGER, 2011, p. 28).¹⁰ O suicídio do filho, inconsolável pelas rejeições do pai que nunca o aceitara, pois desde a infância não correspondera às expectativas de se tornar um caçador e mais tarde se revelaria homossexual, e de um amante, pareceu ser o fundo do poço para Eva que, naquele momento, e nos oito anos que se seguiram após esta fatalidade, não era necessária a mais ninguém. Seu refúgio foi o árduo trabalho como empregada de uma pensão em Londres, atividade que lhe agravava as dores resultantes da artrite, mas que eram celebradas por não lhe permitirem tempo para o luto. Mesmo sofrer era proibido para Eva.

A relação com a filha, Hazel, sempre havia sido diferente, pois “Hazel never needed her in the same way” (BOLGER, 2011, p. 29)¹¹. A filha, que herdara tantas características do pai, constituía, para a protagonista da narrativa, um exemplo perfeito daquilo que ela (Eva) jamais seria. Uma Fitzgerald original, cuja beleza era estampada nos jornais de Dublin, que casara com um rico cafeeiro (homem vigoroso, o qual receberia a aprovação do pai) e com o qual se mudara para o Quênia. Frente a independência da filha, Eva não parece saber reagir com a mesma destreza que o fazia com o filho. A identidade de Eva se define, conforme teoriza Landowski, diante de sua “utilidade”, em sua capacidade de “ser para o outro”, conforme o teórico afirma: “Pois ‘ser’ é também, necessariamente, ser ‘para o outro’, é ser visto, avaliado, sondado e, finalmente, classificado em algum lugar, em função de certas categorias que organizam o espaço social, ...” (LANDOWISKI, 2012, p. 42). Hazel, pela ótica de Eva, perturba a identidade pela qual a protagonista havia se definido, ao “negar” à mãe a devoção que o irmão e o pai moribundo haviam permitido. A independência e o espírito guerreiro com os quais Eva identificava Hazel, características que a mesma havia herdado do pai, tornam difícil para a mãe acreditar que a filha pudesse ter cometido suicídio:

Yet a fighter like Hazel would never have left behind a daughter just ten years old, would never have fed a pipe from a car exhaust into the back seat of her car and – in such a hot climate – would never have wrapped herself up tightly in a blanket, like the police reports detailed, in a way that replicated the way she loved to lie in her bed as a girl in this wood during the freezing winters in the war years. (BOLGER, 2011, 30)¹².

Mesmo diante destas evidências, parece que Eva busca encontrar em sua filha, uma pessoa tão diferente dela, alguma similaridade. Eva jamais seria capaz de pôr fim a sua própria vida não por temer a morte, mas sim

¹⁰ “Ela havia sido intoxicada pelo esplendor dele quando ele estava feliz e sentiu um desesperador presságio quando forçada a testemunhar o desespero dele. ” (BOLGER, 2011, p. 28).

¹¹ “Hazel nunca havia necessitado dela do mesmo modo” (BOLGER, 2011, p. 29).

¹² “Ainda assim uma guerreira como Hazel não iria nunca ter deixado para trás uma filha de apenas dez anos de idade, não teria nunca alimentado um tubo a partir do escapamento do carro dentro do banco traseiro e – em um clima tão quente – não teria nunca se enrolado tão apertada em um cobertor, como os relatórios policiais detalhavam, em um modo que replicava o modo no qual ela amava deitar em sua cama quando menina, nesta floresta, durante os invernos congelantes nos anos de guerra. ” (BOLGER, 2011, p. 30).



por desprezar a ideia do efeito que sua ausência causaria na vida dos outros. Credo ou não na causa da morte da filha, este evento reforça duplamente a identidade de Eva. Por um lado, a situação lhe causa culpa, pois Eva não sofre tanto quanto na ocasião da morte do filho. Por outro lado, ela reencontra a sua “utilidade” na necessidade que sua neta, Alex, possa ter dela. É pela neta, que frequenta um internato protestante, que Eva retorna à Irlanda e adquire o trailer, para que a menina “would have somewhere to go when her classmates went home at midterm, so that there could be somebody close by who made her feel loved.” (BOLGER, 2011, p. 31)¹³. A existência de Eva o é para os outros. Não há esperanças de satisfação pessoal ou jubilo, apenas a perspectiva de fazer os outros felizes. A existência de Eva é “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão...” (HALL, 2015, p. 21).

O autoexílio no parque de trailers ao qual se impõe Eva reforça o papel de sujeição que ocupa a mulher dentro do modelo padrão familiar irlandês. Stuart Hall aponta para os “valores da inglesidade” os quais podem, neste contexto, ser transferidos para a tradição irlandesa: “Os significados e os valores da “inglesidade” (*englishness*) têm fortes associações masculinas. As mulheres exercem um papel secundário como guardiãs do lar e do clã, e como “mães” dos “filhos” (homens) da nação.” (HALL, 2015, p. 36). Não há mais um lar ou um clã ao qual Eva possa se dedicar. O papel que lhe fora delegado pelo seu gênero já não se faz necessário, sendo que isolar-se, subjetiva e objetivamente, é a consequência alcançada pela personagem central do conto. Mesmo a preocupação dos vizinhos não é suficiente para provocar reação alguma. Voltar para as ruínas da propriedade que lhe havia sido negada pela ex-marido, mas que por força do destino acabara recaindo sobre seu nome, é ocupar o lugar que representa aquilo que Eva é. A construção, que por duas vezes abrigara Eva e seus filhos, está tão quebrada quanto o espírito da matriarca. A casa não serve mais como lar e Eva não pode mais servir como mãe ou avó. Ambas estão destinadas ao isolamento e ao consequente abandono. Seu espírito, abatido pelo fracasso como artista e pelos muitos reveses enquanto mulher, encontra-se inerte. Seu corpo, entretanto, persiste apesar do crescente descaso de Eva pela sua própria condição, pois como afirma a mesma “Survival is the one thing I am good at.” (BOLGER, 2011, p. 32)¹⁴.

Eva, mesmo em seu isolamento, se mantém fiel a sua natureza de servidão. Tendo levado os gatos consigo para a velha propriedade, a senhora denota a importância vital dos bichanos em sua existência, em uma das passagens que melhor descrevem a visão da protagonista tem quanto a seu valor: “The responsibility for

¹³ “...teria um lugar para ir quando suas colegas fossem para casa durante o recesso, para que pudesse haver alguém por perto que a fizesse sentir amada.” (BOLGER, 2011, p. 31).

¹⁴ “Sobreviver é a única coisa na qual sou boa.”



their care was the only thing that kept her going. ” (BOLGER, 2011, p. 33)¹⁵. Não há, senão esse, outro motivo que justifique sua existência. Enquanto sujeito, Eva não mais importa. Retornar para o local onde habitam tantos fantasmas de seu passado é a única opção, já que ela carece de força de vontade para buscar algo melhor para si. Comer era uma obrigação, assim como permitir que o frio entrasse para dentro do trailer, deixando uma janela aberta em caso de os gatos quiserem retornar. A constante rejeição do seu bem-estar em prol do bem-estar alheio a levaram a conceber uma autoimagem nula. Não mais importava se morresse congelada. Ela não importava. Mas até pensar nesse fim lhe causava culpa, pois Eva não se julgava merecedora de auto piedade. Hall afirma que

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos... O ‘lugar’ é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas. (HALL, 2015, p. 41).

Os espaços e as práticas sociais uma vez comuns à Eva ficaram no passado. A dormente existência da terceira chegada à antiga propriedade só é uma forma de finalmente isolar-se, em uma espécie de “enterro” antecipado.

A vida, porém, não ofereceu muitas chances de protagonismo para Eva. Quando esta encontra-se isolada, cercada apenas pela companhia dos gatos e dos fantasmas do passado, eis que Maureen, sua antiga empregada e talvez única amiga que algum dia tivera, surge para forçar uma reação, mesmo que pequena:

Since she received the news from Kenya nothing had been able to touch Eva. If she had cut her own wrists she would not have been surprised to find her blood too frozen inside to seep out. But now in Maureen’s presence she felt an infinitesimal stir inside her, a foretaste of human warmth, like a hairline fissure in a sheet of ice. (BOLGER, 2011, p. 38)¹⁶

Maureen, igualmente sozinha após a morte do marido, brinca que está jantando com a nobreza, chiste que Eva imediatamente rebate, afirmando sua condição atual de pobreza. O olhar da antiga empregada, contudo, é o olhar da sociedade em geral a qual, segundo Landowiski (2012) é composta de sujeitos que nada mais são do que atores sociais, que se definem através de categorias sócio profissionais, culturais, entre outras. Segundo Maureen, Eva é vista pela comunidade do vilarejo como uma dama (*lady*). O sobrenome Fitzgerald, intencionalmente ou não, é um dos aspectos definidores da identidade de Eva. Enquanto a personagem parece se definir simplesmente por seu status atual (solidão e pobreza), ela parece esquecer de traços que a definem, ou a definiram, no passado. Assim como afirma Antonio da Costa Ciampa em seu texto *Identidade* (1984), o

¹⁵ “A responsabilidade pelo cuidado deles era a única coisa que a fazia prosseguir. ” (BOLGER, 2011, p. 33).

¹⁶ “Desde que ela recebera notícias do Quênia, nada havia sido capaz de comover Eva. Se ela tivesse cortado seus próprios pulsos ela não ficaria surpresa em constatar que seu sangue estava demasiadamente congelado para escorrer. Mas agora, na presença de Maureen ela sentiu um infinitésimo rebuliço dentro dela, um gosto de calor humano, como uma fissura com a espessura de um fio de cabelo em uma folha de gelo. ” (BOLGER, 2011, p. 38).



sujeito deve ser pensado e entendido também pelas mudanças (agradáveis e desagradáveis) que vivenciou. Pensar em identidade, neste sentido, não é pensar em traços pré-determinados desde o nascimento, mas sim na construção de um sujeito e suas transformações. Eva Fitzgerald nem sempre foi a pessoa a qual ela se reconhece agora. Entretanto, ela não deixou de ser uma *lady*, ou uma mãe, ou uma avó, apenas porque o tempo e as circunstâncias lhe foram adversas. Maureen reconhece Eva como uma dama não somente pelo sobrenome que ela carrega. A vida ao lado de um marido abusivo, a incansável maneira com a qual a protagonista se dedicou aqueles que dela necessitavam e, finalmente, o modo como ela sofrera, em silêncio, sem incomodar ninguém. Estes traços que Eva não reconhece em si, são sim observados por aqueles que lhe conhecem. Oferecendo-se enquanto confidente, a antiga empregada pede para que sua amiga compartilhe seu pesar. Somente neste momento da narrativa é que se descobre o que houve com a neta, Alex. A menina, que por algum tempo justificara a existência de Eva, a necessidade da servidão da mesma, morrera em uma viagem ao Quênia enquanto visitava o pai. Eva tenta contrapor à morte da menina um lado positivo: “Alex will never face the problems that you and I have, she’ll never grow old and lonely, and she’ll never lose her radiance.” (BOLGER, 2011, p. 41)¹⁷. Tal tentativa de suavizar uma tragédia já havia sido tentada por Eva na ocasião da morte de seu filho, Frankie, cujo corpo inerte ela embala no chão do banheiro, dizendo “My precious darling, I’m just so glad they can’t hurt you any more.” (BOLGER, 2011, p. 29)¹⁸. A morte significa, para Eva Fitzgerald, libertação, o fim de vidas que, segundo sua experiência, se traduziam em sofrimento e perdas, a injustiça de uma vida que lhe roubou tudo lhe deixando sozinha, sem motivos para continuar, ou caminhos por onde recomeçar. Tanto Eva quanto Maureen, porém, se reconhecem livres após tantas perdas. A perspectiva de que nada mais depende dela deu à Eva a chance de romper com uma servidão que, durante praticamente toda a sua vida, havia sido sua principal identidade:

...These mornings when I wake up – no longer even carrying if I wake up – I feel oddly free. It’s a terrible freedom, but it’s the freedom that comes from knowing there is nothing more that life can do to you, that fate can have no more tricks up its sleeve. I’m numb with grief, Maureen, I don’t know if I’ll ever feel warm again. But I’m afraid of nothing now. My sleepless nights are over because there is nothing left for life to snatch away from me. (BOLGER, 2011, p. 41).¹⁹

As três experiências de Eva Fitzgerald em relação à *Glanmire Wood* podem ser, em última análise,

¹⁷“Alex jamais enfrentará os problemas que você e eu enfrentamos, ela nunca terá que envelhecer sozinha, e ela nunca terá que perder o seu esplendor.” (BOLGER, 2011, p. 41).

¹⁸“Meu querido, eu estou muito contente pois eles não podem te machucar mais.” (BOLGER, 2011, p. 29).

¹⁹“Nestas manhãs quando eu acordo – não mais me importando se eu acordo – eu me sinto estranhamente livre. É uma liberdade terrível, mas é a liberdade que vem de saber que não há mais nada que a vida possa fazer com você, que o destino não tem mais cartas na manga. Eu estou dormente de luto, Maureen, eu não sei se eu algum dia sentirei o calor novamente. Mas eu não tenho medo de nada agora. Minhas noites sem dormir acabaram porque não há nada mais que a vida possa roubar de mim.” (BOLGER, 2011, p. 41).



ligadas à ideia do abandono de algo por parte da personagem. Na juventude, a sua chegada ao local foi a renúncia as suas ambições artísticas individuais. Sua segunda incursão fora marcada pelo casamento em ruínas, que consequentemente chegaria ao fim. A última e derradeira chegada representa a perda de tudo aquilo que lhe fazia sentido, ou, ao menos, lhe dava significação. Nem mesmo o rigor do inverno, estação na qual pouco, ou nada, resta, não é mais um adversário, pois fria é também a alma da protagonista que vivenciou poucos e breves verões. É como se, após enfrentar uma crise de identidade que se configurou a partir da frustração da vida que ela pretendia levar, Eva tivesse encontrado motivos para apenas ser. Aquele espaço, que restara somente para ela, mesmo que contra a vontade do marido, passou a ser ponto de reinício (como já havia sido em outras duas ocasiões), mais uma página a ser preenchida perante a imprevisibilidade do destino.

REFERÊNCIAS

BOLGER, Dermot. *Winter*. In O'CONNOR, Joseph. *New Irish Short Stories*. London: Faber and Faber Limited, 2011. pp 23-42.

CIAMPA, Antonio da Costa. *Identidade*. In. LANE, S.M.T. et al. *Psicologia Social – O Homem em Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 12. Ed. Rio de Janeiro. Lamparina editora, 2015.

LANDOWISKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In. SILVA, Tomas Tadeu (Org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 13
Personagens femininas na voz de seus narradores

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA VISÃO DO REALISMO MODERNO: UMA LEITURA DE PAMELA, DE RICHARDSON, E MADAME BOVARY, DE FLAUBERT

Me. Rafael Borgato (UNESP-FAPESP)

O romance inglês do século XVIII possui um componente moralista em sua composição. Fruto de um imaginário puritano, extensão de uma tarefa que a imprensa do período impôs a si própria, a literatura burguesa iminente assumia para si a função de julgar os costumes e criar padrões de comportamento. Kathryn Shevelov (1989) atenta para o fato de que os artigos de opinião de Addison e Steele, em periódicos como o *Guardian* e o *Times*, exaltavam as mulheres como pedras angulares do lar, figuras que deveriam se dedicar exclusivamente à vida doméstica e à preservação do ambiente familiar. Enquanto isso, cabia aos homens a vida pública, a preocupação com o trabalho e com os assuntos econômicos. Trata-se de uma divisão de tarefas que, se não foi exatamente inventada pelo modo de vida burguês, assumiu nesse período a aura de racionalidade que envolvia a concepção que a sociedade capitalista tinha de si própria. Samuel Richardson foi figura de destaque nesse trabalho pedagógico, especialmente pela representação do que ele mesmo chamou de “mulher virtuosa” em seus célebres romances *Pamela* e *Clarissa*.

Ian Watt (2010) destaca Richardson como o cultor de uma sensibilidade moderna que está relacionada ao que se costumava compreender como universo feminino: cerradas no âmbito doméstico, as protagonistas dão vazão ao seu interior por meio de longas cartas nas quais expressam impressões e sentimentos, sem nunca abandonar o decoro e, principalmente, sem abrir mão da postura firme e inabalável do que se julgava ser a “mulher correta”. A narrativa epistolar de Richardson é o início de uma tradição do romance que se baseava em explorar o interior das personagens valendo-se para isso da própria voz delas. No século XX, essa tradição culminaria no fluxo de consciência de James Joyce e Virginia Woolf, em que o pensar contínuo e desenfreado assumiria uma postura mais crítica, já que a livre associação, bem ao gosto da psicanálise freudiana, conduzia a uma autodescoberta não intencional e nem sempre desejada, que expressava mais a solidão do indivíduo do que uma conciliação que recuperasse sua unidade com o mundo. Na narrativa richardsoniana, o desvelamento da interioridade é controlado e conduz unicamente à expressão de uma visão bastante clara da realidade. Trata-se do que Bakhtin (2010) chamou de narrativa monológica: aquela em que o autor possui o controle do todo e as



vozes presentes não são mais do que manifestações de escolhas estéticas que se subordinam à ideia central. Portanto, apesar das várias personagens que falam nas cartas, a unidade do romance encerra-se na virtuosidade da protagonista, que se impõe sobre a hostilidade de uma realidade desvirtuada.

Em *Pamela*, temos uma jovem criada que é assediada por seu patrão, o aristocrata e libertino (e para Richardson, esses dois adjetivos parecem sempre caminhar juntos) Mr. B. Ao resistir aos seus avanços, Pamela Andrews consegue a admiração do homem, que logo se vê apaixonado por ela. No final feliz, casam-se. Sob o enredo folhetinesco, revela-se todo o imaginário coletivo da sociedade protestante inglesa do século XVIII. A jovem de classe baixa, dotada de uma grande força moral, resiste bravamente ao homem de classe alta, que aos poucos se rende ao estoicismo e consegue perceber o valor intrínseco que não está relacionado à posse econômica ou à posição social. Além disso, o final feliz é a revelação da predestinação, confirmando a visão calvinista que, segundo Max Weber (2004), foi tão importante na consolidação da sociedade capitalista. Pamela não possui a capacidade empreendedora de Robinson Crusoe ou até mesmo da ladra Moll Flanders, ambos de Defoe, no entanto compartilha com essas personagens o caráter heroico que levou George Lukács (1999) a chamar o romance inglês setecentista de uma possibilidade épica em meio ao contexto reificado da burguesia. Ian Watt (2010) ressalta o sucesso de *Pamela* à época de sua publicação e a recepção extremamente positiva que recebeu do público feminino, o que confirma que, ao mesmo tempo em que buscava construir um arquétipo de mulher que correspondesse aos anseios da construção de uma sociedade puritana, Richardson também respondia a uma visão já existente do ideal feminino, baseado na passividade, na castidade, no sentimentalismo e na moralidade religiosa.

Seu outro romance célebre, *Clarissa*, pode parecer se distanciar desse modelo, já que enreda uma trama trágica. A protagonista incorre em erro ao decidir fugir com Lovelace e não aceitar a imposição da sua família para que se case com Solmes. O erro se revela quando ela se torna prisioneira de Lovelace e é estuprada por ele. Se considerarmos apenas esses acontecimentos, já confirmaremos novamente a ideia central do romance: ao agir por impulso e negar a moralidade, Clarissa é cruelmente punida. Contudo, Richardson não poderia deixar de destacar a virtuosidade de sua protagonista. Sobre isso, Ian Watt afirma que “[...] coaduna-se bem com as convicções de Richardson que Clarissa prefira morrer a carregar o peso de sua profanação” (WATT, 2010, p. 247). No romance do autor inglês, a morte é parte do processo de comprovação da “virtude” da protagonista, que “[...] a princípio falha aos olhos do mundo porque não usa os outros como meio, mas prova que nenhum indivíduo e nenhuma instituição podem destruir a inviolabilidade interior da personalidade humana” (WATT, 2010, p. 238). O caráter heroico, portanto, está preservado, assim como a força moral da



virtuosidade puritana expressa na personagem. Podemos concluir, então, que em ambas as obras, apesar da narração em primeira pessoa por meio das cartas, o que vemos é a manifestação de uma ideia autoral, monológica, que está intimamente relacionada com o esforço pedagógico de se criar uma imagem ideal da mulher burguesa.

Eric Hobsbawn (2014), ao descrever o mundo burguês, deu especial atenção à importância da família nuclear, a qual, segundo ele, parecia se contrapor de certa forma aos conceitos essenciais do liberalismo, mas, na verdade, os complementava. Tal contradição, como hoje bem sabemos, é apenas aparente, pois o liberalismo econômico consistia em uma justificativa para a acumulação de bens e a mobilidade social, que estava restrita somente a uns poucos burgueses bem-sucedidos que desejavam se colocar em pé de igualdade com os aristocratas – ou até mesmo em posição superior. Por outro lado, na família nuclear se revelava a verdadeira faceta ideológica da sociedade burguesa, baseada no conservadorismo que colocava o homem em posição de destaque – “figura de proa”, como o definiu Michelle Perrot (1991) – e concedia à mulher o lugar subalterno de senhora do lar. O esforço pedagógico de Richardson e seus pares da imprensa inglesa do século XVIII tem apenas o intuito de atribuir um valor positivo a essa posição de destaque na vida doméstica, ao colocar a mulher como a rocha de virtuosidade que carrega consigo a força moral. Hobsbawn lembra que a posição de destaque feminina consistia em outra coisa: o papel de mãe, daquela que daria à luz e cuidaria da primeira educação do herdeiro burguês – uma função que aproximava a mulher burguesa da santidade de Maria, o que, obviamente, exigia que sua virtuosidade fosse mais ou menos próxima daquela da Virgem escolhida por Deus. O papel de santa cabia com perfeição no objetivo final da existência feminina para uma sociedade baseada em valores patriarcais. Ao se garantir a virgindade até o casamento, assinava-se um atestado ao futuro marido de que não havia risco de seus bens terminarem nas mãos de alguém do sangue alheio – e nesse sentido o encarceramento doméstico pós-casamento cumpria função semelhante. Alain Corbin abordou no ensaio “A relação íntima ou os prazeres da troca” a importância dessa contenção sexual como garantia da continuidade da linhagem familiar: somente quando a mulher trai há “[...] o risco de fazer com que os bens patrimoniais caiam em mãos dos filhos de estranhos” (CORBIN, 1991, p. 553). Como se vê, a preocupação com questões sanguíneas que possibilitassem privilégios de nascimento já demonstrava em grande parte a contradição do ideal do liberalismo, que se pressupunha uma ideologia cultora da liberdade individual, especialmente em relação ao âmbito econômico, representado na possibilidade de mobilidade social.

O realismo francês do século XIX soube enredar bem tais contradições, principalmente nas páginas daquele que talvez possa ser considerado o ápice da forma realista moderna, *Madame Bovary*, de Gustave



Flaubert. O drama da mulher adúltera que renega o marido, o lar e a filha – todos os pilares de sua posição social – poderia ser visto como uma crítica consciente da organização social burguesa e uma afirmação da figura da mulher, por meio de uma existência sem escapatórias que a conduz ao desfecho trágico, o qual desvelaria as contradições inconciliáveis de um determinado sistema. Suas relações adúlteras com os amantes Rodolphe e León, as repetições no padrão do modo como eles a conquistam, tendo como pano fundo um discurso provinciano tão vazio quanto as declarações baseadas em clichês românticos, o marido incapaz de assumir um papel tido tradicionalmente como masculino, as dívidas com o comerciante Lhereux, a presença de Homais, o típico hipócrita oportunista, tudo cria uma atmosfera que explicita o imaginário enredado por Flaubert, aquele que Erich Auerbach chamou, em *Mimesis* de “[...] um tempo carregado de explosivos com sua estúpida falta de escapatórias” (AUERBACH, 2009, p. 440).

As ações de Emma Bovary soam como uma postura consciente de conflito contra a ordem instituída, num movimento deflagrador do processo trágico, e essa parece ser a conclusão de Ernest Pinard em seu processo contra o autor e a *Revue de Paris*, responsável pela publicação do romance em 1857, acusando-o de ataque à moralidade, justamente aquela preconizada por homens como Richardson, ao abrir mão da punição à protagonista, já que ela escapa impune durante toda a narrativa e ao fim ainda decide dar cabo da própria vida, sem que seu adultério seja descoberto:

Afirmo que o romance *Madame Bovary*, do ponto de vista filosófico, não é moral. Sem dúvida a sra. Bovary morre envenenada; ela sofreu muito, é verdade; mas morre na hora e no dia exatos, não porque é adúltera, mas porque o quis; morre com todo o prestígio de sua juventude e de sua beleza; morre após ter tido dois amantes, deixando um marido que a ama, que a adora, que encontrará o retrato de Rodolphe, suas cartas e as de Léon, que lerá as cartas de uma mulher duas vezes adúltera e que, depois disso, amará-a ainda mais além do túmulo. Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém. [...] se em todo o livro não houver uma única ideia, uma linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, sou eu que tenho razão, o livro é imoral. (PINARD apud SITI, 2009, p. 212).

Notamos, na acusação de Pinard, a defesa apaixonada de uma ordem social estratificada e aparentemente imutável. O desenvolvimento da narrativa de *Madame Bovary* é interpretado como sedicioso por colocar a mulher em uma posição que não é a julgada correta para si. De acordo com sua leitura, a representação de uma adúltera deveria pressupor, necessariamente, sua condenação, seja por meio da percepção individual de seu erro – como no caso de Clarissa, que, apesar de não ser uma adúltera, ousa confrontar a decisão paterna e por isso é punida – ou por meio da força social, do peso da lei, que restituirá a normalidade. Portanto, considerando a interpretação de Pinard, podemos compreender que o romance de Flaubert põe em cena a ação transgressora de um conflito consciente dentro da ordem social, que, portanto, poderia ser considerada trágica, visto que é marcada por essa oposição de forças contrárias em que uma delas deve perecer.



No entanto, se considerarmos o que dizem Erich Auerbach (2009) e Franco Moretti (2006), veremos que essa condição trágica parece se esfacelar diante do trabalho de Flaubert com a forma do romance. Para os dois teóricos, a impessoalidade e a objetividade impostas por Flaubert são responsáveis pelo esvaziamento das personagens enquanto indivíduos, o que, se não chega a transformá-las em caricaturas, tampouco permite que as consideremos essencialmente profundas e problemáticas. Moretti, aliás, ressalta que Flaubert soube representar em seu trabalho estético a burocracia do modo de vida burguês: a burocracia exclui todo amor, ódio, elementos pessoais, irracionais e emocionais que fogem do que é calculado, buscando se aproximar de um ideal de perfeição ao tentar atingir a objetividade e a impessoalidade, ou seja, a desumanização (MORETTI, 2006, p. 386). A consequência dessa característica do estilo flaubertiano é a transformação da protagonista, que parece ter um ímpeto trágico, em uma personagem cuja ação se aproxima da insipidez. Dessa forma, as atitudes aparentemente sediciosas de Emma Bovary não seria fruto de uma decisão consciente de entrar em conflito contra a força objetiva da ordem instituída, mas uma espécie de sintoma patológico das leituras dos folhetins que povoaram o imaginário de sua juventude no convento. O que parecia ser uma narrativa transgressora, capaz de mobilizar um promotor a mover um processo contra seu autor em nome dos bons costumes da sociedade burguesa, revela-se, na verdade, mais uma forma de representação da mulher, sob a ótica masculina, de maneira estereotipada.

Enquanto as personagens richardsonianas se configuram como arquétipos da moralidade puritana da burguesia ascendente, a protagonista flaubertiana constitui o arquétipo da insipidez representada pelo cotidiano burguês instituído. Vemos, portanto, que o pensamento patriarcal, marcado pela misoginia, pela recusa em dar à mulher, mesmo numa obra ficcional, o estatuto de indivíduo autônomo, tão consciente e capaz de lutar por sua própria liberdade quanto qualquer herói masculino, não deixa de marcar fortemente um romance que à época de seu lançamento causou tanta polêmica por uma suposta imoralidade. Em *Madame Bovary*, a santa é substituída pela louca, confirmando a crítica de Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *The mad woman in the attic* (2000), de que escritores homens tinham a tendência de representar as mulheres como seres angelicais ou monstros históricos que tentam se rebelar contra uma sociedade que se crê plenamente racional. O adultério de Emma parece uma resposta condicionada à sua insatisfação, como também soam condicionados seus ataques históricos diante da percepção de que a incompletude, a impossibilidade de viver plenamente segundo seus desejos, é sua condição definitiva. O suicídio é a sentença definitiva de sua representação: morte sem honra, contrária ao ideário trágico masculino, que pressupõe a morte pela espada, a concretização do conflito abstrato contra a ordem instituída em um conflito de fato, materializado em cena.



Sendo assim, pode-se afirmar que o realismo moderno europeu, em seu esforço pela busca da construção de um quadro social, seja com teor pedagógico ou crítico, possui um caráter eminentemente monológico, não necessariamente de uma voz autoral particular, mas do imaginário coletivo de uma sociedade estratificada e imutável, que permite à personagem feminina, pelo menos no caso da obra de autores homens, ainda que o narrador não seja explicitamente masculino, como no caso dos romances aqui citados, apenas o mesmo papel passivo da mulher nessa sociedade. Mesmo no caso em que são protagonistas, sua área de atuação parece restrita à concepção de feminino marcada por um discurso dominante que, quer se pautar por argumentos religiosos ou científicos, não esconde a misoginia de um tempo caracterizado pela falta de escapatórias e pelo potencial explosivo sob a aparência de estabilidade.

A intenção deste trabalho foi justamente abordar, de forma geral, a imposição desse imaginário próprio masculino, dominante em uma sociedade patriarcal, à esfera da representação artística no texto literário. Concentramo-nos em dois autores específicos, célebres em seu tempo e relevantes para o desenvolvimento do modo realista de narrar, por considerarmos que ambos expressam muito bem tal imaginário, moldados pelas especificidades do período em que cada um deles escreveu. Seja no século XVIII inglês, assumidamente puritano, ou no XIX francês, pós-Restauração e pós-revolucionário, encontramos elementos típicos dessa forma artística burguesa por excelência, o romance realista, cuja aparência de forma artística crítica não afasta seu caráter de expressão do imaginário que naturaliza o discurso oficial desse tempo.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CORBIN, A. A relação íntima ou os prazeres da troca. In: PERROT, Michele (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Paris: Garnier Flammarion, 1966.

_____. *Madame Bovary*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Abril, 2010.

GILBERT, S; GUBAR, S. *The mad woman in the attic*. New Haven: Yale University Press, 2000.



HOBSBAWN, E. *A era das revoluções*. Trad. Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 33. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. *Ensaio Ad hominem/ Estudos e edições Ad hominem*, n. 1, tomo 2, p. 87-135, 1999.

MORETTI, F. Serious Century. In: _____. *The novel: volume 1: History, geography, and culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2006. p. 364-400.

PERROT, M. Figuras e papéis. In: _____. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RICHARDSON, S. *Clarissa, or the history of a young lady*. New York: AMS, 1990.

_____. *Pamela*. Middlesex: Penguin Books, 1980.

SHEVELOW, K. *Women and print culture: the construction of femininity in the early periodical*. London and New York: Routledge: 1989.

SITI, W. O romance sob acusação. In: MORETTI, F. (Org.). *O romance I: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-241.

WATT, I. *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, M. *A estética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 13
Personagens femininas na voz de seus narradores

**NOS SUBTERRÂNEOS DA AVENTURA: A CARACTERIZAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS
EM A NARRATIVA DE A. GORDON PYM, DE E. A. POE, E A ILHA DO TESOURO, DE R. L.
STEVENSON**

Letícia Malloy (UFMG / FAPEMIG)

A partir do século XVI, o percurso de extensas rotas marítimas iniciadas no continente europeu impulsionou a escrita sobre espaços e alteridades até então desconhecidas. De registros epistolares a anotações de naturalistas que, já nos séculos XVIII e XIX, redigiram pormenores de suas expedições científicas e conferiram vigor à literatura de viagem, a escrita sobre o desbravamento de territórios possui, como titulares, personagens históricas masculinas. Entre essa faceta das escritas de caráter histórico-documental e a escrita criativa, ainda que preservada a compreensão sobre a autonomia do texto literário, verificam-se relações de porosidade. Nessa linha de raciocínio, a travessia dos mares e a exploração de espaços distintos consistem em fatores que, perfilados ao despontar do protestantismo e do individualismo, participam da fundação do gênero romanesco. É o que ressalta Ian Watt em *A ascensão do romance* (2010, p. 63 e seg.) ao examinar, dentre outros textos literários, o *Robinson Crusóé* de Daniel Defoe, publicado em 1719.

Após a narrativa das peripécias de Crusóé, verifica-se a composição de romances de aventuras como *A Narrativa de A. Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, publicado em 1838, e *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, publicado em 1883. Nos dois romances, observa-se a apresentação opaca de personagens femininas, citadas pontualmente por narradores masculinos. À reflexão ora proposta, interessa lançar luz às passagens daqueles romances em que se evidencia a interdição do protagonismo feminino nos domínios da aventura. Para isso, examina-se, no primeiro texto, a imagem das mulheres que morrem em um navio possivelmente holandês e não logram completar a travessia almejada (POE, 2010, p. 124); em face do segundo texto, reflete-se sobre a “mulher santa” e a “mulher de cor” ou “mulher velha” (STEVENSON, 2011, pp. 59-60; 83; 109). Estas, fixadas no território inglês e postas silenciosamente à espera de homens, habitam não mais que os subterrâneos da narrativa e somente são lembradas à medida que mostram alguma utilidade à ação dos aventureiros.

Em ambas as obras, engendram-se processos rememorativos que, embora ofereçam modulações capazes de atenuar o efeito de autenticidade da matéria narrada, efeito este proposto décadas antes por Daniel Defoe em



Robinson Crusoé, buscam preservar a autoridade e a credibilidade dos narradores-protagonistas. É de se notar que no caso de *A narrativa de A. Gordon Pym* o efeito de autenticidade é problematizado por Poe a partir da afirmação, disposta no Prefácio atribuído a Pym, de que as primeiras páginas sobre as aventuras deste haviam sido escritas por um certo “sr. Poe” e publicadas no jornal *Southern Literary Messenger* (POE, 2010, p. 15). Em seguida, ainda no Prefácio, Arthur Gordon Pym esclarece que o público leitor se recusa a aceitar a natureza ficcional do texto proposta por aquele “sr. Poe”, o que autoriza Pym a alcançar a inferência a seguir: “Disso concluí que os fatos de minha narrativa eram de natureza tal que traziam consigo prova suficiente de sua autenticidade, e que portanto eu tinha pouco a perder no que respeitava à incredulidade popular” (2010, p. 17).

Retomando-se *Robinson Crusoé*, cabe lembrar que neste romance o narrador-protagonista almeja apresentar-se como pleno definidor dos sentidos do texto e adota um tom moralizante em face do leitor, segundo se depreende de passagens como a seguinte: “(...) que isso sirva de reflexão àqueles que, em sua infelicidade, são propensos a perguntar: ‘Existe aflição igual à minha?’ Que eles pensem no quanto é pior o caso de algumas pessoas, e que a sorte deles poderia ser igual, se a Providência Divina julgasse adequado.” (DEFOE, 2004, pp. 205-6) Em *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, a seu turno, sugere-se um jogo em que o leitor passa a participar, consoante anotado no Prefácio, da construção de sentidos do texto, conferindo um selo de autenticidade àquilo que, a princípio, seria tomado por relato ficcional. À autoridade conferida pelo leitor a Pym perfila-se o respaldo conferido a Jim Hawkins, narrador-protagonista de *A ilha do tesouro*. Suas recordações sobre a aventura experimentada em sua viagem e durante a frenética estadia na ilha contam com a chancela e com o encorajamento de representantes da nobreza e da elite econômica inglesa, como se observa logo ao início do texto: “O Proprietário Rural, Conde Trelawney, o Dr. Livesey e o resto do cavalheiros me pediram para escrever o relato completo da história da Ilha do Tesouro, do seu início até o seu final, não deixando nada de fora, exceto a localização da ilha.” (STEVENSON, 2011, p. 13)

Protagonistas masculinos como Arthur Gordon Pym e Jim Hawkins, antecedidos por uma personagem como Robinson Crusoé, fazem uso de um notável tom de oralidade nos manuscritos por meio dos quais divulgam suas peripécias. Por outro lado, na redação de suas vivências, cooperam para o reforço de uma dinâmica de construção da tradição escrita que se dá pelo registro dos atos enunciativos de determinados sujeitos e pelo abafamento de subjetividades às quais não é franqueado o manuseio da pena e do papel. Dentre tais subjetividades abafadas, encontram-se personagens femininas. É oportuno trazer à reflexão, neste ponto, certa assertiva apresentada por Ricardo Piglia em *Formas breves* (2004), a partir de menção à escritora francesa Simone Weil. Ao citar Weil, Piglia comenta a oposição estabelecida entre tradição escrita, que seria



fundamentalmente masculina, e voz feminina, observando que a manutenção da voz da mulher se dá à margem e a partir de uma postura de perspicaz resistência, representada pela oralidade da narrativa de Sherazade. Na esteira das considerações de Simone Weil, Piglia assevera que “(...) o arquivo da memória se construía no corpo da mulher em oposição à escrita, ligada, desde sua origem, às técnicas do Estado, à comunicação religiosa, aos cálculos agrários. O relato feminino (Sherazade) resiste aos ditames do rei.” (2004, pp. 83-4)

As reflexões de Piglia desenvolvidas mediante referência a Simone Weil sublinham as fricções entre tradição escrita e resistência colocada pela subjetividade que não escreve, entre texto disposto ao centro e voz modulada à margem. Entretanto, cumpre observar, no que toca aos romances aqui examinados, que não seria possível identificar passagens de franca oposição ou fricção entre tradição escrita e resistência de vozes femininas. Isso se deve ao fato de que, em ambos os textos, não se atribui a mulheres a elaboração de reflexões, tampouco se lhes franqueia uma participação no entabulamento de diálogos. As passagens em que são citadas servem, notadamente, aos propósitos de legitimar a ação dos narradores-protagonistas e de outras personagens masculinas, bem como ao objetivo de acrescentar matizes à caracterização daquelas personagens. Nesse sentido, a escrita levada a cabo por homens nas obras ora examinadas mal chega a registrar a voz feminina, colocando-se aquém do que verifica Ruth Silviano Brandão em análise de outros textos literários narrados por personagens masculinas. De acordo com Brandão, “[o] temor do homem diante da mulher desejante, com discurso próprio, acaba por calá-la, através de um estranho recurso: registrar a voz feminina via discurso masculino, aí a inscrevendo como se fosse sua própria enunciação.” (2006, p. 32)

Com efeito, não há propriamente um registro de vozes femininas nos romances de Poe e Stevenson, o que se distingue do verificado por Ruth Silviano Brandão em face dos textos literários que analisa. Em *A narrativa de A. Gordon Pym*, verifica-se apenas uma referência à mãe do protagonista, caracterizada como “histérica” (2010, p. 32) em face dos planos de aventura do filho. As outras figuras femininas ali apresentadas, já quando Pym e alguns de seus companheiros de viagem buscam sobreviver em alto mar equilibrando-se sobre as ruínas de uma embarcação à deriva, consistem em mulheres mortas. A imagem destas sobrevém com a aproximação de outro navio, supostamente mercante e holandês, que também vagueia sem comando pelas águas. Mortas, as mulheres se encontram estendidas em meio a outros corpos, vitimados por doença ou envenenamento, e desaparecem no horizonte à medida que o vento faz deslizar, para além do alcance da vista de Pym, o navio de cadáveres amontoados.

O aparecimento dos cadáveres femininos na narrativa traz consigo dois indicadores: o primeiro deles reside em que, nos romances analisados, o espaço da travessia, da aventura e do desbravamento é reservado a



heróis masculinos, estando a mulher fadada a não completar trajetos que demandem arrojo ao perigo. O segundo consiste no fato de que aquelas figuras femininas, tendo sido apresentadas em um episódio de desolação experimentado por Pym, cumprem a limitada finalidade de recordar o protagonista de que seu momento de má sorte decorre da imprudência de suas escolhas. As mulheres mortas se tratam, desse modo, de uma sorte de coro que reverbera os apelos da mãe de Pym, tomados anteriormente por histéricos e não registrados sob a forma de enunciados na trama. Embora desapareçam no horizonte, os corpos das mulheres se fazem registrar nas memórias de Arthur Gordon Pym: “Hei de esquecer algum dia o triplo horror daquele espetáculo? Vinte e cinco ou trinta corpos humanos, entre os quais várias mulheres, jaziam espalhados aqui e ali, entre o painel de popa e a cozinha, no último e mais repugnante estado de putrefação.” (POE, 2010, p. 124)

Examinando-se *A ilha do tesouro*, por sua vez, identificam-se duas personagens femininas para além da mãe de Jim Hawkins, que o abençoa em sua empreitada por estar o jovem na companhia tranquilizadora e abastada do conde Trelawney e do médico Livesey. Aquelas duas personagens são desprovidas de nomes, recebendo somente as designações de “mulher santa” e “mulher de cor” ou “mulher velha”. A “mulher santa” se trata da mãe de Ben Gunn, o “Homem da Ilha” (STEVENSON, 2011, p. 109). Este é assim denominado por Jim Hawkins, que alcança a ilha posteriormente, pelo fato de ter sido deixado naquela localidade remota como punição pela participação em um motim levado a cabo em um navio pirata.

A figura da mãe de Ben Gunn funciona à maneira de justificativa para a dura estadia do homem na ilha, já que, anos antes, avisara seu filho sobre uma punição que lhe seria enviada pela Providência Divina em virtude de seu mau comportamento na Inglaterra. A lembrança da “mulher santa” vem à superfície, sobretudo, como estratégia discursiva de Ben Gunn, que objetiva convencer Jim Hawkins acerca de sua honestidade e de seu arrependimento pelos maus feitos, logrando, como consequência, deixar o desterro a que fora condenado. Assim como as mulheres mortas, apresentadas no romance de Poe, a “mulher santa” constante do romance de Stevenson se afigura como operador que subsidia o discurso masculino. A partir de referência à “mulher santa”, Ben Gunn busca se apresentar como sujeito digno de confiança e merecedor de redenção:

E veja o ponto em que eu cheguei, Jim; e tudo começou com uma brincadeira de jogar moedinhas sobre as benditas sepulturas do cemitério! Foi assim que tudo começou, mas é claro que foi muito mais longe, e minha mãe me avisou e disse o que ia me acontecer, aquela mulher santa! Mas foi a Providência Divina que me colocou aqui. Eu tive tempo de pensar muito, nesta ilha solitária; e agora voltei para a religião. Você não vai me pegar bebendo quantidades de rum; somente o suficiente para encher um dedal, é claro, na primeira oportunidade que eu tiver. (STEVENSON, 2011, p. 109)

Levando-se em conta a óptica adotada por Ruth Silviano Brandão, percebe-se que a personagem feminina passa a se afigurar, em casos como os citados, enquanto “(...) representação e construção, fantasma e



sintoma de certos textos escritos por autores homens.” (2006, p. 13) É também fantasmática e fugidia, ainda que de modo distinto, a “mulher de cor” ou “mulher velha” presente em *A ilha do tesouro*. Trata-se da companheira de Long John Silver, pirata que leva um papagaio sobre o ombro (STEVENSON, 2011, p. 70) e que parte em viagem com o conde Trelawney, o médico Livesey e o narrador-protagonista Jim Hawkins sob o disfarce de simples e cordato cozinheiro da embarcação. Enquanto ludibria os companheiros de jornada com o propósito de tomar para si o tesouro enterrado na ilha, Long John Silver deixa a sua mulher, a quem se refere como “mulher velha”, as ordens de guardar os bens que deixara na cidade portuária de Bristol e de esperá-lo em uma localidade secreta, onde seu saldo poderia ser acrescido do cobiçado tesouro. Sem que saiba das artimanhas do pirata, o conde Trelawney, proprietário do navio que ruma à ilha, supõe jocosamente que Silver se dispõe a trabalhar como cozinheiro por ser casado com uma “mulher de cor” (2011, pp. 59-60), fato que o teria levado a preferir arriscar-se no mar a tolerar a companhia da esposa negra em terra firme.

Dentre as personagens femininas dispostas nos romances analisados, vale destacar a “mulher de cor” ou “mulher velha”, que se desloca de modo sub-reptício pelo território inglês e se coloca à espera de seu marido. Enquanto este enuncia, esbraveja e peleja pelo tesouro enterrado na ilha, aquela experimenta, nos subterrâneos da narrativa, outra aventura, jamais narrada, que bem ilustra a perspectiva da ensaísta francesa Hélène Cixous. A partir do entendimento de Cixous (1986), citado por Aparecido Donizete Rossi (2015), pode-se afirmar que uma personagem como a “mulher velha” ou “mulher de cor” ali estaria a porfiar outra trama, distinta daquela narrada por Jim Hawkins sob a determinação conde Trelawney e do médico Livesey. Se sua aventura não vem à luz na obra de Stevenson, ao menos abre caminho à eclosão de relatos futuros, em que a mulher toma para si a titularidade da situação de escrita. Nesse sentido, o deslocamento clandestino da “mulher velha” ou “mulher de cor” bem se coaduna com as metáforas utilizadas por Hélène Cixous em menção à vivência de personagens femininas, históricas ou ficcionais. Tais mulheres operam à maneira de “toupeiras” ou podem ser equiparadas a “minas terrestres”. Segundo elucidado por Rossi, as metáforas da toupeira e das minas terrestres empregadas por Cixous em *The Newly Born Woman* aludem a

(...) algo simbólico, por isso mais rico, uma vez que tal animal sobrevive e faz escavações embaixo da terra, embaixo do que é visível. Uma espécie de corrosão. Nesse sentido, a toupeira torna instável, com suas redes de túneis na escuridão, algo que parece sólido (o chão onde se pisa). Suas redes de túneis, aparentemente aleatórias, são seus caminhos, suas inscrições, seu *subtexto*. O mesmo ocorre com as minas terrestres: escondidas sob a aparente solidez do solo, elas são centros disseminadores de instabilidade, pois tornam o chão onde foram plantadas um local onde é impossível saber o que pode ocorrer ao nele pisar: elas podem ou não explodir. (2015, p. 36, grifos originais)

Em face da reflexão proposta por Cixous a partir das metáforas referidas, é lícito inferir que romances como *A narrativa de A. Gordon Pym* e *A ilha do tesouro* promovem, de uma parte, um movimento de



obliteração de personagens femininas, colocadas à sombra da escrita de narradores-protagonistas então habilitados à redação de suas memórias. De outra, projetam aquelas personagens periféricas ao exame de um leitor futuro, que se mostre apto a rastrear suas marcas. Se os textos de Poe e Stevenson aqui analisados não cedem espaço a enunciados proferidos por personagens femininas, acabam ao menos por contribuir para a corrosão futura, ou mesmo para a explosão, das porções de terra aparentemente firmes em que se assenta a tradição escrita de matriz masculina.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. Domingos Demasi. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *A narrativa de A. Gordon Pym*. Prefácio F. M. Dostoiévski. Coleção Prosa do Mundo. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ROSSI, Aparecido Donizete. Seria a pena uma metáfora do falo? ou a inquietante presença da mulher na literatura. In: *ÍCONE*. Revista de Letras. Vol. 1. pp. 20-41. São Luís de Montes Belos: UEG, 2007. Disponível em: <<http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/aparecido.pdf>> Acesso em 16 ago. 2015.

STEVENSON, Robert Louis Balfour. *A ilha do tesouro*. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 13
Personagens femininas na voz de seus narradores

MARIA DE FRANÇA: UM NOME, DUAS IMAGENS EM CONTRAPONTO

Leny da Silva Gomes (Uniritter)

PREÂMBULO

A Rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins, é um romance/diário/ensaio, narrado por um professor de História Natural, que expõe as possibilidades de leitura analítica e crítica do romance manuscrito *A Rainha dos cárceres da Grécia*, de autoria da personagem Julia Marquezim Enone. Tal justaposição dos dois romances, um que lemos e outro que é lido pelo narrador, não é demarcada, mas fluida, permitindo mútuas infiltrações da história, da estrutura, do espaço/tempo, das personagens, dos “dispositivos de mediação”. O narrador, autor do diário, ocupa-se de um texto, escrito por uma mulher, em que a figura principal é também feminina. Entretanto, ao lançar mão de suas leituras, disfarça a sua posição “o livro e eu somos reais”, embaralhando as camadas ficcionais, o imaginário com o empírico e negando o envolvimento das mulheres (personagens femininas).

Patente a minha desvantagem em um confronto com os fictícios autores de diário imaginados por Goethe (*Werther*), por Machado de Assis (*Memorial de Aires*), por Gide (*Sinfonia pastoral*). Ocupavam-se todos de mulheres – de Carlota, de Fidélia, de Gertrudes –, enquanto meu herói é só um livro. Ao menos, favorece-me a circunstância não pouco valiosa de que o livro e eu somos reais (LINS, 1977, 15 de julho, p. 8)¹.

De fato, ao ocupar-se do livro *A rainha dos cárceres da Grécia* está se dedicando à análise das estratégias de composição da obra criada por Julia Marquezim Enone, com destaque à criação das personagens. Num ambiente de extrema pobreza e abandono, Maria de França, protagonista do livro de J.M.E., relaciona-se com alguns personagens que lhe dão apoio, embora precário. Eles vivem, como a própria personagem, em condições de penúria, entretanto com laços que os ligam a personalidades que ocuparam, no passado, posições opostas as suas.

¹ Nas citações a seguir, passo a indicar a data do diário e a página da edição LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.



OS PERSONAGENS AJUDANTES

Pela análise do professor leitor/ensaísta, Rônfilo Rivaldo é associado a quiromantes famosos, alguns reais outros inventados: “O onomástico Rônfilo, que até ontem eu não encontrara em outra parte, me soava estranho.[...] Descobri afinal um certo Ronphile, quiromante famoso no século XVIII por ter previsto que Maria Antonieta, pouco antes dos quarenta anos, perderia os cabelos e não voltaria a usar brincos” (6 de outubro, p. 29). É protegido, segundo o próprio Rônfilo Rivaldo, por Alberto Magno (Albertus Magnus 1193-1280) de Titivila, “arcebispo, inquisidor, cigano e mártir” (4 de agosto, p. 16). O insólito da atividade de Rônfilo, um analfabeto que funda uma escola e que tem como “guia astral” um arcebispo, representante da mais alta cultura da Idade Média, ecoa na estranha e inventada caracterização do prelado e na irônica alusão ao fato histórico da decapitação de Maria Antonieta, Rainha da França.

Dudu, ou Nicolau Pompeu, é o personagem responsável por um momento de júbilo na vida de Maria de França, quando oferece a ela o anel de noivado. Na busca do sentido, mediante análise onomástica, o narrador desvela relações inusitadas: “Haveria, no mesmo ofício, algum Nicolau Pompeu? Sim. Entre os séculos XIV e XV, um indivíduo com esse nome, misto de letrado (circulam livros seus sobre a poesia goliárdica e o amor cortês), quiromante e vidente [...]” (6 de outubro, p. 29). Nicolau Pompeu protagoniza também, juntamente com Rônfilo Rivaldo, uma ilusória reversão na luta de Maria de França contra a burocracia. Ajudando-a nas suas idas e vindas infrutíferas aos órgãos públicos, “serve de mensageiro” (10 de outubro, p. 33) na busca de sua aposentadoria. São pequenas e aparentes vitórias que não afetam o conjunto do ciclo da vida, regido pela luta com forças limitadas.

Completa a tríade na posição de protetores da protagonista, pobre, desamparada e louca, o amigo invisível Antônio Áureo. “Começa a receber um “espírito de luz”, Antônio Áureo, que em vida foi barbeiro. Gago e melancólico, o visitante despreza os bens terrenos, chama a vida “passeio no Coque” e revela a Maria, com pormenores, as circunstâncias em que ela irá morrer” (25 de julho, p. 13).

Alguns traços comuns unem essas personagens como as relações com a quiromancia, com a prevalência de atitudes colaborativas e, principalmente, a ambivalência entre suas caracterizações e o sentido atribuído a seus nomes quando projetados ao passado, a um contexto histórico/literário, real ou imaginário. Todos eles ligam-se a intelectuais da Idade Média, numa mistura de realidade e ficção, de mundo da pobreza e mundo aristocrático, no convívio entre oralidade e escrita. Esses estranhos personagens ajudantes, tipos que povoam também a literatura infantil, surgem e desaparecem na vida de Maria de França, assumindo funções de apoio



que resultam em nada.

Em relação a esse tipo de personagens, misto de desajustados necessários, Agamben (2007), no capítulo Os ajudantes, caracteriza-os, destacando suas ambivalências “assemelham-se a anjos, a mensageiros que desconhecem o conteúdo das cartas que devem entregar [...] (AGAMBEN, p. 31) e argumenta, ainda, que “o ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido” (p. 35). Entre referentes reais, deslizamentos de caracterização e atributos, o importante na associação do intelectual da Idade Média com os protetores de Maria de França é a ligação de todos eles com a palavra, com a escrita, com o manuscrito. Podemos, então, inferir que o esquecido, no caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, diz respeito à força da palavra, à linguagem, ao conhecimento.

O encurtamento de espaços e de tempos que projeta os personagens ajudantes fora de seu contexto pela associação onomástica torna possível a presença do esquecido “O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível” (AGAMBEN, 2007, p. 35). Sintomaticamente, quando já não estão presentes os personagens coadjuvantes, surge a gata Memosina, clara manifestação da memória na referência onomástica à deusa Mnemosyna. Entretanto, Memosina perde a memória, passando a vagar como se fosse uma ratazana.

MARIA DE FRANÇA – IMAGENS EM CONTRAPONTO

Embora a heroína do romance de Julia Marquezim Enone, Maria de França, seja inicialmente analfabeta, aprendeu a ler conduzida por Rônfilo Rivaldo à escola por ele fundada: “Maria de França é receptiva à leitura. Mecanicamente, por assim dizer, reage à palavra impressa, onde quer que a encontre.” (23 de setembro, p. 200). Ainda, a origem de seu nome situa-a também num tempo em que a escrita convive com a oralidade. Então, a pergunta sobre a fonte da proximidade da heroína narradora com as habilidades de leitura de seus companheiros pode nos reconduzir à cultura da Idade Média.

No diário de 20 de fevereiro, a propósito de tratar do espaço, como foi e é representado, o narrador traz como referência os lais de Marie de France.

Abra-se, com a reverência que impõem os textos muito antigos, a coletânea de Marie de France, essa homônima normanda da personagem de Julia M. Enone e de quem, a setecentos anos de distância, não espanta que saibamos pouco: escreve na Inglaterra os seus lais e dedica-os a Henrique II, Plantageneta, rei de uma corte francesa na etiqueta e na língua, como a sua mulher, Alienor de Aquitânia (20 fevereiro, p. 106).

Situa rapidamente o contexto de produção e cita como exemplo três frases que, à semelhança dos contos



de fadas, remetem a um tempo distante e situam a narrativa numa Bretanha “vaga e cuja geografia parece toda contida no seu nome” (p. 106). Paralelamente, o narrador passa ao *To the Lighthouse*, de Virgínia Woolf, “onde o espaço não constitui simplesmente o fundo mais ou menos espesso contra o qual se projetam as personagens” (20 fevereiro, p. 107).

Nesse contexto de referências, uma leitura dos lais de Maria de França (2001) evidencia relações que demonstram o pertencimento de Maria de França ao grupo de seus ajudantes/protetores. De fato, os lais trazem em sua composição a ambivalência do conhecimento produzido tanto na oralidade quanto na escrita, tanto nos textos canônicos quanto nos de tradição popular. Especificamente, os Lais de Maria de França têm como tema o amor cortês, um amor feito de palavras, um amor idealizado, fonte do bem. Na visão que a história nos legou da Idade Média permanece a imagem de uma época masculina, de mulheres confinadas, sem expressão própria. Alguns textos, contudo, foram assinados por mulheres, porquanto entre a aristocracia era comum que jovens fossem educadas em mosteiros, aprendendo a ler, a escrever e a compor versos.

Maria de França pertencia a esse universo feminino culto. Além dos *Lais* (1167-1178), escreveu as *Fables* (*Fábulas*) e o *Purgatório de S. Patrício*. A fonte de sua produção vem da oralidade, dos lais anônimos do folclore: “Maria deu polimento a esses lais, elevando tais criações populares a um nível propriamente literário” (FURTADO, 2001, p. 24). Em cada um dos 12 lais nota-se seu débito à oralidade e seu objetivo de preservá-los do esquecimento, dando-lhes forma poética escrita “Muitos lais eu já ouvira contar e não queria deixá-los de lado nem esquecê-los. Pus-lhes rima e lhes dei forma poética. Muitas noites de vigília passei por eles! (MARIE, 2001, p. 40). Essa declaração do prólogo é reiterada nos *Lais* que iniciam e terminam com alusões ao processo de recriação, numa interlocução entre o “eu” narrador e o “vós” narratário.

Da mesma forma, o fechamento retoma o diálogo estabelecido na introdução: “Deste conto que ouvistes foi composto o lai *Guigemar*, que é acompanhado com harpa ou rota. A melodia é boa de escutar” (p. 57). Em todos os doze Lais há esses diálogos em que sobressai a intenção de salvar do esquecimento o lai cantado oralmente e a justificativa da seleção. Nas conclusões há referências, sobretudo a respeito da fidelidade aos fatos narrados: “É veraz a aventura que escutastes, não duvideis. O lai do *Homem-Lobo* foi composto para ser lembrado por todos os dias que hão de vir” (p. 81). Oralidade e escrita, realidade e ficção, esquecimento e memória revelam-se indissociáveis sob o poder de atuação da palavra poética.

O poder da palavra e da imaginação retorna subvertendo os limites de espaço e tempo na figura da personagem feminina frágil, Maria de França. A tensão entre oralidade e escrita, presente nos lais de Maria de França, assume uma nova roupagem em *A rainha dos cárceres da Grécia*, texto manuscrito em que se infiltram



vozes da oralidade, que é divulgado e comentado em diário, escrito por um narrador leitor culto. A autora J.M.E. morre deixando a sua criação sob a proteção de seu amante/leitor. Cabe aos leitores acolherem o que seu texto desvela, a vida de uma Maria de França desvalida, extraviada em ruas e guichês da burocracia. Recortes de jornais que noticiam os acontecimentos políticos e seu diálogo (monólogo), mediante transmissão radiofônica, sintonizam a cultura letrada e a popular na obra de J.M.E., que expõe as contradições desse mundo urbano da modernidade.

Em contraste com a posição da ilustrada dama da corte, a autora do romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de que trata o professor, é pobre e desamparada: “Julia M. Enone, com todas as suas leituras, era, sem forçar e sem ostentar, uma mulher do povo e com uma aptidão para falar no seu nome, para ver do seu lado, que os escritores não conseguem nunca” (19 de agosto, p. 174). As duas personagens, Maria de França e Julia Marquezim Enone, em planos diferentes, manifestam saberes e conhecimentos que desdenham dos limites entre culto e popular e ambas, entre vencedores e vencidos, optam pelos vencidos:

Bomba? Será? Que acham? Seu Antônio Áureo, um ramo de oliveira na lapela, no meu ombro a... a mão... a mão... a mão de palha, pisando muito de leve as pedras da ladeira com os borzeguins de solado mais fino que papel de seda, borzeguins de alma, vai... vai comigo nessa marcha batida e não se cansa [...] (4 de abril, p. 125).

Esta é uma das falas de Maria de França que está acompanhada de seu imaginário e ilustre amigo “ramo de oliveira na lapela”. As reticências marcam a adesão da personagem à gagueira expressa na fala do amigo, a referência às “pedras da ladeira” e “não se cansa” lembram popular marchinha de Carnaval “Lata d'água na cabeça/ Lá vai Maria, lá vai Maria”.

O que a marcha de carnaval nos lembra e também o nome Maria é a vida difícil das mulheres pobres no Brasil. Em texto de Rachel Soihet, *Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano*, que compõe a coletânea *História das mulheres no Brasil* (2000), temos alguns dados relevantes para repensar esta representação de Maria de França que evoca em seu nome a aristocrática francesa da Idade Média. A formação cultural brasileira, sempre dependente dos colonizadores, impôs às mulheres de um modo geral, em particular às mulheres pobres, condições de vida em que a desigualdade entre os sexos, apoiada em pseudos critérios científicos, determinou situações de anulação da vontade, de impedimento de realização pessoal, de cerceamento da liberdade e de violência, nem sempre física. Tanto Maria de França quanto Julia Marquezim Enone compõem um cenário do Brasil não distante daquele do início do século XX, exposto na pesquisa referida. Os padrões impostos pela elite, com o objetivo de transformar as cidades brasileiras em metrópoles similares ao modelo parisiense, forçaram uma modernização e “higienização” incompatíveis com a realidade local.



[...] medidas foram tomadas para adequar homens e mulheres dos segmentos populares ao novo estado de coisas, inculcando-lhes valores e formas de comportamento que passavam pela rígida disciplinarização do espaço e do tempo do trabalho, estendendo-se às demais esferas da vida (SOIHET, 2000, p. 362).

Não por acaso, o nome desta Maria é Maria de França, eco daquele modelo perseguido no início do século XX no Brasil, sem sequer atentar para as diferenças das condições sociais. A aproximação dos contrários – a extrema pobreza de uma e a riqueza da outra, a limitada percepção de uma, tanto para a riqueza e o luxo como para seus direitos, e a sofisticada convivência com seus pares, exercida pela outra, não oblitera as diferenças. A aproximação, mediada pelo nome Maria de França, mistura a instância ficcional com aquela do conhecimento histórico e literário. Uma pertence à narrativa ficcional de *A rainha dos cárceres da Grécia* e a outra deixou em seus escritos uma imagem da aristocrata, da mulher preparada, que viveu no século XII. Entretanto, esse não era o quadro geral da Idade Média. Nas camadas pobres, as mulheres eram silenciadas e somente poderiam ser vistas ou ouvidas pelo filtro masculino.

Posição semelhante verificava-se no Brasil que se modernizava. Dos documentos, registros policial e judiciário, analisados em *Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano* (2000), sobressaem os temas da sexualidade, do casamento, da vida de mulheres que, para sobreviver e sustentar seus filhos, buscavam o trabalho na rua, na forma de biscates, de trabalho doméstico, de oferta de mão de obra mal paga. Com isso, sofriam, ainda, a censura por não terem um homem que mantivesse o sustento da casa, como era prescrito pelas normas. A contradição das condições sociais em relação ao padrão de exigência moldado por tal visão impunha às mulheres uma vida de submissão e de violência, com algumas reações que as conduziam à julgamento judicial.

As imposições da nova ordem tinham o respaldo da ciência, o paradigma do momento. A medicina social assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária, empreendedora, racional e uma sexualidade sem freios (SOIHET, 2000, p. 363).

Graças aos depoimentos da esfera judicial, a vida das mulheres pobres pôde não ser esquecida e constituir material do processo histórico: “Mas como penetrar no passado dessas mulheres que praticamente não deixaram vestígios de seu cotidiano? (p. 363) Aliando-se a esse tipo de registro histórico, a literatura faz emergir na linguagem ficcional o mundo desses esquecidos.

De maneira muito sucinta, o narrador do diário, amante da autora J.M.E., relata o que soube da vida dessa personagem, em que se destaca justamente a formação familiar, seu casamento e a busca de uma proteção, um lar para poder realizar seu sonho de escrever um livro. A mãe de Julia casou-se ainda adolescente “os peitos fortes ainda cheirando a bonecas” (11 de novembro, p. 59) e “pariu exatamente duas dúzias de



vezes, sendo Julia a vigésima primeira” (11 de novembro, p. 61). Esta, por sua vez teve apenas uma filha, a qual via pouco, “a doidinha, a tal filha-da puta” (26 fevereiro, p. 1123) nas palavras do pai, o homem que amou aos onze anos e com quem se casou antes dos quinze. No período de casada, marcado por união e desunião “Com três meses [de gravidez], dei-lhe um chute. 'Suma-se!' Entendeu?” (26 fevereiro, p. 112), acaba sendo expulsa pelo pai, quando este toma conhecimento do seu reencontro com o ex-marido:

o velho Oton Enone lava as mãos, não é mais do seu caderno o que ela faça ou não faça, caia na zona, apodreça na cadeia, vá ser puta de assaltantes, dane-se, contanto que ele não veja, não saiba. Mete o dinheiro na bolsa da filha: comprar passagem e viajar para a Bahia com uns parentes que moram em Salvador. [...] ela não sabe mentir e conta ao pai o que houve, ela e esse homem, os passos na areia, a noite no quarto, o despertar, a bolsa vazia, o pai expulsa-a de casa. Internada pela segunda vez, aborta dois meses depois no Hospital de Alienados e desde então fica estéril. O corpo é uma história: a do seu próprio curso (26 fevereiro, p. 113-114).

Uma trajetória análoga é reservada a Maria de França que vem da zona rural com a mãe e os irmãos, ainda criança, para a zona urbana. A pobreza e sua inaptidão para os estudos ou para o trabalho conduzem-na com 13 anos ao trabalho de doméstica, logo ao prostíbulo, onde é deflorada por um caminhoneiro, depois ao sanatório e daí à busca infrutífera de uma aposentadoria. Ambas acabam exercendo a maternidade de uma forma não convencional, ambas rompem com os padrões de moralidade impostos. Ambas são expulsas de casa, porque “perderam a virgindade”:

O encontro decorre sem que a heroína (a seu cargo, recordemos, a emissão da narrativa) ou seu deflorador demonstrem a mínima lembrança do que se passou. Volta Maria de França para casa em companhia do noivo. Estoura um bate-boca grosso. A mãe, a quem os irmãos, sempre vagamente referidos e à margem dos seus problemas, acabam de informar que ela desde muito deixou “o cabaço nas moitas” – a loucura de Maria não a preocupa, e talvez se alegre com a sua enfermidade, que pode converter-se em fonte de renda –, excede-se a mãe em lamúrias e condenações, renega-a, expulsa-a de casa.

“Furada! Vergonha da família. Furada? Eu? Sou flauta? Calça de esfarrapado? Caixa de violão? Furada como e onde, quero que me digam, e que família mancho e que mancha eu fiz, eu, cadela de becos sem saída.”

O noivo, desolado com o que chama “traição desleal”, desiste do casamento; em seguida, aplaca a ira da velha, e reconcilia mãe e filha (11 outubro, p. 35-36).

Teriam Maria de França e Julia Marquezim Enone uma casa como abrigo e proteção? O paradoxal título *A rainha dos cárceres da Grécia* é o antípoda da casa, pois é o espaço do confinamento imposto como punição. Para Virginia Woolf, em *A room of ones's own*, traduzido em Português por *Um teto todo seu*, a relação entre as mulheres e a ficção é mediada pela inexistência de um teto, um espaço protegido para a mulher artista poder criar em liberdade, com autonomia para olhar e ver “os seres humanos nem sempre em sua relação uns com os outros, mas em relação à realidade, e também o céu e as árvores ou o que quer que seja, como são [...]” (WOOLF, 1985, p. 148). A autora justamente é lembrada no diário de 20 de fevereiro por sua habilidade em construir um espaço que seja mais do que um pano de fundo.



Na loucura de Maria de França, criam-se as condições para a ausência de fronteiras. Ao lado da exuberância e prodigalidade de vida da Maria de França, que na I.M. desfaz limites devido a sua condição de nobre ilustrada, a personagem Maria de França, criada pela também fictícia Julia Marquezim Enone, carece de proteção, é destituída de poder, pertence ao conjunto dos esquecidos: “Ninguém me ama? Ninguém me quer? Quer, sim. Alô, ouvintes, ouçam, vocês estão por longe [...]” (7 de setembro, p. 25). Não se trata da proteção instituída que deriva da discriminação “que coloca as mulheres como criaturas frágeis, incapazes de suportar os embates da vida e assumir suas responsabilidades à semelhança dos homens” (SOIHET, 2000, p. 375). Sob o disfarce da proteção, essa concepção, culturalmente aclamada e arraigada por todo século XX no Brasil, favorece posições privilegiadas que naturalizam a discriminação e a submissão. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, a associação da personagem Maria de França com a Marie de France histórica, que se perenizou pelo poder da palavra escrita, funciona na contramão dessa perspectiva, tornando presentes as esquecidas Marias que, pela criação literária, tornam-se inesquecíveis.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: boitempo, 2007.
- COLASANTI, Marina. Prefácio: uma poesia que conta. In: MARIE, de France. *Lais de Maria de França*. Trad. e introdução de Antonio L. Furtado; Pref. de Marina Colasanti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- _____. *Nove novena*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MARIE, de France. *Lais de Maria de França*. Trad. e introdução de Antonio L. Furtado; Pref. de Marina Colasanti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- SOIHET Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del. (org.) BASSANEZI, Carla (coord. Textos) *História das mulheres no Brasil*. 3ª. ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 362- 400.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 13
Personagens femininas na voz de seus narradores

AS HORAS: A REPRESENTAÇÃO FEMININA DIANTE DO TEMPO

David Raphael Araujo da Fé (UFRN)
Dra. Regina Simon da Silva (UFRN)

INTRODUÇÃO

Afrânio Coutinho, um dos maiores nomes da crítica literária brasileira no século XX, expressa que:

a literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros e com os quais ela toma corpo e nova realidade. (COUTINHO, 1978, p. 9-10).

Levando em consideração tal afirmativa, pode-se perceber a literatura como sendo um instrumento de assimilação e reprodução existencialista, ou seja, sempre atrelado à questão da existência humana, uma instituição social. É nessa perspectiva que esse artigo trilhará suas ponderações e apontamentos. A análise das obras escolhidas tem como intuito a observação da intertextualidade e a visualização da representação da mulher nos mais variados contextos.

A primeira obra estudada será *Mrs Dalloway* (1925), da escritora inglesa Virginia Woolf. Esse romance virginiano foi um dos precursores da escrita feminina no início do século XX e contém em suas páginas a apreciação de um novo contexto social, a modernização da Inglaterra e sua repercussão nos mais diversos campos. Acima de tudo, o livro trouxe olhares sobre a condição de ser mulher nesse período tão novo, mas que carregava consigo resquícios de um patriarcalismo ainda bem conspícuo.

Na segunda parte dessa investigação, a interpretação comparativa será feita acerca da obra *As Horas* (1998), do escritor estadunidense Michael Cunningham. A obra do autor possui uma ligação direta com o livro mencionado anteriormente, *Mrs. Dalloway* (1925). *As Horas* (1998), lançado no final do século XX, traz consigo a estética (inclusive a técnica de fluxo de consciência) e os ideais da escrita virginiana. Cunningham se apropria desse discurso e o faz ecoar para épocas e lugares distintos, mas que sempre coincidem em sentimentos, anseios e reflexões.



A INTERTEXTUALIDADE LITERÁRIA

Adentrar ao universo dos estudos literários contemporâneos é permanecer em uma busca constante por novas percepções. A literatura comparada, corrente que teve seu início no final do século XIX, trata-se de uma ramificação que possui a incumbência de instaurar um determinado convívio entre as distintas manifestações artísticas. Como bem define Pageaux, citado por Marinho et al. (2011):

[...] é a arte metódica, por meio da busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou ainda, os fatos e textos literários, entre eles, distantes ou próximos no tempo ou no espaço, a condição que pertençam a diversas línguas ou diversas culturas, ainda que façam parte da mesma tradição, com o objetivo de melhor conhecê-los, compreendê-los ou degustá-los. (PAGEAUX apud MARINHO et al., 2011, p. 216).

A literatura como objeto de investigação é responsável pelos diálogos, interpretações e entendimentos das mais diversas expressões humanas. Não seria exagero dizer que o avanço dessa corrente trouxe uma nova perspectiva de enxergar o ser humano. Coutinho e Carvalhal atentam que:

Investigar como as nações aprenderam umas com as outras, como elas se elogiam e criticam, se aceitam e rejeitam, se imitam ou distorcem, se entendem ou interpretam mal, como elas abrem os corações ou se fecham umas às outras, mostrar que as individualidades, como períodos inteiros não são mais do que elos de uma cadeia longa e multifilamentada que liga passado e presente, nação a nação, homem a homem – estas, em termos gerais, são as tarefas da história da Literatura Comparada. (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 54).

O intertexto será o principal elemento desse artigo, o elo entre as duas obras estudadas. Mikhail Bakhtin já ressaltava para a importância desse discurso bem antes da inserção do termo em questão e que até hoje serve como reflexão:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? (BAKHTIN, 2000, p. 337).

Logo, vê-se a importância da intertextualidade na literatura como um instrumento responsável (diretamente ou não) por um melhor entendimento social. Tais diálogos ajudam a identificar os resquícios de comunidades anteriores, quebras de paradigmas e surgimento de novos comportamentos. Daí o valor atribuído à leitura e a insistência para que essa ação seja cada dia mais incentivada.



MRS DALLOWAY: UMA APRESENTAÇÃO

Publicado em 14 de maio de 1925, *Mrs Dalloway* é uma obra de caráter modernista, que desconstrói o resguardado modelo clássico aristotélico, baseado em início, meio e fim. Essa nova arquitetura rompe o padrão tradicional com a introdução da então inovadora técnica do fluxo de consciência. O romancista que utiliza esse método escreve o que é caótico (a consciência humana a um nível incompleto) e é obrigado a evitar que a sua descrição seja caótica (para produzir uma obra de arte) (HUMPHREY, 1976). Desse modo, tal experimentação ocupa-se com os monólogos interiores, sujeitos, assim como na realidade, a digressões e associações livres.

Outra particularidade do romance é a presença da crítica feminista, elemento o qual a escritora reflete ao utilizar sua personagem central da obra, Clarissa Dalloway, para mostrar os resquícios do patriarcalismo dominante em uma Inglaterra que se modernizava e vivia sob efeito da Primeira Guerra Mundial. Como bem evidencia Oliveira (2007), a escritora Virginia Woolf remete ao moralismo vitoriano, transformando muitos romances em uma tribuna reivindicante, ressaltando a posição da mulher na esfera social. Através da ficção, ela mostra, na maioria das suas obras, a difícil realidade da condição da mulher e o papel que essa, como membro de uma sociedade, deveria ocupar.

Esse tema será sempre recorrente na obra da escritora inglesa, tanto em seus romances quanto em seus ensaios puramente feministas como *Um teto todo seu* (1929), *Three Guineas* (1938) e *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2012).

Conforme observado, dotado de marcos arrojados e progressistas, o romance virginiano além de precursor, irá influenciar vários autores de gerações posteriores, como é o caso do próximo objeto de estudo, o livro *As Horas*, do autor norte-americano Michael Cunningham.

AS HORAS: UMA REPRESENTAÇÃO

Romance escrito em 1998, *As Horas* é totalmente influenciado pelo livro *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf. Trata-se de uma trama paralela de um dia na vida de três mulheres: Mrs. Woolf, em 1923, que vive o processo de criação da obra *Mrs Dalloway*, em Richmond, subúrbio de Londres; Mrs. Brown, moradora de um subúrbio de Los Angeles, em 1949, casada com um herói da Segunda Guerra e Clarissa (apelidada de Mrs. Dalloway), uma grande editora nova-iorquina que está organizando uma festa em pleno ano de 2001. A estrutura física do romance é caracterizada pela divisão alternada de capítulos nomeados por essas três



personagens centrais. A intertextualidade é um elemento primordial na construção da obra. A pensadora búlgara Kristeva (2005), expõe o espírito desse termo em uma frase “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”. Diante disso, tem-se *As Horas* (1998), que é composto de um conjunto de pensamentos, entrando em fusão com o livro *Mrs Dalloway* (1925) e os episódios reais da vida da autora, personagem ficcionalizada em *As horas* (1998), gerando, dessa maneira, um mosaico de ideias, um palimpsesto, como brilhantemente propõe Genette (2006) em *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006, p. 5).

São muitas as relações existentes entre as duas obras. Primeiramente, a própria Virginia Woolf é personagem ficcional no romance de Cunningham e com isso nota-se claramente o discurso da escritora ao longo das páginas, seja nas linhas ou entrelinhas. Os ecos vão desde o modo da escrita, leia-se o fluxo de consciência, até temas tratados no livro por meio de outros personagens, como: o papel da mulher na sociedade, escrita feminina, suicídio, depressão, sexualidade, entre outros aspectos que enriquecem a leitura.

O emaranhado de histórias cunningghianas é um exemplo bastante eficaz da importância da releitura como modo de amplificação e assimilação de discursos. Mostra o poder que a intertextualidade pode produzir, gera reflexões sociais e promove novas visões sobre a sociedade em que vivemos.

UMA SIMBIOSE LITERÁRIA

Vários são os pontos de aproximação entre as obras analisadas, entre eles podemos destacar os que seguem a seguir:

O sujeito na pós-modernidade: são muitas as relações existentes entre as duas obras examinadas nesse artigo. Ao começar pela construção dos protagonistas e seus contextos. Tanto as personagens chaves de Virginia Woolf – Clarissa Dalloway e Septimus Smith, quanto às de Cunningham – Mrs. Dalloway, Mrs. Brown e Mrs. Woolf, estão inseridas na classe média e se encontram em uma posição limítrofe, seja devido às representações de gênero ou por não conseguirem enquadrar-se adequadamente em seu contexto social. Todas



elas não conseguem revelar o seu verdadeiro eu, são meras fragmentações identitárias, forçadas a viver em ambientes que não condizem com seus anseios.

É nessa conjuntura que a formação do sujeito pós-moderno é criada. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2006, p. 13). Desse modo, definida historicamente e não biologicamente. Hall ainda afirma:

O sujeito assume identidades diferentes em momentos distintos, que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há sujeitos contraditórios, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". (HALL, 2006, p. 13).

Diante disso, é observada a noção da descentralização das identidades modernas nas personagens analisadas. As crises existenciais reforçam a premência da aceitação do “eu” perante a sociedade e da eterna incompletude dos sujeitos.

Depressão e suicídio: a depressão e o suicídio são temas bastante abordados nos dois romances. A própria Virginia Woolf desencadeia toda essa conexão. É de extrema publicidade a biografia da escritora inglesa, não somente pelo seu sucesso literário, mas por seus percalços na vida, como a sua forte depressão, sua esquizofrenia e seu suicídio. Assim, desse mesmo modo, ela é representada como uma personagem desestabilizada por todos esses transtornos.

Em *As Horas* (1998), Mrs. Woolf manifesta vários sintomas caracterizadores dessa ordem, como por exemplo: angústia, alucinações, audição de vozes, dificuldade de convívio social, aparência física desregrada, rejeição da alimentação, baixa autoestima e o ápice de tudo isso, o suicídio. Essa autodestruição é observada também em outra personagem do mesmo livro, Richard. Escritor recluso, assim como a Mrs. Woolf, homossexual, doente em fase terminal em decorrência da AIDS, também atormentado por vozes e que terá, assim como as “Woolfs”, o seu fim pelo suicídio.

Essas duas personagens representam muito bem a metaficção feita por Cunningham, uma vez que ambas estão em processos de reflexão sobre suas vidas, dúvidas quanto ao valor de suas criações, como bem expressa o prólogo de Mrs. Woolf: “não é escritora coisa nenhuma, não de verdade; é apenas uma excêntrica bem-dotada” (CUNNINGHAM, 1998, p. 9) e a observação feita pelo narrador onisciente ao ter acesso ao pensamento de Clarissa sobre o talento de Richard, que receberá um prêmio pela sua obra:

Ela gostaria de pegá-lo pelos ombros ossudos e sacudi-lo, bem forte. Richard pode (embora hesite um pouco em pensar nesses termos) estar entrando para o cânon; pode, nesses últimos momentos de sua carreira terrena, estar recebendo os primeiros indícios de um reconhecimento que se projetará futuro



afora (presumindo-se, é claro, que haja um futuro). Um prêmio como esse significa mais do que a atenção de um congresso de poetas e acadêmicos; significa que a própria literatura (cujo futuro está sendo forjado neste momento) parece sentir necessidade da contribuição especial de Richard: de seus lamentos prolixamente provocativos a respeito de mundos que estão sumindo ou que já desapareceram por completo (CUNNINGHAM, 1998, p. 57).

Laura Brown, mãe de Richard, cujo contexto ambienta-se em uma Los Angeles pós Segunda Guerra Mundial, sofre com o *status* forçado de dona de casa e esposa troféu. Mrs. Brown faz parte do *American Deal*, assenta-se no típico modelo da família americana de classe média da época. É a representação da mulher dominada, sem aspirações na vida a não ser servir, uma vez que “‘tantas coisas foram perdidas’, durante a guerra, que qualquer individualismo torna-se um crime grave para a ordem familiar e do estado” (CUNNINGHAM, 1998, p. 37).

Em seu massacre cotidiano “ela é agora Laura Brown, Laura Zielski, a moça solitária, a leitora incansável, foi-se e, em seu lugar, ficou Laura Brown.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 37). O sofrimento é implacável e logo Laura se vê em uma encruzilhada, viver essa vida inútil ou abandonar tudo para escapar. Escapar aos moldes de sua inspiração, a verdadeira Virginia Woolf, cometendo o suicídio.

Septimus, personagem situado em *Mrs Dalloway* (1925), representa a crítica de Virginia Woolf acerca dos tratamentos para as doenças mentais em sua época. Herói de guerra, neurótico, Septimus passa por médicos que desconhecem a sua real condição, assim como todo o círculo social no qual ele estava imerso. A guerra não acabara nos campos de batalha, resquícios que nem sempre eram percebidos estavam fortemente presentes naquela sociedade londrina, tanto na ficcional, quanto na real. Referente ao quesito “depressão e suicídio”, observa-se, irrefutavelmente, as conexões entre os fatos ficcionais e reais, uniões que formam um mosaico estilístico suficientemente representativo.

Sexualidade: no que diz respeito à sexualidade, verifica-se uma não padronização comportamental. Em *Mrs Dalloway* (1925), as personagens Clarissa Dalloway e Sally Seton tiveram um relacionamento homoafetivo, como é possível observar na passagem:

O momento mais extraordinário de sua vida. Sally parou, colheu umas flores e a beijou na boca. O mundo todo deve ter virado de cabeça pra baixo! Os outros desapareceram, ela estava sozinha com Sally. E ela sentiu como se houvesse recebido um presente, algo como um diamante, infinitamente precioso. (WOOLF, 1925, p. 53).

Na mesma obra, identifica-se outra relação homoafetiva envolvendo outras duas personagens, Septimus e Evans. Estes são seduzidos um pelo outro, mas ao contrário da relação citada anteriormente, não chegam a ter nenhum contato de fato. O livro deixa claro que o herói de guerra não mantinha relações com sua esposa nesta passagem: “O medo tomou conta dele – ele não podia sentir. Ele podia ser racional, podia ler Dante, por



exemplo, muito facilmente [...], seu cérebro era perfeito, deve ser culpa do mundo então - que ele não sinta.” (WOOLF, 1925, p. 52).

Em *As Horas* (1998) essa questão sexual é bem mais abundante e explícita. Cunningham se apropria da narrativa woolfiana e atribui uma nova significação. Na trama, Clarissa Vaughn é lésbica e mantém um relacionamento com Sally, uma relação pautada no comodismo e respeito mútuo, tal como a Clarissa Dalloway e Richard Dalloway no outro romance. A indiferença e o desinteresse marcam essa relação que se sustenta pelas meras aparências sociais:

Poderia simplesmente deixar tudo de lado e voltar para aquele seu outro lar, onde nem Sally nem Richard existem; onde há apenas a essência de Clarissa, [...] entende, então, que toda a sua dor e solidão, todo o andaime precário no qual elas se sustentam é fruto pura e simplesmente de fingir que vive neste apartamento, entre estes objetos, com a boa e nervosa Sally, e que se for embora será feliz, ou melhor que feliz. Será ela mesma. Sente-se, por alguns instantes, magnificamente só, com tudo pela frente. Depois a sensação continua seu caminho. [...] Este é, na verdade, seu apartamento, sua coleção de potes de barro, sua companheira, sua vida. Ela não quer nenhuma outra. (CUNNINGHAM, 1998, p. 78)

Clarissa Vaughn tem uma filha que também é lésbica, Julia. Porém a sua relação com outra mulher não é completamente aceitável pela mãe, afirmativa corroborada neste fragmento: “a filha de Clarissa, essa garota maravilhosa, inteligente, podia ser uma esposa feliz, acompanhando o marido nas compras” (CUNNINGHAM, 1998, p. 129). Esse antagonismo causa certa estranheza, mas quando se interpreta que Clarissa carrega consigo a covardia e a mediocridade do senso comum, a ideia é entendível. Assim como Richard, Mary Krull, namorada de Julia, também enxerga em sua sogra a desconformidade de seus ideais, a conformidade de sua condição: “qualquer coisa é melhor do que homossexuais da velha escola, vestidos para se esconder, burgueses até a medula, vivendo feito marido e mulher” (CUNNINGHAM, 1998, p. 130).

No núcleo de Laura Brown, personagem frustrada com a sua não adequação social, vê em sua vizinha Kitty, a representação perfeita da sociedade americana:

Kitty entra e traz consigo uma aura de limpeza e filosofia doméstica; todo um vocabulário de movimentos rápidos e vigorosos. [...] Na escola, foi uma daquelas moças autoritárias e agressivas que, não sendo bonitas, eram poderosas devido ao dinheiro e à confiança atlética que tinha... [...] foram as rainhas de muitos festivais, as animadoras das várias torcidas, as estrelas das peças de teatro. (CUNNINGHAM, 1998, p. 86).

Sendo um corpo social dotado de aparências, Laura, em uma conversa com a amiga, logo descobre o que se esconde sob a pele. Uma mulher doente, amedrontada e incapaz. Esse encontro de elementos indesejáveis entre as duas personagens, faz surgir a carência e, logo após, a atração. Um beijo de ternura, de piedade e conforto. Cunningham usa esse ato como uma espécie de cumplicidade entre as personagens. Fato que se repete entre Virginia e sua irmã Vanessa; Richard e Clarissa Vaughn (no passado e no presente), Clarissa e Sally; o beijo apresenta-se sempre com o mesmo valor, a compaixão.



A escrita feminina e o papel da mulher na sociedade: nas duas obras analisadas, o papel das mulheres na sociedade é sempre confrontado com o seu contexto social. Cada povo possui suas peculiaridades, seus traços, ou seja, sua cultura. Mello (1986) cita em seu livro *Antropologia Cultural* o antropólogo francês Lévi-Strauss para que se entenda esse termo em seu sentido metodológico:

Denominamos cultura todo o conjunto etnográfico, do ponto de vista da investigação, apresenta, com relação a outros, afastamentos significativos. Se se procura determinar afastamentos significativos entre a América do Norte e a Europa, tratar-se-ão as duas como culturas diferentes: mas supondo-se que o interesse tenha por objeto afastamentos significativos entre, digamos, Paris e Marselha, estes dois conjuntos urbanos poderão ser provisoriamente construídos como duas unidades culturais. Como o objetivo último das pesquisas estruturais são as constantes ligadas a tais afastamentos, a noção de cultura pode corresponder a uma realidade objetiva, apesar de permanecer função do tipo de pesquisa considerado. (MELLO, 1986, p. 26).

Assim, quando se tem a noção de seus múltiplos aspectos, será mais fácil compreender a exteriorização desses padrões comportamentais.

Virginia Woolf foi uma das precursoras do pensamento feminista, uma das mais emblemáticas autoras do modernismo literário. Notável não somente pelo tom poético, a escrita woolfiana avançou em seu tempo pelo mecanismo do fluxo de consciência e pelas temáticas que rompiam com as convenções de sua época.

Sua luta contra o sistema patriarcalista é tema recorrente em sua literatura, seja em ensaios como em *Um teto todo seu* (1929) em que a autora faz o percurso intelectual das mulheres ao longo da história, mostrando como os fatores biológicos pouco importavam para a ascensão feminina e sim, a questão do preconceito social como também no então discutido *Mrs Dalloway* (1925), onde a autora critica, entre outras questões, o valor da identidade e a superficialidade da classe média inglesa de sua era.

Em *As Horas* (1998), Michael Cunningham apresenta a sua visão do discurso virginiano e o expande para novos contextos. Nesse transpassar heterodiegético, os conflitos femininos esboçados nas obras de sua antecessora foram também transferidos para a sua contemporaneidade, provando que a insatisfação humana e, principalmente a feminina, continua pulsante.

Mesmo tendo sido escrito por um homem, o livro possui o êxito de revelar o interior feminino e comprova a tese de Culler (1997) de que “para se ler como uma mulher, não se tem necessariamente que ser uma mulher, e nem para se ler como um homem se tem que ser homem”. Assim, o autor mostra que a sensibilidade é mera subjetividade e que certos padrões impostos pela sociedade são totalmente descartáveis.

Diante do exposto, podemos concluir que é perceptível o importante papel que a literatura comparada desempenha ao dar continuidade a discursos plausíveis, sempre aplicáveis em diferentes contextos. Duas obras que se situam em tempos tão distintos conseguem dialogar entre si e trazem para reflexão assuntos ainda



inacabados. As criações citadas comprovam esse fato e mostram a real necessidade de se debater a escrita e a crítica feminina em nossa sociedade. Cunningham abraça o ideal virginiano e o transcende para a pós-modernidade de maneira instigante e envolvente.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica & críticos*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1978.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Faraco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CULLER, J. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CUNNINGHAM, M. *As horas*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Paris: Seuil, 2006.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. Cultural identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, J. (Org.). *Identity*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural: iniciação, teoria e temas*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

OLIVEIRA, H. G. *Imagens e criatividade no lirismo de Virginia Woolf*. São Paulo: Scortecci, 2007.

MARINHO, M; SILVA, ALMEIDA, D.; UMBACH, R. K. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo: Hucitec, 2011.

WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 14
Diálogo sobre o gênero e suas itinerâncias

VIAGENS: O SUJEITO FEMININO HIFENIZADO NA NOVA DIÁSPORA CONTEMPORÂNEA

Dra. Ana Cristina dos Santos (UERJ)

No curso da viagem há sempre uma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa.

IANNI, Octavio 2003, p. 31

INTRODUÇÃO

Desde o final do século XX, deslocar-se parece ser o traço caracterizador das sociedades *pos* (que incluem a modernidade tardia, a pós-modernidade e a globalização). A errância parece ter se convertido na nova condição da humanidade, marcada pelos movimentos globais em massa e pela mobilidade virtual. Não que o deslocamento também não tenha existido em outras épocas, mas na contemporaneidade viaja-se mais e chega-se mais rápido aos lugares. Como consequência, têm-se a impressão de que as distâncias diminuíram no vaivém entre um lugar e outro e que as fronteiras entre os países se diluíram.

A relação de superioridade sempre existente entre as categorias de tempo e espaço ganha novos matizes na época atual. O tempo, o Cronos, que ordenou e ordena a realidade em que vivemos, divide, agora, a sua supremacia também com o espaço. A importância do espaço nas sociedades pós é inconstentável. Não por casualidade Foucault (2013, p. 113), ainda na segunda metade do século XX, assegurava que "A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso".

Com isso, a relação que se estabelece na contemporaneidade com o espaço é relacional, interacional e plural. Esse se torna maleável, fluído e seus limites, antes incontestáveis, diluem-se. Os contatos constantes entre um lugar e outro, decorrente das relações interpessoais mudam não só o espaço, mas também os sujeitos. Os deslocamentos acarretam nas pessoas uma experiência de profunda transformação subjetiva, decorrente basicamente do contato com a alteridade. Assim que pensar nos deslocamentos contemporâneos, sejam por razões econômicas, políticas, sociais ou simplesmente turísticas, implica analisar os constantes processos de reconfiguração da subjetividade que a movência provoca no sujeito errante, pois, o contato com o outro "desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades" (IANNI, 2003, p. 14).



Essa relação entre espaço, movência e subjetividade define a nova diáspora das sociedades pós em que o global e o local se interseccionam e explica o fato de as identidades estarem no centro das discussões culturais contemporâneas. As identidades afetam e são afetadas pelos deslocamentos. Isso porque o sujeito em trânsito se relaciona com espaços sociais e zonas de contato de diferentes perspectivas culturais que se encontram e se chocam, criando os entre-lugares com os quais convive. Não há mais a supremacia cultural do local de origem sobre a do destino. As identificações estão abertas ao diverso que contém a relação de movimento, rejeitando a ideia de uma identidade de origem única. O sujeito não mais se incorpora à nova cultura e tampouco, abandona a de origem, mas cria uma terceira nos interstícios das duas culturas. Assim, nos entre-lugares culturais, provenientes dos espaços de movência, negocia a sua cultura com a cultura do outro e aprende a traduzir e a negociar entre elas, criando uma cultura híbrida e uma identidade traduzida.

Essas constantes negociações culturais e subjetivas dos sujeitos em trânsito das sociedades pós são temas que marcam o cenário literário atual. Várias obras publicadas nos últimos anos trazem como tema literário essa cartografia da errância e colocam em cena personagens em constante movência, conscientes de que o pertencimento é algo temporário e a identidade um conceito em transformação e, portanto, negociável. São personagens desterritorializadas, que pertencem a dois lugares, hifenizadas pelo prefixo entre, conscientes de que constroem a sua subjetividade a partir da experiência do trânsito, de pertencer e transitar entre duas ou mais culturas. Com isso, não conseguem encontrar uma referência para o termo "estar em casa", pois, o que significa "estar em casa" quando se deve "aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas" (HALL, 2005, p. 89)? Como deslocamentos e subjetividades são termos inter-relacionados, os deslocamentos externos sofridos pelas personagens dessas obras levam aos deslocamentos internos, nos quais se redefinem e (re)inventam a si mesmas e as suas próprias histórias.

Essa relação entre deslocamento pelo espaço, maiormente urbano, e construção identitária também está presente nas narrativas de autoria feminina. Segundo Almeida (2013, p. 72), desde o último decênio do século passado, o espaço tornou-se um dos balizadores dos estudos de gêneros e da crítica literária feminina. Basta que nos recordemos que a divisão entre espaço público e espaço privado foi um dos mais importantes para a crítica feminina desconstruir as relações de poder das sociedades hegemônicas patriarcais. Nas obras de escritoras contemporâneas, podemos encontrar o tema do deslocamento pelos espaços urbanos entrelaçado às configurações identitárias e personagens femininas desenraizadas, que circulam por territórios liminares e espaços de movência. O tema também está presente nas obras da escritora Paloma Vidal, especificamente no



conto "Viagens" presente na primeira parte do livro *Mais ao sul* (2008) e do romance *Algum Lugar* (2009). A análise das duas narrativas nesse trabalho objetiva discutir a experiência do nomadismo pós-moderno e verificar de que maneira esses deslocamentos pelos espaços urbanos modificam e, conseqüentemente, redefinem o sujeito feminino.

As personagens das duas narrativas se deslocam transnacionalmente constantemente entre os grandes centros urbanos e compartilham de um jogo identitário móvel e múltiplo, muito próximo ao conceito de subjetividade nômade, desenvolvido por Braidotti (2002). A teórica nos esclarece que a subjetividade nômade se posiciona pela renúncia e a desconstrução de qualquer senso de lugares e de identidades fixas, pois, vai além das fronteiras nacionais para produzir novas formações identitárias. Contudo, não é também no lugar de chegada que o sujeito nômade vai constuir a sua subjetividade, pois ele também não se encontra ali. Necessita deslocar-se uma vez mais para encontrar-se e assim sucessivamente. A necessidade de estar sempre em deslocamento e tentativa de encontrar um pertencimento nesses múltiplos deslocamentos é o que une as duas personagens analisadas. Ambas subvertem o tecido aparentemente homogêneo dos espaços urbanos que os processos de assimilação cultural desejam conferir aos desterritorializados, gerando um sentimento de não pertencimento com as cidades em que se encontram por serem detentoras de uma cidadania transitória.

Leio que o comportamento migratório se encontra também em aves residentes, que apresentam, a cada estação, uma espontânea urgência de migrar. Esse comportamento varia de espécie em espécie, mas a pesquisa sugere que a urgência é inata, provavelmente herdarada dos acentrais. (VIDAL, 2008, p. 43)

Essa recorrência em torno do tema da errância e da subjetividade nômade na obra da escritora Paloma Vidal encontra explicações numa associação feita entre as obras e a própria biografia da autora. Ela própria é um ser hifenizado entre duas culturas, e vivencia as experiências de desterritorialização e reterritorialização. Nascida em Buenos Aires, Paloma Vidal veio aos dois anos, com os pais exilados, para morar no Rio de Janeiro. Conviveu, assim, com o hibridismo procedente dos contatos culturais e linguísticos entre a cultura argentina que os pais mantinham em casa e a brasileira de seu cotidiano. Como mulher desenraizada que habita o entre-lugar das duas culturas, Vidal desenvolve o seu fazer literário retratando personagens femininas também hifenizadas e desterritorializadas, que questionam sobre o seu lugar de pertencimento e sobre suas subjetividades, na tentativa de construir uma identidade que lhes permitam ser.

ESPAÇOS DE MOVÊNCIA

Tanto o título do conto "Viagens", de *Mais ao sul* quanto o título do romance *Algum lugar* remetem o leitor inevitavelmente à noção de espaço e de deslocamento, conseqüentemente ao desenraizamento e às questões



identitárias. Contudo, não são só os títulos o fio condutor da noção de deslocamento, mas também os espaços e as personagens das narrativas. As narrativas transcorrem nos grandes centros urbanos, mas aos sair da cidade em que cresceram e que consideram com suas - o Rio de Janeiro - e irem viver no exterior (Los Angeles em *Algum lugar* e Londres em "Viagens"), as narradoras começam a questionar as noções de identidade e pertencimento. Recordemos que o termo "viagem" remete também a um sentido de imersão interior, de autodescobimento que se iniciam quando elas de seu lugar de conforto, o Rio de Janeiro.

Ao chegarem ao exterior, as narradoras circulam pelos espaços impessoais das cidades, caracterizados por um constante ir e vir: aeroportos, praças, universidade, galerias, nos quais circulam e convivem com relações sociais superficiais, de caráter padronizado, típicas desses lugares.

Nesses espaços, os acontecimentos são contados pelas narradoras autodiégeticas por meio da memória. A narração não respeita a cronologia dos acontecimentos. É fragmentada e caótica, indo do presente ao passado e voltando ao presente. É o leitor quem alinha os acontecimentos para poder entender os seres também fragmentados que lhes narram as histórias. A fragmentação revela personagens que habitam o entre-lugar de duas culturas, angustiadas pela falta de um pertencimento e de um chão para criar raízes. Com isso, as histórias se centram na procura das personagens por um lugar de pertencimento (o *algum lugar*) até se conscientizarem de que, como sujeitos que vivem entre e em duas culturas, não há nenhuma possibilidade de conhecerem o seu lugar origem.

Seu sotaque me diverte, e, mais ainda, seu desconhecimento de minha verdadeira origem. paro depois de escrever "verdadeira origem". O encontro com ele *estilhaçou* essa ideia. Até aquele momento, eu me equilibrava precariamente entre duas identidades, mas existia um equilíbrio. Buenos Aires era uma imagem ao fundo e o Rio de Janeiro era o primeiro plano, onde se desenrolava minha vida. Quando me perguntavam sobre minha nacionalidade dizia que era uma falsa argentina. (VIDAL, 2008, p. 45-6. Grifo nosso)

Na busca "por esse lugar de onde veio" e, portanto, de um enraizamento, a narradora autodiegética do conto "Viagens" recorre à historia familiar, a migração de seu avô espanhol para a cidade de Buenos Aires, para entender, por meio de uma história que não compartilhou, o sentimento de não pertencer. Em sua viagem (ou seria *viagens*?) ao passado, procura entender as suas experiências de errância pelas cidades por meio das errâncias de seu avô - o primeiro da família a se desterritorializar - e de seus pais: "Deixo-me levar pelas imagens, não para reconstruir o que é irreconstruível, mas para tornar visíveis as marcas que essa viagem pode ter deixado em mim e neles" (VIDAL, 2008, p. 19). Acredita que entendendo os motivos que levou o avô a ir da Espanha para Buenos Aires e os que levaram os pais de Buenos Aires ao Rio de Janeiro, poderá entender a si própria e preencher os espaços vazios existentes em seu ser, enraizar-se. Porém, sabe que precisa ir mais



além dos motivos, necessita conhecer as marcas que essas experiências de errâncias deixaram neles e, assim, poderá para alcançar a completude tão desejada: "Por pudor, não tentei conhecê-lo [o avô] mais, e se ao escrever estas linhas vejo lacunas que ele poderia ter preenchido, percebo também o quanto o silêncio nos uniu" (VIDAL, 1008, p. 26).

No presente, a narradora conscientiza-se de que ela é o somatório de suas experiências, mas também das experiências de seus antepassados, que os processos de desterritorialização deles influenciaram em quem ela é hoje em dia: uma pessoa que necessita estar sempre partindo, em constante deslocamento. Essa movência faz com que a narrativa esteja permeada de reflexões das personagens sobre a migração das aves. Por meio da relação entre a migração dos pássaros e a genealogia, tenta encontrar-se; ou seja, "preencher as lacunas" que a torna um ser traduzido: "Tantas vezes estive em Buenos Aires e poderia ter ido até o prédio onde morávamos, para ver com os meus próprios olhos, mas isso nunca me ocorreu. Agora me dou conta de que foi por achar que esse passado pertencia a minha mãe e me pai e não a mim" (VIDAL, 2008, p. 31).

Essa procura pelo seu lugar de pertencimento também está presente no romance *Algum lugar*. O próprio título da obra nos remete a essa busca. Nele, a narradora também vive as experiências dos deslocamentos: parte de onde vive, o Rio de Janeiro, para Los Angeles com o companheiro para realizar uma parte do seu curso de doutoramento em Letras. Os nomes dos capítulos do romance - Los Angeles, Rio de Janeiro e Los Angeles- já dão indícios ao leitor da existência do deslocamento transnacional da narradora pelas cidades que constituem o seu ser: Rio de Janeiro, o espaço da infância e da juventude; Buenos Aires; o espaço de suas raízes e, Los Angeles, o espaço em que interroga as noções de identidade e pertencimento. O terceiro capítulo, intitulado Los Angeles, leva o nome de um cinema em Buenos Aires, aonde a narradora vai com o filho.

Os deslocamentos realizados pelas narradoras ao exterior possibilitam a troca cultural, contudo, acarretam o questionamento sobre as suas próprias identidades. Ao narrar sobre os deslocamentos, os próprios e o da família, os processos de hibridização emergem e provocam nelas o autodescobrimento, possibilitando, ainda que de forma espiral, a invenção de um pertencimento a algum lugar, a "uma nova geografia que poderá me acolher, quem sabe uma cidade, um outro rio, muito mais ao sul" (VIDAL, 2008, p.48). Um pertencimento que as narradoras reconhecem ser impossível, pois como seres inexoravelmente traduzidas não pertencem a um lugar, mas a ambos. No conto "Viagens", a narradora reconhece que está apenas "flertando com a ilusão de saber de onde" veio (VIDAL, 2008, p. 25) e no romance *Algum lugar*, está consciente de que o pertencimento que tanto almeja é apenas uma invenção:



Ela pensa em escrever um livro e imagina a história de uma viagem de um continente a outro. O livro falaria de *uma invenção de um pertencimento*; construiria uma genealogia, atravessando várias cidades, até voltar ao seu ponto de partida. (VIDAL, 2009. p. 112-3. Grifo nosso)

A história que a narradora imagina escrever no romance *Algum lugar* se concretiza no conto "Viagens". No conto, a autora constrói uma história de viagem de um continente ao outro, "inventando" um pertencimento para si por meio de sua genealogia. Atravessa várias cidades, Rio de Janeiro (para onde seus pais imigraram), Buenos Aires (onde seu avô iniciou a história da família) e Londres (para onde foi com o companheiro) para voltar ao ponto de partida onde tudo começou, a Buenos Aires de onde partem seus pais e para onde foi o avô. O mesmo caminho espiralado que segue a narradora de *Algum lugar*, que parte do Rio de Janeiro para Los Angeles e retorna à cidade de Buenos Aires. O caminho em espiral percorrido pelas narradoras nas narrativas demonstra a impossibilidade de chegarem a um pertencimento.

OS NÃO-LUGARES E OS ENTRE-LUGARES

Nas narrativas, os espaços urbanos e sociais das cidades são especificamente os públicos. No romance são o aeroporto, o ônibus e a universidade na cidade de Los Angeles; as ruas do Rio de Janeiro, por onde caminha a narradora quando volta à cidade e o cinema Los Angeles, na cidade de Buenos Aires. No conto são a galeria de arte de Buenos Aires, as ruas e a praça em Londres. Segundo Bauman (2006, p.104), os espaços públicos são lugares que as pessoas compartilham apenas como pessoas públicas; ou seja, nesses espaços, o indivíduo pode interagir socialmente sem que seja obrigado a "... quitar-se la máscara, "soltase", "expresarse", confesar seus sentimientos íntimos, sueños y preocupaciones más profundos". Enfim, nos espaços públicos as pessoas não interagem nem com o espaço e nem entre si. Nesses lugares, elas não precisam *ser* e, portanto, não demonstram subjetividades.

A escolha dos espaços públicos como lugares de ação das narrativas não nos parece casual, já que simbolizam os espaços de movência, em que o encontro com o diferente, com a alteridade é inevitável. Esses espaços favorecem nas narradoras a experiência do estranhamento com o lugar em que se encontram e possibilitam um autodescobrimento que conduz à reconfiguração identitária.

Em *Algum lugar*, a narrativa inicia com a chegada da protagonista ao aeroporto de Los Angeles. A escolha desse espaço no início da narrativa parece-nos representativo do espaço de movência presente em toda a obra, pois agrupa "... aqueles que não param de se movimentar, partir e chegar" (VIDAL, 2009, p. 115), característica inerente à própria narradora. Nas cidades contemporâneas, o aeroporto configura um espaço público muito particular: o não-lugar. Nas grandes urbes, os não-lugares são "os espaços constituídos em



relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços” (AUGÉ, 2007, p. 87). São espaços criados para o contínuo deslocamento nos quais o sujeito perde seus vínculos sociais e de identidade pessoal. Por isso, o não-lugar “...não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico (AUGÉ, 2007, p. 73).

Os não-lugares ganham cada vez espaço nas urbes contemporâneas, e os seus habitantes paulatinamente migram para eles. Neles o sujeito está só, ainda que esteja rodeado de vários outros: “As pessoas vão e vêm, esbarrando umas nas outras, tentando achar sua esteira para poder pegar o que é seu e deixar ao mais rápido possível esse aeroporto que faz questão de expulsá-las” (VIDAL, 2009, p. 16). São lugares que “criam tensão solitária” (AUGÉ, 2007, 87). Não induzem nem a relação nem a interação, pois o sujeito tem sua conduta em público limitada por um número reduzido de regras simples e de fácil aprendizagem que ele deve seguir.

Os espaços públicos contribuem para a sensação de estranhamento das narradoras com a cidade:

Ainda hoje a cidade [Londres] me parece imensa, fora do alcance de minhas pedaladas. Sei que mesmo morando nela muitos anos permanecerá indescifrável. Que nunca será minha. Que serei sempre uma estrangeira, quase invisível ao olhar indiferente dos ingleses. (VIDAL, 2008, p. 43)

O trânsito pelos não-lugares das cidades não permite às narradoras a interação, a troca de experiências e, conseqüentemente, a criação de vínculos necessários para territorializar-se. Por isso, a sensação constante de que estão em cidades como quaisquer outras “[...] uma cidade como qualquer outra, penso, São Paulo, México, Caracas” (VIDAL, 2009, p. 79). Tal relação facilita a multiplicação dos não-lugares e, portanto, a não interação com o espaço urbano e com as pessoas que nelas vivem.

Esse sentimento de não-pertencimento influi na relação entre as narradoras e o espaço em que convivem, transformando as cidades cosmopolitas da narrativa em personagens da obra. O eixo das narrativas constantemente se desloca para as reflexões das narradoras a respeito do espaço exterior, como uma busca nunca satisfeita para restabelecer uma unidade partida pelos deslocamentos geográficos. Suas realidades particulares estão diretamente relacionadas às realidades cidadinas: são elas versus o estranhamento que lhe causam as cidades por onde passam. Tal estranhamento ocorre porque não conseguem se ajustar às cidades. Por isso, precisam percorrê-las, mas sem se inserir nas paisagens urbanas, como um *flâneur*: “Andei sem parar, sem saber para onde ir, atravessei praças e parques, ruas e avenidas que não conhecia, bairros que nem sabia que existiam” (VIDAL, 2008, p. 48). Porém, reconhecem que serão “sempre uma passante solitária nessa cidade” (VIDAL, 2009, p. 113), pois resistem a se ambientar numa cidade em que vivem “na cidade sem estar nela” (VIDAL, 2009, p. 110).



No romance, ao estranhamento se mantém inclusive quando a narradora retorna ao Rio de Janeiro. A sensação de não-pertencimento persiste por causa dos meses de afastamento. Tal fato atesta de novo a sua não coincidência com o lugar onde se encontra. Mais uma vez necessita percorrer a ruas da cidade para reencontrá-la e refazê-la em sua memória, mas o que encontra é uma cidade diferente. Após algumas errâncias, percebe que a sensação de estranhamento é interna: "... ela [a cidade] não exigia nada de mim. Não queria nada de novo. Era eu quem buscava uma justificativa para a inadequação do retorno" (VIDAL, 2009, p. 127). Ao conscientizar-se de que a inadequação está em si, volta às raízes. Viaja para Buenos Aires com a mãe e o filho.

Em Buenos Aires, o sentimento de estranhamento se mantém ao perceber a ficção de um território imaginado, contado e recordado por vozes passadas e a impossibilidade do regresso à origem. A cidade difere-se da Buenos Aires recriada incessantemente pelas conversas com a mãe e pelas memórias das viagens. A narradora deseja outro espaço: a Buenos Aires de sua memória. A cidade de sua infância estava distante da cidade de agora (ou era mulher de agora que era diferente?). Mais uma vez, ela não consegue associar a cidade como efetivamente sua. A sensação de não-pertencimento ocorre também em Buenos Aires.

A narradora de *Algum lugar* percebe que entre a imagem objetiva e a subjetiva de Buenos Aires, constrói uma terceira, um lugar móvel por excelência: a imagem de uma cidade existente somente no entre-lugar, na zona de contato entre as duas, na qual constrói e reconstrói uma identidade híbrida, traduzida. O não-pertencimento a nenhuma das cidades sugere a possibilidade de outro deslocamento, de outra procura. É o desejo novamente de estar em algum outro lugar.

A necessidade de partir em busca de outro lugar, do deslocamento, está presente também no fim do conto "Viagens". A narradora questiona-se sobre o que faz em Londres, após a perda do companheiro. Não encontra razão para ficar em uma cidade da qual "[...] eu, uma intrusa, inesperadamente fazia parte, sem saber como agir, sem saber o que falar, sem conseguir dizer uma só palavra na língua estrangeira que me rodeava" (VIDAL, 2008, p. 48). Compreende que a única saída é partir mais uma vez, começar outra viagem, não só externa, mas também interna que lhe permitirá incorporá na sua cartografia do nomadismo a cidade de Buenos Aires, da qual acreditava não pertencer.

Como sobreviver? A pergunta paira sobre todos os meus gestos, partindo mais uma vez, escrevo, e estrai das palavras que surgem na tela um pouco de energia, o suficiente para mais uma jornada. Sigo os rastros das perguntas dele e me deixo levar ao passado, a imagem que nunca supus ao meu alcance, enquanto se desenha um destino possível, uma nova geografia que poderá me acolher, quem sabe em outra cidade, um outro rio, muito mais ao sul. (VIDAL, 2008, p. 49)



SUJEITOS HIFENIZADOS

Nas obras analisadas, não só as narradoras são sujeitos hifenizados. As personagens que transitam pelo romance *Algum lugar* também estão definidos pelos deslocamentos territoriais e pela vivência entre duas culturas, como o zelador que vive em Los Angeles, mas é do Tennessee; o aluno de espanhol Jay, americano, que sonha em sair dos Estados Unidos para ir viver no México; a coreana Luci; a vizinha colombiana; a motorista guatemalteca do ônibus da universidade; o médico argentino, o amigo chileno e o palestrante argentino Pablo que vivem em Los Angeles.

As personagens das quais temos mais informações, além da narradora, são Luci, Pablo e a vizinha colombiana. Personagens que por um constante ir e vir compartilham com a narradora de uma subjetividade nômade, em um jogo identitário móvel e múltiplo.

Contudo, a narrativa se centra principalmente nas relações entre a narradora e a personagem Luci. A coreana é a personagem que faz a narradora refletir sobre a alteridade. O primeiro encontro entre as duas ocorre na universidade. Como a narradora, Luci também está cursando doutorado. Durante o tempo em que a narradora passa ali, ela é o único laço da narradora com o mundo do campus e a única relação estabelecida fora do círculo instaurado entre ela e o companheiro M. Por suas características, Luci é o oposto da narradora: está adaptada à cidade, interage com outras pessoas, possui um carro para deslocar-se e, principalmente, sabe o que está fazendo na cidade.

O relacionamento entre elas é típico dos encontros estabelecidos nos não lugares: superficial, sem afetividade, como deve entre estranhos. Como tal, é marcado pelo signo da incompreensão em que se destacam as diversidades culturais que as separam: “Gostaria de ter perguntado de onde ela vinha, como veio parar nessa universidade, onde que aprendeu espanhol, mas acabei perguntando apenas o seu nome” (VIDAL, 2009, p. 34). A cada encontro com Luci, a narradora percebe a existência de diferenças culturais que as distanciam, mas se recusa a estabelecer um encontro dialógico com essas diferenças.

Já no conto "Viagens", a personagem que desestabiliza a noção de pertencimento da narradora e a faz refletir sobre a identidade e alteridade é o seu companheiro argentino. Ela o conhece quando vai à Argentina e decidem morar juntos em Londres, enquanto ele faz residência médica. Ele também é o oposto da narradora: antes de Londres, nunca tinha saído de seu país:

Ele veio de Buenos Aires. É sua primeira vez fora da Argentina. Fico atônira quando me conta isso. *¿Nunca atravesaste la frontera?* Nunca. Olho pra ele como se fosse um ser de outro planeta. Ele me conta também que mora na mesma casa onde moravam seus bisavós. Meu assombro é ainda maior. Ainda existe no mundo esse tipo de continuidade. (VIDAL, 2008, p. 43. Grifo da autora)



Ele, enraizado, se surpreende com os processos de migrações da família da narradora e começa a questioná-la sobre o fato. As perguntas acabam por despertar nela a necessidade de saber sobre o passado de sua família: "Quase não falava sobre a Argentina, mas se interessava muito pela história dos meus avós e também dos meus pais: queria entender os motivos de suas viagens" (VIDAL, 2008, p.44).

No romance, a relação entre a mulher coreana e a narradora gera uma incompreensão externa estabelecida por duas mulheres de culturas diferentes que se comunicam com línguas que não são as suas. Já no conto "Viagens", a relação entre o companheiro e a narradora gera uma incompreensão interna na personagem, que não consegue compreender-se como ser plural que é.

O único momento de encontro dialógico entre as duas mulheres acontece quando Luci revela à narradora as dificuldades de lidar com uma identidade traduzida pelos deslocamentos geográficos realizados em sua infância. Nesse momento, a narradora a vê não mais como o Outro, mas como ela própria: um ser traduzido da contemporaneidade, consciente de sua multiplicidade de pertencimentos. Nesse momento, a narradora descobre que compartilha com Luci problemas idênticos e procura compreender a si e a outra em meio às fraturas impostas pelos deslocamentos. Essa constatação acarreta na narradora a dissipação das diferenças culturais e contribui para estabelecer, entre elas o elo de uma relação dialógica.

Nesse momento, a narradora percebe a si e a coreana como sujeitos hifenizados cujos deslocamentos modificam a subjetividade. Tal fato faz que sua visão abranja a diversidade cultural e aceite as inúmeras diferenças existentes entre os gêneros e dentro de seu próprio gênero e perceba que a sua identidade hifenizada se constrói no entre-lugar gerado pelos contatos espaciais e multiculturais entre ela mesma e o Outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de Paloma Vidal se focam nas figuras femininas desterritorializadas da diáspora contemporânea. Suas narrativas deslocam-se do espaço privado durante muito tempo destinado a mulher e volta-se para o público, ajustando-se ao contexto sociocultural e geopolítico contemporâneo. Desse modo, a autora explora a literatura como uma prática política e social que desestabiliza as noções de poder e visibiliza a mulher como parte constitutiva da sociedade cosmopolita.

A análise permite verificar que as narradoras do romance *Algum lugar* e do conto "Viagens" estão tangenciadas pelos processos diaspóricos provenientes da desterritorialização de seus pais e de si próprias. Nesse contexto, verifica-se que elas são sujeitos que desconstruem a identidade homogeneizante preestabelecida para elas e adquirem, como consequência desses deslocamentos e dos contatos com as



diferenças, uma subjetividade traduzida que requer negociações identitárias constantes e reflete a multiplicidade de pertencimentos e as heterogeneidades presentes em seus seres.

Nas narrativas, o encontro com o outro, o espelho como Luci em *Algum lugar* ou o oposto como o companheiro do conto "Viagens", provoca nas narradoras o questionamento sobre o seu lugar de origem que, ao mesmo tempo, é um questionamento sobre a sua própria identidade. A procura de uma resposta leva as protagonistas a perceberem-se como seres traduzidos, impossibilitados de uma pertença única. Para, então, conscientizarem-se de que o "algum lugar" para encontrarem-se entre as várias afiliações múltiplas que possuem, não está senão percorrendo diversas "viagens" dentro de si próprias e se aceitarem como seres traduzidos que são.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Cartografias de gênero: escrita e espaço na literatura contemporânea. In: SCHNEIDER, Liane et al. *Mulheres e literaturas*. Cartografias de gênero. Maceió, Al: Edufal, 2013. p. 65-88.

AUGÉ, Marc. Dos lugares aos não-lugares. In: _____. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lucia Pereira. 7 ed. Campinas: Papius, 2007. p. 71-105.

BAUMAN, Zygmunt. Espaço/Tiempo. In: _____. *Modernidad líquida*. Trad. de Mirta Rosenberg. 5 reimp. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 99-138.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividades nômades. *Labrys*. Estudos feministas. Brasília/UNB, num.1-2, junho-dezembro 2002. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem>>. Acesso em: 25/03/2013.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados*. São Paulo/Universidade de São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-22, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285>>. Acesso em: 28/07/2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: _____. *Enigmas da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 11-32.

VIDAL, Paloma. Viagens. In: _____. *Mais ao sul*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

_____. *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 14
Diálogo sobre o gênero e suas itinerâncias

LEITURAS DE SERTANEJAS DE IRECÊ/BA E SEUS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO

Ivânia Nunes Machado Rocha (UNEB)
Jailma dos Santos Pedreira Moreira (UNEB)

PERFIL DE DONAS-DE-CASA LEITORAS DE IRECÊ¹

Era uma vez dezessete mulheres com muita coisa em comum, mas com diferenças fundamentais entre si. As semelhanças residem no fato de todas serem do gênero feminino; todas elas também são sertanejas – moradoras de Irecê ou cidades da microrregião; e, o aspecto fundamental que as une é que são todas donas-de-casa e leitoras, principalmente de literatura, embora também apreciem outros gêneros.

É importante fazer um parêntese aqui para esclarecer a nossa concepção de leitura e sua relação com a literatura. Primeiramente, acreditamos que a leitura é capaz de abrir portas e ampliar os horizontes dos leitores, estimulando a imaginação, a criatividade e favorecendo o exercício da liberdade de pensamento. Existem inúmeras formas de ler e infinitas possibilidades de leitura que se materializam em nosso cotidiano através dos diversos gêneros textuais. Muitas pessoas procuram adquirir novos conhecimentos, manter-se informadas sobre os fatos do dia-a-dia e ampliar o vocabulário através de suas leituras. Para além de um sentido meramente pragmático, a leitura também pode ser realizada por prazer, para a fruição de quem lê.

Sabe-se que a leitura é um hábito culturalmente construído; assim como os conceitos de literatura e da própria cultura têm sua maior ou menor aceitabilidade de acordo com a cultura corrente em determinado lugar e época. Para Perrone-Moisés (1998, p. 59), “[n]a história literária, a leitura é *constitutiva* do fato, já que os fatos literários (obras) só encontram sua realização plena na leitura; eles são programados para (re)acontecer na leitura, criando sentidos que renascem e variam a cada época.”

O conceito de leitura tem sido modificado e ampliado com o passar dos anos e os avanços do estudo na área de alfabetização, letramento, literatura e leitura. De acordo com Perrone-Moisés (1998, p. 60) “Ler é dar sentido, sincronizar, vivificar, escolher e apontar valores. A leitura ativa é construtiva porque ela pretende orientar os rumos do futuro; e é destrutiva, porque ultrapassa e invalida as regras de medida vigentes.”

¹ Esse artigo é parte da pesquisa em fase final intitulada *Páginas do sertão: leitura e imaginação no universo de sertanejas*, na qual foram entrevistadas 17 mulheres da cidade de Irecê (Noroeste da Bahia – há 480 km de Salvador) e as reflexões ora apresentadas fazem parte do 3º capítulo da dissertação em andamento.



Durante muito tempo, confundiu-se o ato de ler com a mera decodificação do código linguístico; no entanto, após novas investigações, aceita-se, no presente, um conceito mais amplo e complexo da leitura, que vai muito além do ato de decodificar os signos escritos: ler abrange também atribuir significados e estabelecer relações entre textos, com a possibilidade de operar mudanças no mundo mental e material do leitor, pois

[...] Neste caso, o ato de aprender a ler e escrever é um ato criativo que implica uma compreensão crítica da realidade. O conhecimento de um conhecimento anterior, obtidos pelos educandos como resultado da análise da práxis em seu contexto social, abre para eles a possibilidade de um novo conhecimento. O novo conhecimento revela a razão de ser que se encontra por detrás dos fatos, desmitologizando, assim, as falsas interpretações desses mesmos fatos. Desse modo, deixa de existir qualquer separação entre pensamento-linguagem e realidade objetiva. A leitura de um texto exige agora uma leitura dentro de um contexto social a que ele se refere (FREIRE; MACEDO, 1990, p. 105).

Empregamos, portanto, a definição mais ampla de leitura, aquela que abrange, pensamento, linguagens e ação, pois a leitura deve funcionar como motivadora de mudanças, que devem ser operadas pelas pessoas, de modo consciente e crítico. De acordo com Freire (2005, p. 41) “A realidade social, objetiva, que não existe por acaso, mas como produto da ação dos homens, também não se transforma por acaso.” Para ele, “transformar a realidade opressora é tarefa histórica, é tarefa dos homens.”

Diante de um universo de possibilidades de leituras, é interessante tentar conhecer as leituras das sertanejas, observando a interação entre estas e o ambiente em que vivem; em como são as visões de mundo de pessoas que convivem com uma realidade de seca, em meio da vegetação escassa da caatinga e de clima definido por duas estações: a seca e o verde.

A maioria dessas mulheres tem o ensino médio completo e suas idades variavam de 31 a 80 anos, à época da pesquisa de campo, sendo que sete delas está na casa dos 40 anos. As semelhanças terminam aí. Algumas são mães; outras são também avós, mas algumas não tiveram filhos. Quase a metade delas (oito) é casada ou tem um companheiro. Porém há viúvas, separadas e solteiras. Há quem viva sozinha, com o marido e filhos, somente com os filhos ou com um dos pais; quem está com o ninho vazio, por algum motivo, ou quem o tem superlotado.

Além da jornada doméstica, essas sertanejas, em sua maioria, também desempenham alguma função fora de casa, mesmo que não seja remunerada. Apesar de quase todo mundo ter terminado a educação básica, isso não se reflete, necessariamente, em suas ocupações, salários e qualidade de vida: muitas estão ocupando funções aquém de sua formação, em subempregos ou em cargos mal remunerados.

Algumas das colaboradoras residem em povoados, outras em cidades pequenas e a maioria delas mora em Irecê – umas no centro da cidade, outras em bairros periféricos e pouco prestigiados. Foram observadas casas grandes e confortáveis e outras bastante pequenas, mas ninguém estava em situação de extrema pobreza –



havia o mínimo necessário para a sobrevivência em todos os lares visitados, apesar de haver dificuldades.

A leitura é muito importante na vida dessas sertanejas – elas viajam nas páginas romanescas: sonham, adquirem conhecimentos e extraem ensinamentos de textos surpreendentes; elas aprimoram a arte de amar, mas também descobrem que podem obter mais dos relacionamentos. Algumas manifestaram o desejo ardente pela sexualidade potente do *Christian Gray*², mas desprezaram os seus excessos controladores.

Há leitoras de contos, poemas, crônicas, receitas culinárias, biografias; mas o campeão na preferência das donas-de-casa é o romance: cor-de-rosa, regionalista, espírita, literatura tradicional brasileira, *best-sellers*, policiais, contemporâneos. Enfim, existem, no grupo, desde fãs da literatura *new* ultrarromântica com vampiros bonzinhos, passando pelas leitoras de carteirinha dos romances cor-de-rosa e as aficionadas pelos autores do além; todas elas leem ou já leram, em algum momento, a literatura canônica nacional, sem esquecer que algumas são fissuradas em autoajuda, o que faz bastante sentido, já que elas acreditam nos efeitos positivos da leitura em suas vidas e no potencial de mudança que pode ser acionado pelas leituras, tanto da escrita como do mundo.

Um aspecto importante negligenciado por muito tempo no que se refere ao ato de ler foi a interação do leitor com o texto, mas deve ser dada especial atenção ao leitor já que

[...] a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética [...] (JAUSS, 1994, p. 23).

Assim sendo, as leitoras de que trata esse artigo são essenciais para a avaliação estética das obras lidas e também para a construção da crítica, já que há indicações, troca de ideias e opiniões e que elas repassam as suas impressões de leituras para outros possíveis leitores, que ressignificam essas impressões a partir de suas próprias leituras e que passam adiante, formando uma cadeia estético-crítica ao redor das obras literárias lidas.

LEITURAS E SUBJETIVIDADES

Trataremos de muitas histórias, de inúmeras mulheres; estas diversas entre si: mas todas, mulheres e histórias, trazem um elemento comum – todas são construídas através da linguagem, por meio dos discursos.

² Personagem da trilogia *Cinquenta tons de cinza* (best-seller erótico), escrita pela inglesa Erika Leonard James e grande sucesso, principalmente entre as mulheres.



As experiências daquelas mulheres narradas em determinados romances são produtos da linguagem, da soma das subjetividades envolvidas no processo de criação e recriação das realidades

A linguagem, como constructo cultural, não é neutra. Em “*A ordem do discurso*”, Michel Foucault (2004) faz considerações acerca do discurso, ou seja, utiliza a linguagem para falar dela mesma, nas suas múltiplas facetas. Ele começa por explicitar que o discurso é um jogo de máscaras, no qual o usuário da língua escolhe esta ou aquela máscara, dependendo do que pretende transmitir. A transmissão do discurso, obviamente, é feita observando alguns censores, como: Quem está falando? Essa pessoa tem autoridade para dizer isso? De onde ela está falando? Nesse sentido, o fazer dos discursos seguem algumas normas, nas quais podem ocorrer algumas interdições. No que se refere às mulheres, a hegemonia masculina cerceou o direito de pronunciamento feminino durante muito tempo, já que os homens ditavam as normas vigentes na sociedade. Isso também pode ter influenciado no cerceamento das leituras e na filtragem do que poderia ou não ser dito, fortalecendo as dicotomias entre os gêneros, materializadas no que vulgarmente se constitui como “papo de homem” e “conversa de mulher” ou livro para “macho” e literatura para “mulherzinha”.

As diferentes formas de linguagens são fatores importantes que podem influenciar na construção das subjetividades dos sujeitos. A literatura é uma manifestação da língua que, dado o seu caráter específico, pressupõe-se que existam diversos processos de subjetivação subjacentes a uma determinada obra, texto ou trecho literário. O escritor, quando se debruça sobre determinado assunto e modo de abordagem está, mesmo que inconscientemente, fazendo escolhas: não existe possibilidade de construção literária desinteressada ou neutra. O leitor, por sua vez, quando faz opção por ler poesia em vez de prosa ou vice-versa, está também fazendo escolhas.

As preferências tanto de quem escreve como de quem lê sofrem também influências diversas, desde o lugar onde a pessoa vive, quem são seus amigos, professores e demais gente com quem convive; suas crenças, sua formação, sua classe social, suas possibilidades de acesso aos bens culturais – tudo isso pode interferir na formação do sujeito. Pensar em subjetividade somente como a mais profunda e íntima manifestação da pessoa e como uma qualidade própria e inerente a um ser humano específico é um equívoco. As subjetividades são construídas, modeladas e remodeladas de acordo com as condições às quais estão submetidos os sujeitos, pois

O sujeito, segundo toda uma tradição da filosofia e das ciências humanas, é algo que encontramos como um “*être-là*”, algo do domínio de uma suposta natureza humana. Proponho, ao contrário, a ideia de uma subjetividade de natureza industrial, maquinica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida. As máquinas de produção da subjetividade variam. Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, de uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 25).



Obviamente, as pessoas não são meras marionetes moldadas tão somente pelo meio: além de influências genéticas, que são inatas, o sujeito pode, a qualquer momento, refletir sobre o seu ser/estar no mundo e resolver, a partir da tomada de consciência, mudar, refazer ou perpetuar os seus hábitos/modos de vida, dentro de suas possibilidades. Os próprios Guattari e Rolnik (1996), ao mesmo tempo em que discorrem sobre a construção dos processos de subjetivação, deixam também claro que existem as possibilidades de quebra desse padrão. O tempo inteiro as pessoas estão extrapolando as interdições impostas pela sociedade de consumo, o meio e as instituições.

Existe uma gama variada de gêneros textuais; dentre estes, há os textos literários que, por sua vez, desdobram-se em diversos gêneros. Os leitores, por outro lado, são pessoas distintas entre si e que possuem gostos os mais diversos: há quem adore romances policiais, quem seja encantado por biografias, romances românticos, documentários; enfim, cada sujeito pode se identificar mais com determinada obra e menos com outra; há textos que vão desestabilizar algumas pessoas e outros nem vão perceber ou lembrar que já tiveram contato com os mesmos escritos. Assim, poderíamos nos perguntar por que Dora³, uma leitora que vive num recanto afastado dos grandes centros urbanos, apreciou bastante a leitura de Gabriel García Márquez? Qual o motivo que levou Iracema, que quase não frequentou a escola, a ler praticamente todas as obras de José de Alencar? Como uma gari desempregada, que agora vive de fazer trabalhos esporádicos nas roças dos outros, apaixonou-se pelas obras de Jorge Amado e de Agatha Christie?

Pode-se dizer que, no tocante às leituras realizadas por essas sertanejas, há uma quebra de expectativas. Somente o fato de que tais mulheres são leitoras já faz a diferença: donas-de-casa, moradoras do sertão, com a escolaridade máxima sendo o ensino médio e envolvidas em outras atividades e um sem fim de atribuições, como elas conseguem ler? E ainda, que estratégias são empregadas por elas para realizar tais leituras?

Sabe-se que há um atraso histórico em relação à escolarização das mulheres comparada à dos homens. Há um lapso temporal significativo entre a época em que as pessoas do gênero masculino puderam frequentar a escola, enquanto as do gênero feminino não podiam ter acesso à educação formal. Ademais, mesmo quando finalmente foi facultado às mulheres o acesso ao ensino, também foi estipulado o que elas poderiam aprender. Além disso, a escola nem sempre é um espaço democrático, pois tanto pode criar como perpetuar desigualdades.

³ Dora é o pseudônimo de uma das colaboradoras e foi escolhido em homenagem à personagem homônima, do romance Capitães da areia, de Jorge Amado. Assim como ela, as outras dezesseis mulheres também adotaram pseudônimos oriundos de obras literárias que foram livremente escolhidos por elas ou gentilmente sugeridos por mim, quando a entrevistada ficava em dúvida. As demais são: Angélica, Ariel, Camila, Capitu, Constance, Creuza, Efka, Farah, Greta, Iracema, Madalena, Moema, Potira, Susanna e Tieta do Agreste.



Diferenças, distinções, desigualdades... A escola entende disso. Na verdade, a escola produz isso. Desde seus incílios, a instituição escolar exerceu uma ação distintiva. Ela se incumbiu de separar os sujeitos — tornando aqueles que nela entravam distintos dos outros, os que a ela não tinham acesso. Ela dividiu também, internamente, os que lá estavam, através de múltiplos mecanismos de classificação, ordenamento, hierarquização. A escola que nos foi legada pela sociedade ocidental moderna começou por separar adultos de crianças, católicos de protestantes. Ela também se fez diferente para os ricos e para os pobres e ela imediatamente separou os meninos das meninas (LOURO, 1997, p. 57).

No tocante à leitura, houve muitas interdições: inicialmente, mulheres não deveriam nem mesmo ser alfabetizadas, porque elas não tinham sido educadas para isso, pois sua função precípua seria a casa, o marido, a maternidade. Mais tarde, quando já lhes era permitido um acesso maior à leitura/escrita, havia as leituras consideradas adequadas e as inadequadas – o romance foi eleito como um grande vilão, durante muito tempo.

As publicações voltadas para o lar e os cuidados com os filhos, além de manuais de bordado e costura eram leituras tidas como adequadas às mulheres. Os romances foram banidos, durante muito tempo e, finalmente quando foram liberados, havia muitas exceções, já que a mulher deveria somente ler escritos considerados femininos ou adequados. Nesse sentido, afirma Márcia Rios da Silva (2006, p. 17):

Conforme Huyssen, o modernismo reitera a inferioridade da mulher ao estabelecer uma relação entre o gênero feminino e o gênero folhetim, desqualificado pela cultura erudita e produzido para esse segmento de público. Em seu estudo sobre o público leitor feminino no Brasil, Maria Helena Werneck discute a relevância dessa comunidade de leitoras para a instituição literária. Tal público contribuiu para expandir o mercado de livros e desenvolver a atividade de leitura, que se fazia junto às tarefas domésticas.

Na obra citada, a autora traz um capítulo sobre as leitoras de Jorge Amado, no qual ela discute o papel de mulheres enquanto receptoras dos textos/livros do escritor baiano. Como o referido autor é também o preferido de donas-de-casa do sertão, colaboradoras desse estudo, há alguns aspectos bastante parecidos entre os dois estudos, de modo que é possível fazer uma analogia. Segundo Silva (2006), que leu inúmeras cartas escritas por leitoras de Jorge Amado, uma constante nas epístolas era a reiteração de confidências ao autor e a afirmação de que “minha vida daria um romance”. Praticamente todas as sertanejas entrevistadas também mencionaram que sua vida daria “um livro”, “um romance” ou que era “uma novela”. Obviamente, após o contato com elas, não poderia deixar de concordar.

Márcia Rios da Silva atribui o grande sucesso de recepção de Jorge Amado entre as mulheres por conta da semelhança de seus escritos com a literatura cor-de-rosa:

Tais narrativas alcançaram tamanho sucesso, conferido pelo volume de carta das leitoras, devido à sua estrutura folhetinesca, similar à dos romances da ‘Biblioteca Cor de Rosa’ [...] Além disso, em boa parte dessas narrativas, há uma galeria de personagens femininas – guerreiras, amazonas, modestas trabalhadoras ou ‘donas do lar’ – detentoras de uma vitalidade ímpar, cujas histórias de vida fertilizam o imaginário das leitoras, levando-as a ativarem fantasias e expectativas (SILVA, 2006, p. 94).

As entrevistas comprovaram que todas as colaboradoras leem ou já leram Jorge Amado em algum



momento e que a maioria delas também realizaram ou realizam leituras denominadas cor-de-rosa. Quando questionadas por que Amado é o seu escritor favorito, as respostas giravam em torno da linguagem “fácil”, livros “bons de ler” e que as histórias lhes eram familiares, porque possuem elementos da cultura baiana.

É importante salientar que há, em muitas das narrativas amadianas a presença de mulheres que aparecem como donas-de-casa e boas de cama – imagens que perpetuam o estereótipo do papel feminino esperado para as mulheres. Como a minha pesquisa teve como sujeitos donas-de-casa, não é de se estranhar que as sertanejas tenham se identificado com as personagens. Iracema, por exemplo, que diz ter lido todas as obras do escritor baiano afirma que adora cozinhar e que às vezes, chega a reunir até trinta pessoas na casa dela, entre filhos, noras e netos e que “ninguém chega perto de minha cozinha”. Angélica, por outro lado, afirma que gosta das cenas eróticas dos romances e que o marido a estimula a desenvolver tais leituras, porque depois imitam algumas cenas picantes, a fim de sair da rotina.

Iracema é uma leitora voraz e profícua: já leu de tudo o que se possa imaginar. Filha de pais zelosos e criada no seio de uma família tradicional, foi impedida de frequentar a escola como as outras irmãs, porque era muito doente e foi superprotegida por conta da enfermidade. Autodidata, conta que usava os livros trazidos pelas irmãs para ler e que juntava várias folhas de papel pautado e costurava à máquina, obtendo o seu caderno onde passaria a escrever. Aos oitenta anos de idade, mora sozinha na roça que fora de seu pai e afirma que prefere assim, para preservar sua independência. Ela informou que o pai de seus filhos abandonou a família há trinta anos (e levou todo o dinheiro com ele), quando os rebentos mais velhos estavam chegando à adolescência. Aos cinquenta anos, teve que aprender a dirigir veículos e operar máquinas agrícolas, passando a administrar a propriedade rural. Mais tarde, o ex-marido apareceu, querendo retomar a relação e ela não o aceitou: depois de saber o que era a liberdade, não quis mais voltar atrás.

Iracema é apenas um exemplo da força e coragem dessas sertanejas: é perceptível a inter-relação entre os textos lidos e os textos que são a vida dessas mulheres. Assim como as personagens dos romances, essas leitoras não esmorecem: trabalham, educam os filhos e às vezes também os netos. Quando casadas, a maioria divide as despesas com o companheiro. As solteiras, separadas e viúvas apreciam a sua solidão e veem como uma oportunidade de terem mais tempo para si.

Angélica escreve romances e já participou de um concurso literário, no qual seu texto ficou entre os 20 melhores, mas infelizmente só publicaram os 10 primeiros colocados. Mesmo assim, seus escritos circulam entre as sertanejas que fazem parte do Clube de leitoras do sertão de Irecê. No momento em que conversamos, não tive acesso aos textos, porque, com as palavras dela, eles estavam “pelo mundo”. Aliás, é muito comum o



acervo pessoal dessas mulheres ficarem em constante movimento: em verdade, essa é uma estratégia de acesso à leitura impressionante pela criatividade, eficácia e democracia do esquema.

O Clube de leitoras do sertão de Irecê funciona da seguinte forma: há uma rede significativa de mulheres leitoras que estão interligadas pelo hábito da leitura, principalmente de romances e que compartilham os livros entre si. Cada um dos membros do Clube possui uma assinatura ou uma marca que a distingue das demais e que é conhecida das outras. Assim, quando Angélica recebe um livro que já foi lido por Efka, Tieta do Agreste ou Ariel ou vice-versa, são observadas as assinaturas constantes no volume e, a partir daí, pode-se saber quem já realizou aquela leitura e quem ainda não leu e, desse modo, é possível prever o próximo destino de determinado romance. Desse Clube, conheci apenas quatro mulheres. As demais colaboradoras ainda não conhecem essa rede, mas têm suas próprias estratégias de leitura, compartilhamento e difusão dos livros/textos.

Pode-se imaginar uma rede relativamente grande e extremamente significativa porque há informações de que existem dezenas de participantes espalhadas por toda a microrregião de Irecê, inclusive houve indicações e contatos de outras leitoras, mas a pesquisa já contava com 17 colaboradoras, o que é um número bastante significativo para uma abordagem qualitativa. Então, a ansiedade foi segurada para o futuro.

Algumas dessas mulheres, tanto por circunstâncias existenciais como influenciadas por suas leituras abriram-se à experiência de aprender coisas novas, como fez Iracema, ao começar a dirigir veículos, operar máquinas agrícolas e dirigir uma fazenda após meio século de vida. Outras empregam as leituras como estratégia de sobrevivência, como válvula de escape para uma realidade extremamente opressora e sofrida: Ariel, por exemplo, afirma que “se não fosse a leitura, já teria enlouquecido”, pois ela tem de conviver, diariamente, com o marido e os filhos (rapazes – ela também é mãe de uma moça) que são usuários de drogas. Ela é uma sobrevivente, incansável na luta por melhores condições de vida para si e os seus, mas ao mesmo tempo percebe-se o sentimento de impotência diante do aprisionamento causado pelas drogas, a dor e a tristeza da situação vivida. Os romances são um oásis, um refrigerio para um coração despedaçado.

Muitas das colaboradoras que são mães, apesar de elas mesmas não terem tido acesso ao ensino superior, fizeram questão de que seus filhos pudessem trilhar os caminhos da universidade que, como sabemos, ainda não é fácil, apesar da recente democratização: Camila, Dora, Farah, Greta, Marilu, Moema, Tieta e Iracema. Esta última conseguiu formar alguns dos primeiros dentistas de Irecê, nascidos ali. Separada, pobre e vivendo dos poucos rendimentos retirados da agricultura, ela teve de batalhar muito para conquistar essa proeza: seu filho mais velho conta que teve de trabalhar muito na roça para ajudar sua mãe. E, mais tarde, já formado, ajudou a formar os outros irmãos.



Percebe-se a potência de mudança presente em cada mulher: no modo como investem em novas formas de passar o tempo e obter realização pessoal e profissional (sair com os amigos, participar de roda de samba, desenhar, escrever). O fato sozinho de que a maioria delas é independente financeiramente já diz muito do esforço para não repetir estereótipos, de que batalhar por independência é fundamental para essas sertanejas. Ao mesmo tempo em que se percebe essa vontade de revolucionar, há também a necessidade de leituras com as quais se identifiquem, como os livros voltados para o sertão/sertanejos, nos quais as histórias da gente sertaneja e da terra mesclam-se com as suas próprias.

A presença marcante da literatura cor-de-rosa e da obra de Jorge Amado também pode ser vista como uma necessidade de ver-se espelhada nos romances, como se a leitora também fizesse parte da história, como se pertencesse ao enredo: “minha irmã chegou contando que fez um cruzeiro para as ilhas gregas; então eu disse a ela: pra que eu quero fazer uma viagem dessas? Eu conheço a Grécia inteira – já viajei muito por essas ilhas pelas leituras”. O depoimento de Farah espelha as falas de muitas das outras mulheres. Uma fala recorrente é que a leitura as faz viajar, sonhar, navegar pelo desconhecido ou pelo familiar de outras formas.

O sonhar, o fantasiar pode servir como um primeiro passo para as ações, as realizações em si. Muitas vezes, é no sonho que se começa a vislumbrar as possibilidades de mudança. Há inúmeras chances dos sonhos se transformarem em projetos que poderão ser colocados em prática. Ademais, a maioria dessas mulheres foram capazes de reescrever a sua própria história, de se reinventar e certamente elas ainda têm muito o que realizar e com certeza as suas riquíssimas experiências de vida e de leitura vêm somar aos nossos conhecimentos e alargar a nossa visão de mundo. Cada vez que se retoma à análise de alguma parte desse estudo, percebe-se um ponto novo e olhando a mesma categoria de um ângulo diferente, encontramos novas possibilidades de exploração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, é possível afirmar que há um imbricamento muito grande entre essas leitoras, os textos lidos por elas e o texto que é a vida delas: ficção e realidade se entrecruzam e se mesclam, suscitando reinterpretações e reflexões em ambas as direções. As leituras de mundo e da escrita caminham de mãos dadas e se interpenetram. Assim elas se reescrevem todos os dias, recriando o seu universo e o seu estar no mundo. Pode-se concluir também que as sertanejas em questão não são ingênuas: elas se apropriam dos textos lidos, rasurando-os e reinterpretando-os à sua maneira: “Lia essas histórias (literatura cor-de-rosa), pensando que um



dia poderia acontecer comigo. A realidade é difícil: os homens não são amáveis...” (Sra. Creuza – quest. 6). Obviamente, elas também se desapontam quando a realidade torna-se muito dura, mas seguem o seu caminho, apesar das adversidades.

Nesse trajeto de vida que é transpassado pela linguagem, as mulheres, incluindo as colaboradoras desse estudo, sofreram muita censura vinda de várias instâncias legitimadoras do discurso. Os detentores do poder estabeleceram os modos de se comportar das mulheres ao longo dos séculos: o que elas poderiam dizer, ler, vestir; como deveriam agir. Essas sertanejas, de muitas formas quebram esses estereótipos, realizando muitas coisas as quais não eram esperadas delas.

E continuam avançando em sua trajetória, extrapolando as imposições, os obstáculos e explorando as possibilidades: aprender coisas novas é um salto; conviver, sem enlouquecer, com marido e filhos usuários de drogas é um desafio e tanto; dar possibilidade aos filhos de cursar faculdade, mesmo não tendo chegado a tanto; permanecer solteira por opção; investir em novas formas de passar o tempo e obter realização pessoal e profissional; batalhar por independência – tudo isso mostra que essas sertanejas estão se reinventando, que os moldes que foram postos para elas foram e continuam sendo remodelados, que os rótulos de donas-de-casa meramente com o sentido da trabalhadora do lar não pode mais ser aplicado desse modo, porque elas são as donas das suas casas, as senhoras de suas vontades – são elas que governam os seus destinos afetivos; sua solidão positiva; seus hábitos peculiares, como morcegar quando se tem vontade, quando elas querem virar a noite lendo um romance ou ficar acordadas até tarde ouvindo rádio.

São nesses ínfimos gestos de rebeldia que percebemos que há muitas coisas mais no mundo do que a nossa razão poderia dar conta: que as identidades, as subjetividades sofrem influências diversas, mas que a potência da vontade, do sonho oferece possibilidades de superação, de quebra; e que nem sempre aquele que está quieto em seu canto permanece assim por que quer – muitas vezes, eles foram podados, silenciados, tolhidos e às vezes o silêncio é uma forma de resistência; uma estratégia de sobrevivência.

Enfim, não há como negar a face guerreira dessas mulheres: todas elas são sobreviventes, que descobriram que há vida após o casamento, após o divórcio, após a viuvez; é possível ser feliz na solteirice, sem ser mãe, sendo uma supermãe, sendo mãe e pai a um só tempo, sendo mãe e avó e esposa e filha e nora e sogra... são tantos os papéis desempenhados diuturnamente e nessa batalha cotidiana, as leituras desempenham funções importantes: de consolo, de catarse, de fuga, de sonho, de aprendizagem e de exemplo; às vezes de revolta, de medo e de dor.

E nas tecituras da vida, textos e livros povoam estantes e mentes e as palavras saltam da superfície



material dos portadores textuais para a imaginação e para o cotidiano dessas mulheres, embrenhando nos modos como elas encaram a vida, como educam os filhos, como reagem ao sofrimento, como almejam o mundo a partir de suas leituras e o que elas mais querem é amor e paz, um mundo mais humano, povoado com seres mais felizes e solidários.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

FREIRE, Paulo; MACEDO, Donaldo. *Alfabetização: leitura da palavra leitura do mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SILVA, Márcia Rios da. *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/EDUFBA, 2006.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 14
Diálogo sobre o gênero e suas itinerâncias

DO PATRIARCALISMO AO PÓS-FEMINISMO: DIFICULDADES DA MULHER EM TRANSIÇÃO REPRESENTADA NA OBRA DE SONIA COUTINHO

Luciana Asadczuk (UEPG)

Sonia Coutinho lançou seu primeiro livro, "O herói inútil", em 1964, em plena época de regime militar. Poucas mulheres podiam escrever e publicar, pois somente em 1968 teve início alguns movimentos em busca de direitos à alfabetização geral das mulheres. Até então, somente mulheres de classe média e alta tinham acesso à alfabetização e às letras. Com o Golpe Militar, o movimento feminista organizado foi desarticulado e reprimido (MONTEIRO, 1998, p. 26). Somente por volta dos anos 70, segundo Monteiro (1998), o movimento feminista ressurgiu com grande força política. As organizações de mulheres passaram a desenvolver atividades de debates, participavam de campanhas em conjunto com outras minorias (p. 16). Ainda de acordo com Monteiro (1998), “na década de 80, foram aprofundados os estudos sobre a condição da mulher e elaborados o conceito e a teoria de gênero” (p. 17). Foi aprovada também a Lei do divórcio, em 1977. Após este período as conquistas foram se tornando mais frequentes em diversas áreas, como nas letras, na qual foi eleita a primeira presidente da Academia de Letras, a escritora Nélida Pinõn, em 1997 (MONTEIRO, 1998, p. 29). Mas, apesar de todas as conquistas “as mulheres continuam a ser discriminadas e sujeitas a toda espécie de violência. A presença feminina nas esferas de decisão e políticas públicas, nos organismos de classe, nas hierarquias das igrejas e nas direções partidárias ainda não é significativa” (MONTEIRO, 1998, p. 29). Isso faz com que as lutas pela igualdade continuem. Mas, enquanto isso não se concretiza de forma geral, muitas autoras nos revelam as diferentes condições femininas representadas por suas personagens fictícias.

É o que faz a autora Sonia Coutinho. Suas obras relatam diferentes situações em que vive a personagem feminina, principalmente as dificuldades na transição de uma tradição patriarcal para uma era já considerada “pós-feminista” como abordam alguns pesquisadores. A escritora feminina, por vezes, traz a problemática da mulher representada de forma implícita, solicitando, portanto, uma leitura nas entrelinhas, como afirma Zinani (2006)

por ser palimpséstica, a escrita feminina impõe um duplo esforço de decodificação, uma vez que remete para a necessidade da leitura das entrelinhas e da interpretação do não-dito, o que viabiliza o entendimento do sentido latente do texto – a história silenciada (p. 25).

Ou seja, por mais implícita que esteja, é possível perceber, através da leitura nas entrelinhas, a



problemática feminina impressa nas obras de escritoras femininas.

Neste trabalho analiso o conto *Amigas (I), ou a liberdade secreta*, que faz parte do livro *Uma certa felicidade*, publicado em 1976 e reeditado em 1994. A obra é composta por oito contos, todos com personagens e histórias desenvolvidas no cotidiano carioca, um ambiente desenvolvido e muitas vezes angustiante, como descrevem algumas personagens. Narrado em primeira pessoa, sob o ponto de vista da personagem “amiga solteira”, que vive em Copacabana. O enredo se resume no reencontro de duas amigas que não se viam há cinco anos. Uma é casada e veio visitar a solteira. As duas personagens não apresentam nomes, nos trazendo a ideia de que o leitor-modelo pode ser qualquer mulher, sem especificações muito delimitadas, que segundo Eco (1994) interpretaria e se identificaria com o enredo. O fato de não serem nomeadas também lembra um apagamento de identidade, como se as mesmas não tivessem nenhuma importância.

A narrativa tem início com as amigas conversando em um bar de Copacabana. Uma é casada e outra solteira. A casada mora no interior e veio visitar a amiga solteira após receber inúmeros convites, através de cartas. A solteira, morando no Rio, aparenta se sentir sozinha. Já a casada tem dois filhos e explica, preocupada, o quanto foi difícil conseguir permissão do marido para viajar sozinha e acrescenta ainda, que precisava “fugir” da vida de “dona-de-casa”:

Explica como foi difícil convencer o marido a permitir sua vinda, sozinha, lá de nossa cidade, a fim de me ver: a preocupação dele com questões de reputação (algum conhecido pode te ver e falar mal, etc), os dois filhos que teve de deixar na casa de sua mãe, a falta de hábito de se movimentar desacompanhada, [...] mas responde que agiu, sobretudo, em seu próprio interesse, precisava fugir à rotina e à mediocridade da vidinha de lá, o marido preso na loja o tempo inteiro, seu dia-a-dia de dona-de-casa (COUTINHO, 1994, p. 89).

Ao observarmos a preocupação da amiga casada com a sua reputação, é possível notar que sua família conserva os costumes tradicionais de um patriarcalismo já ultrapassado, no qual as mulheres deveriam cuidar da família e dos filhos e não sair desacompanhada, como afirma Del Priore (2009), a mulher deveria

ser uma escrava doméstica, cuja existência se justificasse em cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa, servir ao chefe da família com o seu sexo, dando-lhe filhos que assegurassem a sua descendência e servindo como modelo para a sociedade familiar com que sonhava a Igreja (p. 26).

Mas ao mesmo tempo em que é possível perceber um pé na tradição patriarcal, também é possível notar certa liberdade da personagem, pois a mesma confirma, “agiu, sobretudo, em seu próprio interesse” (COUTINHO, 1994, p. 9).

Na época em que foi publicado este conto, muita coisa já havia mudado na condição feminina. Para melhor compreender a trajetória do movimento feminista observemos o que diz Constância Lima Duarte (2003). Segundo a autora, existem, pelo menos, quatro momentos comuns na trajetória do movimento



feminista. O primeiro momento, chamado também de primeira onda, surgiu no século XIX e “levantou a bandeira do direito à educação: aprender a ler, escrever e ter noções de aritmética. A maioria das pessoas achava que bastava à menina saber bordar, cozinhar, tocar piano” (DUARTE, 2003, p. 74). A segunda onda “surge por volta de 1870 e se caracteriza principalmente pelo surgimento espantoso de jornais e revistas de ficção nitidamente feminista, em diversas cidades do país” (DUARTE, 2003, p. 75). Já a chamada terceira onda surge na década de 60, a qual Duarte (2003) divide em duas fases: a primeira (terceira onda) “com uma movimentação inédita de mulheres que se organizam e clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e de trabalhar também no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias” (DUARTE, 2003, p. 77) e a segunda (quarta onda) compreendendo o momento que “altera radicalmente os costumes e torna as reivindicações um senso comum” (DUARTE, 2003, p. 80). Atualmente há diversos estudos sobre o momento feminista que vivemos, mas não há ainda um consenso quanto à definição de um pós-feminismo.

Retomando o conto, na época em que foi publicada a obra, a mulher já era “livre” para decidir seu destino, lembrando que muitas famílias tradicionais ainda preservam os costumes patriarcais e ainda hoje há certa resistência em abolir a tradição. E, ao mesmo tempo em que a mulher se tornou livre, surgiram também outros descontentamentos na vida feminina, como a solidão, a falta de companhia, etc. É o que a personagem “amiga solteira” representa neste conto. A “amiga solteira” demonstra estar sofrendo com a solidão ao deixar sua família do interior e ir morar sozinha no Rio. Ao agradecer a amiga pela visita, comenta com alegria que agora terá alguém com quem falar: “finalmente terei com quem falar, só consigo me comunicar de verdade com vocês de lá, o relacionamento entre as pessoas aqui tão frio e diferente [...]” (COUTINHO, 1994, p. 89).

Nota-se que a amiga solteira sente falta de ter com quem dividir suas angústias, seus anseios quando a mesma lembra como era morar com os pais: “(lembro: Pai, Mãe, Irmã, vagas crianças – primos? sobrinhos? – ligando a televisão às seis da tarde, os ruídos da empregada na cozinha, alguém tocando a campainha para ‘ver como vão as coisas’, o não estar só...)” (COUTINHO, 1994, p. 89). Considerando que a amiga casada tem liberdade em sair “desacompanhada” e a solteira mora sozinha, estas, ao mesmo tempo que apresentam traços de um patriarcalismo já ultrapassado, porque isso se passa já no século XX, também apresentam características de um sujeito que vive a nova fase do feminismo, podendo ser considerada o que Gilles Lipovetsky chama de “terceira mulher”, aquela livre para decidir seu destino. Para Lipovetsky (2000) “há lugar agora para escolhas e arbitragens individuais”, ou seja, agora a mulher pode decidir seu destino, não precisando mais ser conduzida pelo sexo masculino, podendo, portanto, se autocriar (p. 237).

As personagens conversam muito rapidamente, como se estivessem com pressa de expressar o que



sentem ou então com medo de deixar uma brecha para mostrar a verdadeira realidade de cada uma. Isso pode ser notado no seguinte fragmento, quando a amiga solteira demonstra estar preocupada com as diferenças em que cada uma se submeteu: “procuro apagar, com desajeitadas palavras, todas as diferenças que esses anos de separação edificaram entre nós, invocando a tão antiga amizade [...]” (COUTINHO, 1994, p. 90).

Ao perceber a diferença entre elas, a amiga solteira lembra a promessa que fizeram quando menores que “era sair por aí, em busca da verdade e do Absoluto” (COUTINHO, 1994, p. 90), o qual a amiga casada não cumpriu e tenta desculpar-se “ao dizer que morrerá sem se haver empenhado em algo realmente importante (os filhos não contam, têm vida própria, diferente da nossa), e realçar o valor da minha ‘fuga para a cidade grande’, na qual tudo tão mais variado e amplo [...]” (COUTINHO, 1994, p. 91). Mas, a casada não percebe que a amiga solteira não teve o sucesso que imaginou ao morar sozinha, longe das suas origens e demonstra a ansiedade de saber como foi ter saído em busca de “aventuras”:

[...] o atendimento à súplica que leio nos olhos da antiga amiga: você deixou tanta coisa para trás, desprezou convenções, partiu sem nada explicar, só eu acreditei entender, tanto havíamos conversado, agora é preciso que me transmita o legado, deste modo implora o saldo de meu duro aprendizado, mercadoria ou frutuosa colheita, um segredo que poderá “levar guardado no espírito”, assim se redimindo dos mil gestos inúteis do cotidiano [...] (COUTINHO, 1994, p. 92).

Sendo assim, a casada representa o que a sociedade ainda espera de uma mulher. É o que a autora procura demonstrar através de suas personagens femininas, como afirma César (2008),

as personagens femininas de Sonia Coutinho exemplificam como a sociedade ocidental ainda enxerga a mulher, a partir dos vários estereótipos e clichês com os quais as mulheres modernas precisam lidar, apesar de viver no século XXI [...] Numa sociedade em que a função maior da mulher é a de ser esposa e mãe, quem não realiza tais funções não apenas é censurada como alguém que não cumpriu seu papel, mas, também, como alguém que está em dívida com a sociedade, pois não foi capaz de dar aquilo que era esperado dela (p. 138).

A amiga solteira se vê como se estivesse num tribunal e, apavorada, se questiona: “(e que poderei colocar no outro prato da balança, contra o peso de meu escuro quarto vazio, ou da descoberta, aqui feita, de que a tirania do mundo é pior que a dos pais?)” (COUTINHO, 1994, p. 92). Aqui se pode perceber um arrependimento de ter deixado os pais e optado por conhecer o mundo, o que a cultura patriarcal não permitia, pois mantinha as mulheres confinadas no lar, como citado anteriormente.

Tenta disfarçar e a amiga casada continua contando de seus filhos, mas “seu olhar, apesar disso, continua a exigir generosidade, quer a colheita dos cinco anos, inútil que eu sem forças torno a disfarçar, digo de lugares onde andei, firmas nas quais trabalhei, cursos que fiz, pessoas a quem conheci [...]” (COUTINHO, 1994, p. 93).

Há uma disputa entre as duas personagens como se uma quisesse “arrancar” as verdades da outra



querendo saber quem ganhou mais com a escolha que fez. A solteira tenta enrolar a amiga casada para não contar sobre sua real situação, e então inventa histórias, mas não consegue convencê-la:

[...] o rosto da amiga me reprova – perfeito *doublé* de mim mesma, há cinco anos, fantasma de um passado que me visita esta tarde, quem sabe pela última vez – requerendo de mim a sabedoria, portanto me disponho ao supremo esforço, neste momento lhe digo: o mais nobre que tenho a oferecer, aquilo que, num Juízo Final, exibiria ao Criador, como justificativa para omissões tão graves (a arma que não empunhei contra a injustiça, o filho que não tive, o homem a quem não preendi, ou não consegui me prender, a falta de compaixão pelos mais próximos, no cumprimento do obstinado sacerdócio), são uns pequenos objetos que andei fabricando, em escassos momentos roubados à lida diária, enfrentando, também, a dificuldade nascida no meu íntimo, por não ser todos os dias que a mente/ a mão trabalha, atividade através da qual, humilde embora, procuro prescrever, ainda que secreta, a liberdade buscada em minha fuga, pois também na cidade grande não me foi dado encontrá-la, esmagada se achando por armadilhas diferentes das que conhecíamos, seguramente mais insidiosas, (COUTINHO, 1994, p. 94)

Vivendo em um lugar no qual a vivência se distancia dos costumes que aprendeu, a solteira demonstra decepção e preocupação por não seguir os costumes que aprendeu com suas origens. Mas, ao mesmo tempo em que pensa no que deixou de fazer, pensa também na liberdade que não encontrou. Esta pode ser considerada uma forte característica do chamado pós-feminismo. Segundo Macedo (2005), “o pós-feminismo apresenta variantes na sua definição. Algumas correntes do Feminismo acreditam que o pós-feminismo encontra-se próximo do discurso do pós-modernismo, na medida em que ambos têm por objetivo desestabilizar o gênero enquanto categoria fixa e imutável”, mas, outras correntes acreditam que esta aproximação é problemática e veem o pós-feminismo como “incorporando um feminismo de ‘terceira vaga’ que se identificaria mais com uma agenda liberal e individualista do que com objetivos coletivos e políticos” (p. 153-154).

Além das mudanças na sociedade em que vive a personagem, houve também grande mudança nas lutas feministas, como citado anteriormente. Ao se tornar livre, a mulher deparou-se com um mundo ainda dominado pelo sexo masculino e, como agora o feminismo já não é mais visto como uma luta coletiva, conforme nos explica Macedo (2006), a mulher precisa lutar individualmente pelo seu destino.

Duarte (2003) contesta esta ideia de que o feminismo já atendeu as principais reivindicações e afirma que “apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência”, portanto, para a autora, não vivemos um pós-feminismo e sim, “outros e novos tempos, e o movimento feminista parece atravessar um necessário e importante período de amadurecimento e reflexão” (DUARTE, 2003, p. 168).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto analisado aqui representa, portanto, duas fases da condição feminina. Aquela em que a mulher



ainda é “presa” aos costumes patriarcais e aquela em que a mulher se tornou livre, longe das tradições, mas vive um momento ruim, o da transição.

Sonia Coutinho, através de suas personagens, retrata a vivência da mulher na contemporaneidade, com suas preocupações, lutas para deixar um patriarcalismo já ultrapassado e os problemas enfrentados ao se deparar com um mundo ainda dominado pelo sexo masculino. Sendo assim, sua obra faz um percurso desde o patriarcalismo até o que vivemos hoje, o chamado pós-feminismo para alguns e uma nova fase para outros.

REFERÊNCIAS

CESAR, Daisy da Silva. *A contística de Sonia Coutinho e suas implicações identitárias*. Caderno de Letras da UFF. Dossiê: Preconceito linguístico e cânone literário. Nº 36. p. 133-143. 1. sem. 2008.

COUTINHO, Sonia. *Uma certa felicidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 304p.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil*. Estudos Avançados. vol 17. nº 49. São Paulo Set/Dez. 2003 p. 151-172.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad: Hildgard Feist – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, [2000]. 339 p.

MACEDO, Ana Gabriela. *Pós-feminismo*. Estudos Feministas, Florianópolis, 14(3): 813-817, setembro-dezembro/2006.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL; Ana Luísa. *Dicionário de Crítica Feminista*. Edições Afrontamento – Porto. 2005.

MONTEIRO, Angelica. *Mulher: da luta e dos direitos*. Brasília: Instituto Teotonio Vilela, 1998. 62 p.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006. 198 p.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 14
Diálogo sobre o gênero e suas itinerâncias

SUBJETIVIDADE E IDENTIDADE FEMININAS: EM BUSCA DA AFIRMAÇÃO DO "EU"

Ma. Manuela Matté

As discussões atuais acerca da identidade e suas múltiplas faces têm sido transdisciplinares, com debates que perpassam, entre outras áreas, a psicologia, a sociologia, a filosofia, a antropologia, a história e a literatura. Segundo Barth (1998, p. 196), "a identidade é tão difícil de se delimitar e de se definir, precisamente em razão de seu caráter multidimensional e dinâmico." Além disso, a complexidade de se definir o que é identidade também se deve ao fato de não ser algo estabelecido *a priori*, mas uma construção social (OLIVEN, 2006) que, constantemente em movimento, se constrói, se desconstrói e se reconstrói, dependendo das situações: mudanças na situação social, econômica ou política, bem como momentos ou fases diferentes da vida, podem gerar variações na identidade. (BARTH, 1998). Além de social, a construção identitária é também simbólica: "o social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades" (WOODWARD, 2000, p. 14).

Há os que sugerem que o termo *identidade*, na verdade, deveria ser substituído por *identificação*, pois se trata de um processo em contínuo devir (HALL, 2005): "existe, assim, um contínuo processo de identificação, no qual buscamos criar alguma compreensão sobre nós próprios por meio de sistemas simbólicos e nos identificar com as formas pelas quais somos vistos por outros" (WOODWARD, 2000, p. 64).

É possível falarmos em dois tipos de identidade: a identidade individual ou pessoal e a identidade cultural ou coletiva. Ambas funcionam a partir de representações simbólicas produtoras de significados que procuram responder às dúvidas relativas quanto ao que somos ou ao que gostaríamos de ser, a que grupos pertencemos ou a que grupos gostaríamos de pertencer (WOODWARD, 2000). Para Silva (2000, p. 96-97),

primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsciente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder.

Realizando uma breve retomada histórica, Hall (2005) identifica três diferentes concepções de sujeito que fundamentaram e têm fundamentado as definições de identidade desde o Iluminismo até a pós-



modernidade. O primeiro, *o sujeito do Iluminismo*, possuía uma identidade que era vista, do nascimento à morte, como fixa e estável, centrada, basicamente, na razão. O segundo, *o sujeito sociológico*, possuía uma identidade considerada a partir da interação do eu com a sociedade, sendo que as ações do sujeito eram previsíveis de acordo com as relações sociais por ele vivenciadas. O terceiro, *o sujeito pós-moderno*, é visto como possuidor de identidades móveis e múltiplas, formadas cultural e historicamente. Atualmente, já não se pode mais falar em um sujeito cuja identidade é totalmente centrada, nem em um sujeito cuja formação é totalmente prevista pelas interações sociais, por isso, a terceira concepção de sujeito é a que mais se aproxima da definição atual de identidade. Segundo Weedon (2003) e Hall (2005), seguindo uma linha pós-estruturalista, os avanços feministas têm contribuído para essa nova concepção de sujeito, diferente daquela que privilegiava a razão do sujeito e excluía fatores externos como as relações de poder, por exemplo. Foucault, Derrida, Irigaray e Kristeva são alguns dos teóricos pós-estruturalistas que passaram a enxergar o sujeito como culturalmente produzido, através de relações de poder e de práticas discursivas (WEEDON, 2003, p. 126):

o pós-estruturalismo discorda do sujeito Cartesiano, teorizando a subjetividade (definida como nosso senso de consciência e inconsciência de nós mesmos, nossas emoções e desejos) como um efeito da linguagem. A consciência racional é somente uma dimensão da subjetividade. É no processo de uso da linguagem – como pensamento ou discurso – que nós adotamos posições como sujeitos da fala e do pensamento.¹

Identificar-se é estabelecer limites simbólicos², através de sinais diacríticos, com a finalidade de distinguir-se do outro, pela expressão, num processo dialético de identidade/alteridade. Assim, não se pode falar em identidade, sem falar em diferença, pois são processos inseparáveis que se criam cultural, social e simbolicamente (SILVA, 2000). De acordo com Kehl (1996), quando falamos em diferença estamos falando de produção de identidades. Identidade e diferença também não são fenômenos isolados; pelo contrário, convivem em campos de poder e de hierarquia: "a identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora" (SILVA, 2000, p. 82). Como consequência dos processos de pertencer e de não pertencer, de incluir e de excluir, organizam-se as identidades culturais em oposições binárias, as quais devem ser problematizadas e não aceitas como verdades absolutas (SILVA, 2000). Um dos questionamentos importantes a serem feitos a fim de problematizar

¹ Do original: "post-structuralism takes issue with the Cartesian subject, theorizing subjectivity (defined as our conscious and unconscious sense of self, our emotions and desires) as an effect of language. Rational consciousness is only one dimension of subjectivity. It is in the process of using language – whether as thought or speech – that we take up positions as speaking and thinking subjects" (WEEDON, 2003, p. 126).

² Para Barth (1998), fronteiras simbólicas.



questões de identificação e diferenciação dentro das relações de poder diz respeito à normalização de algumas identidades e à discriminação e exclusão de outras. Atribuem-se características positivas a determinadas identidades, que passam a ser vistas como normais e naturais: é normal ser branco e heterossexual, por exemplo. O que foge a essa norma é visto como o outro, o diferente: "o outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente" (SILVA, 2000, p. 97). Uma perspectiva pós-moderna questiona, assim, não apenas a concepção de sujeito "centrado", ou sujeito iluminista, como também questiona as identidades consideradas naturais e normais que se originam em função desse sujeito que se considera fixo, estável e uniforme:

a essa contestação do indivíduo unificado e coerente se vincula um questionamento mais geral em relação a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante. [...] O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o "marginal" e aquilo que vou chamar de "ex-cêntrico" (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é um monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam hierarquias) dá lugar, [...], ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada". (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Essa descentralização, decorrente das mudanças da pós-modernidade, tem tornado cada vez mais complexa a tarefa de definir a identidade (HALL, 2005). Essas mudanças, além de fragmentarem o que anteriormente era considerado sólido – como noções de pertencimento a uma classe, a um gênero, a uma sexualidade, a uma etnia, a uma raça ou a uma nacionalidade –, têm fragmentado as identidades culturais e pessoais dos sujeitos:

estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo descentramento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. (HALL, 2005, p. 9).

A identidade é um fenômeno sociocultural (OLIVEIRA, 2006) e múltiplo, visto que está relacionada a múltiplas interações sociais (NASCIMENTO et al, 2007). Hall (2005) argumenta que, com a pós-modernidade, as identidades não só se tornaram fragmentadas como também, algumas vezes, contraditórias, devido às múltiplas interações sociais. O sujeito pós-moderno não possui uma única identidade fixa: "à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente" (HALL, 2005, p. 13). Segundo Arendt (2012, p. 89), "a identidade do indivíduo resulta dessas identificações construídas no tempo e no espaço, na interação com diferentes pessoas e objetos.



As identificações podem ser, em razão disso, temporárias, flutuantes e flexíveis, e não monolíticas, rígidas e eternas". De acordo com Hall (2000), a identidade não é um núcleo estável que existe independentemente da história. Se não existe independentemente da história, tampouco existe totalmente dependente dela. Na constituição da identidade, estão em jogo não só as relações de poder, os aspectos sociais, simbólicos e históricos, mas também a individualidade de cada um, a agência do eu, a que chamamos subjetividade: "a produção dos sujeitos é um processo plural e também permanente. Esse não é, no entanto, um processo do qual os sujeitos participem como meros receptores, atingidos por instâncias alheias. Ao invés disso, os sujeitos estão implicados e são participantes ativos na construção de suas identidades" (LOURO, 2001, p. 25).

Dentre as identidades possíveis de serem construídas na vida de um ser humano, está a identidade de gênero, "entendida como uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo" (BUTLER, 2008, p. 39). De acordo com Butler (2008, p. 37), "seria errado supor que a discussão sobre a 'identidade' deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as 'pessoas' só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero". Seria errado, ainda, supor que o gênero é apenas culturalmente imposto ao sujeito (BUTLER, 2008). A identidade de gênero é tanto pessoal/individual quanto coletiva/cultural, é tanto autorrepresentação quanto representação (LAURETIS, 1994). Segundo Adelman (2002, p. 57), "a identidade de gênero tem, portanto, sua importância cultural, mas não fixa atitudes, escolhas nem posturas frente à vida, que se entendem só através da sua fusão com a individualidade". A subjetividade, logo, é fundamental para a constituição da identidade de gênero, juntamente com os aspectos culturais aos quais o gênero está relacionado. Muitas vezes, a percepção que o indivíduo possui da sua identidade sexual não está em conformidade com a percepção que a sociedade tem de seu gênero. Isso ocorre, principalmente, em função da exigência que, historicamente, procurou aliar sexo biológico a posições sócio-histórico-culturais pré-determinadas. Surgem, assim, não só crises de identidade, mas também crises de identidade de gênero: o que o sujeito entende quanto à sua sexualidade nem sempre vai ao encontro do que a sociedade – inserida em sistemas dominantes de representação – acredita que o sujeito deveria entender.

Assim, identidade e subjetividade precisam ser analisadas de forma conjunta para uma percepção mais ampla das relações protagonizadas pelos sujeitos, incluindo as relações de gênero. De acordo com Woodward (2000, p. 18-19), "a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade". A autora (2000, p. 55-56) defende que identidade e subjetividade são fenômenos sobrepostos, porém, diferentes entre si:



"subjetividade" sugere a compreensão que temos sobre o nosso eu. O termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre "quem nós somos". A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. A subjetividade inclui as dimensões inconscientes do eu, o que implica a existência de contradições [...]. A subjetividade pode ser tanto racional quanto irracional. Podemos ser – ou gostaríamos de ser – pessoas de cabeça fria, agentes racionais, mas estamos sujeitos a forças que estão além de nosso controle. O conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal que fazemos em posições específicas de identidade. Ele nos permite explicar as razões pelas quais nós nos apegamos a identidades particulares.

Bordini (2006, p. 149) também observa relações entre a subjetividade e a identidade, à medida que estabelece que

o sujeito, para constituir-se como indivíduo, necessita ter a sua identidade reconhecida, mas esse próprio movimento que o leva a identificar-se com esse ou aquele, ao longo da vida, para ser aceito e sentir a si mesmo como uno, indica que carece de reconhecimento e de unidade. Assim, a identidade, vista culturalmente, é um processo de subjetivação marcado por contradições, por identificações provisórias, movidas por contextos nacionais, culturais, econômicos, de gênero, de classe social, de raça, de etnia, de idade, de posição política e religiosa.

Segundo Kehl (1996), embora a subjetividade e identidade humana sejam complementares, há que se fazer uma distinção entre elas. A marca identitária – formada pelas esferas cultural, social, histórica e simbólica – por si só não é capaz de definir completamente a agência do sujeito. Cada indivíduo é dotado de personalidade e vontades próprias. A identidade é incapaz de definir totalmente a subjetividade humana: "esperar que a marca identitária dê conta da subjetividade, que a pertinência a um grupo defina, por exemplo, para os indivíduos, os caminhos a serem percorridos pelo desejo e o objeto de sua satisfação, é a meu ver um dos modos contemporâneos de alienação" (KEHL, 1996, p. 12).

As crises de identidade de que falam Woodward (2000) e Hall (2005) surgem, principalmente, quando as identidades que assumimos, em função da vida moderna, entram em conflito, em contradição. Para Zinani (2013, p. 58),

a identidade não é um elemento colocado *a priori*. Ela se estrutura através da interação do sujeito com a sociedade, evidenciando-se essa interação por meio das práticas sociais, as quais lhe conferem um caráter polifônico. Como produto de interações, a identidade se organiza através de um sistema de representações, daí sua relação com o simbólico, pois, tal como a realidade, a identidade é uma construção simbólica. Com a evolução da sociedade e do pensamento filosófico, o conceito de sujeito sofreu transformações significativas desde a concepção antiga, que postulava a imanência entre sujeito e identidade, até a fragmentação do sujeito pós-moderno, devido a mudanças estruturais que estão transformando as sociedades modernas, com a conseqüente multiplicidade dos papéis sociais e o abalo das identidades pessoais.



Crise de identidade, identidades em conflito e abaladas e subjetividade estão representadas desde as primeiras páginas de *Duas iguais* (2004), romance da escritora gaúcha Cíntia Moscovich. Nele, a protagonista Clara inicia a narrativa, em primeira pessoa, quando possui, aproximadamente, quarenta anos de idade e, por meio da memória, narra suas vivências na adolescência. Clara fora uma adolescente de classe média pertencente a uma família tradicional judaica de Porto Alegre, nos anos finais da ditadura militar brasileira. Por volta dos dezesseis anos de idade, conhece, na escola, uma menina não judia – Ana –, com a qual vivencia uma amizade muito forte. Lado a lado, as amigas compõem a edição do jornalzinho da escola, o que contribui para que passem boa parte do dia juntas. Em pouco tempo, da amizade recíproca, surge, também, um amor recíproco. Descobrimo-nos apaixonadas, Clara e Ana começam a encontrar-se às escondidas. Os colegas da escola, porém, logo percebem o clima de amor entre as duas e começam a rir e a fazer comentários preconceituosos. As amigas decidem, então, afastar-se pelo menos até começarem a faculdade, pois sentiam que as dificuldades que teriam de enfrentar para assumir esse amor estavam apenas começando.

Entretanto, a promessa de unirem-se, novamente, ao começarem a faculdade, não é mantida. Depois de finalizado o ensino médio, Ana decide cursar o ensino superior na França. Clara fica sabendo da decisão da amiga, e, no Brasil, decide cursar a faculdade de jornalismo, muito embora seu pai preferisse que ela tomasse conta dos negócios da família. Para Clara, o pai sempre fora uma referência fundamental, tanto que, quando acometido por uma doença, a família parece desestruturar-se. Mesmo com tratamentos específicos, o pai não resiste e morre. O enterro é muito doloroso para Clara, que, desde então, passa a sentir dores de cabeça muito fortes, principalmente, devido à falta da figura paterna.

Após a formatura, Clara começa a trabalhar na edição de um jornal local. É nesse período que conhece Vítor. Os dois saem juntos algumas vezes e o rapaz demonstra estar muito interessado por ela, que, por sua vez, sente por ele apenas amizade. Os encontros entre Clara e Vítor, no entanto, são percebidos pelos que convivem com a jovem jornalista como um possível relacionamento amoroso. No âmbito familiar, sua mãe fica contente com a possibilidade de ela namorar um judeu, neto de rabino. Clara e Vítor continuam encontrando-se, eventualmente, e, sem pensar muito em si e cedendo às vontades familiares, Clara aceita o repentino pedido de casamento de Vítor.

Depois de algum tempo casada, Clara recebe um telefonema de Ana, que está passando um tempo no Brasil. As duas decidem encontrar-se, e, por um momento, revivem, com a mesma intensidade, a paixão que haviam interrompido, anos antes. O encontro é marcante para ambas, tanto amorosa, quanto eroticamente. No entanto, poucos dias depois, Ana retorna à Paris, e Clara retoma sua vida matrimonial, mesmo tendo traído o



marido, e, talvez por isso mesmo, agora ficava cada vez mais distante dele.

Anos depois, Clara recebe um telefonema angustiado de Ana, que está no Brasil, prestes a ser operada devido a uma má formação cerebral. Clara decide assumir para o marido que sempre fora apaixonada pela amiga, sai de casa e acompanha a cirurgia ao lado de Ana. Nos momentos finais da narrativa, as duas revivem, novamente, o amor da adolescência. Ana não resiste e morre durante o delicado processo cirúrgico.

No intuito de analisar a questão identitária e subjetiva da personagem feminina Clara, faz-se necessário analisar tanto os aspectos culturais, sociais e históricos que compõem a(s) identidade(s) coletiva(s) da protagonista, quanto as experiências subjetivas por ela vivenciadas, componentes de sua identidade pessoal.

Analisando a identidade pessoal de Clara, mediada pela subjetividade, em relação às identidades coletivas com as quais ela se identifica, é preciso retomar as discussões sobre sexualidade, visto que, de acordo com Lauretis (1994, p. 228) "a subjetividade e a experiência femininas residem necessariamente numa relação específica com a sexualidade". Assim como a identidade, a sexualidade "não é uma condição, muito menos uma condição permanente e imutável, mas um processo, cheio de tentativas e erros, viagens exploratórias arriscadas e descobertas ocasionais, intercaladas por numerosos tropeços, arrependimentos por oportunidades perdidas e alegrias por prazeres ilusórios" (BAUMAN, 2004, p. 75). Entendendo a sexualidade, a subjetividade e a identidade como processos, é possível compreender e analisar a constituição do sujeito feminino em *Duas iguais* (2004).

Clara ama e deseja uma mulher, o que constitui, assim, sua homossexualidade. A experiência do corpo, nesse sentido, é responsável por aliar a subjetividade individual à identidade sexual. É o corpo desejanste da protagonista por uma pessoa do mesmo sexo que vai definir sua sexualidade: "o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual" (WOODWARD, 2000, p. 15). Isso não implica, porém, que, diante de um corpo que protagoniza relações homoeróticas, se assuma, automaticamente, uma identidade pessoal e coletiva que também protagonize, socialmente, relações homossexuais. Clara poderia, diante da compreensão e da percepção da sua homossexualidade, assumir uma identidade homossexual. No entanto, não é o que ocorre, porque, conforme visto anteriormente, pode haver contradições entre o desejo do indivíduo enquanto sujeito e a imagem que esse mesmo indivíduo quer assumir ou necessita assumir em função da exigência de suas outras identidades coletivas: "o sujeito é construído nas práticas sociais, a partir de uma perspectiva dialética entre exterior e interior. O sujeito se constitui pela imagem que os outros fazem do indivíduo, aliada à representação que o indivíduo faz de si mesmo" (ZINANI, 2012, p. 88). A imagem que



Clara faz de si mesma – uma adolescente que deseja e ama outra menina – não coincide com a imagem que gostaria que a família – representada pela figura do pai – e a sociedade – representada pelos colegas da escola e de trabalho e pela comunidade judaica – tivessem dela. Surge, assim, a crise identitária, pois a identidade é a "imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros." (POLLAK, 1992, p. 5). Diante de um período de ditadura, pertencente a uma comunidade e a uma família tradicional judaica, a imagem que Clara quer veicular não coincide com a sua subjetividade.

O fato de Clara não assumir sua identidade sexual também está ligado à dificuldade que demonstrou, durante a vida, em tomar decisões e fazer escolhas por si própria. Desde a infância, a jovem recorria ao pai quando necessitava de respostas e, após a morte dele, em todos os momentos de dúvida, Clara sente a falta do pai: "desejava as respostas – ele o dono de todas as respostas, todas, mesmo aquelas não reveladas" (MOSCOVICH, 2004, p. 60); "com que direito meu pai me faltava justo numa hora daquelas?" (MOSCOVICH, 2004, p. 111). Quando lhe é oferecido, na noite de sua formatura, um emprego em um jornal, embora se tratando de uma ótima oferta e algo que almejasse, Clara não aceita prontamente o convite. Somente no dia seguinte, à mesa, com a mãe e os irmãos, toma a decisão de aceitar a oferta, mesmo sabendo que o correto seria tê-la aceito ainda na noite anterior. Conclui-se que o motivo de não tê-lo feito de imediato está relacionado à sua insegurança e à falta da presença do pai para dizer-lhe como agir: "precisei que ele estivesse ali para me perguntar por que eu não concordara de pronto com o oferecimento do professor [...] O que me detivera até aquele momento?" (MOSCOVICH, 2004, p. 114). A resposta a essa pergunta encontra-se no fato de que, diante das importantes decisões e escolhas que deveria fazer, Clara não consegue agir de forma autônoma, porque sempre buscara na figura paterna as respostas e a aprovação às suas atitudes:

Clara faz escolhas a partir de uma identificação com a figura paterna, entendendo que, talvez, seu prazer maior esteja mais envolto do desejo de poder agradar e ser aprovada por esse pai, do que olhar efetivamente para seus próprios desejos. [...] isso reforça o quanto suas atitudes estão determinadas pela necessidade de aceitar e priorizar os desejos paternos. (WAGNER, 2010, p. 250).

Além de não saber se deveria aceitar o emprego ou não, Clara também não sabia se deveria aceitar o pedido de casamento de Vítor e, principalmente, não sabia se deveria assumir sua subjetividade e sua identidade sexual, investindo, ou não, no relacionamento com Ana. A incerteza parece dominar os pensamentos e os sentimentos da protagonista durante a narrativa. De acordo com Bauman (2004, p. 29), "'estar num relacionamento' significa muita dor de cabeça, mas, sobretudo, uma incerteza permanente. Você nunca poderá



estar plena e verdadeiramente seguro daquilo que faz – ou de ter feito a coisa certa ou no momento preciso". Mesmo sabendo que desejava Ana, Clara opta por aceitar afastar-se dela; opta, além disso, por aceitar o pedido de casamento sem estar apaixonada por Vítor: "isso reforça que ela não consegue olhar para si própria primeiramente, ficando presa ao olhar do *outro* para se constituir como sujeito" (WAGNER, 2010, p. 251). *O outro*, nesse sentido, pode ser representado pelo pai de Clara que, desde a infância da filha, fora o ponto de referência para ela. *O outro* pode ser representado também pela sociedade em que Clara vive, uma comunidade regional judaica, que preconiza determinados preceitos judaicos, entre os quais está a formação de uma família que dê conta dos negócios, dos costumes e das tradições. *O outro* pode, ainda, referir-se à época histórica da ditadura militar em que Clara vive, período de repressão a quaisquer formas de expressão, período de cerceamento de direitos. De acordo com Woodward (2000, p. 30), mesmo sendo sujeitos possuidores de vontade própria, "somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os 'campos sociais' nos quais estamos atuando". Clara posiciona-se, a partir do olhar do outro e não do seu próprio desejo, o que acaba pesando sobre sua subjetividade. Para Bauman (2005, p. 44), há indivíduos que constituem e assumem suas identidades à vontade, porém, há as identidades pessoais abaladas provenientes daqueles indivíduos que

tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar suas preferências e que, no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de que eles próprios se ressentem mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam.

Clara não manifesta sua preferência sexual, provavelmente, porque assumir a homossexualidade, em um contexto de ditadura militar, em uma comunidade judaica, em uma família tradicional, significa assumir fazer parte de um grupo estigmatizado e estereotipado. Wagner (2010, p. 258), aponta que "muitas mulheres podem reprimir seus desejos sexuais ou deles fugir, em função do lugar ainda relacionado à anormalidade que a homossexualidade ocupa no contexto social". A personagem prefere, assim, abrir mão de sua verdadeira sexualidade, viver seu amor em silêncio e em segredo e casar-se com Vítor. Essa escolha implica, no entanto, uma vida infeliz: "minha sina parecia ser a eterna perplexidade diante da força dos erros repetidos" (MOSCOVICH, 2004, p. 202).

Ainda assim, a protagonista é capaz de olhar para si mesma e assumir sua subjetividade, seus sentimentos e emoções, no momento em que está diante da possível perda da pessoa amada. As emoções vivenciadas pelo ser humano são fundamentais na constituição da subjetividade, uma vez que,

além de prerrogativas do ser humano, são reações de cunho afetivo que provêm das camadas mais profundas do ser, sendo, também, muitas vezes, responsáveis pela realização de atos que independem da



racionalidade. No entanto, a integração da personalidade pressupõe a administração adequada das emoções, a fim de reduzir os conflitos e tornar possível a existência com maior produtividade. As emoções não podem nem devem ser negadas, mas, vividas equilibradamente, de maneira a não comprometer as estruturas psíquicas envolvidas e possibilitar a constituição da identidade. (ZINANI, 2013, p. 134).

No momento em que Clara deixa de negar suas emoções, ela arrepende-se dos erros, e, diante do sofrimento, decide assumir seus sentimentos por Ana e separar-se do marido, visto que finalmente entende "que o futuro muda, sim, o passado" (MOSCOVICH, 2004, p. 199). Após o reencontro, as duas conseguem viver ainda alguns poucos momentos de amor e desejo antes da morte de Ana: "e nos abraçamos as duas, desesperadas, tremendo de medo, as duas com medo igual, as duas com pavor igual. Nós que sempre fomos tão iguais" (MOSCOVICH, 2004, p. 232). Porém, a morte não só põe fim à possibilidade de uma futura – anteriormente adiada – realização amorosa, como também causa ainda maior sofrimento e arrependimento nos próximos anos da vida de Clara. De acordo com Bauman (2004, p. 66),

não importam o horror e a repulsa com que recordamos ou evocamos os preços pagos e as perdas sofridas no passado – as perdas suportadas hoje e os preços a serem pagos amanhã são os que mais incomodam e magoam. Não há sentido em comparar os sofrimentos do passado e do presente, tentando descobrir qual deles é menos suportável. Cada angústia fere e atormenta no seu próprio tempo.

Atormentada diante da perda de seu único e grande amor, Clara narra, repetidamente, a sua própria história: "nunca mais, nos muitos anos que se seguiram, deixei de contar a mim mesma o ocorrido, narrativas reflexivas cheias de imprecisões e de fantasias impacientes" (MOSCOVICH, 2004, p. 251). Segundo Sarlo (2007, p.19), a pessoa narra a sua vida "para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada". A narração das memórias, assim, contribui para a constituição de Clara enquanto sujeito e permite que assuma, para si mesma, sua identidade. Embora a narrativa termine logo após a morte de Ana, é possível perceber que esse acontecimento resultou em um aprendizado para Clara, expresso através de uma citação (contida também na epígrafe de *Duas iguais*), retirada do livro *Inscrito no corpo*, de Jeanette Winterson (1996)³:

mas algo eu soube desde então, a certeza perplexa e insofismável que sempre sucede os equívocos. Passei a reverenciar isso, minha única certeza, e a repeti-la e repeti-la para que nunca mais a força dos erros sucessivos se abatesse sobre mim. Eu soube: *o amor exige expressão*. Ele não pode permanecer quieto, não pode permanecer calado, ser bom e modesto; não pode, jamais, ser visto sem ser ouvido. O amor deve ecoar em bocas de prece, deve ser a nota mais alta, aquela que estilhaça o cristal e que entorna todos os líquidos. (MOSCOVICH, 2004, p. 252, grifo nosso).

³ Além da intertextualidade com as palavras da epígrafe, há outros elementos que aproximam o romance *Duas iguais* e *Inscrito no corpo*, de Jeanette Winterson. No romance britânico, também há a questão da doença da pessoa amada e das metáforas associadas ao corpo, além do fato de o narrador não conseguir dizer as três palavras - eu te amo -, como acontece com Clara, em *Duas iguais*.



O amor, na vida de Clara, é sinônimo de subjetividade e de identidade. Logo, se a personagem compreendia que o amor exige expressão, é porque compreendia que a identidade exige expressão, tomada de decisões e, acima de tudo, coragem para enfrentar as consequências dessas decisões, principalmente, quando as escolhas contradizem o que é socialmente esperado do sujeito.

A obra *Duas iguais* é, portanto, um exemplo que revela, a partir do sujeito feminino literariamente representado, como ocorre a formação das múltiplas identidades de gênero, repletas de conflitos, contradições, erros e acertos, sempre na busca do equilíbrio entre a aceitação de si e dos outros, do amadurecimento e sobretudo, da expressão. É uma obra que permite um amplo diálogo sobre as múltiplas faces que envolvem o gênero e o sujeito feminino, suas identidades e subjetividades. Permite, ainda, que se desconstruam naturalizações e essencializações comumente atribuídas aos gêneros, uma vez que mostra que quando se trata de identidade e de subjetividade nada é fixo e determinado, mas, antes, flexível e múltiplo.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. O gênero na construção da subjetividade: entendendo a "diferença" em tempos pós-modernos... In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi Brönstrup. (Org.). *Gênero plural coletânea: um debate interdisciplinar*. Curitiba: UFPR, 2002. p. 49-60.

ARENDDT, João Claudio. Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais. *RUA* [online]. 2012, n. 18, v. 2, p. 82-99. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/home/capaArtigo.rua?id=136>>. Acesso em: 12 set. 2015.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998. p. 187-228.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BORDINI, Maria da Glória. A personagem na perspectiva dos estudos culturais. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 135-142, set. 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale/article/view/622/453>>. Acesso em: 12 set. 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KEHL, Maria Rita. *Mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: _____. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 9-34.

MOSCOVICH, Cíntia. *Dois iguais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NASCIMENTO, Ingrid Faria Gianordoli; SANTOS, Maria de Fátima de Souza; TRINDADE, Zeidi Araújo. Mulheres brasileiras e militância política durante a ditadura militar: a complexa dinâmica dos processos identitários. *Interamerican Journal of Psychology*, 2007, v. 41, n. 3, p. 359-370. Disponível em: <<http://www.psicorip.org/Resumos/PerP/RIP/RIP041a5/RIP04138.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2015.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Caminhos de identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 1-15, 1992. Disponível em: <http://reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-content/uploads/2006/12/memoria_e_identidade_social.pdf>. Acesso em: 12 set. 2015.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

WAGNER, Tânia Maria Cemin. A personagem feminina e a sexualidade. In: ZINANI, Jeanine Cecil Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. (Org.). *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2010. p. 245-259.

WEEDON, Chris. Subjects. In: EAGLETON, Mary. (Org.). *A concise companion to feminist theory*. London: Blackwell publishing, 2003.

WINTERSON, Jeanette. *Inscrito no corpo*. Trad. de Júlio Banderia. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.



WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2013.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SILVA, Gisela Cardoso da. Duas iguais, de Cíntia Moscovich: um feminino particular. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. (Org.). *Da tessitura ao texto: percursos de crítica feminista*. Caxias do Sul: Educs, 2012. p. 165-181.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 14
Diálogo sobre o gênero e suas itinerâncias

O OLHAR MASCULINO E A ESTRUTURA NARRATIVA EM *WUTHERING HEIGHTS*

Mariza Tulio (UEPG)

INTRODUÇÃO

A autora de *Wuthering Heights* (1847), Emily Brontë, foi uma das escritoras femininas do século XIX – período considerado o início da tradição literária feminina – que criou alguns dos mais constrangedores e enigmáticos personagens na história do romance. *Wuthering Heights*, seu único romance, é considerado uma das maiores obras escrita por mulher. De acordo com Jessica Bomarito e Jeffrey Hunter, seu romance é reconhecido como o “mais completo, com a visão mais expansiva sobre homens e mulheres” e tem sido uma obra importante para os estudos de gênero na literatura pela “descrição polarizada das diferenças de gênero e os desejos das mulheres” (2005, p. 429).

Considerando que um dos objetivos dos estudos de gênero é refletir como o conceito tem sido construído nas obras literárias femininas, o objetivo deste artigo é apresentar uma análise da personagem Catherine através da estrutura narrativa do romance, baseada no conceito do ‘male gaze’ (olhar masculino), teorizado por Laura Mulvey no artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975). Finalmente, busca-se descobrir se a personagem feminina consegue romper o tal ‘olhar masculino’.

Mulvey critica a relação entre o olhar masculino do homem na audiência e a imagem feminina do prazer visual moldado pela sociedade patriarcal. Sua crítica pertence ao contexto do cinema clássico de Hollywood dos anos 30, 40 e 50. A partir de conceitos psicanalíticos como voyeurismo, escopofilia, fetichismo e narcisismo, a autora estabelece três tipos de olhar, o olhar entre os personagens entre si, o olhar a audiência que se identifica ou com o herói masculino ou com a mulher passiva, e o olhar da câmera, que se define na forma como o filme foi construído. Mulvey afirma que os três tipos de olhar são masculinos, e no artigo “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1964)” refinando sua teoria, conclui que o olhar masculino é diferente do olhar do homem – o olhar masculino representa uma posição, um lugar, e a mulher também pode ter o olhar masculino, embora qualitativamente diferente do olhar do homem (1989, p. 29).



Embora o parâmetro teórico que baseia este artigo se refere ao cinema, a análise é desenvolvida através da articulação dos elementos literários, presentes nos dois meios, cinema e literatura. O foco desta análise é o terceiro tipo de olhar, o olhar da câmera no cinema que pode ser traduzido na literatura como o olhar do autor. Este está inserido no modo como o romance foi construído pelo autor real levando em consideração o enredo, no ponto de vista do autor inserido na narrativa e também no modo como as pessoas, e mais especificamente as mulheres lêem.

O papel do autor em uma narrativa ficcional é relevante, mas não deve ser considerada como uma chave mágica que vai mostrar sua real intenção. Pelo contrário, é uma camada importante da narrativa, cuja construção do significado se dá através da interação entre leitor e autor pelo autor implícito e que um texto pode produzir um número infinito de interpretações, dependendo do tipo de leitura que se faz. Segundo Jackie Stacey, “os espectadores trazem diferentes subjetividades ao filme de acordo com a diferença sexual, e assim, responde de forma diferente ao prazer visual oferecido no texto” (2000, p. 452). O mesmo acontece na literatura.

Embora *Wuthering Heights* tenha sido escrito por uma mulher, não significa que devemos aceitar o que está na página como correto. Devemos ler criticamente, questionar, ler nas entrelinhas para descobrir as questões relacionadas a gênero. Devemos ler criticamente, principalmente porque *Wuthering Heights* apresenta uma estrutura narrativa intrincada com elementos feministas inseridos em um contexto patriarcal – a construção de alguns personagens com características femininas e masculinas e a posição da personagem feminina Catherine de confronto social são alguns exemplos destes elementos feministas. A moldura patriarcal do romance é claramente presente, assim como os medos e desejos nas estruturas inconscientes da sociedade patriarcal. *Wuthering Heights* questiona os valores patriarcais e inicialmente oferece a possibilidade de um olhar feminino e, portanto, questiona o argumento de Mulvey do olhar masculino. Catherine tem espírito livre, teimosa, impulsiva e arrogante. Parece ser a autora de seus próprios desejo, fantasias e pensamento. Ela é a personagem ativa que move a história adiante e faz as coisas acontecerem. Porém, no decorrer da história, o olhar feminino se transforma no tradicional ‘male gaze’.

A escolha de Nelly Dean como narradora é crucial, pois como serva, ela está em todos os lugares e momentos que ela precisa estar. Ela está presente e se envolve em tudo o que acontece, pois foi criada com as crianças da família Earnshaw desde a infância até a fase adulta. Assim, o leitor não perde nenhum dos momentos mais importantes do romance, como as cenas em que Catherine abre seu coração e compara o amor que sente por Heathcliff e Edgar, ou então quando Catherine está em seu leito de morte e deixa a porta aberta



para que Heathcliff entre e tenham seu último momento. Talvez esta cena tão intensa e emotiva seja o clímax do romance.

No entanto Nelly não apenas observa. Participa ativamente e influencia as ações dos principais personagens e passa valores de julgamento. Ela não é apenas narradora, mas faz comentários que expressam valores patriarcais. Nelly é defensora do patriarcalismo e frequentemente critica Catherine pelo seu comportamento. Porém, esse fato não significa que a voz de Nelly expresse a opinião de Brontë ou que a autora concorde com o ponto de vista ou as ações de Nelly. Pelo contrário, Brontë usa as opiniões de Nelly para fazer com que o leitor reflita até que ponto Nelly está correta em seus comentários e julgamento. Podemos perceber em várias cenas que o que Nelly relata não coincide com os fatos. Ela é uma narradora não confiável e conseqüentemente sua credibilidade é seriamente comprometida. Talvez Brontë tenha usado Nelly como um bode expiatório, como se dissesse: “foi Nelly que disse isso, não eu”.

ESTRUTURA NARRATIVA

Wuthering Heights apresenta uma estrutura narrativa elaborada e complexa através da qual o autor produz significado. Através de uma análise cuidadosa, o leitor tem a possibilidade de interpretar e descobrir implicações ideológicas inseridas na estrutura narrativa e o que esta revela sobre juízos de valor atribuídos à história como um todo pelos personagens e leitores, especialmente em relação à Catherine e Heathcliff e a ordem social inserida no período Vitoriano.

Todas as ações do enredo em *Wuthering Heights* são direcionadas a um final derradeiro: a restauração do poder da família Earnshaw. A história é circular e se repete na forma de repetição com variação, como se a mesma história fosse contada de formas diferentes para ver como seria o fim. A história pode ser dividida em duas partes, com 17 capítulos cada, sendo que a segunda metade simetricamente duplica a primeira, como se a segunda parte espelhasse a primeira. Há duplicidade e repetição de padrões narrativos, personagens, nomes, fugas, cartas secretas e fantasmas, entre outros elementos repetitivos.

O romance é dividido em dois enredos iguais. O primeiro conta a história de Catherine Earnshaw, Heathcliff e Edgar Linton, desde a infância de Catherine, seu relacionamento com Heathcliff, seu casamento com Edgar, seu declínio, fragmentação e conseqüente morte. Catherine morre no capítulo 17, exatamente no meio do livro, no capítulo que encerra a primeira parte do romance.

O segundo enredo narra os acontecimentos de Catherine Linton (filha de Catherine e Edgar), Linton



Heathcliff (filho da irmã de Edgar, Isabela, e Heathcliff), e Hareton Earnshaw. É significativa a forma como Brontë organizou de forma espelhada os casamentos das Catherines, mãe e filha: de Earnshaw a Heathcliff e Linton e, inversamente, de Linton a Heathcliff a Earnshaw. A segunda parte narra a história da segunda geração, a história de Cathy¹, Linton e Hareton e também o restabelecimento final do poder à família Earnshaw, como se a segunda parte do romance espelhasse a primeira, porém do 'modo correto'. No final, percebemos que tudo está no 'lugar certo', de acordo com os valores patriarcais daquela época, a era vitoriana.

Outro elemento relevante que estabelece a simetria da estrutura narrativa é a sequência invertida das ações. Na primeira metade do romance, Catherine parte de Wuthering Heights para viver em Thrushcross Grange após se casar com Edgar. Já na segunda metade, ocorre o inverso, na qual Cathy vai de Thrushcross Grange, onde viveu desde que nasceu, a Wuthering Heights após se casar com Linton Heathcliff.

Outro exemplo de paralelo entre as duas gerações ocorre quando, após a morte do pai de Catherine, Mr. Earnshaw, seu irmão Hindley se torna o proprietário de Wuthering Heights e degrada Heathcliff à função de servo, impedindo-o de estudar, degenerando-o intelectual e socialmente, e até mesmo de freqüentar a casa e conviver com Catherine, separando-os e levando a cabo sua vingança. O mesmo acontece na segunda geração, quando Heathcliff degrada Hareton, filho de Hindley, nas mesmas condições de degeneração social e intelectual, separando-o e Cathy e vingando-se de seu opressor.

Outro paralelo são os dois personagens Linton Heathcliff e Edgar Linton, seu tio por parte de mãe. Os dois são cavalheiros, porém considerados covardes e fracos, e ambos se casam com mulheres chamadas Catherine. Frances e Catherine também são exemplos da simetria do romance, pois ambas morrem ao dar à luz aos seus únicos filhos.

UMA HISTÓRIA CORRETIVA

No entanto, o paralelo mais significativo que estabelece a simetria na estrutura narrativa são as duas Catherines, mãe e filha, através da qual Brontë apresenta uma história corretiva. Cathy tem os mesmos olhos escuros e profundos e alguns traços da personalidade que lembra sua mãe, voluntariosa, temperamental e obstinada. Porém, ela não é tão intensa como sua mãe:

Era o raio de sol mais resplandecente que jamais brilhara numa casa enlutada: um rostinho lindo, com os belos olhos dos Earnshaw, mas a pele clara, as feições delicadas e os cabelos louros e encaracolados dos Linton. Um espírito vivo, mas sem aspereza, coroado por um coração sensível e caloroso até demais nas suas afeições. Nessa sua propensão para afectos profundos fazia lembrar a mãe. Todavia, não se parecia

¹ Para evitar confusão, chamaremos a filha de Catherine de Cathy.



com ela, pois era capaz de ser terna e meiga como uma pomba, e a voz era doce e a expressão melancólica; a sua ira nunca era exacerbada, nem o seu amor devastador, mas antes terno e profundo. (Brontë 181)

Cathy é vista, a partir da ótica da sociedade patriarcal, como um modelo de mulher Vitoriana, o oposto de Catherine, que desde menina se revela selvagem sempre se rebelando contra seu pai, Mr. Earnshaw, enquanto Cathy é a promessa da mulher ideal: uma filha obediente, esposa submissa, caridosa e também uma boa mãe. Cathy é extremamente cuidadosa e carinhosa com seu pai Edgar, como pode ser percebido na cena no capítulo 28, quando presa por Heathcliff em Wuthering Heights, consegue fugir para cuidar de seu pai e passar um tempo com ele em seus últimos momentos de vida. O oposto de Catherine, que frequentemente foge de seu pai e seu irmão Hindley para correr nos morros e nas charnecas com Heathcliff. Talvez essas virtudes de Cathy se devam ao fato de ter sido criada por Nelly desde que nasceu - pois sua mãe morreu algumas horas depois do parto - e a tenha criado de acordo com os valores patriarcais do período. Nelly como defensora do sistema patriarcal passa seus valores a Cathy através de sua educação.

Outra cena que mostra que Cathy se encaixa no modelo da mulher ideal ocorre no capítulo 27, quando em uma das visitas ao seu primo Linton, filho de Heathcliff, com quem ela em um relacionamento, Heathcliff ordena que Linton a prenda na casa, o que ele prontamente faz mesmo contra a vontade dela. Heathcliff empurra Nelly para dentro da casa e chaveia a porta atrás das duas, que são forçadas a permanecer em Wuthering Heights até Cathy se casar com Linton. Eles se casam e quando ela sabe que seu pai está para morrer, força Linton a ajudá-la a escapar para poder ver seu pai novamente. Edgar morre feliz. Heathcliff vai a Thrushcross Grange buscar Cathy para cuidar de Linton que também está muito doente. Cathy concorda pois ele é tudo o que ela tem para amar. Ela não se rebela e passivamente aceita tudo mesmo contra seus desejos. Embora ela não goste de Linton e Heathcliff, cuida deles, prepara chá, e ajuda Nelly nos cuidados com a casa. Ela é benevolente e perdoa o tratamento rude dispensado a ela pelos dois homens. Se fosse Catherine, as coisas seriam bem diferentes. Ela nunca aceitava ordens e sempre fazia as coisas conforme seu desejo sem levar em consideração as consequências de seus atos.

No último capítulo do romance, após seu primeiro marido falecer, ela está para se casar com Hareton, filho de Hindley e também seu primo. Ela o ensina a ler e escrever e o ajuda a recuperar as propriedades que eram suas por direito e foram usurpadas por Heathcliff em sua cruel vingança. Por um breve momento, ela se torna ativa, mas apenas o suficiente para ajudá-lo a retomar seus direitos. Então, ela retorna ao seu 'devido lugar' e volta a ser a mulher ideal. Ela não é mais uma ameaça individual à masculinidade e se torna um objeto do olhar masculino. Catherine e Heathcliff são então substituídos por Cathy e Hareton, um casal 'mais



civilizado' e 'mais adequado' de acordo com o ponto de vista patriarcal. Eles podem ser vistos como um aperfeiçoamento do que seria possível para Catherine e Heathcliff. A história é renovada e a ordem restabelecida. As posições masculinas e femininas são também restauradas e tudo volta aos seus 'devidos lugares'. Preservar o 'olhar masculino' é preservar a noção patriarcal de sociedade. A geração mais jovem supre as expectativas: um bom casamento, um lar feliz, papéis sexuais tradicionalmente organizados e um sistema familiar moral. Através deste final feliz, Brontë apresenta o modo pela qual a sociedade repeliu a originalidade de Catherine ao tentar ser diferente daquilo que as pessoas esperavam dela. A proteção do 'olhar masculino' é realizada ao transformar Catherine em uma mulher desequilibrada e a única solução para o problema é destruir a ameaça, o objeto da ansiedade. Catherine é banida da história no meio do romance por ir contra a ordem fálica, ser subversiva e violar os padrões de comportamento social aceitáveis. Por isso ela precisa ser punida: entra em declínio, sofre e finalmente morre. A ameaça é finalmente destruída.

CONCLUSÃO

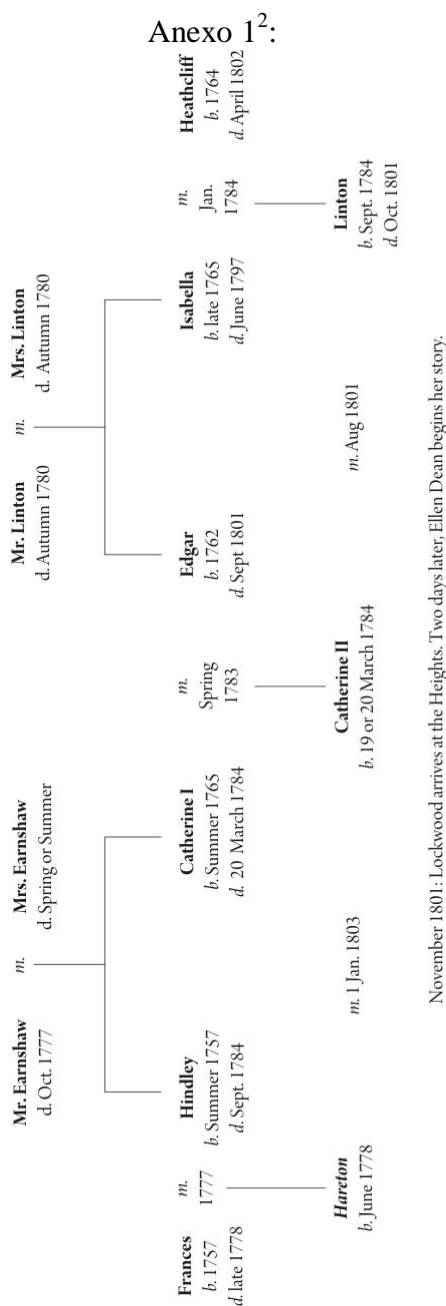
Concordamos com a idéia de Catherine ser punida? Provavelmente sim, pois de acordo como o modo que aprendemos a ler, somos compelidas a aceitar o que lemos como natural, correto e inevitável. Embora as mulheres não encontrem suas vidas refletidas na arte, elas são ensinadas a pensar como os homens, se identificar com o ponto de vista masculino e aceitar como legítimo o sistema de valores masculino. Esse é um modo de ensinar as mulheres como se comportar apropriadamente e assim manter o *status quo* mantendo as mulheres sob controle. No entanto, a identificação com o ponto de vista masculino estabelecido pelo terceiro tipo de olhar depende do tipo de leitura que se faz. Tal identificação pode ocorrer ou não.

Wuthering Heights inicialmente parece desafiar a ideia do olhar masculino. No início da história Catherine é a parte ativa que leva a história adiante e faz as coisas acontecerem. Ela adota as características e posições masculinas e é a dona do olhar. No entanto, Catherine não se encaixa no sistema. Não se encaixa na ordem tradicional patriarcal, sendo assim, uma ameaça ao sistema. No decorrer da história ela perde seu poder de agência e por isso tem de ser punida. O único fim possível é a sua morte e ela é então banida do mundo de *Wuthering Heights*. Como observa Mulvey, mesmo quando as mulheres estão na posição de sujeito, elas vêm os homens como agentes ativos e estão preocupadas sobre como os homens as vêem. Assim, as mulheres são moldadas pelo olhar masculino seja na posição de objeto ou sujeito. De acordo com Richard Pearce, "as mulheres fortes dos filmes clássicos de Hollywood começam sendo moldadas como sujeitos com seus próprios desejos, mas terminam sendo do modo que os seus maridos que eles querem que elas sejam (1994, p. 42). É



isso que ocorre com Catherine nesta narrativa tradicional. Sua imagem de Catherine é finalmente moldada pelos três tipos de olhar, e embora tente subverter a situação e romper o olhar masculino, ela não consegue e termina sendo como os homens querem que ela seja. O olhar feminino se transforma no olhar masculino, uma defesa do patriarcalismo e masculinidade.

Wuthering Heights: A Family Tree*



*The genealogy of Wuthering Heights was first established by C. P. Sanger. Our Chart includes a few modifications suggested by A. Stuart Daley.

² Esta tabela foi retirada do livro *Approaches to Teaching Emily's Brontë's Wuthering Heights*. Edited by Sue Lonoff and Terri A. Hasseler. p. 6.



REFERÊNCIAS

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Trans. Raquel de Queiroz. 2nd ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BENSHOFF, Harry M. and Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

KAPLAN, Ann, ed. "Is the Gaze Male?" 1983. *Feminism & Film*. New York: Oxford University Press, 2000. 119-138.

LONOFF, Sue, and Terri A. Hasseler, eds. *Approaches to Teaching Emily's Brontë's Wuthering Heights*. New York: The Modern Language Association of America, 2006.

MULVEY, Laura, ed. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." 1975. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989. 14-28.

_____. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1964)." 1981. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989. 29-38.

PEARCE, Richard, ed. "How does Molly Bloom look through the male gaze?" *Molly Bloom: A Polylogue on 'Penelope' and Cultural Studies*. University of Wisconsin press, 1994. 40-57.

STACEY, Jackie. "Desperately Seeking Difference". 1987. *Feminism & Film*. Ed. Ann Kaplan. New York: Oxford University Press, 2000. 450- 465.

[Voltar ao SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 14
Diálogo sobre o gênero e suas itinerâncias

A ESCRITA DE SI E O EROTISMO NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA

Marly Catarina Soares (UEPG)

Poetisa portuguesa, nascida em Vila Viçosa na noite de sete para oito de dezembro de 1894, Florbela surge no cenário português desligada das preocupações de conteúdo humanista ou social. Durante os poucos anos em que viveu não manifestou interesse pela política ou pelos problemas sociais, conforme dizem vários estudiosos da sua biografia e de sua obra. Segundo um desses estudiosos, Rolando Galvão (1998), quando Florbela fala de si, diz-se conservadora. Os vários autorretratos que faz ao longo dos seus escritos revelam a mulher Florbela inserida no seu mundo pequeno burguês. (GALVÃO, 1998) Apesar de sua condição de filha adúltera, fruto do relacionamento de João Maria Espanca com a criada Antónia de Conceição Lobo, Florbela teve uma vida confortável, aos cuidados de sua madrastra e madrinha Mariana Toscano, a esposa legítima do seu pai.

Desde os oito anos de idade fazia versos por uma necessidade interior. Descobriu muito cedo que poderia tentar por intermédio do elemento mágico da poesia proteção contra o mundo exterior. (BESSA-LUÍS, 2001) Embora apresentassem erros de ortografia, seus versos mostravam um gênio poético que se desenvolveria com o passar dos anos; infelizmente não muitos, pois morreu com trinta e cinco anos. Suicidou-se na passagem de sete para oito de dezembro, há poucas horas em que completaria trinta e seis anos.

A seguir apresento um breve exame de algumas posições críticas a respeito dos temas da autorrepresentação (ou a escrita de si) e o erotismo em Florbela Espanca.

Uma das questões abordadas por alguns críticos sobre a poesia de Florbela Espanca é a sensação de impessoalidade, despersonalização e dispersão que a aproxima de outros poetas portugueses. Florbela dissolve-se, dispersa-se nas coisas, nos seres, na paisagem, segundo Rita Maria de Abreu Maia (1999). Entretanto não chega a uma fragmentação que possa aproximá-la de um Fernando Pessoa, apesar de existir uma auto-referencialidade heteronímica, como, por exemplo, no poema de "Castelã da Tristeza", publicado no Livro de "Sóror Saudade". Citando um ensaio de Maria Luísa Leal, a autora faz referência à novidade da criação, inserida por Florbela, de uma figura dupla que, sem atingir o estatuto do heterônimo pessoano, se inscreve dentro do mesmo espaço fenomenológico. Em outras palavras, reflete a crise do Sujeito e da sinceridade



poética que obriga à constatação, perfeitamente moderna, de que a única forma que o Poeta tem de conseguir afirmar a sua subjetividade é anular o seu Eu e projetá-lo num Outro. Deste modo cria um abismo intransponível entre os dois seres, o real e o de papel. Entre os críticos da obra de Florbela existe quase uma unanimidade no que diz respeito à existência de um Sujeito em crise e a seu anulamento e projeção num Outro, índices denunciadores de tragicidade na escrita de ambos. (MAIA, 1999) A fragmentação do Eu, a busca da identidade, a tentativa de composição tendo como suporte suas relações com o outro, configura-se como matérias que ocupam uma grande parte dos poemas da escritora.

Sobre esse mesmo assunto, a composição de um Outro sem deixar de ser Eu, versa Csilla Ladányi-Turóczy (2002), em seu estudo “Lirismo feminino e lirismo em feminino na poesia de Florbela Espanca e António Nobre” (LADÁNYI-TURÓCZY, 2002). Para a autora, Florbela mostra-se solitária e dialoga sem pausa com o seu leitor imaginário ou verdadeiro. O diálogo é um aspecto que se manifesta como característica da poesia feminina e a sua necessidade nasce dum fato social: também podemos ver como Florbela pertence ao mundo feminino com todo o seu ser.

A questão da marginalidade, também levantada pela autora, desempenha um papel extremamente importante não só na sua vida pessoal, bastante extraordinária na sociedade de então (nascimento fora de casamento, duas madrastas, três casamentos, dois divórcios), como também é o fundamento da sua obra poética. As figuras marginais a partir de *femme fragile* até a *femme fatale* aparecem todas na sua personalidade. A partir da ideia assim colocada, pode-se dizer que Florbela brinca com todas as formas de ser mulher e cria para si uma sensação de universalidade, de poder. A autora considera que, nestas formas diferentes entre si, não deixa de ser sempre ela, portanto não se trata de heterônimos, como em Pessoa.

As aparições nas formas de feminino que a autora considera mais características são:

- a casta; na forma de “Sóror Saudade” que surge de um verso do poeta Américo Durão: "Irmã, Sóror Saudade, me chamaste.. / E na minh´alma o nome iluminou-se...";
- na figura da irmã que se funde com a mãe: "Pelo que esta idéia de que tu sofres me é insuportável, dá-me a impressão de que tu não és meu irmão mas meu filho.";
- na imagem da sacerdotisa / feiticeira: "Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber / O mal da vida dentro dos meus braços, / Dos meus divinos braços de Mulher!";
- e até na figura da mulher sensual: "E, nesta febre ansiosa que me invade, / Dispo a minha mortalha, o meu burel, / E já não sou, Amor, Sóror Saudade... // Olhos a arder em êxtases de amor, / Boca a saber a sol, a fruto, a mel: / Sou a charneca rude a abrir em flor!".



Para Maria Lúcia Dal Farra (1996), a poetisa adota passos na travessia poético-amorosa com o pendor de questionar os papéis culturais oferecidos à mulher, enquanto regras do pacto social. A maneira como esta via é percorrida pela sua poesia pode constituir-se numa via arguta de busca de identidade. A partir do “Livro de Mágoas”, a fusão amorosa tornou-se o seu principal alvo. Ser o outro, estar no outro, transformar o outro em seu objeto amado tomam diversas formas em muitos poemas desde o livro acima mencionado. Segundo a autora, antes de ela se integrar no outro, a vontade de amar a encaminha para um processo de autoconhecimento. (DAL FARRA, 1996).

A busca de si, a preocupação com a auto-representação torna-se visível na poesia de Florbela Espanca, a ponto de a maioria dos críticos, para não dizer uma unanimidade, apontarem para esta temática. Outro tema de relevância que chama a atenção da crítica é o erotismo.

Ladányi-Turóczy (2002) afirma que o erotismo em Florbela não é uma sensualidade vazia, mas um desejo e uma atividade com objetivo, seja ele definido ou não. Para a autora, o erotismo nasce de sua terra, o Alentejo, descrita com elementos que expressam um furor sensual. A sensualidade erótica é percebida em uma carta escrita a Júlia Alves em 1916, quando ela descreve o sol de Alentejo como sensual e forte, comparado a um árabe de vinte anos:

... estou na capital do Alentejo; aos meus ouvidos chega o ruído dos automóveis, o barulho... dos cavalos de luxo, o pregão forte e sensual que é toda a alma da mulher do povo, e por cima disto tudo a espalhar vida, luz e harmonia, sinto o sol, um sol de fogo, o sol do meu Alentejo sensual e forte como um árabe de vinte anos! (ESPANCA apud LADÁNYI-TURÓCZY, 2002)

O erotismo aparece também ligado à natureza, às vezes um tanto narcísica e bastante impessoal. “Ele”, o “Outro”, o amado aparece sempre simbolicamente. Florbela nunca menciona nomes e todos os seus amores, paixões, casamentos passam na sua vida sem que se possa distingui-los nos poemas.

Desde o primeiro livro publicado, “Trocando Olhares”, o erotismo, de forma ainda incipiente, é captado na poesia de Florbela Espanca. Para Maria Lúcia Dal Farra (2002), possivelmente os primeiros vestígios desse tema se expõem não pelo excesso, mas pelo comedimento, pelo retiro, pelo silêncio: “no lugar do sinal de mais, o de menos” (DAL FARRA, 2002, p. 97). Quando esse silêncio é averiguado de perto, a camada se mostra apenas aparente (BESSA-LUÍS, 2001).¹ Segundo as palavras da autora “diz respeito a uma inaptidão, a uma incapacidade que é muito típica do erotismo: a de expressá-lo com propriedade” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 88). Para falar do erótico é preciso que se derrubem barreiras, “estilhaçar a permissão”, pois se trata de tabu social, pelo menos era assim na época da poetisa. Transgredir seria então a única lei viável para os arroubos sensuais.

¹ Agustina Bessa-Luís detecta em Florbela uma grande repressão erótica apesar de lhe atribuírem uma carga sensual com diversas representações e vivências.



Dal Farra aponta, que se a atividade erótica é uma atividade que ocupa o sujeito por inteiro, ou ele deixa de fruir o seu momento prazeroso com objetivo de poder comunicá-lo com precisão, ou se entrega totalmente sem direito de voz. (DAL FARRA, 2002, p. 97)

Em Florbela o comedimento do erotismo de seus primeiros poemas ocorre porque ao se ver atormentada pela mordaza social que a impede de manifestar seu prazer, a poetisa se obriga a calar. A energia investida nesse ato ocasiona nela uma espécie de debilidade física e moral, uma afecção psicológica que a própria poetisa nomeia de “neurastenia”, título de um poema do “Livro de Mágoas”, segundo Dal Farra (2002). Nesse poema destaca-se o triste destino dos que se encontram à mercê do interdito e nem os elementos da natureza conseguem se desvencilhar da impotência de voz de que são acometidos: “Ó chuva!, ó vento! Ó neve! Que tortura! / Gritem ao mundo inteiro esta amargura, / Digam isto que sinto que eu não posso!!...”. Dal Farra (2002) afirma que a reivindicação pelo desejo feminino se faz ouvir em vários poemas, sobretudo, nas suas últimas obras: “o cortejo de vibrações, de poética dos cinco sentidos, de palheta de colorações as mais vivas, onde o rubro, numa modulação que atinge o púrpura, se oferece como a tonalidade emblemática da paixão”. (DAL FARRA, 2002, p. 97) Para a autora é possível vislumbrar na poética de Florbela uma espécie de roteiro sensual que desemboca numa perfeita epifania sexual. (DAL FARRA, 2002, p.98)

Florbela como poetisa do amor sensual foi divulgada por Oscar Lopes e Antônio José Saraiva em 1955, em seguida por Gaspar Simões em 1959, Maria Aliete Galhoz em 1966 e Luisa Dacosta em 1973. Mas já na década de vinte, o erotismo havia sido detectado como vimos anteriormente.

Claúdia P. Alonso (1997) aponta, além da imagem de Florbela como poetisa do amor sensual, a imagem de um Don Juan feminino, que já havia sido sugerida por José Régio e retomada por Urbano Tavares Rodrigues. Entretanto houve críticas àqueles que viam Florbela como Don Juan feminino demonstrando serem incapazes de reconhecer a sexualidade feminina. A partir do século XIX surge uma perspectiva feminina do erótico, erradamente classificada pelos críticos homens de don juanismo feminino, todavia não é nada mais do que a revolta da mulher contra o ideal que a desfigura, o que caracteriza a poetisa como precursora da emancipação feminina, segundo Alonso. A sensualidade da poesia de Florbela reconhecida pelos críticos mais conceituados, na década de sessenta como a maior novidade de sua poesia, reflete, de acordo com Alonso, de forma implícita uma mudança de horizontes de expectativas da crítica. Essa mudança “ajuda a explicar a passagem duma visão de Florbela como poetisa romântica para mulher poeta sensual e precursora da emancipação feminina”. (ALONSO, 1997, p. 225)

Na década de 20, Florbela foi criticada pela sua ousadia, pelo seu comportamento pouco ortodoxo para



aquela época e pela maneira como conduziu sua vida. Essa postura crítica vê-se nos críticos, tanto os homens como as mulheres, contemporâneos de Florbela. Para Cláudia P. Alonso o fato de Florbela expressar desejos e impulsos contraditórios em relação ao amor, o fato de questionar a sua identidade para depois se projetar como absoluto, constituem ocorrências extraordinariamente subversivas. Não é surpreendente nestas circunstâncias que a poesia de Florbela mantenha a sua atualidade, encontrando eco em sucessivas gerações de mulheres escritoras. (ALONSO, 1997, p. 199-200)

O comportamento e a poesia de Florbela Espanca tão provocativos, tornaram-na discriminada pela sociedade portuguesa da época, entretanto hoje ocupa um lugar de relevo na literatura portuguesa. A escritora é reconhecida como precursora das mulheres escritoras do século XX, uma vez que seus sonetos, com quase um século de existência, representam um material de bastante expressividade nos quais se podem desvendar os mistérios que cercavam a poetisa

Florbela ousou falar de si, atreveu-se erotizar seu discurso literário, por isso não é de se estranhar as críticas que recebeu e a censura a que foi submetida em sua época. Hoje, não são raros os críticos que a consideram uma heroína, uma precursora, um mito, a mesma Florbela considerada por seus contemporâneos como devassa, e todos os termos pejorativos e degradantes de uma sociedade que se considerava paladina da moral.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997. (Temas portugueses).

BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 4. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela: um caso feminino e poético*. In: _____. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Florbela erótica*. Cadernos Pagu, Campinas, n. 19, 2002. (Crônicas profanas).

GALVÃO, Rolando. Florbela Espanca. In: SILVA, Fernando Correia da. (Coord.). *Vidas lusófonas*. 1998. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/florbela_espanca.htm>. Acesso em: 22 nov. 2005.

LADÁNYI-TURÓCZY C. *Lirismo Feminino e Lirismo em Feminino na Poesia de Florbela Espanca e António Nobre*. Niképek az irodalomban (tematikus szám) Szerkesztette: Tóth Tünde, 2002. december. Disponível em: <http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/19_szam/02.html>. Acesso em: 20 jan. 2007.

LEAL, M.L. "O papel do discurso crítico e do discurso político na relação entre Florbela Espanca e o cânone",



ANAIS

ISSN: 2238-0787

A planície e o abismo, Lisboa, Vega/Universidade de Évora, 1997

MAIA, Rita Maria de Abreu. Florbela Espanca – o espanto da pena. In: Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. 6 ed, 1999, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro: UFRJ; UFF, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/ail.html>. Acesso em: 25 jan. 2007.

RÉGIO, José. “Estudo crítico”. In: Sonetos. São Paulo: Difel, 1982.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 14
Diálogo sobre o gênero e suas itinerâncias

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS CAMPANHAS DE PREVENÇÃO HIV/AIDS: MULTIMODALIDADE DA LINGUAGEM E MODELOS CULTURAIS

Ma. Sheila da Rocha (UCS)
Dra. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes (UCS)

De acordo com dados do Ministério da Saúde¹, a Aids² – Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (sigla em inglês: *Acquired Immune Deficiency Syndrome*) – é causada pelo vírus HIV (que corresponde, em inglês, a *Human Immunodeficiency Virus*), que ataca as células de defesa do corpo, deixando o organismo vulnerável a diversas doenças, de um simples resfriado a infecções graves como tuberculose ou câncer. O vírus, que é transmitido através de relações sexuais desprotegidas, pela transfusão de sangue, pelo compartilhamento de seringas contaminadas ou de mãe para filho através da gravidez e amamentação, tornou-se uma verdadeira epidemia em meados dos anos 1980.

Alguns anos após o surgimento da doença³ foram criados medicamentos para controlar o desenvolvimento do vírus, que ajudaram a prolongar a vida de seus portadores. Herbert de Souza, o Betinho, é quem afirma: “no campo da clínica médica, o monitoramento dos soropositivos e o tratamento das pessoas com Aids foram passos importantes para prolongar e melhorar a qualidade de vida das pessoas.” (1994, p. 39). Hoje, passados mais de 30 anos do surgimento da Aids, ela ainda configura-se como uma epidemia de risco social, que se prolifera principalmente nas camadas mais vulneráveis da sociedade. É justamente por isso que as campanhas de prevenção são uma das mais importantes estratégias adotadas pelas políticas públicas de saúde para o controle da epidemia.

Para a pesquisadora Ana Maria Costa, “A complexidade da saúde da população feminina é consequência dos modos e formas de inserção social das mulheres na sociedade.” (2012, p. 997). Muitas vezes, discriminada em relação ao sexo masculino, a mulher acabou herdando uma condição desfavorável numa sociedade marcada pela desigualdade de poder.

¹ Dados retirados do portal sobre Aids, doenças sexualmente transmissíveis e hepatites virais, do Governo Federal. Disponível em: <<http://www.aids.gov.br/pagina/o-que-e-aids>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

² Adota-se neste artigo a sigla ‘Aids’. Entretanto, mantemos a forma ‘AIDS’, quando assim utilizada pelos autores citados.

³ A Aids é definida, cientificamente, como uma síndrome, isto é, um conjunto de sinais e sintomas que se manifestam no organismo humano após a infecção pelo vírus HIV. Porém, devido a sua ampla utilização, também iremos adotar o termo “doença” para designar a Aids. Outros termos abordados como sinônimos são: “epidemia” e “pandemia” (uma epidemia de abrangência global).



A seguir, discutimos como a questão de gênero pode interferir nesta área vital, que é a saúde, e como as campanhas preventivas podem auxiliar na busca de novos modelos de comportamento, analisando, através da linguagem multimodal, um anúncio voltado para as mulheres.

GÊNERO E SAÚDE

Desigualdade e discriminação incidem no processo da saúde. Entretanto, o conceito de gênero, como uma construção social e cultural, é relativamente recente nos estudos e pesquisas da área da saúde. Costa adverte que o cenário de epidemias que afetam as mulheres tem se tornando mais complexo devido a novos riscos e situações de vulnerabilidade. A autora destaca que “para caracterizar essa vulnerabilidade, basta lembrar os transtornos mentais, a Aids, a violência e as doenças cardiovasculares que agregam-se a cânceres ginecológicos e à mortalidade materna.” (2012, p. 979).

A vulnerabilidade e os fatores de risco devem avaliar as condições de saúde de distintos grupos de indivíduos. A questão do gênero, por exemplo, é uma delas. Costa afirma que: “quando se compara o estado de saúde por sexo, os indicadores de mortalidade e de morbidade revelam desigualdades de saúde entre homens e mulheres não apenas biológicas, mas também relacionadas às condições de gênero.” (2012, p. 979). Para a autora, são as “características, situações e particularidades dos modos de vida e de inserção social que incidem sobre a qualidade de vida, o adoecimento e a morte.” (COSTA, 2012, p. 980).

Desde a década de 1960 até o início dos anos 80, a atenção à saúde da mulher era restrita ao Programa Materno-Infantil (PSMI) do Ministério da Saúde. No ano de 1983, em resposta aos diversos movimentos e tensões em relação ao planejamento familiar, surge o Programa de Assistência Integral à Saúde da Mulher (PAISM). Paralelamente a movimentos sociais e pressão pela volta da democracia, o PAISM trouxe benefícios importantes para as mulheres. É o que assinala Costa: “com o PAISM, pela primeira vez, foi definida a reponsabilidade pública sobre a reprodução e o planejamento familiar, provendo serviços e tecnologias e preservando o livre-arbítrio das pessoas quanto à procriação.” (2012, p. 994).

Somente em 2004, porém, é que o conceito de gênero ingressou como categoria de análise da vida e da saúde das mulheres. Nesse ano, é criada a Política Nacional Integral à Saúde da Mulher (PNAISM), que passou a incluir políticas especiais para as mulheres negras, indígenas, lésbicas, transexuais, moradoras do campo etc.



AIDS: O RISCO À SAÚDE E AS CAMPANHAS VOLTADAS PARA AS MULHERES

Segundo as informações divulgadas no *site* da Organização Mundial de Saúde⁴, em outubro de 2013, mais de 36 milhões de pessoas já morreram e ainda existem cerca de 35 milhões de pessoas infectadas pelo vírus em todo o mundo. Por isso, a prevenção é tão importante para que a doença possa ser controlada. E uma das formas mais disseminadas de prevenção consiste em educar para o uso de preservativo durante a relação sexual.

O início da epidemia de Aids foi marcado pelo estigma de ser uma doença restrita a homossexuais, dependentes de drogas injetáveis e hemofílicos. Segundo Francisco Bastos (2006, p. 34), “a cena *gay* foi e, em diversos contextos, continua sendo afetada pelo vírus”. Porém, esse rótulo acabou negligenciando as mulheres. O autor considera este um equívoco grave, que custou inúmeras vidas. De acordo com a pesquisa de Mônica Malta e Francisco Bastos, observou-se um aumento constante da proporção de mulheres jovens contaminadas pelo HIV. Além disso, mais da metade das pessoas que vivem com HIV/Aids são mulheres ou meninas. Os autores afirmam que: “na África subsaariana, mulheres jovens com idades entre 15-24 anos têm oito vezes mais chances de estarem infectadas pelo HIV do que homens” (2012, p. 936). Além disso, Malta e Bastos, também apontam na Ásia, leste da Europa e América Latina, a proporção de mulheres vivendo com Aids continua crescendo.

No Brasil, a prevenção de novos casos é acionada, principalmente, através de campanhas amplas de mídia, nas quais se procura informar e educar populações específicas. Malta e Bastos afirmam que “diversas campanhas direcionadas para populações específicas, como grávidas, usuárias de drogas [...] vêm sendo elaboradas pelo Ministério da Saúde e por ONG’s.” (2012, p. 948).

A publicidade voltada a causas sociais também é o tema de um estudo feito por Sara Balonas (2011). Ela diferencia a publicidade que exerce a função de apresentar uma marca, vender um produto e criar um desejo de consumo, e a publicidade de causas sociais, que procura sensibilizar os cidadãos para problemas que afetam o seu cotidiano, como as questões relativas à saúde e ao meio ambiente. Balonas (2011, p. 4) acredita que “a publicidade de carácter social tem-se desenvolvido na directa proporção de questões como o marketing social e a responsabilidade social, temas de crescente actualidade no espaço comunitário e mundial.” Atualmente, as mulheres ganharam mais representatividade nas campanhas divulgadas pelos órgãos públicos ligados à área de saúde, em especial ao HIV/Aids, com peças destinadas a diferentes segmentos do público

⁴ Informações obtidas no site da OMS. Disponível em: <<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs360/es/index.html>>. Acesso em: 20 jul. 2014.



feminino.

METÁFORAS, METONÍMIAS E MODELOS CULTURAIS

A obra de Lakoff e Johnson, *Metaphors we live by*, lançada em 1980, consolida a ruptura paradigmática que colocava em crise o enfoque objetivista da metáfora – rompendo com a tradição retórica de Aristóteles. Lakoff e Johnson lançam um novo olhar sobre o estudo das metáforas, afirmando que elas não são apenas uma figura de discurso, mas uma especificação mental, mais especificamente um mapeamento neural que influencia como as pessoas pensam, reagem e imaginam sua vida cotidiana.

Dentro desse novo paradigma, as metáforas passam a ser reconhecidas por seu valor cognitivo. Nas palavras de Lakoff e Johnson, “a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza.” (2002, p. 45).⁵

Para exemplificar, os autores demonstraram como nós vivenciamos uma discussão em termos de uma guerra. Eles apresentam o conceito **discussão** pela metáfora conceitual **DISCUSSÃO É GUERRA** com os seguintes exemplos (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 46):

Seus argumentos são *indefensáveis*. (Your claims are *indefensible*.)

Ele *atacou todos os pontos fracos* da minha argumentação. (He *attacked every weak point* in my argument.)

Suas críticas foram *direto ao alvo*. (His criticisms were *right on target*.)

Destruí sua argumentação. (I *demolished* his argument.)

Jamais *ganhei* uma discussão com ele. (I've never *won* an argument with him.)

Se você usar essa *estratégia*, ele vai *esmagá-lo*. (If you use that *strategy*, he'll *wipe you out*.)

Com isso, os autores lançam um novo entendimento da metáfora, transformando-a em um conceito metafórico. Ou seja, eles mostram como estruturamos, vivenciamos e compreendemos a discussão, através dos conceitos que conhecemos de uma guerra. Ao entrarmos em uma discussão, estamos “atacando uma posição”. De acordo com Lakoff e Johnson, “nossa maneira convencional de falar sobre discussões pressupõe uma metáfora da qual raramente temos consciência. A metáfora não está meramente nas palavras que usamos – está no próprio conceito de discussão. A linguagem da discussão não é poética, ornamental ou retórica; é literal.” (2002, p. 48).

Os autores denominam esse tipo de metáfora como conceitual, justamente por representar e sistematizar

⁵ A obra *Metaphors we live by* foi traduzida para o português no ano de 2002, com o título *Metáforas da Vida Cotidiana*, pelo Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM), sob coordenação de Mara Sophia Zanotto e pela tradutora Vera Maluf.



os conceitos que estabelecemos em nossa linguagem e pensamento. Para representar essa estrutura, Lakoff e Johnson (2002) utilizam, em letras maiúsculas, a seguinte sistematização: DOMÍNIO-ALVO (o conceito mais abstrato, originado da experiência) É DOMÍNIO-FONTE (o conceito ligado a experiências mais diretas), fazendo um mapeamento entre os dois conceitos utilizados na metáfora. No exemplo já citado, temos a DISCUSSÃO como expressão do DOMÍNIO-ALVO e a GUERRA como o DOMÍNIO-FONTE. Os autores sinalizam que o domínio-fonte é um domínio mais físico, e o alvo, um domínio mais abstrato.

Assim como a metáfora, a metonímia também é um recurso que vai muito além de traduzir apenas um estilo poético ou retórico, mas representa uma função importante em nossos processos cognitivos. Lakoff e Johnson afirmam que a metonímia possui a mesma sistematicidade dos conceitos metafóricos. Para eles, “os conceitos metonímicos permitem-nos conceptualizar uma coisa em relação a outra.” (2002, p. 96). Os autores acreditam que “quando pensamos em um Picasso, não estamos pensando apenas em uma obra de arte: mas estamos também pensando na relação dessa obra com o artista, isto é, a sua concepção de arte, sua técnica, seu papel na história da arte.” (2002, p. 96). Assim, os conceitos metonímicos parecem ficar ainda mais evidentes do que as metáforas, pois as metonímias estabelecem associações mais diretas.

Na teoria proposta por Lakoff e Johnson, em que desenvolvemos nossa linguagem a partir de nossas próprias experiências, encontramos um forte elemento cultural. Isso porque nossas experiências, que originam os nossos conceitos de mundo, partem, justamente, de nossas orientações físicas e espaciais, e de nossas vivências culturais. Lakoff e Johnson acreditam que “a estrutura dos nossos conceitos espaciais emerge da nossa constante experiência espacial, isto é, da nossa interação com o ambiente físico.” (2002, p. 128). Mesmo acreditando que os conceitos são fundamentados por vários tipos de experiência – emocional, social e cultural, Lakoff e Johnson afirmam que “habitualmente conceptualizamos experiências não físicas em termos de experiência física” (2002, p. 131). O que se conclui a partir das ideias apresentadas pelos autores é que as experiências físicas são mais facilmente delineadas e dão a base para as demais sensações.

MULTIMODALIDADE DA LINGUAGEM

Foi a partir da teoria da Metáfora Conceitual, iniciada por Lakoff e Johnson (1980), que Charles Forceville dedica-se ao estudo da metáfora multimodal. Partindo dos pressupostos do autor, passa a ser extremamente importante uma investigação mais ampla, não apenas do que está sendo escrito, mas também do que está sendo mostrado através da imagem e do que não está sendo dito, mas fica implícito no contexto.



A ideia de que a diferença entre a metáfora multimodal e a monomodal (que estaria centrada apenas na linguagem verbal) está no “modo” é destacada na teoria de Forceville. O autor faz uma associação com os cinco sentidos humanos para tentar traduzir esse conceito, apresentando a seguinte lista: o modo pictórico ou visual, o modo sonoro ou auditivo, o modo olfativo, o modo gustativo e o modo tátil. Esta definição, no entanto, é ainda bastante incipiente, segundo o próprio Forceville. Ele relata que nessa divisão ainda temos aspectos difíceis de ser classificáveis e questiona como seria, por exemplo, a classificação de uma tipologia⁶: “o tipo de letra pode ser considerado um elemento da escrita, do visual, ou de ambos?”⁷. Pensando nessa problemática, Forceville propõe uma nova divisão para a interpretação da linguagem multimodal: “(1) signo pictórico; (2) signo escrito; (3) signo falado; (4) gestos; (5) sons; (6) música; (7) cheiros; (8) gostos; (9) toque.”⁸ (2009, p. 23).

Na pesquisa semiótica, os recursos multimodais são muito explorados. Frank Serafini, pesquisador da área, propõe que “as imagens que encontramos são frequentemente experienciadas como um *conjunto multimodal*.”⁹ (2014, s/p). Segundo ele, esse conjunto designa um tipo de texto que combina a linguagem escrita, o *design* e as imagens. Algumas fontes para esse tipo de representação são: a escultura, a pintura e a tipografia, todas usadas na pesquisa semiótica para transmitir e representar significados distintos.

Como já vimos, a multimodalidade é formada por diferentes modos. Serafini faz a seguinte definição de modo: “é um sistema de entidades visuais e verbais criado dentro ou entre várias culturas para representar e expressar significados.”¹⁰ (2014, s.p.). Segundo ele, quando nós adicionamos imagem, *design*, efeitos sonoros, nós estamos expandindo a expressividade e o poder de comunicação de nossas mensagens.

Assim como a escolha de determinadas palavras é crucial para transmitir um significado, existem escolhas que irão traduzir diferentes apelos nas imagens. O *design*, portanto, é um processo ativo na linguagem multimodal e aciona um conjunto de fatores a partir do contexto sociocultural a que se destina uma mensagem. Serafini justifica que certas convenções caracterizam interesses, valores e representações de uma determinada cultura e auxiliam para a construção e reconstrução dos significados.

ANÁLISE DA CAMPANHA: SEM CAMISINHA NÃO DÁ

⁶ Em publicidade, a tipologia designa o desenho de uma letra.

⁷ Do original: “Typeface is to be considered an element of writing, of visuals, or of both?”

⁸ Do original: “(1) pictorial signs; (2) written signs; (3) spoken signs; (4) gestures; (5) sounds; (6) music; (7) smells; (8) tastes; (9) touch.”

⁹ Do original: “The visual images we encounter are most often experienced as multimodal ensembles.”

¹⁰ Do original: “A mode is a system of visual and verbal entities created within or across various cultures to represent and express meanings.”

De acordo com as informações do Ministério da Saúde¹¹, a campanha, lançada para os festejos de carnaval de 2011, foi direcionada a mulheres na faixa etária de 15 a 24 anos, das classes C, D e E. Esse recorte de público é resultado da análise de dados epidemiológicos que apontam para uma feminização da epidemia, com maior atenção à faixa etária de 13 a 19 anos. A campanha, assinada pelo SUS, pela Secretaria de Políticas para as Mulheres e pelo Ministério da Saúde, teve por objetivo incentivar a adoção do uso do preservativo entre as garotas e, para aquelas que desconhecem seu *status* sorológico para o HIV, informa sobre a praticidade, gratuidade e confidencialidade do exame de Aids, sífilis e hepatite viral no serviço de saúde. O desafio foi estimular a negociação do uso do preservativo diante da falsa percepção de segurança em relação ao parceiro (pela aparência ou pelo pertencimento ao mesmo grupo de amigos) ou da negação do preservativo como prova de amor. Segundo o Ministério da Saúde, nesta campanha buscou-se o foco positivo, exaltando a participação da mulher na negociação do uso do preservativo. A campanha foi composta de filmes para veiculação em televisão, *jingle* (rádio) e materiais gráficos. Neste estudo analisamos uma das peças gráficas criadas: um cartaz.

Figura 1 – Sem camisinha não dá – CAR



Fonte: <<http://www.aids.gov.br/campanha/carnaval-2011>>.

Quadro 1 – Decomposição do cartaz – CAR

¹¹ Dados disponíveis em: <www.aids.gov.br/campanha/carnaval-2011>. Acesso em: 11 abr. 2015.

Frame 1 - Título	Frame 2 - Corpo do texto	Frame 3 - Garota	Frame 4 - Camisinha
	Seja qual for a fantasia, use sempre camisinha.		
Frame 5 - Fundo	Frame 6 - Cores	Frame 7 - Fontes	
Frame 8 - Assinaturas			
	Secretaria de Políticas para as Mulheres	Ministério da Saúde	

Fonte: Elaborado pelas autoras (2015).

a) Análise do modo verbal

No *Frame* CAR-1, observando mais atentamente a chamada principal “Sem camisinha não dá”, propositalmente ambígua, temos as seguintes interpretações:

- Metáfora que parte do domínio-fonte de entregar algo a alguém. Nesse caso, o domínio-alvo é entregar o próprio corpo. A expressão “dar” é amplamente compartilhada por adolescentes como sinônimo de aceitar e praticar o ato sexual. A chamada principal do cartaz explora esse modelo cultural, enfatizando o “não dá”. Ou seja, o ato sexual é uma doação, que só pode ser feita se for com o uso de camisinha.
- A partir desse cartaz, podemos inferir a seguinte metáfora conceitual: O CORPO E SUAS PARTES SÃO OBJETOS, que podem ser doados, entregues e partilhados com alguém.
- A expressão também parece ressaltar o poder feminino, que tem em suas mãos a opção de apenas seduzir – mas não ceder aos apelos masculinos. O verbo ‘poder’, nesse caso, significa ‘não deve’. Nesse sentido, a chamada é ambígua, sendo comunicados simultaneamente dois significados: *Não faça sexo (não dê seu órgão genital) sem camisinha e Sem camisinha não deve haver sexo.*

No *Frame* CAR-2 observamos o seguinte texto: “Seja qual for a fantasia, use sempre camisinha”. Nesse enunciado, a “fantasia” também apresenta duplo sentido: tanto se refere à fantasia carnavalesca, vestimentas



comumente utilizadas para esse tipo de festa, reforçada pela imagem, como se verá a seguir; como à fantasia erótica, relacionada ao ato sexual.

b) Análise do modo não verbal

Na imagem central da campanha (*Frame CAR-3*) o que mais chama a atenção é o fato de ser uma garota muito jovem, que aparece com o peito nu, coberto apenas por camisinhas de variadas cores. Um olhar mais atento nos mostra que a moça está com uma fantasia de carnaval: seus cabelos em trança, o adorno na cabeça, a pintura no rosto e a roupa (simbolizada pelas camisinhas) referem-se à vestimenta de uma mulher de tribo indígena.

No carnaval, as fantasias são usadas como forma de transgressão. Stuart Hall, ao fazer uma abordagem sobre as metáforas de transformação para pensar a cultura, teoriza sobre essa noção de transgressão, afirmando que “o carnaval é a metáfora da suspensão e inversão temporária e sancionada da ordem, um tempo em que o baixo se torna alto e o alto, baixo, o momento da reviravolta, do ‘mundo às avessas’” (HALL, 2013, p. 247). No carnaval, em geral, as pessoas permitem-se experimentar algo diferente do que são. Hall acredita que exista também uma ligação entre o carnaval e novas fontes de energia, vida e vitalidade. Para o autor, “é este sentido de transbordamento de energia libidinal associada ao momento do ‘carnaval’ que faz deste uma poderosa transformação social e simbólica.” (2013, p. 248).

Na imagem da jovem, portanto, fica evidente uma projeção do carnaval como domínio-fonte, representando o domínio-alvo da transgressão sexual. A expressão da garota também tem duplo sentido: passa ingenuidade e, ao mesmo tempo, sedução. A imagem acaba reforçando o apelo ao corpo, deixando à mostra o colo da jovem.

O uso das camisinhas coloridas, destacadas no *Frame CAR-4*, como adornos da fantasia da garota, podem ser analisados sob diferentes aspectos. Primeiramente, essa escolha está ligada ao fato de a camisinha ser um elemento-chave para a proteção, que também aparece visualmente como um acessório importante na fantasia da garota. Nessa projeção visual, metonimicamente, a camisinha ganha um novo símbolo de proteção ao corpo feminino. Com cores vibrantes, em amarelo e vermelho, as camisinhas cobrem o corpo da moça, e fazem uma espécie de faixa em sua cabeça. Nos seios, a junção de cores forma uma flor, outro elemento que traz feminilidade à peça. Por outro lado, nessa disposição sobre os seios, remete à tentação, explorando a sedução feminina.

No *Frame CAR-5*, a textura do fundo acompanha a linguagem juvenil e carnavalesca da peça. Os



efeitos reproduzem o formato das camisinhas, através de arabescos em forma de círculos. Esse fundo também parece reforçar a ideia de clima quente, alegórico e carnavalesco.

O cartaz, reproduzido no *Frame* CAR-6, apresenta uma gama de tonalidades acentuadas e impactantes. Essas cores representam um ambiente quente, como seria o ambiente carnavalesco. Os autores Arens, Schaefer e Weigold, ao refletirem sobre o impacto psicológico das cores, avaliam que a nacionalidade e a cultura são fatores que influenciam as preferências pelas cores. Eles ponderam que “as pessoas de países de clima mais quente são mais suscetíveis a cores quentes – vermelho, amarelo e laranja –, as quais tendem a estimular, entusiasmar e criar uma reação de ânimo.” (2013, p. 210).

A fonte principal, que aparece no *Frame* CAR-7 também introduz novas possibilidades de leitura. Por um lado, é marcante, com uma sombra carregada e contrastante. De outro, é jovial e descontraída, de formato arredondado e com corações que simbolizam os sinais de acentuação, uma característica muito juvenil e feminina.

De acordo com as marcas destacadas no *Frame* CAR-8, a peça é assinada pelo SUS, Ministério da Saúde, Governo Federal do Brasil e também pela Secretaria de Políticas para as Mulheres, órgão criado justamente para pensar nas carências do universo feminino na área da saúde. Pode-se considerar, portanto, um avanço para as políticas públicas do país a existência de um órgão voltado somente para as mulheres.

CONCLUSÕES

Os traços encontrados na análise do cartaz parecem evidenciar particularidades que acionam o processo perceptivo dos receptores, contribuindo para a eficiência de campanhas que buscam a mudança de hábitos e comportamentos.

A principal metáfora conceitual que define a linguagem do cartaz analisado é: O CORPO E SUAS PARTES SÃO OBJETOS. Essa representação insere a ideia do sexo como um ato de doação e assegura à jovem o poder de escolha, sugerindo que o ato sexual só deve ser feito se for com a proteção da camisinha. Além disso, a abordagem traduzida no cartaz insere um perfil de público bem diferente daqueles apontados de forma discriminatória como “grupos de risco”. A mensagem, portanto, reforça a ideia de que a mulher deve preservar seu corpo, exigindo o uso do preservativo.

Se, por um lado, tem-se a imagem de uma garota, com uma fantasia que carrega um tom apelativo, por outro, tem-se uma inovação ao direcionar, de forma clara, o apelo persuasivo da mensagem. A campanha



analisada não negligencia a realidade de que a epidemia pode ser contraída por garotas muito jovens, que iniciam sua vida sexual cada vez mais cedo.

A linguagem persuasiva, estratégica para a publicidade, foi analisada a partir da Linguística Cognitiva, através da multimodalidade da linguagem, escolha que pode ser considerada assertiva. Forceville (1996) aponta a publicidade como um meio eficaz para a compreensão das metáforas multimodais. As metáforas encontradas em peças publicitárias podem ser indícios dos discursos construídos sobre a doença. A linguagem multimodal, portanto, tem um papel fundamental para a construção desses discursos, auxiliando a estabelecer relações positivas, não apenas com relação à proteção, mas também estimulando novas formas de olhar para a epidemia, desvinculando-se de preconceitos. A publicidade, nestes casos, assume um novo papel persuasivo, contribuindo para a qualidade de vida das pessoas e provocando um outro tipo de consumo: o dos modelos positivos.

Assim como o cartaz analisado, órgãos governamentais e ONG's têm se dedicado a apresentar o perigo da Aids para o público feminino através de campanhas específicas. Porém, movimentos sociais, como o da população negra e da livre orientação sexual, ainda precisam atuar em defesa da igualdade social. Costa acredita que, para uma política em prol da saúde das mulheres, é necessário “analisar os valores sociais e as discriminações de gênero associados à saúde feminina e buscar mecanismos para fortalecer novas correlações de forças na sociedade que promovam valores que transformem as condições atuais subjacentes às desigualdades.” (2012, p. 1005). O tema da saúde, infelizmente, é altamente complexo em nosso país e depende dos esforços e do entendimento dos governos de esferas regionais e federais para que questões como gênero e sexualidade sejam amplamente respeitados.

REFERÊNCIAS

ARENS, William; SCHAEFER, David; WEIGOLD, Michel. *Propaganda*. Porto Alegre: AMGH, 2013.

BALONAS, Sara. *Publicidade sem código de barras: Contributos para o conhecimento da publicidade a favor de causas sociais em Portugal*. Ribeirão: Edições Húmus, 2011. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/14802>>. Acesso em: 06 out. 2015.

BASTOS, Francisco Inácio. *Aids na terceira década*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006. 104 p. (Temas em Saúde).

COSTA, Ana Maria. Política da saúde integral da mulher e direitos reprodutivos. In: GIOVANELLA, Lígia; ESCOREL, Sarah; LOBATO, Lenaura C. V.; NORONHA, José C.; CARVALHO, Antonio. (Org.). *Políticas e sistema de saúde no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012. p. 979-1009.



FORCEVILLE, Charles. *Pictorial metaphor in advertising*. London and New York: Routledge, 1996.

FORCEVILLE, Charles. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist frameworks: Agendas for research. In: FORCEVILLE, Charles; URIOS-APARISI, Eduardo. (Ed.) *Multimodal Metaphor*. New York: Mouton De Gruyter, 2009. p. 19-42.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Livik Sovik. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida Cotidiana*. (Coordenação da tradução: Mara Sophia Zanotto). Campinas, São Paulo: Mercado de Letras; São Paulo: Edpuc, 2002.

MALTA, Mônica; BASTOS, Francisco Inácio. Aids: prevenção e assistência. In: GIOVANELLA, Lígia; ESCOREL, Sarah; LOBATO, Lenaura C. V.; NORONHA, José C.; CARVALHO, Antonio. (Org.). *Políticas e sistema de saúde no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012. p. 933-957.

SERAFINI, Frank. *Reading the visual: an introduction to teaching multimodal literacy*. New York and London: Teachers College, Columbia University, 2014. Kindle version. Paginação irregular.

SOUZA, Herbert de. *A Cura da Aids*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 15

O feminino como lugar de enunciação nas narrativas latino-americanas

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM *DEZ MULHERES*, DE MARCELA SERRANO

Bruno Brizotto (UFRGS)

Refletir sobre a literatura produzida por mulheres no contexto latino-americano contemporâneo constitui uma das mais profícuas tarefas pela qual o estudioso dos estudos literários opta por realizar. O leque de investigações, nesse sentido, expande-se significativamente, na medida em que são consideradas questões como o papel e a função de uma literatura feminina¹ no sistema literário de cada país, a constituição da mulher enquanto autora², narradora e personagem, as representações identitárias femininas (e masculinas) que permeiam os textos ficcionais, assim como a constante e eficaz revisão da História oficial de cada nação. Acerca desse último aspecto, Cecil Jeanine Albert Zinani (2012) assevera que as “escritoras latino-americanas contemporâneas estão, em suas narrativas ficcionais, promovendo uma revisão da História, não apenas inserindo a atuação da mulher na História já escrita, mas reescrevendo os acontecimentos de acordo com a ótica feminina.” (ZINANI, 2012, p. 311). Corolário dessa asserção é o fato das mulheres constituírem-se como sujeitos de seu próprio discurso, não mais dependendo de um discurso oficial masculino e patriarcal, que pretendia reger as relações de gênero em uma dada sociedade. Em última instância, isso permite que o sujeito feminino conquiste a sua tão merecida visibilidade histórica.

É nesse cenário que se insere Marcela Serrano (Santiago do Chile, 1951), escritora que evidencia em suas obras uma contínua preocupação com questões associadas ao feminino, o que, conseqüentemente, possibilita que ela produza uma literatura em que a ênfase esteja na personagem feminina e em suas vivências e relações com os demais seres humanos. Na poética de Serrano, observa-se, assim, “o cuidado em dar voz à mulher e também em fazer uma revisão da história da América Latina da atualidade.” (ZINANI, 2012, p. 310). Podemos afirmar, então, que no momento em que o destaque é dado ao ponto de vista enunciativo da mulher, a

¹ Seguimos a perspectiva de Márcia H. Navarro (2005) no que diz respeito à compreensão do termo “feminino”. De acordo com a autora, “ênfata-se [...] o sentido de feminino [...] não como algo pejorativo, que se opõe à feminista, mas sim como algo que soma, recupera e adiciona um lado esquecido da história. Essa perspectiva renovada, que incorpora dimensões sempre abafadas, esquecidas e marginalizadas, assume o ponto de vista do gênero antes excluído de qualquer subjetividade no discurso ideológico hegemônico, marcado pela negação das alteridades, sejam elas de gênero, de raça, ou de classe social, o que tem historicamente significado o desaparecimento de outras identidades culturais que não sejam a do homem branco, heterossexual, pertencentes à elite social.” (NAVARRO, 2005, p. 197-198)

² Cf. o clássico ensaio de Elaine Showalter (1994) no que concerne à questão da mulher como escritora.



obra de Marcela Serrano apresenta-se como elemento indispensável para a compreensão e o alargamento das discussões em torno da perspectiva feminina e sua representação na literatura latino-americana contemporânea.

Obras como *Nós que nos amávamos tanto* (1991), *O albergue das mulheres tristes* (1998), *Dez mulheres* (2011) e *Doce inimiga minha* (2013) traduzem esse rico espaço de reflexão sobre a mulher latino-americana, com ênfase para as chilenas. Levando em conta tais considerações, pretendemos analisar *Dez mulheres*, romance que apresenta um grupo de nove mulheres – Francisca, Mané, Juana, Simona, Layla, Luisa, Guadalupe, Andrea, Ana Rosa – distintas entre si, que nunca se viram antes, mas que passam a compartilhar suas histórias de vida graças à reunião proposta pela terapeuta Natasha, a décima personagem dessa história. Esta acredita que as feridas presentes nas demais mulheres poderão começar a sarar quando as cadeias de silêncio forem efetivamente rompidas, situação que torna visível a importância da linguagem na vida dos indivíduos, como indica Chris Weedon (2003): “É no processo de uso da linguagem – como pensamento ou discurso – que nós adotamos posições como sujeitos da fala e do pensamento.”³ (WEEDON, 2006, p. 126). Nesse sentido, o foco desta investigação centra-se na seguinte questão: como a identidade da personagem Mané é construída ao longo de sua trajetória de vida?

Partindo desse questionamento, enfatiza-se o caráter construtivo do conceito de identidade, conforme teorizado por autores como Zygmunt Bauman, na obra *Identidade* (2005), Stuart Hall, no ensaio “Quem precisa da identidade?” (2000), e Kathryn Woodward, em “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” (2000). São textos que, além de fornecerem as bases teóricas para o empreendimento realizado nessa comunicação, permitem que efetuem uma significativa reflexão sobre os fundamentos que alicerçam os próprios argumentos defendidos por esses teóricos.

No âmbito de uma reflexão sobre a identidade, alguém poderia com todo o direito questionar: Por que (quase) todo mundo fala agora sobre identidade? Ora, inúmeras respostas poderiam ser dadas, mas nos parece que a de Kobena Mercer é a que mais se coaduna com os nossos propósitos. Segundo o autor, “a identidade só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. (MERCER, 1990 *apud* WOODWARD, 2000, p. 19). Argumentação similar encontra-se, por exemplo, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, do citado Stuart Hall, no momento em que este discorre sobre o “descentramento” do sujeito (Cf. HALL, 1997). Bauman (2005, p. 22) também se posiciona sobre essa constante figuração da identidade no pensamento hodierno: “A fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas. O segredo foi revelado. Mas esse

³ No original: “It is in the process of using language – whether as thought or speech – that we take up positions as speaking and thinking subjects.”



é um fato novo, muito recente.” Fato que, conforme testemunhamos dia a dia, ainda perpassa diversos segmentos sociais, os quais resistem à aceitação da identidade como um conceito marcado pela instabilidade, pela diferença e que, inevitavelmente, leva a pensar sobre o estatuto do outro⁴ nas relações humanas.

Discorrendo sobre o conceito de identidade, o autor polonês assevera que esta “só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’”, o que significa que ela se erige “como uma coisa que ainda se precisa *construir* a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais”. (BAUMAN, 2005, p. 22, grifo nosso). Tal sentimento de luta – e sua consequente vitória – implica, de acordo com Bauman (2002, p. 22), “a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade”, a qual deve ser e tende a ser “suprimida e laboriosamente oculta.” Percebe-se, assim, o viés realista com que o autor encara a discussão sobre um tópico tão sensível e fluido como é o da identidade.

Seguindo essa linha construtivista da caracterização da noção de identidade, está o ponto de vista do teórico cultural jamaicano Stuart Hall, que comporta uma gama de estudos altamente qualificados acerca dos estudos de identidade. No ensaio selecionado, o autor sustenta uma posição não-essencialista do conceito de identidade; ao contrário, opta por uma visão estratégica e posicional, ou seja, uma “concepção de identidade [que] *não* assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história.” (HALL, 2000, p. 108). Somado a isso, tal concepção “aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas”; que elas “não são, nunca, singulares, mas multiplamente *construídas* ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos.” (HALL, 2000, p. 108, grifo nosso). Corolário disso é o fato de as identidades estarem “sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação.” (HALL, 2000, p. 108).

O surgimento das identidades, de acordo com Hall (2000), fundamenta-se no que ele chama de “narrativização do eu” (HALL, 2000, p. 109), processo que se constitui necessariamente por uma dimensão ficcional. Isso não sugere a diminuição, em nenhum grau, de “sua eficácia discursiva, material ou política”, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, “a ‘suturação à história’ por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático.” (HALL, 2000, p. 109).

A consideração do simbólico como segmento constitutivo da identidade também é levada em conta por

⁴ São dignos de atenção, nesse sentido, os trabalhos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (1997, 2002, 2003).



Kathryn Woodward (2000), para quem “a *construção* da identidade é *tanto* simbólica *quanto* social.” (WOODWARD, 2000, p. 14, grifo nosso em “construção”). Tais pólos referem-se a dois processos distintos, porém “cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades.” (WOODWARD, 2000, p. 14). Nessa linha de reflexão, a autora sustenta que a “marcação simbólica” é o “meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são ‘vivas’ nas relações sociais.” (WOODWARD, 2000, p. 14). Além disso, uma terceira dimensão deve ser adicionada à estruturação da noção de identidade. De acordo com Woodward (2000, p. 15), “o *nível psíquico* também deve fazer parte da explicação; trata-se de uma dimensão que, juntamente com a simbólica e a social, é necessária para uma completa conceitualização da identidade. Todos esses elementos contribuem para explicar como as identidades são formadas e mantidas.”

Está manifesto que Woodward defende uma posição que se caracteriza pelo viés construtivista de identidade, o que fica evidente com declarações como: “As identidades não são unificadas. Pode haver contradições no seu interior que têm que ser negociadas; [...] Pode haver discrepâncias entre o nível coletivo e o nível individual [...]” (WOODWARD, 2000, p. 14-15). E: “As identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas próprias posições.” (WOODWARD, 2000, p. 33). E, assim como Kobena Mercer e Zygmunt Bauman, Woodward (2000, p. 39) vê a relevância do conceito de identidade “porque existe uma crise de identidade, globalmente, localmente, pessoalmente e politicamente.”

O espaço no qual as dez mulheres expõem as suas experiências de vida pode ser entendido como um “campo”, conforme a acepção de Pierre Bourdieu desenvolvida em *O poder simbólico*. Segundo o sociólogo francês, “o campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções.” (BOURDIEU, 1989, p. 179). Roger Chartier, em palestra proferida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em abril de 2002, apresenta uma definição elucidativa a respeito da amplitude conceitual do “campo”, segundo leitura crítica realizada a partir do livro *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (BOURDIEU, 1996). Os campos, observa Chartier, “têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros.” (CHARTIER, 2002, p. 140).



Estando inserida nesse “campo”, Mané inicia a sua fala, apresentando-se para as demais mulheres:

Sou a Mané e, acreditem se quiserem, sempre fui a mais bonita. Tenho um metro e setenta e quatro, o que já é muito para este país, e peso sessenta quilos. Até hoje, apesar da idade, mantenho o meu peso, embora só eu mesma veja o meu corpo. Fiz setenta e cinco anos há alguns meses. Mal comemoraram. Eu fui linda. É pena ter que falar no passado. Ninguém diz “sou linda” e muito menos “serei linda”. Bem, é só o que eu tenho: passado. (SERRANO, 2012, p. 43)

Note-se o valor que Mané dá ao conceito de beleza, realçando o fato de ter sido linda no passado, o que significa que ela está se referindo às etapas progressas de sua vida, notadamente sua juventude e maturidade⁵, fases da vida em que alcançou *status* de prestígio pessoal e social, como ficará mais claro no decorrer de sua narrativa. Na sequência, Mané efetua uma comparação entre sua vida atual e o clássico filme de 1950 dirigido por Billy Wilder. Observemos a relação:

Há um filme dos anos cinquenta que parece a minha vida: *Sunset Boulevard*. Deve ser por isso que me emociona tanto. Estrelado por Gloria Swanson, o filme é baseado na vida de Norma Desmond, uma grande atriz do cinema mudo de Hollywood, uma verdadeira diva que tinha o mundo aos seus pés e participou de dezenas de filmes. Acontece que ela quis voltar a atuar e a tentar ser sedutora quando já tinha envelhecido, mas só conseguiu ser abandonada. Todos os diretores e produtores que antes a adulavam lhe deram as costas, agora não servia mais. E ela se negava a entender. Nem atendiam a seus telefonemas. E foi apodrecendo, sozinha, abandonada. Como eu. (SERRANO, 2012, p. 43)

Após essa introdução e a bem acertada comparação com a protagonista de *Sunset Boulevard*, Mané passa a narrar a sua trajetória de vida, por meio de etapas naturais: iniciando na infância e pela juventude, passando pela adultez, até atingir a fase na qual a ênfase de seu relato está assentada: a velhice, justamente pelo fato de estar vivenciando-a neste momento de sua vida. Levando em conta tal sequência narrativa, selecionamos alguns pontos, a fim de analisar como se dá a construção da identidade de gênero da personagem Mané. Corroborando os argumentos sobre identidade já mencionados, podemos afirmar, juntamente com Miriam Adelman (2002), que “toda identidade de gênero, assim como toda identidade sexual, é fluida e em constante evolução.” (ADELMAN, 2002, p. 53-54). Logo, o sujeito que corporifica tal identidade de gênero⁶ é um sujeito fluido, em constante devir, contingente, transitório, que assume múltiplas identidades ao longo da vida⁷, como o caso de Mané pretende demonstrar.

Desde a mais tenra idade Mané já exibía sinais de que almejava a carreira de atriz: “Desde pequena eu

⁵ Por exemplo, na época de colégio, em sua infância, Mané recorda que ganhou “os poucos concursos de beleza em que se podia concorrer: fui Rainha da Beleza de Quillota e Miss Quilpué.” (SERRANO, 2012, p. 44).

⁶ Referimo-nos a identidade de gênero, pois, como lembra a filósofa norte-americana Judith Butler no seu *Problemas de gênero*, “seria errado supor que a discussão sobre a ‘identidade’ deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero.” (BUTLER, 2003, p. 37).

⁷ Posição sustentada, por exemplo, por Stuart Hall (1997, p. 13): “[...], à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”.



gostava de me fantasiar e dançar na frente do espelho. [...] O importante é que eu me achava *mesmo* a Rita Hayworth e minha imaginação transformava em sedas orientais os retalhos de popelina barata dos vestidos que minha mãe fazia.” (SERRANO, 2012, p. 43-44). Quando no colégio, “eu me destacava nas peças de teatro que montávamos. Gostava de fazer todos os papéis, homens ou mulheres, jovens ou velhos. Eu me esquecia da vida provinciana, tão asfixiante, quando subia ao palco.” (SERRANO, 2012, p. 44). E, ao dizer que nasceu nos anos 1930, época em que “as mulheres não estudavam, não tinham a vista estragada como têm agora” (SERRANO, 2012, p. 44), Mané estabelece uma notável diferença entre ela, uma garota provinciana, e as mulheres europeias, cultas e bem mais avançadas. Observe-se:

Nasci nos anos trinta, uma época bacana para as mulheres na Europa, o período entreguerras: já tinham encurtado as saias, já fumavam e bebiam, faziam política, enchiam os pulmões de ar como se o mundo fosse acabar. Elas, não garotas de província como eu. Em Quillota, onde nasci, as mulheres cuidavam da casa e só faziam tarefas remuneradas para ajudar na economia doméstica. O que tínhamos era educação. (SERRANO, 2012, p. 44)

Essa diferenciação que Mané estipula entre ela e as modernas mulheres do Velho Continente serve como elemento caracterizador da identidade, como registra Hall (2000, p. 110):

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua “identidade” – pode ser construído.

Compreendida dessa forma, a identidade de Mané, para que se construa, necessita daquilo lhe falta. O fato de a identidade estar marcada pela diferença também é alvo de consideração de Woodward (2000, p. 9), para quem “a identidade é relacional. [Ela] depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade [...], de uma identidade que ela não é, que difere [dela], mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade é, assim, marcada pela diferença.” Portanto, Mané, nessa breve fase de sua existência, já assume a posição identitária que viria a marcar a sua vida: atriz de peças teatrais.

O espaço do teatro abriu muitas portas para a carreira de Mané, modificando sua vida: “No ambiente do teatro a gente conhecia todos os artistas, topei muitas vezes com Neruda, com De Rokha, o pessoal costumava tomar um drinque no Bosco de Madrugada. Ou jantar num dos botecos das proximidades” (SERRANO, 2012, p. 45), recorda Mané. Nessa altura, nossa Rita Hayworth chilena já é uma mulher adulta, momento em que conhece um dos frequentadores do Bosco, “um poeta⁸ de cabelo claro que tinha um olhar ladino” (SERRANO, 2012, p. 45), o Ruço, por quem vem a se apaixonar e, seis meses depois, a se casar. Estando casada, Mané

⁸ Sobre o percurso literário de Ruço, Mané esclarece que ele era “talentoso. Fez dezenas de poemas para mim, todos tão lindos, e o único livro que consegui publicar tinha o meu nome como título.” (SERRANO, 2012, p. 46).



seguiu atuando no teatro, ganhando notoriedade com suas performances. Segundo ela, “só me ofereciam papéis de jovem bonita. É para aproveitar a sua gostosura, dizia o Ruço.” (SERRANO, 2012, p. 46). Nota-se a relevância que é creditada ao conceito de beleza, conforme mencionado por Mané no início de sua narrativa. Apesar de ser uma mulher bonita e ganhar papéis que façam jus à sua beleza, Mané mostra-se insegura: “Será que não sou suficientemente boa?, eu perguntava. Porque, apesar de tudo, sempre fui insegura. Como todas. Algumas amigas me diziam: insegura você, sendo linda desse jeito? E eu respondia: uma coisa não tem nada a ver com a outra.” (SERRANO, 2012, p. 46). Instaura-se, aqui, a dicotomia beleza X talento, no que concerne à seleção das atrizes e à atribuição dos papéis a estas.

Após uma fase de grande estabilidade em seu casamento, Mané começou a enfrentar certas adversidades, devidas à passagem do tempo – o aparecimento das primeiras rugas, os olhos brilhando menos –, e a diversão começou a escassear. “Quando eu não tinha que ir ao teatro, ficava na noite, ao lado do Ruço e dos amigos dele, bebendo. Vivíamos apertados. [...] O que nos faltava mesmo não eram bagatelas: na verdade nem o Ruço era tão bom poeta nem eu tão boa atriz” (SERRANO, 2012, p. 47), registra Mané. Ainda assim, o diretor do teatro da Universidade do Chile resolveu apostar não na beleza de Mané, mas sim em seu talento, dando a ela o papel de Blanche, em *Um bonde chamado desejo*. Com relação à idade, Mané recorda que não encontrava entraves nesse quesito, mesmo que estivesse numa fase em que não se é mais jovem e na qual o esforço reside em não deixar os outros perceberem tal situação. Encarnar o personagem de Blanche é, na opinião de Mané, “o papel que toda boa atriz quer fazer algum dia. É um papel difícilimo, Vivien Leigh o interpretou no cinema, ao lado de Marlon Brando, lembram?” (SERRANO, 2012, p. 47-48).⁹ Graças a essa chance de ouro, esse período foi marcado por ardorosos ensaios, pela quase ausência de Ruço na vida de Mané (ele não reclamava, estava tão orgulhoso de sua mulher), o que faz dessa época “um tempo riquíssimo, vigoroso.” (SERRANO, 2012, p. 48). Tal etapa foi vivida por Mané como o “efeito lua cheia”: “Eu me sentia como uma grande lua, crescendo e crescendo aos pouquinhos, noite após noite, até chegar a um estado completo, absolutamente luminoso, onde nada falta e nada sobra.” Porém, “intuía que quando esse equilíbrio terminasse eu começaria a decrescer, a diminuir pouco a pouco até quase sumir.” (SERRANO, 2012, p. 48). Na estreia da peça, Mané realizou uma grande apresentação, uma atuação “que foi uma maravilha! O teatro quase veio abaixo de aplausos” (SERRANO, 2012, p. 48). Mas em vão, procurava o rosto de Ruço na platéia. Concluída a peça, e estonteada de emoção, Mané se dirigiu ao camarim, na esperança de que seu esposo lá

⁹ Na perspectiva de Mané, o papel de Blanche representaria uma guinada em sua carreira: “Eu estava chateada – e um pouquinho humilhada – com os meus últimos trabalhos, Blanche me daria o prestígio que nunca tive e ninguém ia poder repetir a maledicência de que os meus papéis eram escolhidos com critério puramente estético.” (SERRANO, 2012, p. 48).



estivesse. Entretanto, não era o Ruço quem estava esperando-a, e sim Pancho, o melhor amigo dele. Infelizmente, este portava uma triste notícia: “O Ruço tinha morrido. Foi atropelado atravessando a Alameda, quando vinha para o teatro [ver Mané]. Um ônibus o atingiu, ele bateu com a cabeça e morreu na hora.” (SERRANO, 2012, p. 49).

A morte de Ruço abalou em demasia a vida e a carreira artística de Mané, o que permitiu que ela entrasse em profunda depressão, assumindo um papel identitário que nunca imaginou: o de viúva. “Como acham que sobrevivi? Pois com três coisas: bebida, homens e teatro. Nessa ordem.” (SERRANO, 2012, p. 49). Quanto ao terceiro elemento de sobrevivência, Mané afirma que eram papéis insignificantes, dado que ninguém confiava mais nela a ponto de dar algo realmente importante. E ela os fazia, apesar de ter sido Blanche, apenas pelo dinheiro. Após ter de entregar o apartamento em que vivia com Ruço na Rua Merced, morar em um quarto num edifício da Rua Londres, Mané recebeu ajuda de Charo, sua cunhada, que chamou os pais daquela, os quais a levaram de volta para Quillota, a fim de que ela se recuperasse. Restabelecida, Mané retorna a Santiago¹⁰ e aos seus antigos círculos. Residindo agora na Rua Vicuña Mackenna, Mané insistiu em ser atriz, levando uma vida difícil, de constantes humilhações: “Vi o que significa um amigo se recusando a atender o telefone, igualzinho à pobre Norma Desmond. [...] Não temos papel para a sua idade, foi a frase que mais ouvi nesse período.” (SERRANO, 2012, p. 51). Foi Charo quem ofereceu, então, uma saída para Mané: “Por que não ensina teatro? Tem um bom curso onde uns amigos meus trabalham, posso apresentá-los. Assim você tem uma fonte de renda, contribui, pode até conseguir uma aposentadoria.” (SERRANO, 2012, p. 52). Sem alternativa, Mané aceita, o que configura um novo papel identitário: professora de teatro. Nesse tempo, os pais de Mané faleceram, o que a permitiu vender a casa de Quillota e a dividir o dinheiro com um irmão quase desconhecido. Juntando esse dinheiro com uma pequena quantia que os pais de Ruço tinham deixado a ela, Mané comprou sua primeira e única propriedade: “um minúsculo apartamento na rua Santo Domingo, lindo, tem luz e é meu.” (SERRANO, 2012, p. 52).

Foi nessa época, caracterizada por Mané como a “época da serenidade” que ela entendeu que a vida dera a ela um presente enorme: “eu tinha sido amada. E também tinha amado.” (SERRANO, 2012, p. 52). A própria heroína do relato percebe a importância do amor, emoção das mais importantes para a constituição do seu ser e de sua identidade, como lembra Zinani (2013, p. 134): “As emoções não podem nem devem ser negadas, mas, vividas equilibradamente, de maneira a não comprometer as estruturas psíquicas envolvidas e

¹⁰ Mané regressa à capital tendo em vista que jamais conseguiria viver o resto da vida na província: “eu não tinha sido atriz para acabar pesando açúcar. A província é fatal num país centralizado: um lugar onde tudo e todo mundo é sempre igual. Na capital você talvez case de novo, disse minha mãe cheia de ilusões, você continua tão linda...” (SERRANO, 2012, p. 51).



possibilitar a constituição da identidade.” E arremata Mané: “Mesmo que o Ruço tenha morrido, mesmo que eu tenha ficado sozinha até o fim dos meus dias, não faz mal, *o que senti me transformou*, isso é indelével.” (SERRANO, 2012, p. 53, grifo nosso).

“Ser velha é estar sempre cansada. É acordar cansada, é ficar cansada o dia todo e é ir se deitar cansada.” (SERRANO, 2012, p. 53). É com essas palavras que Mané nos situa na última etapa de sua vida a ser narrada: a velhice, comumente referida como a terceira idade. Refletindo sobre tal período, Mané elenca aspectos negativos e positivos sobre vivenciar essa fase de sua existência. Começando pelos pontos negativos, ela afirma, em primeiro lugar, ser a decadência física o pior dos problemas. Os sinais não tardam a aparecer: quando o pescoço, os lábios, os peitos, as pernas e os braços começam a mostrar indícios de que estão se desgastando, nada resta a fazer: “Então já está velha. E nada de botar a culpa nas pedras do pavimento.” (SERRANO, 2012, p. 53). Em segundo lugar, a velhice é também deixar de rir: “Às vezes, minha boca inteira dói, e se eu soltar uma gargalhada me delato, aparece tudo o que me falta.” (SERRANO, 2012, p. 55). Em terceiro, há a questão dos remédios: “Até que pareço bem normal, mas para isso são nove comprimidos diários.” (SERRANO, 2012, p. 55). Em quarto, Mané se queixa da falta de dinheiro, dada a exígua aposentadoria que recebe do Instituto.¹¹ Ainda que não precise mendigar, Mané não pode se dar a nenhum luxo, a nenhuma extravagância. Nesse momento, a nossa Norma Desmond chilena interrompe o andamento da narrativa para explicar como ela está participando da sessão promovida por Natasha, dada a sua carência de recursos: “estou aqui porque metade das pacientes de Natasha não paga, ou, melhor dizendo, porque ela concebe assim sua profissão: as mais ricas pagam pelas mais pobres.” E adiciona: “Não sei quantas de vocês pagam a Natasha o que o tratamento realmente vale, mas agradeço muito às que o fazem, porque entro na categoria do trabalho *pro bono*, conceito que ela me ensinou.” (SERRANO, 2012, p. 56).

Em quinto lugar, Mané disserta sobre a relação entre a velhice e o clima. Quando era jovem, o clima não era assunto, tanto fazia em que estação se estava. Agora, “como essas velhas inglesas que aparecem nos filmes, o clima é tudo. Passo os meses de verão na cidade, abafada de calor, fervendo em meus cinquenta metros quadrados [...] Os velhos vivem sempre gelados, isso faz parte da velhice.” (SERRANO, 2012, p. 57-58). Por fim, Mané fala sobre a principal característica da terceira idade: a solidão. Nesse ponto, ela se arrepende é de não ter investido mais na amizade. Teve amigas, mas nenhuma foi sua amigona, com exceção de

¹¹ É interessante a análise que Mané empreende sobre a relação entre os artistas – segmento do qual ela fez parte – e a velhice: “Os artistas nunca se caracterizaram por ser cautelosos nem por pensar no futuro, talvez seja o grupo profissional que vive mais insistentemente no presente. São poucos os que ganham dinheiro com sua arte, portanto ninguém tem economias, a batalha é diária. E é por isso que lemos no jornal que tal ou qual escritor ou músico morreu, sempre na miséria mais vil.” (SERRANO, 2012, p. 55).



Charo. Apesar desses pontos contraproducentes, a velhice possui um traço fantástico: “ninguém espera nada da gente. O fim das expectativas. [...] A falta de ambição da velhice dá espaço para coisas boas é dá muita, *muita* liberdade.” (SERRANO, 2012, p. 63-64).

Frente a esse relato, alguém poderia perguntar: qual a solução para enfrentar essa etapa da vida? Para Mané, “a única saída é assumir a velhice. Quem não assume está perdido: a patetice não perdoa.” (SERRANO, 2012, p. 60). Outro recurso é talvez “ter um pequeno projeto por dia” (SERRANO, 2012, p. 64), conclui Mané. Ao mesmo tempo, ela se questiona: “Quem vai sentir falta de mim? [quando morrer]” (SERRANO, 2012, p. 65). Com isso em mente, Mané finaliza a sua narrativa, afirmando que “às vezes, acho que só queria isso: uma mão no cabelo antes de adormecer para sempre.” (SERRANO, 2012, p. 65). Eis, assim, a importância que devemos dar às pequenas coisas do cotidiano, às ações mais singelas, para que possamos continuar a viver nossas vidas com tranquilidade e paz de espírito.

Percebemos, portanto, que Mané assume distintas identidades (posições identitárias, papéis identitários) de acordo com os campos sociais no quais ela se insere ao longo de sua trajetória de vida. Isso vai ao encontro das considerações de Stuart Hall (2000, p. 111-112) sobre o tema, no momento em que este defende que as identidades “são, pois, os pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós.” Elas são “o resultado de uma bem-sucedida articulação ou ‘fixação’ do sujeito ao fluxo do discurso – aquilo que Stephen Heath, em seu pioneiro ensaio¹² sobre ‘sutura’, chamou de ‘uma intersecção’.” Podemos retomar a teoria do campo de Bourdieu para explicar essa questão. É justamente isso que Woodward (2000) empreende em determinado ponto de seu ensaio. Incorporando tanto ideias do sociólogo francês quanto de Stuart Hall¹³ ao seu discurso, a autora assevera que “embora possamos nos ver, seguindo o senso comum, como sendo a ‘mesma pessoa’ em todos os nossos diferentes encontros e interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que estamos exercendo.” E arremata: “Em um certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os ‘campos sociais’ nos quais estamos atuando.” (WOODWARD, 2000, p. 30).

O relato empreendido por Mané permite que nos lembremos de Beatriz Sarlo (2007), para quem a pessoa narra a sua vida “para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada.” (SARLO,

¹² HEATH, Stephen. *Questions of cinema*. Basingstoke: Macmillan, 1981. Hall (2000, p. 112) parte da seguinte citação do estudo de Heath: “Uma teoria da ideologia deve começar não pelo sujeito, mas por uma descrição dos efeitos de sutura, por uma descrição da efetivação da junção do sujeito às estruturas de significação.”

¹³ Woodward (2000) baseia-se em *Representation: cultural representations and signifying practices* (1997).



2007, p. 19). A narração das memórias, assim, contribui para a constituição de Mané enquanto sujeito e permite que assumo, para si mesma, sua identidade. Podemos, ainda, afirmar, juntamente com Zinani (2012, p. 311), “que a temática abordada por Marcela Serrano, defendendo, em suas obras, a necessidade de que a voz feminina seja ouvida, não só privilegia a força das mulheres, como também destaca a profunda solidariedade que existe entre elas.” Finalmente, cabe dizer que a crítica feminista, tendo em vista a análise realizada nesta comunicação, constitui-se como uma das formas de leitura desconstrucionista, na medida em que revela e contribui para minar as certezas (sujeito e identidade estáveis) que ainda imperam no cenário intelectual ocidental, especialmente aquelas relativas ao estudos sobre identidade e gênero.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. O gênero na construção da subjetividade: entendendo a “diferença” em tempos pós-modernos... In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi Brönstrup (Org.). *Coletânea gênero plural: um debate interdisciplinar*. Curitiba: UFPR, 2002. p. 49-61.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 139-182, mar. 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva*



dos estudos culturais. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Re-escrevendo o feminino: a literatura latino-americana atual em perspectiva. In: LIMA, Tereza Marques de Oliveira; MONTEIRO, Maria Conceição (Org.). *Figurações do feminino nas manifestações literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005. p. 197-217.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SERRANO, Marcela. *Dez mulheres*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

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

WEEDON, Chris. Subjects. In: EAGLETON, Mary (Org.). *A concise companion to feminist theory*. Londres: Blackwell Publishing, 2003. p. 111-132.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Escrita e leitura: o gênero em questão. In: _____; SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos (Orgs.). *Da tessitura ao texto: percursos de crítica feminista*. Caxias do Sul: Educs, 2012. p. 309-323.

_____. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2013.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 15

O feminino como lugar de enunciação nas narrativas latino-americanas

CARTOGRAFIAS DE GÊNERO: RECONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS EM *O CADERNO DE MAYA*, DE ISABEL ALLENDE

Dra. Cleusa Salvina Ramos Maurício Barbosa (IFAL)

... por una razón o por otra, yo soy un triste desterrado. De alguna manera o de otra, yo viajo con nuestro territorio y siguen viviendo conmigo, allá, lejos, las esencias longitudinales de mi patria.

Pablo Neruda, 1972

*Tell me, what else should I have done?
Doesn't everything die at laast, and too soon?
Tell me, what is it you plan to do
with your one wild and precious life?*

Mary Oliver,
"The Summer Day"

AJUSTANDO AS LENTES

Pensamos em estabelecer um percurso de reflexão que pudesse oferecer uma visão panorâmica da América Latina sob a ótica dos processos coloniais, de transformação da cultura e das (re)construções identitárias, visando uma melhor compreensão da trajetória da protagonista do romance *O Caderno de Maya*, de Isabel Allende. No entanto, reconhecemos que estes seriam objetivos extremamente ambiciosos para um artigo de pequena extensão. Dessa forma, optamos por apresentar algumas considerações acerca dos aspectos apontados anteriormente, e tratar de alguns conceitos surgidos e ressignificados no continente americano, direcionando nosso olhar para os deslocamentos geográficos efetuados pela narradora-protagonista, Maya Vidal, e os desdobramentos culturais e identitários decorridos a partir de tais movimentos.

PROCESSOS COLONIAIS NA AMÉRICA LATINA: UMA VISÃO PANORÂMICA

O processo colonial da América Latina apresenta numerosos grupos humanos de populações nativas que tiveram a configuração social, cultural, econômica e, em alguns casos, geográfica, alterada devido à intervenção da administração da metrópole colonizadora. Conforme indicado no excerto a seguir:



As violentas disparidades demográficas da América espanhola são devidas, em parte, aos relevos acidentados, às características do sistema hidrográfico e aos contrastes de clima presentes até mesmo em espaços reduzidos. Todavia, o modo pelo qual ocorre a conquista acentua ainda mais essas disparidades: a preferência dada ao estabelecimento em zonas do altiplano, onde a adaptação dos europeus ao clima mais fácil e onde, sobretudo, a presença de populações pré-colombianas de agricultores sedentários tomava possível a organização de uma sociedade agrária de tipo feudal, condenou até mesmo terras potencialmente aptas a dar trabalho e alimentação a uma intensa população a permanecerem desérticas. A expansão econômica do século XVIII corrigiu, em alguns aspectos, a concentração pré-existente nas zonas altas do México e dos Andes (remonta a essa época o desenvolvimento nas Antilhas, na Venezuela e no Rio da Prata); mas, nas zonas recém-exploradas, reproduzem-se contrastes análogos àqueles típicos da colonização mais antiga. À cidade de Buenos Aires, com população excedente, contrapunham-se zonas rurais onde o principal obstáculo ao desenvolvimento econômico era representado pela falta de mão-de-obra. Esse desequilíbrio não tendia a ser corrigido com o tempo, mas se agravava cada vez mais; e um processo do mesmo tipo ocorria na Venezuela. Eram desequilíbrios derivados da ordem social colonial: não apenas nas terras em que a sociedade rural se dividia em senhores brancos e trabalhadores índios, mas também nas colônias mais recentes, de estruturas menos rígidas, as possibilidades de prosperidade oferecidas pelo campo não compensam a extrema dureza da vida rural. [...] Uma das consequências [do ordenamento colonial] foi a colonização, apesar da expansão das terras atlânticas, continuava a ser concentrada em núcleos separados por desertos e obstáculos naturais dificilmente superáveis. Antes de chegar ao vazio demográfico e econômico, o estabelecimento espanhol, em vastíssimas zonas, torna-se extraordinariamente rarefeito. Ao norte do México, apesar das tentativas de proteger aquele território da cobiça de potências rivais, o limite das terras espanholas continua a ser um semideserto. De ambos os lados da estrada do istmo, entre Panamá e Portobelo (até o século XVIII era um eixo do sistema mercantil espanhol), existem territórios não completamente submetidos, que a separam da Guatemala e de Nova Granada. E, ainda, entre essa última e a Venezuela, entre Quito e o Peru, a barreira constituída pelos índios guerreiros, que continuam a habitar na planície torna preferível a estrada da montanha. (DONGHI, 2012, p. 33-34)

A extrema dificuldade encontrada no deslocamento terrestre entre os territórios hispano-americanos, impostos pelos obstáculos naturais, aponta para a importância do transporte fluvial, que resultou num meio mais seguro para os viajantes europeus, no início do século XIX. No entanto, nem sempre havia um caminho ser percorrido através de um rio, exigindo, dessa maneira, um deslocamento por via terrestre cujas estradas, em muitas vezes, convertiam-se “num labirinto de escarpas inóspitas” (2012, p. 35).

A dimensão histórica dos conflitos ocorridos durante o período colonial na América Latina aponta para a complexidade da investigação dos processos de formação dos povos aos processos de independência, tendo inserido no contexto da situação colonial – a Europa, centro controlador das colônias no novo continente. Se levarmos em consideração a ocupação do território, podemos observar o forte antagonismo surgido entre as populações “peninsulares ao conjunto da população da América Espanhola (particularmente aquela branca e mestiça)” (2012, p. 32). Tais conflitos eram decorrentes das características da imigração proveniente da metrópole. A partir dessas tensões, verificamos a extrema desigualdade com que as populações hispano-americanas se implantaram nesse vasto território.

No início da colonização, essa era pouco numerosa, continuava a ser assim durante o século XVIII, e, no momento da emancipação, os espanhóis de origem europeia residentes das Índias não chegavam a duzentos mil. Isso só ocorria no momento em que a presença da metrópole e dos seus filhos se faz sentir



de modo cada vez mais vivo. Na vida administrativa e na comercial, os espanhóis de origem europeia constituem uma camada dirigente que cedo se verá perigosamente isolada das camadas rivais, as quais desfrutam (ou às vezes apenas creem desfrutar) de um apoio entre a população hispano-americana. (2012, p. 32)

LITERATURA LATINO AMERICANA: MARCAS CULTURAIS

Ao considerarmos a definição e a(s) função(ões) da literatura, em linhas gerais, temos: o termo advindo do latim “*litteris*”, que significa letras. Podendo, esse vocábulo estar associado ao conjunto de saberes relacionados à produção escrita de um certo período histórico e de uma determinada região. Dessa forma, a literatura pode contribuir para o desenvolvimento social, político, cultural e histórico de um indivíduo, numa sociedade.

Em *A Poética Clássica*, de Aristóteles, temos a indicação de três funções encontradas na literatura: a cognitiva, a estética e a catártica. Enquanto a primeira função está relacionada à percepção e aquisição de conhecimentos, a segunda nos remete à habilidade de apreciar o belo, na articulação dos nossos sentidos, e a última, do grego, *catharse*, que significa purgação, purificação, constitui uma espécie de descarga emocional, que visa promover uma sublimação das frustrações. Além dessas, podemos acrescentar a função político-social, como instrumento de conscientização de indivíduos e de transformação social. Diante da perspectiva aristotélica, compreendemos a arte (literatura) como sendo necessária e útil ao convívio humano.

Ao tratarmos da literatura produzida na América Latina, podemos perceber suas múltiplas funções, dentre elas a produção de discursos com vozes por vezes consonantes, e por outras, dissonantes, apresentando contextos históricos de base comum, recuperando discursos de tradição oral, desvelando mensagens culturais. Para uma melhor compreensão de tais aspectos, podemos recorrer a um estudo desenvolvido pelo antropólogo Charles Wagley (1948), em que ele buscava compreender a América Latina através das especificidades de suas regiões e da articulação dessas diferenças, levando em consideração o ambiente físico, composição étnica populacional, atividade econômica principal e componentes culturais que influenciavam a estrutura social desses locais. Wagley expressou suas convicções ao declarar, “[...] acho útil pensar na América Latina em termos de regiões, cada uma das quais tem um tipo diferente de meio físico, população de variada composição étnica e distinta variedade de cultura latino-americana” (1948, p. 14).

Ao indagarmos sobre os contornos da literatura da América Latina e suas contribuições, destacamos a



desconstrução dos conceitos de “unidade e pureza”¹. Silviano Santiago reflete acerca dos termos.

[...] estes dois termos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 2000, p. 16-7)

O CADERNO DE MAYA: PROCESSOS DE RECONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS

No vasto painel de escritores/as pertencentes à América latina, destacamos a escritora Isabel Allende, nascida em Lima, no Peru, em 1942, que se muda com sua família, ainda na infância, para o Chile, terra natal dos Allende. Sua obra traz muito do contexto político-social vivido por seus familiares. Em virtude do golpe militar de 1973, ocorrido no Chile, seu tio Salvador Allende é deposto. Esse fato permeia muitas de suas obras, desdobrando-se em temáticas de violência, de perda, do silenciamento, ora pela morte ora pelo exílio. No romance em análise, *O Caderno de Maya*² (2011), a escritora recupera a voz e a vez de tratar desse tema com a narradora-protagonista, Maya Vidal, ao investigar os fatos, a trilha de seus antepassados durante o período em que fica exilada na ilha remota de Chiloé, ao sul do Chile. A fim de passar o tempo e registrar as experiências vividas em terras distantes, a avó de Maya dá à neta um caderno para cumprir esses propósitos. Podemos traçar um paralelo entre Allende e sua protagonista, Maya, no que concerne ao ato da escrita. Para a autora, a escrita a faz sentir-se jovem, forte e feliz. Enquanto para Maya, escrever é, a princípio, uma forma de registro da jornada, mas acima de tudo, funciona como uma espécie de salvação, um escoadouro das experiências e emoções vivenciadas. Podemos dizer que ambas encontram na escrita uma função catártica.

¹ Silviano Santiago, em seu livro *Uma Literatura nos Trópicos*, publicado em 1978, chama a atenção para a utilização dos termos “unidade e pureza”, destacando a inadequação deles na caracterização da América Latina. Recupero a nota exibida em seu livro. “Em artigo de significativo título “Sol da meia-noite”, publicado em 1945, Oswald de Andrade detectava por detrás da Alemanha nazista os valores de unidade e pureza, e em seu estilo comentava com rara felicidade: “A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru o do México, pelo africano do Sudão. É preciso ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting pot* do futuro. Precisa mulatizar-se.” *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972: 62.

² ALLENDE, Isabel. *O Caderno de Maya*. Tradução de Ernani Ssó. 1ª. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. Todas as citações futuras referem-se a esta edição e serão seguidas das iniciais OCM e dos números das páginas.



Uma semana atrás, minha avó me abraçou sem lágrimas no aeroporto de São Francisco e repetiu para mim que, se dou o mínimo valor à minha vida, não deveria me comunicar com nenhum conhecido até que tivéssemos certeza de que os meus inimigos já não estão mais à minha procura. [...] Entregou-me um caderno de cem folhas para eu registrar um diário da minha vida, como fizera dos oito aos quinze anos, quando o destino sofreu uma guinada. [...] Acho complicado escrever sobre a minha vida, porque não sei quanto é lembrança e quanto é fruto da minha imaginação; a verdade nua e crua pode ser tediosa, por isso, sem mesmo me dar conta, eu a mudo e a exagero, mas me dispus a corrigir esse defeito e mentir o menos possível no futuro. É o que venho fazendo agora, escrevendo a mão, quando até os ianomâmis da Amazônia usam computadores. Demoro, e minha escrita mais parece cirílico, porque nem eu mesma consigo entendê-la, mas espero que vá melhorando a cada página. Escrever é como andar de bicicleta: a gente não esquece, mesmo que fique anos sem praticar. Tento avançar em ordem cronológica, já que alguma ordem é necessária, e achei que assim seria fácil, mas perco o fio da meada, entro em atalhos ou me lembro de algo importante várias páginas depois, sem ter mais como mencionar. Minha memória anda em círculos, espirais e saltos de trapezista. (OCM, p. 11-12)

Ao recapitularmos a infância da pequena Maya, observamos que a menina, nessa época, ainda mantém uma aura de inocência diante das coisas e do mundo. Ela acreditava na magia presente nas coisas. Os diálogos travados com seu “popo”, o avô “emprestado” são evidências desse olhar. Filosofavam sobre o mundo: “Por que a chuva, cai para baixo, popo?” Maya perguntava e o avô respondia: “porque se caísse para cima molharia as calças.”, prosseguia no interrogatório: “por que o vidro é transparente?”, ele continuava, “para confundir as moscas.”, “por que tuas mãos são negras em cima e rosadas embaixo?”, ele dizia: “porque não havia tinta suficiente.” (OCM, p. 20). Esse mundo repleto de curiosidade infantil termina com a morte do avô. Maya torna-se uma adolescente rebelde, inaugurando sua fase camaleônica. A partir dos deslocamentos geográficos ocorrem os embates culturais e as reconfigurações identitárias.

Na adolescência, Maya é internada por seu pai numa clínica no Oregon, numa tentativa de recuperá-la do estilo de vida errante. Ela foge e vai para Las Vegas, a “cidade do pecado”. Em Las Vegas, ela começa a trabalhar para um traficante de drogas, corta os cabelos e os tingem. Nessa época, começa a usar produtos de grife, é ameaçada de morte, é surrada quase até morrer e salva por seu “comparsa juvenil”. Então, Maya resolve pedir ajuda para a avó Nidia Vidal, sua Nini. Esta a envia para sua terra natal, o Chile, país o qual não havia retornado mais depois do exílio forçado pela ditadura militar. Em Chiloé, a protagonista retoma o contato com o mundo da magia, do sonho e dos seres mitológicos que ocuparam sua mente na infância. Mas, a menina não é mais a mesma. Ela, agora, é a “gringuinha” que vai aprendendo a língua de seus antepassados e vivenciando a cultura local. Mas, há a ressalva que diferencia o uso pejorativo do termo para seu equivalente no diminutivo. “[N]o Chile, “gringo” é qualquer pessoa loura que fala inglês e que, quando se usa o diminutivo, “gringuinho” ou “gringinha”, o termo é afetuosos” (OCM, p. 27-28).

As paisagens culturais passam a impactar e a transformar Maya, revelando novas facetas identitárias. Em Berkeley, na Califórnia, com sua aura hippie, liberal e intelectual, ecológica e de etnia plural diversificada;



no Oregon, localizado na região dos estados do Pacífico, com abundância de florestas, montanhas, rios e lagos, local ideal para descanso e recuperação. Em Las Vegas, com os jogos de azar, sexo, entretenimento e drogas, é a configuração do pecado: *Sin City*. E, em Chiloé, contrastando com os percursos anteriores, apresenta a localidade pacata e repleta de lendas e magia. Maya nos apresenta o início da sua trajetória.

Minha história começa no Chile com a minha avó, a minha Nini, muito antes de eu nascer, porque se ela não tivesse imigrado, não teria se apaixonado pelo meu povo nem teria se instalado na Califórnia, meu pai não teria conhecido minha mãe e eu não seria eu, mas uma jovem chilena muito diferente. (OCM, p. 13)

Quem é Maya Vidal? Parte estadunidense, parte chilena. Ela pode ser considerada um sujeito que representa a cultura global. Aprendiz da língua e cultura chilena – chicote, em particular. Aparentemente, transita por fronteiras e posições contraditórias. Mas, que pode representar/resultar em novas identidades, ou melhor, em novas reconfigurações identitárias. Ela não se deixa aprisionar pela fixidez de padrões culturais pré-determinados. Na narrativa, a protagonista introduz o significado de seu nome, sendo caracterizado como “[e]m hindi, *maya* significa “feitiço, ilusão, sonho”. Nada a ver com o meu temperamento. Átila me cairia melhor, porque onde boto os pés não nasce mais pasto” (OCM, p. 13). Stuart Hall define o conceito de identidade cultural. “[...] aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais. Novas identidades estão surgindo, deixando o indivíduo moderno fragmentado” (HALL, 2003, p. 8).

Se observarmos os deslocamentos geográficos da protagonista, Maya Vidal, de Berkeley até a ilha remota de Chiloé, verificamos o espanto causado e a curiosidade despertada entre os habitantes daquela localidade. Ela traz influências dos locais por onde andou, e ao mesmo tempo, em que começa a assimilar os hábitos locais.

Chiloé tem voz própria. Antes eu não tirava os fones dos ouvidos, a música era meu oxigênio, mas agora ando atenta para entender o castelhano arrevesado dos nativos. [...] Sem o iPod posso ouvir a voz da ilha: pássaros, vento, chuva, crepitar de lenha, rodas de carroça, e, às vezes, os violinos remotos do *Caleuche*, um barco fantasma que navega na neblina e é reconhecido pela música e a barulheira dos ossos dos naufragos que vão a bordo cantando e dançando. (OCM, p. 60)

As estratégias de reinvenção, de reconfigurações identitárias são utilizadas por ambas. Maya apresenta o percurso feito por sua Nini como uma estratégia de reinvenção identitária e de sobrevivência a partir dos deslocamentos transnacionais efetuados. A trajetória de Maya Vidal aponta para a tentativa de reunir os estilhaços de suas perdas, expectativas desfeitas, alienação pelo uso recorrente das drogas, rotas de fuga e perseguições constantes. Ela tenta se equilibrar numa tênue ‘corda bamba’. Assim como fez sua avó. No entanto, Nidia Vidal saiu do Chile para se reinventar nos Estados Unidos, enquanto a neta fez o caminho inverso. Ambas saem de seus locais de origem provocados por eventos externos e alheios a suas vontades. A



primeira foi provocada pela ditadura militar de 1973, no Chile. A segunda foge dos Estados Unidos para escapar do FBI e de traficantes de drogas.

Minha Nini se sentiu à vontade em Berkeley, aquela cidade suja, radical, extravagante, com sua mistura de etnias e tipos humanos, com mais gênios e prêmios Nobel que qualquer outra no mundo, saturada de causas nobres, intolerante em sua justiça. Minha Nini se transformou; antes era uma jovem viúva prudente e responsável, que procurava passar despercebida, em Berkeley emergiu seu verdadeiro temperamento. Já não precisava se vestir de motorista, como em Toronto, nem sucumbir à hipocrisia social, como no Chile; ninguém a conhecia, pode se reinventar. (OCM, p. 38)

Ao final da narrativa, a protagonista continua em seus desdobramentos identitários. Ela planeja, num futuro próximo, ir à Seattle, com o propósito de reencontrar o amor iniciado em Chiloé. Reestabelecer os laços afetivos descobertos na ilha remota ao sul do Pacífico. “[...] e o bom humor foi suficiente para fazermos um brinde a Daniel Goodrich. Minha Nini disse que, tão logo meus cabelos cresçam, deverei ir estudar na Universidade de Seattle, assim poderei preparar o laço para o escorregadio mochileiro” (OCM, p. 432). Maya é levada de uma experiência a outra, no turbilhão cultural do novo mundo. Para tanto, ela se utiliza de um repertório identitário para cada circunstância e relacionamento. Dessa maneira, ela cria para si mesma o útil artifício da reconstrução identitária, que dela emerge perspectivas de novas configurações que possam vir a ser.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, Isabel. *O Caderno de Maya*. Tradução de Ernani Ssó. 1ª. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

ARISTÓTELES; Horácio; Longino. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7ª. edição. São Paulo: Cultrix, 1997.

DONGHI, Túlio Halperin. *História da América Latina*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

HALL, Stuart. *A Identidade na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7ª. edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WAGLEY, Charles. “Regionalism and Cultural Unity in Brazil” (Social Forces, XXVI, 1948), em Dwight B. Heath e Richard N. Adams (orgs.), *Contemporary Cultures and Societies of Latin America*. New York: Random House, 1965: 124-136.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 15

O feminino como lugar de enunciação nas narrativas latino-americanas

REPRESENTAÇÃO FEMININA: UMA ANÁLISE COMPARATISTA ENTRE O CONTO DE NÉLIDA PIÑON E O EPISÓDIO “ARLETE” DA SÉRIE TELEVISIVA *AS CANALHAS* DO GNT

Michele Neitzke (URI/FW)

INTRODUÇÃO

O cinema e a televisão, juntamente com a literatura, demonstram a rapidez com que as mudanças de postura da sociedade vêm ocorrendo através das mais diversas representações artísticas. A construção de imagem através dos meios televisivos ou literários, possuem significativa contribuição na construção de identidade, tendo a capacidade de influenciar comportamentos e diferentes maneiras de se ver e perceber o mundo.

Partindo destas ideias, abrimos espaço para a discussão sobre a imagem da mulher representada na sociedade atual através destes meios. Teresa de Lauretis (1994) afirma que os discursos artísticos, como cinema, televisão e literatura, contribuem para perpetuar as diferenças estereotipadas impostas para diferenciar masculino e feminino.

Desta forma pretendemos discutir a representação feminina no conto “I love my husband” de Nélida Piñon e no episódio “Arlete” da série televisiva *As Canalhas*, veiculada pelo canal GNT. O estudo está dividido em duas seções, onde primeiramente iremos abordar a representação da postura feminina ao longo do tempo a partir de teorias de autoras como Simone Beauvoir e Céli Pinto, entre outros. A segunda seção, intitulada “Um olhar sobre o conto ‘I love my husband’ e o episódio ‘Arlete’”, observaremos os dois objetos desse estudo, abordando seus contextos sociais de produção e divulgação.

REPRESENTAÇÃO DA POSTURA FEMININA AO LONGO DO TEMPO

Em diversos momentos da história a mulher é representada como o sexo frágil, considerada um ser inferior, é e deve ser submisso ao sexo masculino e, muitas vezes, escrava de sua própria situação. Simone Beauvoir (1970, p. 14), ressalta que “a mulher sempre foi, senão a escrava do homem, ao menos sua vassala; os



dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições; e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com uma pesada desvantagem”.

O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo *vir* o sentido geral da palavra *homo*. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (Beauvoir, 1970 p.10)

Na década de 50, dentre as habilidades femininas, estava a facilidade de pilotar o forno e o fogão. As mulheres mais ousadas podiam entrar em conventos ou aprender ofícios para ajudar a família, como o corte e costura ou a atividade de professora. Céli Regina Jardim Pinto (2009, p. 15) ao fazer uma reconstrução da história do feminismo, ressalta que “ao longo da história ocidental sempre houve mulheres que se rebelaram contra sua condição, que lutaram por liberdade e muitas vezes pagaram com suas próprias vidas”.

Muitos foram os momentos de busca por um verdadeiro espaço na sociedade patriarcal masculina, como durante a Inquisição da Igreja católica, passando pelas *sufrajetes* e seu desejo pelo voto feminino na Inglaterra, ou até mesmo as conquistas do movimento das operárias de ideologia anarquista, reunidas na União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas, no Brasil em 1917.

Segundo Teresa de Lauretis (1994, p. 206) foi a partir das práticas culturais das décadas de 60 e 70 que o movimento feminista teve suas maiores conquistas e assim trouxe liberdade para as mulheres em um mundo que antes era exclusivo dos homens.

Durante a década, na Europa e nos Estados Unidos, o movimento feminista surge com toda a força, e as mulheres pela primeira vez falam diretamente sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres. O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. (PINTO, 2009, p. 16)

Desde então muitas mudanças ocorreram, mas nem todas as mulheres saber fazer proveito desta liberdade. Pode-se dizer que atualmente fazemos parte de um movimento de recusa radical dos padrões sexuais e do modelo de feminilidade vigente, modelos estes que são representados, principalmente, através da literatura, o que nos permitem um melhor entendimento do gênero feminino e da diferença sexual nos dias atuais.

A mulher é representada nos diversos textos literários como subordinada ao homem, destinada a obedecê-lo, idealizada dentro de um modelo feminino submisso ideal. Assim como na história escrita, fica sempre marcada pela visão, desejos e interesses dos grupos dominantes e o local de privilegio permanece destinado ao homem, pois a história escrita confunde-se com a do homem.



UM OLHAR SOBRE O CONTO 'I LOVE MY HUSBAND' E O EPISÓDIO 'ARLETE'

Ao refletir sobre as relações entre as representações sociais do gênero feminino evidenciados na literatura e na televisão, juntamente com seus estereótipos, propomos abordar os objetos desse estudo – o conto “I love my husband”, de Nélide Piñon, e o episódio “Arlete” da série televisiva *As Canalhas*, de Gustavo Rosa de Moura e Carmem Maia – considerando alguns aspectos relevantes a respeito de suas mídias e do papel atribuído à mulher na sociedade.

O conto “I love my husband” da autora brasileira Nélide Piñon, contado em primeira pessoa, traz os questionamentos e enfrentamentos de uma mulher de meia-idade que relata sua irônica vida como esposa, mulher e dona de casa. Sendo considerada a sombra do marido, ela observa sua posição submissa perante o marido e a família, demonstrando o lado machista patriarcal existente dentro de nossa sociedade.

Seu amado marido a mantém ao seu inteiro dispor, manipulando-a de forma emocional, sexual, social e econômica. Sendo submissa e dominada por figuras masculinas desde antes de seu casamento, quando primeiramente vive sobre a opressão masculina do pai, para depois do casamento, viver sob o domínio do marido, ela jamais teve autonomia ou o conhecimento de independência durante sua vida.

Acorrentada e amordaçada pelas convenções sociais masculinas, sua única fuga se dá em seus devaneios, lugar este onde seu possessivo marido não é bem-vindo. Nestes seus devaneios ela constrói um mundo inacessível ao marido e, principalmente, um mundo onde não há censuras, um mundo só seu:

Olhei meus dedos e revoltada com as unhas longas pintadas de roxo. Unhas de tigre que reforçavam a minha identidade, grunhiam quanto à verdade de meu sexo. Alisei meu corpo, e pensei, acaso sou mulher unicamente pelas garras longas e por revesti-las de ouro, prata, do ímpeto do sangue de um animal abatido no bosque? Ou porque o homem adorna-me de modo a que quando tire estas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira? (Piñon, p. 53)

É nítido o seu desencanto com a situação que vive e a necessidade de uma maior liberdade e maior reconhecimento, mas no final, assim como o título, percebe-se que tudo não passa de fantasia de sua imaginação: “Não posso reclamar. Sou grata pelo esforço que faz em amar-me. Empenho-me em agradá-lo, ainda que sem vontade às vezes. Sinto então a boca seca, seca por um cotidiano que confirma o gosto do pão comido às vésperas, e que me alimentará amanhã também. Um pão que ele e eu comemos há tantos anos sem reclamar, unidos pelo amor, atados pela cerimônia de um casamento que nos declarou marido e mulher. Ah, sim, eu amo meu marido”.

Esta mesma submissão é percebida na canalha Arlete, da série televisiva *As Canalhas*, veiculado no



canal de televisão a cabo GNT. A produção de Gustavo Rosa de Moura e Carmem Maia, é baseado na obra literária de Martha Mendonça, “Canalha: substantivo feminino” e conta a história da governanta do Dr. Fragoso, uma mulher totalmente dependente do patrão, capaz até mesmo de cometer crimes para manter o alto padrão de vida do empresário falido, por quem é apaixonada e trabalha há anos.

Não tendo consciência de sua verdadeira situação financeira, o poderoso Dr. Fragoso quer continuar com sua cômoda vida de rico e bem sucedido empresário, deixando que a governanta resolva todas as situações do dia a dia. Entre eles o cuidado de seu café da manhã com a manteiga importada, os problemas com os funcionários de sua decadente mansão que não recebem salários há meses e até mesmo o incomodo filho do patrão, que com a intenção de auxiliar o pai com seus problemas financeiros, pretende dispensar a governanta, e por este motivo acaba sendo assassinado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambas as obras geram inquietação e a reflexão através de situações que apresentam e evidenciam questionamentos ao modelo patriarcal e ressaltam as contribuições e importâncias que a mulher tem na sociedade contemporânea, contribuindo assim para a discussão do movimento de autonomia da mulher que não mais deseja ser apenas um brinquedo em um mundo exclusivo dos homens.

Em “Arlete” apresenta-se uma mulher ousada, independente, solteira, que trabalha fora de casa e que tem poder de decisão, representado através das “canalhices” feitas por ela. No entanto, ela ainda sofre a dominação masculina e, apesar de suas ações independentes, ela ainda é mostrada como objeto, tendo como principal função, cuidar e manter o bem-estar da figura masculina para quem trabalha.

No conto, a esposa é uma mulher que abandonou seus sonhos para ser submissa ao marido, sem ambições de futuro, recatada, ela é propriedade do marido, dedicando-se apenas a servi-lo e agradá-lo, amando-o incondicionalmente. Ao mesmo tempo que faz tudo por ele, ela guarda seus anseios e desejos sexuais, os quais são liberados nos poucos momentos de devaneios ao qual se dá ao luxo de ter.

Representadas de forma humana e como pessoas extremamente sensíveis, no decorrer dos textos elas se revelam emocionalmente fortes, independentes e manipuladoras, pois usam de seu charme e da falsa submissão para garantir a estabilidade financeira e um futuro confortável e promissor.

As duas personagens colocam em discussão a posição da mulher na sociedade patriarcal, uma vez que elas mostram certa resistência à imposição masculina que lhes é ditada, buscando assim atender seus desejos



através de atitudes “pouco dignas” para as mulheres. No caso de Arlete, a governanta assassina o filho de Dr. Fragoso para que este não atrapalhe “sua vida conjugal” e lhe tire todo o conforto que tem na casa do patrão. Já a esposa do conto, que em casa é a mulher recatada e perfeita como o marido a quer, no momento perde em pensamentos, seu lado de predadora sexual, libertando sua falta de vergonha e pudor.

REFERÊNCIAS

As Canalhas, Rio de Janeiro: GNT, 21 de abril de 2015. Programa de TV.

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

LAURETIS, T de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. de. Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PIÑON, Néida. I love my husband. *In*. MORICONI, Italo. Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século, Editora Objetiva - Rio de Janeiro, 2000, pág. 451.

PINTO, Céli R. J. Feminismo, história e poder. *Revista Sociologia Política* v. 18, n.36, Curitiba, jun. 2010, pp.15-23.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 15

O feminino como lugar de enunciação nas narrativas latino-americanas

GRITOS EM SILÊNCIO: A CONDIÇÃO FEMININA EM “A DESERÇÃO”, DE CRISTINA PERI ROSSI

Cássia Gianni de Lima (PUCRS)
Dra. Regina Kohlrausch (PUCRS)

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta uma leitura do conto “A deserção”, da escritora uruguaia Cristina Peri Rossi, com enfoque em elementos da narrativa que permitem uma abordagem relativa a questões de gênero, principalmente as que se associam à condição social feminina, temática recorrente nos textos produzidos pela escritora. “A deserção” é apenas uma de suas histórias que desafiam convenções culturais, mas apresenta-se como um exemplar valioso para a constatação e estudo de ideias concernentes ao papel da mulher e, principalmente, a como esse papel é demonstrado e vivido na literatura latino-americana. Propõe-se, portanto, neste trabalho, pensar esse tema através da análise das personagens, das situações e do narrador, porque é por esses elementos que se percebe mais claramente um discurso de problematização da situação feminina no conto.

Pretende-se, com essa discussão, primeiramente, uma atitude que pode parecer banal nos dias atuais, mas que ainda é de importância inestimável para o desafio da lógica ocidental: pensar a condição da mulher é falar sobre ela, torna-la o centro da reflexão, coloca-la em pauta. Trazer ao centro o que estava à margem é elementar para atingir a ainda distante igualdade de gêneros e para que sejam viáveis as mudanças necessárias deste caminho. Em segundo lugar, busca-se, com essa análise, considerar a autoria feminina na literatura latino-americana, que mostra-se carente de reconhecimento, se relacionado ao prestígio dos escritores. Nessa mesma direção, quer-se contribuir para a propagação da literatura de Cristina Peri Rossi, que parece não ter ecoado fora do seu período de produção. Esse apagamento pode ser justificado, uma vez que, mesmo que a escritora tenha atuado fortemente em movimentos políticos e literários (participou do boom latino-americano, por exemplo), era mulher e compartilhava da geração de escritores extremamente prestigiados, como Julio Cortázar que, inclusive, foi seu amigo íntimo. A recuperação desses textos, que não perdem em nada em termos de boa literatura em relação a outros consagrados do mesmo período, torna-se então muito pertinente para repensar o



cânone como um todo e também em suas partes.

Em relação à metodologia, a primeira parte deste trabalho dedica-se à fundamentação teórica, seguida da análise do conto e de algumas conclusões a que foi possível chegar através da aplicação da leitura sugerida. O aporte teórico selecionado para a abordagem divide-se entre os que discutem: 1.o feminino na literatura da América-Latina e 2.relações de gênero nas teorias feministas, bem como sua atuação na contemporaneidade. Os autores selecionados são Flax (1992), Schmit (1995) e Navarro (2005).

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 O feminino na literatura Latino-Americana

Segundo Márcia Navarro, para a América Latina, assim como para muitos outros espaços culturais, o feminino em suas diversas formas de manifestação surge atualmente como algo que recupera uma história esquecida, que acrescenta um discurso negado, em uma perspectiva de renovação. Os discursos, antes marcados pela negação das alteridades, significaram o desaparecimento de identidades culturais que não eram a do homem branco, heterossexual e pertencente à elite social. Dessa forma, fez-se necessária uma perspectiva renovada, que considere as dimensões “sempre abafadas” de raça, de classe social e de gênero, que hoje parecem visíveis principalmente em algumas literaturas. A autora propõe-se a estudar alguns romances exemplares nesse sentido e afirma pretender

delinear um dos aspectos fundamentais desta literatura recente na América Latina: o desejo de incorporar os que eram antes esquecidos, marginalizados, ostracizados, transformando-os em sujeitos pensantes e atuantes, donos de seus destinos e conscientes de suas identidades. (NAVARRO, 2005, p. 198)

Em relação ao gênero, o movimento seria, então, de uma reescritura do passado hispano-americano pela perspectiva feminista, de forma que as verdades até então consideradas sejam repensadas e reafirmadas.

Schmit (1995) também refere esse esquecimento das alteridades nos discursos latino-americanos e, ao pensar a literatura, cita o problema da autoria feminina, que implicou no silêncio das mulheres ou na falta de referência de suas obras e de seus nomes como escritoras. A teórica postula que esse esquecimento tem razões complexas que remetem à própria ideia de criatividade postulada pela ideologia patriarcal e generalizada sob a premissa de que só os homens criam; às mulheres está legada a tarefa de procriar. E isso vem desde as explicações da origem: na criação do mundo (do homem) quem atua é Deus, o “patriarca estético”, através do verbo. A mulher é, nesse sentido um não-sujeito, não atua e nem recebe a ação da criação.



Deve-se questionar, então, o que acontece quando o “objeto” começa a falar. Na literatura feita por mulheres, há, segundo ela, uma dupla conquista, a da identidade, porque formada e afirmada pelo discurso e a da escritura, que foi negada até pouco tempo atrás. Conquistar a escritura, principalmente em um contexto latino-americano, significa ter o poder de legitimação, uma vez que a escrita sempre esteve vinculada à validação, à permanência e, portanto, à verdade, como mostra Angel Rama, em “A cidade das letras”. Os letrados, ou seja, quem sabe ler e escrever formam a elite desde que o continente começa a se consolidar como tal. A partir do momento em que as mulheres passam a fazer literatura, portanto, reconstroem e afirmam, dentre outras coisas, a própria categoria “mulher”.

Dessa forma, faz-se pertinente analisar essa nova condição, repensar a categoria, contribuir para que se possam considerar merecidamente essas literaturas.

Levantar as questões de gênero nas discussões sobre o cânone literário, critérios de valor estético e autoria feminina significa, em última análise, implodir as balizas epistemológicas do sistema de referência de nossa cultura e fazer emergir à tona as relações da cultura e da visão canônica da literatura com sistemas elitistas de distribuição de poder e estratégias de exclusão/opressão. (SCHMIT, 1995, p. 186-187)

Na América Latina, a literatura feita por mulheres atua, então, como modificadora do sistema social vigente, uma vez que faz do silêncio, voz e, para a história geral e literária, passa a funcionar como um discurso autêntico e valorizado de um outro que também luta por um espaço que é seu de direito.

2.2 Relações de gênero na teoria feminista

Nessa proposta reescrita da história literária latino-americana, que inclui as mulheres como representantes, mas também como representadas, as teorias feministas funcionam como uma forma de pensar a própria reflexão a respeito de gênero. Como uma espécie de filosofia pós-moderna, de desconstrução, tem como propósito analisar como o gênero é considerado, ou, mais ainda, como o gênero é desconsiderado. A teoria feminista oferece ferramentas que auxiliam o pensar sobre o pensar, que tornem possíveis um distanciamento crítico em relação à ideia de gênero e uma reavaliação sóbria. Nesse sentido, a teoria feminista “revela e contribui para a crescente incerteza nos círculos intelectuais ocidentais sobre a fundamentação e métodos apropriados para explicar e/ou interpretar a experiência humana” (FLAX, 1992, p. 221). Pensar gêneros é pensar vivências, relações sociais e discursos.

Por outro lado, a teoria feminista não pode ser apenas teoria. O esforço em avaliar as relações de gênero deve ser acompanhando, também, de ações políticas, para que não se limite à mera constatação sem resultados.



Em relação a isso, Flax (1992) evidencia o caráter compensatório que deve ter a teoria. Além de crítica, o feminismo deve recuperar e explorar os aspectos das relações sociais que tem sido suprimidos, desarticulados ou negados dentro de perspectivas dominantes, que foram abordados anteriormente. Segundo ela

precisamos recuperar e escrever histórias de mulheres bem como suas atividades nos relatos que as culturas contam sobre elas mesmas. Além disso, também precisamos pensar sobre como as chamadas atividades femininas são parcialmente constituídas por e através de sua localização dentro da trama de relações que formam qualquer sociedade. (FLAX, 1992, p. 246-247)

É esse esforço que se quer empenhar aqui e para o qual a teoria feminista oferece viabilidade. Se não se considera a lógica coletiva das relações, não se pode considerá-la e, muito menos, desconstruí-la. Não se pode agir, modificar a história, reescrever a literatura se não por caminhos que permitam o exame do que vem se pensando em termos de sociedade e de cultura continental. Quando se fala em gêneros, fala-se em relações, em uma condição que funciona por causa de outras. O que se espera é que essa causa não seja uma imposição, mas um diálogo, que é a única forma possível de mudança.

3 “A DESERÇÃO”

O conto “A deserção” narra os momentos que antecedem o suicídio de uma mulher anônima e desconhecida, que está pendurada no topo de um prédio, prestes a se soltar. Durante esse breve espaço de tempo, todas as situações são narradas com enfoque em um homem que, passando na rua, presencia seu desespero e passa a tentar impedi-la. O texto intercala comentários da testemunha com um narrador onisciente, responsável pela descrição dos fatos e pelos fluxos de consciência das personagens. O conto é composto de frases curtas, mas bastante fortes e que marcam intensamente um tempo psicológico que se estende para muito além do tempo real, tanto para as personagens quanto para o leitor.

A situação principal já é exposta no início da narrativa e, em seguida, tem-se as primeiras impressões, sempre muito vagas, sobre a protagonista. Ela mostra-se como alguém de quem se conhece e se conhecerá pouco, exceto pelo seu desespero e pela sua atitude que é antes incomodativa do que preocupante. “Quando amanheceu, havia uma mulher pendurada no teto. De longe, parecia uma estátua, de perto se notava que era uma mulher desesperada” (ROSSI, 2008, p. 561). Nota-se que, de início, aos olhos do homem que passa, a mulher confunde-se com a paisagem, é identificada como um objeto. Inicialmente, a mulher parece não pode agir. Quando ele presta mais atenção, no entanto, vem à tona sua característica mais marcante, o desespero, que é também a primeira coisa que se sabe dela. Essa impossibilidade inicial de ação seguida de um sentimento impulsionador é o que marca, posteriormente, toda a trama do conto.



A partir do momento em que o homem percebe que a mulher está esperando para se soltar, ele começa a usar da autoridade para fazê-la desistir da ideia, uma vez que esse mostra-se, na relação homem-mulher, um recurso bastante eficaz. Nesse momento, ele passa a falar e torna-se o detentor da voz durante toda a narrativa. Suas falas são sempre ordens para que a ela volte atrás, entretanto, não se mostra convicto de que é isso mesmo que deseja ou de que é isso mesmo que desejaria para ela. Ele passa a questionar-se também se, para ela, valeria a pena retomar a vida. Dessa forma, percebe-se que há nele uma certa empatia para com a mulher; ele imagina como seria ser ela, e sabe que não é satisfatório. Posteriormente, ainda

Não surtindo efeito as ordens dadas, o protagonista passa a pensar em atitudes para retirá-la de onde está e encaminhá-la a um serviço médico, ideal para uma “doente mental”, que a curaria e faria ela voltar para casa, reencontrar-se com o marido, cuidar mais uma vez dos filhos e agradecê-lo por dissuadi-la da tentativa insensata. Para ele, o suicídio apresenta-se como uma doença; a protagonista é um caso patológico e a melhor das curas, para ela, seria voltar a ser mulher, a fazer o que de uma mulher se espera, comportar-se, cumprir suas tarefas, ser mãe e esposa, e não subverter a lógica social ao pendurar-se em uma cornija. Em uma lógica social patriarcal, a provável solução por ele encontrada, a redenção da personagem que tanto o perturba é possivelmente também a causa que a pôs ali, mas para a qual ela deve, ainda, agradecê-lo.

Em seguida, sopra um forte vento que não consegue desprende-la e o homem, aflito, pensa em chamar alguma ajuda externa, da polícia ou dos bombeiros.

E eles a apanhariam com luvas, tocariam em seu vestido com luvas de borracha, como se ela fosse um cabo solto, um cabo desprendido da gigantesca instalação de luz, um cabo rebelde, um cabo saliente, um cabo que escorregou, um desertor, um incapaz, um que não cumpriu sua função prevista a que estava destinado, a que lhe fora designado na grande distribuição. Ela uma rebelde? Ela uma desertora? De qualquer maneira, seria dissuadida. (ROSSI, 2008, p 563)

Percebe-se, com este trecho que a possibilidade de que a protagonista aja torna-se algo muito perigoso. Uma vez que ela descumpra com o que deveria fazer, torna-se uma ameaça, como um cabo prestes a dar choque nas mãos menos protegidas. Essa espera decidida pela morte é um gesto voluntário, é uma decisão, instaura uma mudança e, portanto, instaura o abandono da missão a que era destinada, a faz uma rebelde, uma incapaz do cumprimento da tarefa a que fora incumbida. Sendo assim, não há o que fazer a não ser interrompê-la.

Entretanto, e é neste ponto que está a grandiosidade da narrativa, não há o que a interrompa. Nem o vento, nem o homem. Quando ele está no “conforto metálico” do elevador, subindo para retirá-la dali, ela desce como uma pluma, suavemente, e “pousa” no chão, grandiosa, “estendida como uma avenida” (ROSSI, 2008, p. 563). A morte da mulher é narrada, no conto de Cristina Peri Rossi, como um triunfo. Há uma magnitude em



sua morte. Pela primeira vez na vida, que já não existe mais, a mulher ocupa espaço, faz-se ver, é considerada, existe, enfim.

Alguns aspectos do conto parecem pertinentes de serem considerados para uma análise de gênero. Primeiramente, o homem e a mulher são anônimos e, assim, podem ser vistos como exemplares de gênero. O homem representa os homens como um todo e a mulher, todas as mulheres. Para o homem, o autoritarismo, o julgamento, a designação de papéis, a necessidade de agir sobre a mulher. Para ela, uma vida não satisfatória, porque não opcional, mas, no fim, a a força da decisão, a chance de escolher, a oportunidade de mudar, mesmo que essa mudança implique a morte, mas que ainda assim é uma redenção.

Outro ponto interessante do conto é que o narrador consegue fazer com que o leitor simpatize com o protagonista masculino. Mesmo sendo o opressor, ele mostra-se tocado pela situação da protagonista e ganha a afinidade do leitor. O homem é, como a mulher, resultado da lógica social. Atualmente, discute-se muito a inversão do ódio no combate à desigualdade das minorias. “A deserção” consegue denunciar sem inverter o preconceito.

Por fim, a abordagem da morte parece ser o mais interessante de toda a narrativa. O que poderia parecer uma tragédia, uma fraqueza, uma doença, transforma-se em uma ação, em existência, é o gesto da vida da protagonista, primeiro e decisivo. Morrer é ser finalmente.

4 CONCLUSÃO

O conto de Cristina Peri Rossi configura um exemplar para a análise de questões de gênero e da condição da mulher na literatura latino-americana. As relações entre o homem e a mulher, a redenção feminina e a narrativa introspectiva abre portas para o estudo de abordagem feminista e que considere o que, por muito tempo, foi esquecido nos estudos e na prática literária. Além disso, é uma possibilidade de pensar a autoria feminina e contribuir para o reconhecimento das escritoras em uma nova história da literatura que relativize o valor e repense o cânone, possibilitando às mulheres assumir o que é seu de direito: o lugar do discurso.

REFERÊNCIAS

FLAX, Jane. “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

NAVARRO, Márcia Hoppe. “Re-escrevendo o feminino: a literatura latino-americana atual em perspectiva”.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

In.: LIMA, Teresa Marques de Oliveira; MONTEIRO, Maria Conceição. *Figurações do feminino nas manifestações literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

ROSSI, Cristina Peri. “A deserção”. In.: COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos da América Latina*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SCHMIT, Rita Terezinha. “Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina”. In.: NAVARRO, Márcia Hoppe. *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 15

O feminino como lugar de enunciação nas narrativas latino-americanas

MALINCHE, DE LAURA ESQUIVEL, E A REESCRITA DA HISTÓRIA OFICIAL PELO DISCURSO FEMININO

Ms. Amanda da Silva Oliveira (PUCRS)

*“Sua tarefa é caminhar...
caminhar nos converte em borboletas que se elevam
e vêem em verdade o que o mundo é.”*
Malinche, p. 115

O presente trabalho é um estudo introdutório para minha pesquisa de tese do doutorado, cuja temática abrange a *reescritura da história oficial* pela produção feminina latino-americana contemporânea. Nesse sentido, mais que uma fundamentação teórica abrangente, a proposta desse escrito é a de resenha crítica da obra trabalhada, indicando algumas observações iniciais da pesquisa, da temática e de referências inicialmente estudadas.

Em minha dissertação de mestrado, trabalhei com outra obra de uma latino-americana, *El país de las mujeres*, da nicaraguense Gioconda Belli. Nessa obra, desenvolvi a temática de poder e de gênero, e a autora indica, em uma entrevista, as seguintes palavras: “devemos tomar consciência de nosso poder, mas até agora na América Latina não o tomamos de forma como eu recebi minha feminilidade, que foi como um poder”. Em outra referência, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie afirma:

Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal. Se só meninos são escolhidos como monitores de classe, então em algum momento nós todos vamos achar, mesmo que inconscientemente, que só um menino pode ser o monitor da classe. Se só os homens ocupam cargos de chefia nas empresas, começamos a achar “normal” que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homens. (ADICHIE, 2014, p. 05).

Já Márcia Navarro, na introdução de sua obra *Rompendo o Silêncio*, reflete:

Por que as velhas palavras “rompendo o silêncio”, como título deste livro? Porque, como dito, são “velhas”, e o “silêncio” é tão antigo e sedimentado, tão difícil de romper-se, que é preciso repetir à exaustão para que se possa, efetivamente, quebrá-lo. Para que seja possível, de fato, afirmar que a mulher latino-americana está “rompendo o silêncio”. Silêncio permanente. Silêncio nas artes, silêncio na participação econômica, silêncio político, literário - imposto e sofrido. (NAVARRO, 1995, p. 9).

Como dizem as autoras, o olhar feminino é marcado por uma opressão social previamente histórica. Se, de um lado, consideramos normal a conduta de que só homens possam ter espaço sociais de legitimação porque só a eles compete tal posição, de outro, podemos perceber que essa normatização serve para a imposição dos



silêncios que ainda perduram, principalmente nas histórias tidas como oficiais. Nesse caso específico, a obra de Laura Esquivel, *Malinche*, nos é evidente para estudo porque é uma narrativa de ruptura, tanto da *normativização dos espaços sociais femininos*, quanto dos *silenciamentos de seus protagonismos*, neste caso específico, na história de colonização da América Latina.

Malinche conta a história de *Malinalli*, índia escrava que, ofertada a Hernán Cortés, domina as línguas espanhola e náuatle, e passa a ser a tradutora oficial do colonizador. Historicamente, a lenda é conhecida pelo povo mexicano como tendo a mulher a grande traidora de seu povo em nome do domínio espanhol; na narrativa de Esquivel, a personagem amante de Cortés toma a voz de protagonista da narrativa, e reconta a história, evidenciando que sua posição de “a língua” significou um dos primeiros protagonismos femininos da América Latina.

No capítulo “O discurso da mulher hoje”, presente em *América Latina: palavra, literatura e cultura*, de Ana Pizarro, Margo Glantz, no capítulo intitulado “Criadas, malinches ¿esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana”, reflete justamente sobre o papel feminino mexicano a partir da lenda da *malinche*. Para a autora, para “democratizar a la mujer y permitirle su entrada a la historia sin estridencias” (p. 605) devemos, ainda mitificar seu papel, apesar de George Steiner indagar sobre essa “la vigencia ‘eterna’ de algunos mitos griegos”, em *Antigones*.

Glantz indica que, pelas palavras de Octavio Paz¹, a Malinche é um símbolo de entrega, convertida na figura que representa as índias “fascinadas, violadas o seducidas por los españoles” (p. 606). O autor ainda indica que o todo o povo mexicano seria *filho de malinche*, “lo que supone una exclusión muy grave” (p. 608), segundo Glantz, pois significa “no seguir el cauce de la Historia, guardar una situación periférica – la esclavitud *de jure* o *de facto* -, carecer de nombre o aceptar el de la Chingada que, concluye Paz... ‘No quiere decir nada. Es la Nada’”. (p. 608). Para a autora, em resumo,

¹ A citação do texto de Octavio Paz, indicada no texto de Margo Glantz, é a seguinte: “Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. Cuauhtémoc y doña Marina son así dos símbolos antagónicos y complementarios. Y si no es sorprendente el culto que todos profesamos al joven emperador —“único héroe a la altura del arte”, imagen del hijo sacrificado— tampoco es extraña la maldición que pesa contra la Malinche. De ahí el éxito del adjetivo despectivo “malinchista”, recientemente puesto en circulación por los periódicos para denunciar a todos los contagiados por tendencias extranjerizantes. Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona. De nuevo aparece lo cerrado por oposición a lo abierto”. Referência: PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 77-78.



ser mexicano sería, si tomamos al pie de la letra las palabras ya canónicas de Paz, n desclasamiento definitivo, caer de bruces en el No Ser: la existencia se define por una esencia negativa que en el caso del mexicano es un camino hacia la Nada: la nacionalidad mexicana no sólo implica una doble marginalidad, sino también la desaparición. (p. 608).

Se, nas palavras de Paz, os homens filhos de malinche são nada, como pensarmos a posição feminina? Questiona Glantz: “como pueden ellas (podemos nosotras) compartir o discernir su (nuestra) porción de culpa y hasta de cuerpo?”. Nesse sentido, é através da literatura que as escritoras, assumindo o papel de filhas de malinche, reassumem suas posições de voz e tentam desfazer o nó histórico da opressão e do apagamento. Para Glantz,

uno de los fenómenos más importantes en la literatura mexicana desde 1968 es la aparición de una vasta producción de literatura femenina. Muchos de los textos publicados por mujeres son genealógicos. A los nombres consagrados se añaden muchos nuevos, que no menciono para evitar la enumeración, ociosa, si no se hace el intento por aquilatar la nueva producción, un ensayo por aclararla, integrarla en el lugar que le corresponde. Toda genealogía acusa con obiedad la preocupación por conocer el origen, es un intento de filiación individual. Descubrir diversas historias, definir las diferencias individuales contrarresta el efecto de mitificación, absuelve la traición. (p. 617).

Apesar do texto de Margo Glantz chegar até as produções femininas dos anos 90, em virtude da publicação da obra de Ana Pizarro ter sido em 1993, sua conclusão é significativa e anuncia que devemos seguir adiante na reflexão que se propôs a defender:

La proliferación de la literatura femenina responde a una proliferación de nuevas formas, de cambios radicales en el país. Las infancias han cambiado: las narradoras que tratan de recrearla están enfrentadas a lo desverbal, a lo ingobernable, a lo que se desdibuja y trata de configurar otro diseño, cuya lectura sería bueno descifrar. (p. 619).

Glantz destaca que o protagonismo da escrava inicia, mesmo parte de um tributo, "cuando se descubrió que conocía las lenguas maya y náhuatl, se convirtió en la principal 'lengua' de Hernán Cortés" (p. 606), no também papel de "la aliada, la consejera, la amante, en suma una especie de embajadora sin cartera, representada en varios de los códices como cuerpo interpuesto entre Cortés y los indios" (p. 606).

Essa afirmação de sua identidade indica que "Paz analiza a la Malinche como mito, la yuxtapone o más bien la funde con la Chingada, y la transforma en el concepto genérico - porque lo generaliza y por su género - de la traición en México, encarnado en una mujer histórica y a la vez mítica" (p. 607). No entanto, diferente de considerar a desvalorização de *Malinche* de Octávio Paz, Laura Esquivel, registrando o mito, atualiza-o, reconfigura-o, reafirma-o e o reintroduz na cultura como algo fortificado por um discurso outro: o da voz feminina.



O destino da protagonista se anuncia já no primeiro capítulo da narrativa. Na voz do pai, que "sentiu na mente uma inspiração que não lhe pertencia" (p. 14), já há o indício de que a voz de Malinalli anunciará transformação, reflexão, renovação, criação, visibilidade, iluminação:

-Minha filha, você vem da água, e a água fala. Você vem do tempo e estará no tempo, e sua palavra estará no vento e será semeada na terra. Sua palavra será o fogo que transforma todas as coisas. Sua palavra estará na água e será espelho da língua. Sua palavra terá olhos e olhará, terá ouvidos e escutará, terá habilidade para mentir com a verdade e dirá verdades que parecerão mentiras. Com a palavra poderá retornar à quietude, ao princípio onde não é nada, onde nada está, onde tudo o que é criado volta ao silêncio, mas sua palavra o despertará e você terá de nomear os deuses e terá de dar voz às árvores, e fará com que a natureza tenha língua e o invisível falará por você e se tornará visível em sua palavra. E sua língua será palavra de luz e sua palavra, pincel de flores, palavra de cores que com sua voz pintará novos códices. (p. 14)

Como narrativa mítica, o texto revela-se pelo e através do destino de Malinalli, que só encontra seu espaço de pertencimento no momento em que, nas inúmeras *desdichas* que vive, encontra-se com Hernán Cortés, símbolo da cultura outra, do dominante. Já nas palavras do pai, representante da sua origem, de onde ela vem, há o prenúncio de onde chegará, e por quais aprendizagens deverá passar: "a avó pressentiu que essa menina estava destinada a perder tudo. Para encontrar tudo" (p. 10).

Palavra e cultura, a voz de Malinalli traduz a ambos, e essa posição social indica a única possibilidade de fugir ao destino de mulher e de escrava, ou "caso contrário, continuaria sendo uma simples escrava à disposição de seus donos e senhores", (p. 35). Através da palavra, detém o discurso da nova terra, do novo idioma, da nova cultura. Sua identidade configura-se com a experiência do que vê e do que sofre ao lado de um homem tão ambíguo quanto Cortés:

As piores doenças nascidas de sua ambição não foram a varíola nem a sífilis. A mais grave de todas são os seus malditos espelhos. A luz fere, como fere sua espada afiada, como ferem suas palavras cruéis, como ferem as bolas de fogo cuspidas por seus canhões sobre meu povo. Você trouxe os espelhos prateados, nítidos, tensos, luminosos. Olhar-me neles me machuca, pois o rosto devolvido pelo espelho é um rosto que não é o meu. É um rosto angustiado e culpável. Um rosto coberto por seus beijos e marcado por suas amargas carícias. Seus espelhos devolvem à minha vista o espanto dos esgares abertos dos rostos dos homens destituídos de linguagem, de deuses. Seus espelhos refletem a pedra sem vulcão, e o futuro sem árvore. Seus espelhos são como poços secos, vazios, sem espírito nem eternidade. Nas imagens de seus espelhos ha gritos e crimes devorados pelo tempo. [...] (p. 184)

Nesse sentido, Luis Felipe Miguel e Flávia Biroli, no texto introdutório do livro *Teoria política feminista: textos centrais*, "Teoria política feminista, hoje", consideram "como corrente intelectual, o feminismo combina a militância pela igualdade de gênero com a investigação relativa às causas e aos mecanismos de reprodução da dominação masculina". (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 7), já que "formas mais complexas de dominação exigem ferramentas mais sofisticadas para entendê-las". (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 8). Como "o feminismo se definiu pela construção de uma crítica que vincula a submissão da mulher na



esfera doméstica à sua exclusão da esfera pública” (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 8), surgiu entre os séculos XIX e XX como “um filho indesejado da Revolução Francesa” (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 8).

Nos anos 60, o *slogan* “o pessoal é político” traz à tona o que os autores indicam como quatro “eixos de discussão gerados ou reconstruídos pela teoria feminista, que hoje não podem ser ignorados por qualquer reflexão séria sobre a política” (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 14), que se relacionam com as questões relativas à igualdade/diferença, identidade, autonomia e, nesse caso, o mais importante, público/privado.

Miguel e Birolí indicam que “a esfera pública estaria baseada em princípios universais, na razão e na impessoalidade, ao passo que a esfera privada abrigaria as relações de caráter pessoal e íntimo” (p. 15). Essa distinção é semelhante ao que Margo Glantz descreveu em relação às indicativas de mitificar/desmistificar, porque, na ânsia de problematizar as questões relativas aos papéis sociais femininos mitificados e desejar o oposto disso, a mitificação não deixa de ser um processo crítico de avaliação do imposto para o desejado. A personagem de Esquivel não só conquista sua autonomia, como dela forma sua identidade, mitifica-se como palavra ouvida e valiosa, e é reconhecida como participante cidadão da esfera pública dos novos tempos da América Latina. A posição de reconhecimento confere ao valor da personagem um jogo duplo: o dela como indivíduo, e não mais escrava, e o de indivíduo com participação social ativa, como voz empoderada.

Malinalli percebe que sua participação política significa também um mundo perigoso, vindo das mãos do colonizador: “nunca voltaria a ser a mesma. A Malinalli de agora era outra, o rio era outro, Cholula era outra, Cortés era outro. Malinalli se lembrou das mãos de Cortés e estremeceu. Vira a crueldade nas mãos dele” (p. 102). Identifica que seu discurso é perigoso e cruel, por traduzir por vezes a violência contra seu próprio povo, ou também por não poder garantir sua própria liberdade:

Já não se sentia segura com ninguém. Se no começo estava feliz por ser escolhida como “a língua”, e por receber a promessa de que teria a liberdade em troca de seu trabalho como intérprete, agora nada mais garantia sua ansiada liberdade. De que tipo de liberdade se falava? O que lhe garantia que sua vida seria respeitada por esses homens que nada respeitavam? O que lhe poderia oferecer um homem que matava com tal crueldade? Que tipo de deus permitia que em seu nome se assassinassem impiedosamente inocentes? Não entendia mais nada. Nem qual era o objetivo de nada. (p. 103)

Assim, Laura Esquivel, ao reescrever o mito de Malinalli, transforma-o em uma história outra, em que esteja socialmente identificável o poder do protagonismo feminino, quer na negação de sua identidade subalterna, quer pela detenção da palavra e do discurso. O pertencimento cultural da ex-escrava só ocorre, paradoxalmente, pela própria língua espanhola que se impôs na cultura dos povos nativos latino-americanos, e o domínio dessa língua estrangeira foi justamente o recurso utilizado por ela para ser ouvida, já que na própria língua materna nunca o foi.



Se antes, a condição feminina foi a causa do destino cruel de ser vendida pela própria mãe e de se tornar escrava, isso muda quando a possibilidade de uma nova vida ocorre, justamente, pelo benefício do conquistador: “mas esse tempo passado parecia estar bem longe. Ela a escrava que em silêncio recebia ordens, ela, que nem podia olhar diretamente nos olhos dos homens, agora tinha voz, e os homens, ao fitá-la nos olhos, esperavam atentos o que sua boca pronunciaria” (p. 71).

A narrativa *Malinche*, na reescrita da lenda, também é uma tentativa de reescrita da formação cultural e identitária latino-americana, evidenciando que o discurso colonizador foi mediado por uma mulher. Assim, a existência das mulheres nas histórias tidas como oficiais não só são evidenciadas como, e principalmente, são identificadas *protagonistas*, fazendo com que os discursos oficiais sejam apenas um dos discursos possíveis, e só o são oficiais porque neles há um poder implícito de dominação. Laura Esquivel e sua *malinche* exemplificam, portanto, as palavras de Margo Glantz, conseguindo não só o perdão de *Malinalli* na história do povo mexicano, mas, e principalmente, fazer com que este discurso seja também a redenção do discurso feminino que, seja social ou através da literatura, possa e deva encontrar seu espaço e sua existência.

REFERÊNCIAS

ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GLANTZ, Margo. “Criadas, malinches ¿esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana”. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Vol 3. São Paulo: Unicamp, 1993.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. “Teoria política feminista, hoje”. In: MIGUEL, Luis Felipe, e Flávia BIROLI. *Teoria política feminista: textos centrais*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *Rompendo o silêncio: Gênero e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 15

O feminino como lugar de enunciação nas narrativas latino-americanas

AS PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA *EL SEÑOR PRESIDENTE*, DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Margarete Hülsendeger (PUCRS)
Regina Kohlrausch (PUCRS)

DO CONTO AO ROMANCE

O Prêmio Nobel de Literatura de 1967, o guatemalteco Miguel Ángel de Asturias (1899-1974) foi um dos grandes escritores do *boom* latino-americano, junto com Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa. Em sua obra encontra-se, além da temática indianista inspirada na visão cosmológica da cultura maia, temas comprometidos com as questões sociais. *El Señor Presidente*, publicado em 1946, é uma obra que denuncia a injustiça, a corrupção e a miséria, a partir da caracterização do típico ditador latino-americano, uma clara referência as sucessivas ditaduras militares que durante décadas governaram a Guatemala. Segundo Asturias, *El Señor Presidente* é um livro escrito sob a sombra do medo, um “medo ambiental” que não é apenas um elemento literário, mas nascido da alma do autor e, conseqüentemente, da alma humana¹.

Segundo o crítico Himelblau (1973), o primeiro esboço de *El Señor Presidente* foi escrito quando Asturias ainda era um adolescente, aluno do Colégio Del Padre Solís. No início era apenas um conto (dez páginas) ao qual deu o nome de *Los Mendigos Políticos*. O processo de criação foi demorado com paradas ao longo do caminho² que, de alguma maneira, também contribuíram para criar o fio narrativo que iria compor a obra na sua versão final.

Assim, durante seu período como estudante de Direito participou de inúmeras organizações – Associação de Estudantes Universitários, Associação de Estudantes do Direito, Tribuna do Partido Unionista (VERGARA, 2010) - sendo o representante da Guatemala no *I Congreso Internacional de Estudiantes Universitarios*, na Cidade do México, onde se discutia “fervorosamente as conseqüências da *Reforma Universitaria de Córdoba (Argentina) de 1918*” (ibidem, p. 34-35). Em 1924, viaja para Paris, onde conhece e trava amizade com Miguel de Unamuno, James Joyce e o poeta e teórico da literatura francesa André Breton, participando ativamente dos

¹ Declaração de Miguel Ángel Asturias, ao jornal *La Prensa de Managua*, Nicarágua, em 19 de novembro de 1967.

² Retomou o texto quando era aluno do curso de Direito na Guatemala (1922) e quando viajou para Paris, em 1924, voltou a trabalhar na história, concluindo-a onze anos depois, em 1933 (Himelblau, 1973, p. 45).



diferentes grupos de escritores e artistas – entre eles, Pablo Picasso, Ruben Dario e Horacio Quiroga – que constituíram o “círculo de Montparnasse”.

O ambiente e as circunstâncias da Paris dos anos 20 o ajudaram a encontrar o caminho e, especialmente, o sentido prático da obra que no futuro iria realizar. Foi nessa época que começou a escrever poesia e ficção, desenvolvendo um profundo interesse pela cultura maia, iniciando, junto com o mexicano J. M. Gonzáles de Mendoza, a tradução para o espanhol do *Popol Vuh*³, o texto sagrado dos maias. Em *El Señor Presidente*, Asturias homenageia o *Popol Vuh* abrindo o livro com uma epígrafe extraída desse texto: “... Así comenzó el secuestro de la gente que aparecia muerta en los caminos y que habia sido sacrificada ante el dios Tohil⁴...”. E devido a essa influência, Asturias substituiu o título do conto *Los Mendigos políticos* pelo de *Tohil* que mais tarde se tornaria o nome de um dos capítulos (XXXVII – *El baile de Tohil*) de *El Señor Presidente*.

Em 1930, ainda em Paris, publicou *Leyendas de Guatemala* recebendo o Prêmio Sylla Monsegur pela melhor tradução para o francês dessa obra. Ele só retornaria para Guatemala em 1933 e em 1942 iniciaria sua carreira política elegendo-se deputado. Sua nomeação como embaixador ocorreu em 1946, ano da publicação de *El Señor Presidente*, ocupando esse cargo no México, Argentina e em El Salvador. Com o início do governo do Coronel Carlos Castillo Armas (1914-1957), em 1954, exila-se da Guatemala. Sua reabilitação só ocorreria em 1966 quando o presidente eleito Julio César Méndez Montenegro (1915-1996) chegou ao poder. Nesse ano, lhe é devolvida a cidadania guatemalteca, torna-se embaixador na França e recebe o Prêmio Lenin da Paz pelo conteúdo fortemente anti-imperialista de seus poemas e romances. Um ano depois ganha o Nobel de Literatura por “sus coloridos escritos profundamente arraigados en la individualidad nacional y en las tradiciones indígenas de América”⁵. Asturias viveu seus últimos anos em Madrid, onde morreu em 1974, sendo enterrado no cemitério Père Lachaise, em Paris.

Para Sartre, “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004: 21). Nesse sentido, *El Señor Presidente* é a representação clara e dolorosa da destruição moral que um regime baseado no terror pode provocar. É, portanto, um livro comprometido e, como tal, localiza o leitor no sentido histórico e social de seu conteúdo. Nas quatro partes que o compõem, o leitor se deparará com uma trama onde predominam o medo e a crueldade, um espaço onde “um grito de dor é sinal da dor que provoca” (SARTRE, 2004: 11).

³ Asturias e Mendoza traduziram para o espanhol a versão francesa do *Popol-Vuh* realizada pelo professor francês Georges Raynaud.

⁴ Tohil, deus do fogo e da morte, objeto do culto das forças da natureza e do poder misterioso dos seres mitológicos.

⁵ Disponível em: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=38334>. Acesso em: 6 jul. 2015.



Segundo Jean Franco,

El Señor Presidente nos introduce en un mundo caricaturesco de una ciudad oprimida. Todas las relaciones naturales están distorsionadas, las familias divididas, las asociaciones, excepto las que unen a los ciudadanos con el dictador, destruidas. El antiguo mundo natural en el que la vida humana se desarrollaba y crecía complacidamente ha desaparecido para ceder su lugar a la ciudad que, debido a su misma estructura, es particularmente susceptible de ser totalmente dominada por el demiurgo-dictador (FRANCO, 1981: 369).

É nesse contexto que Asturias cria duas personagens femininas unidas pela tragédia e que terão de fazer frente a esse jogo de poder entre o bem e o mal: a filha de um general que caiu em desgraça, Camila Canales, e a mulher do povo, presa em uma armadilha política, Niña Fedina. Na análise da trajetória dessas duas mulheres se perceberá a construção de uma narrativa que coloca à mostra a luta travada entre as forças da luz – o povo oprimido do qual fazem parte as mulheres, muitas vezes ignoradas – e a das trevas – o ditador e todos que, por medo ou ambição, compactuam com ele. Uma dualidade que está presente nos mitos latino-americanos e que é a chave para compreender o sentido social e as razões subjetivas presentes na gênese de *El Señor Presidente*. Portanto, o objetivo deste trabalho é apresentar uma análise da forma como as personagens Camila e Niña foram construídas, dando-se especial atenção aos elementos narrativos (tempo, espaço, ponto de vista e narrador) utilizados por Asturias para dar consistência e verossimilitude à sua narrativa.

A IMAGEM DA MÃE EM *EL SEÑOR PRESIDENTE*

Antonio Candido pergunta: “pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade?” (CANDIDO, 2014: 65). Sua resposta é que “em sentido absoluto” isso não é possível porque “não há como captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la” (ibidem). O escritor turco Orhan Pamuk, Prêmio Nobel de Literatura de 2006, ao contrário de Candido, acredita que “o romance conta com nossa memória de experiências comuns da vida e de impressões sensoriais que às vezes nem sequer percebemos” (PAMUK, 2011: 69).

Assim, mesmo que “em sentido absoluto” seja impossível aproveitar integralmente a realidade, no caso caracterizar um ser humano como “ele realmente é”, é também impossível não pensar o quanto da experiência pessoal do autor está presente na narrativa que ele construiu. A mãe de Asturias, “doña” María Rosales, influenciou profundamente seu trabalho como escritor. Era ela que o estimulava a prosseguir quando começou a escrever suas primeiras produções poéticas, foi ela quem financiou a publicação da primeira edição de *El Señor Presidente*, e a ela Asturias dedicou seu primeiro livro *Leyendas de Guatemala*: “A mi madre, que me



contaba cuentos” (ASTURIAS, 2011). Portanto, nada mais natural do que a figura materna encontrar papel de destaque na construção de *El Señor Presidente*.

As diferentes imagens da mãe que aparecem no enredo – umas sublimes e outras patéticas – adquirem um significado especial na obra e constituem um elemento uniforme e constante do aspecto humano de sua literatura. “La Chabelona”, empregada na casa dos Canales, mulher que cuidou de Camila desde bebê, é uma dessas figuras maternais que, mesmo sendo uma personagem secundária, deixa uma marca indelével na história, impressionando pela força dramática e pela empatia que é capaz de despertar. A dor pela perda daquela que considerava como filha é representada de forma tão brutal que seus gritos de agonia parecem sair “de los espejos rotos, de los cristales hechos trizas, de las sillas maltrechas, de las cómodas forzadas, de los retratos caídos” (ASTURIAS, 1997: 199). A construção dessas imagens obedece a um plano onde o caos de uma casa violada, mistura-se com o sofrimento de uma mulher que perdeu tudo em meio a uma selvageria sem sentido. A destruição física do ambiente reflete a deterioração, em ritmo exponencial, da mente de “Chabelona”.

Para Bakhtin, “o todo artístico é a culminação de um processo que visava a dominação de certo todo necessário do sentido” (BAKHTIN, 1997: 211). No caso de *El Señor Presidente* esse “todo artístico” é representado por um narrador que exterioriza os próprios sentimentos do autor diante das circunstâncias sociais e políticas, não só de seu país, mas de toda a América Latina. Nesse sentido, a personagem Niña Fedina consegue dar ao leitor um vislumbre – porque nada se compara à realidade – do que seria viver sob um regime fundado no medo.

Desde o início a história de Niña – como de tantas outras mulheres antes e depois dela – está marcada pela tragédia. Na tentativa de ajudar Camila, que seria madrinha de seu filho, acaba sendo acusada de ser cúmplice na fuga do general Canales, pai de Camila. Mesmo alegando inocência é levada à prisão e enquanto os soldados a maltratam, apenas uma mulher sem nome, também do povo, atreve-se a defendê-la diante de seus captores: “Calzonudos!... Para lo que les sirven las armas!... Deberían tener más vergüenza! – intervino una mujer que volvía del mercado con el canasto lleno de verduras y frutas” (ASTURIAS, 1997: 204). Como explica Candido, “a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (CANDIDO, 2014: 74). Nada mais significativo do que uma mulher defendendo outra mulher, indivíduos “naturalmente” excluídos e maltratados em um regime patriarcal e despótico. Asturias talvez pensasse que somente uma mulher poderia compreender a humilhação de ser agredida em plena luz do dia diante dos “transeuntes que la mirabam asustados” (ASTURIAS, 1997: 204).

No entanto, firme em sua intenção de mostrar o horror que existe por debaixo do silêncio e da omissão, a



trajetória de Niña Felina não se encerra na sua caminhada, pelas ruas da cidade imaginada por Asturias, até a prisão. No capítulo XVI – *En la Casa Nueva* – o autor esmera-se em descrever o inferno que Niña irá suportar. A dor da humilhação pública é substituída pelo horror da tortura:

La primera noche en un calabozo es algo terrible. El prisionero se va quedando en la sombra como fuera de la vida, en un mundo de pesadilla. Los muros desaparecen, se borra el techo, se pierde el piso, y, sin embargo, ¡qué lejos el alma de sentirse libre!; más bien se siente muerta (ASTURIAS, 1997: 220).

Pamuk defende a ideia de que em um grande romance “descrições de paisagens, numerosos objetos, histórias embutidas, pequenas digressões – tudo nos leva a sentir os estados de espírito, os hábitos e o caráter dos protagonistas” (PAMUK, 2011: 61). E o que o leitor pode esperar sentir ao ler as minuciosas descrições feitas por Asturias da tortura a que é submetida Niña? Um medo visceral, uma angústia esmagadora e a mais abjeta impotência. Niña, assim como todas as prisioneiras na *Casa Nueva*, está à mercê de seus torturadores, ela representa, na visão do autor, os abusos, as violências e as privações as quais estão sujeitas todas as classes sociais menos favorecidas, deixando claro que o mal sempre pode atingir níveis que muitas vezes não somos capazes de entender.

Segundo Bakhtin, o autor deve “situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente nossa vida. [...] Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos do outro” (BAKHTIN, 1997: 35). E essa experiência deve ser transmitida ao leitor para que ele também possa, mesmo que ficcionalmente, experimentá-la em algum grau. Quando um escritor consegue atingir esse nível em sua escrita, o outro se torna imediatamente um “eu”. A forma como Asturias constrói a personagem Niña permite que o leitor se identifique com o sofrimento e a dor da prisão, do suplício que a morte de uma criança inocente pode provocar. Niña incorpora todas as mães que nas inúmeras ditaduras que governaram a América Latina perderam seus filhos nas mãos dos torturadores. Asturias escolhe e distribui de tal forma os traços dessa mãe impotente e desesperada que é impossível permanecer alheio ao seu sofrimento: “¡Ay, mi hijo se me muere! ¡Ay, mi hijo se muere! ¡Ay, mi vida, mi pedacito, mi vida!... ¡Vengan, por Dios! ¡Abran! ¡Por Dios, abran! ¡Se me muere mi hijo! ¡Virgen Santísima! ¡San Antonio bendito! ¡Jesús de Santa Catarina!” (ASTURIAS, 1997: 228).

Asturias ao criar Niña, uma mulher do povo como tantas outras, deu voz a todos aqueles que também sofreram nas mãos de regimes totalitários e não puderam gritar e nem reagir contra a opressão e a intolerância dos quais foram vítimas. *El Señor Presidente* não é, portanto, apenas um discurso comum de caráter político, mas uma denuncia de caráter universal. Asturias pode não ter pego em armas como sugeriu Sartre, mas com Niña Fedina demonstrou seu compromisso social e político com a verdade histórica, pois os abusos e a tirania



institucionalizada, infelizmente, continuam sendo temas que nunca perdem a validade.

AMOR EM TEMPOS DE CRUELDADE

Um dos principais argumentos de *El Señor Presidente* é o amor entre Camila Canales e Miguel “Cara de Ángel”. Um amor que se constrói ao sabor dos interesses e das intrigas que pouco têm a ver com os verdadeiros desejos desses dois personagens. No início da história, Camila é uma moça respeitável e bem educada, mas, ao contrário do que se esperaria de um membro de uma classe social mais abastada, também uma jovem simples, sempre pronta a ajudar os mais necessitados. No entanto, a tragédia se abate sobre Camila assim que o pai descobre que estaria sendo preso por crime de traição. Uma reviravolta na vida dessa “moça de família” que a coloca frente a frente com a maldade explícita de um governante despótico e perverso.

Para Antonio Candido, a personagem representa “a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias e os torna vivos” (CANDIDO, 2014: 54). A experiência de Camila é construída de forma a não ficar dúvidas de que ela, assim como Niña Fedina, é mais uma vítima de um regime baseado na opressão e no medo. Asturias faz o leitor seguir a trajetória da personagem, desde a fuga de sua casa, passando pela rejeição de seus parentes, até o momento que encontra um pouco de tranquilidade e amor justamente em Miguel “Cara de Ángel”, “el hombre de toda a confianza del Presidente”. A personalidade de Camila, antes estável, vai sendo desconstruída para depois ser reconstruída a partir das experiências traumáticas das quais foi vítima. A personagem cresce ao longo da narrativa, deixa de ser uma jovem inocente para se transformar no final da trama em uma mulher calejada pela dor e a desilusão.

Segundo Bakhtin,

Se os valores heróicos determinam os momentos fundamentais e os acontecimentos da vida privado-social, privado-cultural e privado-histórica (a *gesta*) – a orientação volitiva básica na vida –, o amor determina-lhes a tensão emocional na medida em que pensa e condensa os detalhes internos e externos dessa vida (BAKHTIN, 1997: 171, *grifo do autor*).

Em *El Señor Presidente*, essa tensão emocional se mantém desde o momento em que Camila conhece Miguel até o fim, quando, enganada pelas artimanhas do ditador, esquecida pela família e envelhecida pelo sofrimento, decide seguir em frente, deixando a cidade com o filho recém nascido nos braços. Para Asturias, o campo é a antítese da cidade, pois enquanto o segundo representa o mal, a tirania e a traição; o primeiro é o símbolo do bem, da pureza e da verdadeira nobreza. Uma dualidade explorada pelo autor ao longo de toda a



obra e que fica evidente no parágrafo em que descreve não só o lugar onde Camila decide criar o filho, mas também o sentimento que esse novo ambiente desperta nela:

Las ovejas se entretenían en lamer las crías. ¡Qué sensación tan completa de bienestar de domingo daba aquel ir y venir de la lengua materna por el cuerpo del recental, que entremoría los ojos pestañosos al sentir la caricia! Los potrancos correteaban en pos de las yeguas de mirada húmeda. Los terneros mugían con las fauces babeantes de dicha junto a las ubres llenas. Sin saber por qué, como si la vida renaciera en ella, al concluir el repique del bautizo, apretó a su hijo contra su corazón (ASTURIAS, 1997: 394).

A técnica narrativa de Asturias recorre frequentemente à associação de ideias para expressar o sentido completo de certas paisagens ou conceitos. Assim, o renascimento sentido por Camila pode ser interpretado como uma volta a uma época de inocência quando a crueldade imposta por um governante (ou regime) perverso ainda não era conhecida. Na frase final do capítulo *Gallina ciega* isso fica ainda mais claro, pois, o narrador declara que “El pequeño Miguel” crescerá no campo e se tornará um “hombre de campo” (ASTURIAS, 1997: 394), portanto, alguém com valores distintos daqueles que ficaram para trás na cidade. Esse narrador é também uma personagem que, mesmo sendo incorpóreo, representa a exteriorização do próprio sentimento de Asturias.

Pamuk acredita que “o romancista desenvolve seus heróis de acordo com os tópicos que quer pesquisar, explorar e expor e com as experiências de vida que deseja pôr sob o foco de sua imaginação e sua criatividade” (PAMUK, 2011: 59). No caso de Asturias, apesar de muitas vezes suas mensagens terem um duplo sentido, elas permitem um vislumbre de uma realidade brutal que supera qualquer tipo de fantasia. Sua narrativa tem um eixo estrutural que gira em torno da dicotomia “vida-morte”, existindo um forte predomínio do elemento “morte” sobre os fatores “vida-ilusão-esperança”.

Nesse sentido, é perceptível o amadurecimento pelo qual passa a personagem Camila ao longo da narrativa. Ela inicia como uma jovem pura, intocada pelo mal, para terminar como uma mulher curtida pelo sofrimento, rejeitando tudo o que a ligava a sua antiga vida e escolhendo viver no campo, longe da barbárie representada pela cidade e seu ditador. Assim, na figura de Camila mais um crime pôde ser imputado ao tirano: a morte da inocência. No entanto, talvez para deixar algum espaço para a esperança e, portanto, para a vida, Asturias permitiu que Camila renascesse para se tornar a mulher forte que iremos encontrar no final do capítulo *Gallina ciega*.



Os mitos latino-americanos têm um papel muito importante em toda a obra de Miguel Ángel Asturias, mesmo que, muitas vezes, eles não apareçam de forma explícita. A própria imagem do Presidente é baseada no mito de Tohil, o deus do fogo e da morte, demonstrando que Asturias, ao criar essa personagem, quis dar a ela as mesmas características dessa figura mitológica. Desse modo, misturado a caricatura que construiu do típico ditador latino-americano, vamos encontrar a representação da figura universal do tirano, capaz de crueldades inomináveis contra seres inocentes e indefesos.

Entre esses seres inocentes e indefesos estão as mulheres de *El Señor Presidente*. Conhecedor do tipo de sociedade – patriarcal e machista – que predominava (e em muitos lugares ainda predomina) na América Latina, Asturias criou e desenvolveu duas personagens femininas que, inseridas nesse contexto, refletem, junto com o autor, “um mesmo mundo onde os valores genealógicos conservam toda a sua importância (de uma forma ou de outra – nação, tradição, etc.)” (BAKHTIN, 1997: 192). Para dar consistência a sua narrativa, enriquecendo-a a partir de detalhes colhidos da realidade que ele mesmo testemunhou, preocupou-se em apresentar duas mulheres que, mesmo tendo vindo de camadas sociais distintas, experimentaram os mesmos sentimentos de impotência diante dos abusos cometidos pelo cruel tirano representado pelo Presidente.

Antonio Candido acredita que a caracterização de uma personagem depende de “uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser numa existência” (CANDIDO, 2014: 75). O escritor turco Orhan Pamuk defende a ideia de que primeiro surge a vontade de explorar determinados tópicos e que “só depois o romancista concebe as figuras mais adequadas para elucidar tais tópicos” (PAMUK, 2011: 59). Analisando as duas ideias é possível perceber que elas não se excluem, ao contrário, se complementam, pelo menos no que se refere a *El Señor Presidente*.

A narrativa criada por Asturias procura trazer ao público as terríveis crueldades sofridas por homens e mulheres em um país latino-americano sob a ditadura de um governo totalitário. Esse seria, então, o “tópico” que Asturias desejava explorar; no entanto, para dar forma a essa história foi preciso criar personagens que, a partir de “traços limitados e expressivos”, trouxessem “vida” à trama criada pelo autor. Uma “vida” ficcional que em tudo se assemelha à vida real, mas que é capaz de nos dar um “conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário dos seres” (CANDIDO, 2014: 64), com certeza, uma das principais funções da ficção.

Em seu discurso à Academia Sueca quando recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, em 1967, Miguel



Ángel Asturias declarou:

Palabra y lenguaje harán participar al lector en la vida de nuestras creaciones. Inquietar, desasosegar, obtener la adhesión del lector, el cual olvidándose de su cotidiano vivir, entrará a compartir el juego, las situaciones y personajes, en una novelística que mantiene intactos sus valores humanos. Nada se usa para disvirtuar al hombre, sino para completarlo y esto es tal vez lo que conquista y perturba en ella, lo que transforma nuestra novela en vehículo de ideas, en intérprete de pueblos usando como instrumento un lenguaje con dimensión literaria, con valor mágico imponderable y con profunda proyección humana.⁶

Assim, quando Asturias representa a dor de uma mãe que vê seu filho morrer de fome sabendo que há leite em seu seio para alimentá-lo, grava-se na mente do leitor uma imagem tão crua e terrível que, esse mesmo leitor é capaz de ouvir seus gritos de agonia, compartilhando uma experiência que transcende a ficção. Do mesmo modo, mas em outro nível, quando ele retrata o sofrimento prolongado pelo amor que partiu e não mais voltou, o leitor começa a desejar que a morte caia sobre a personagem para assim acabar com a sua aflição. Com esses elementos sendo construídos passo a passo ao longo da narrativa, a identificação com Niña Fedina e Camila Canales torna-se inevitável, pois, como explica Bakhtin, não se pode “fazer” ou “parir” um herói; se assim fosse, “ele não seria vivo, não seria ‘sentido’ em seu significado puramente estético” (BAKHTIN, 1997: 212). Niña e Camila são duas criações da mente de Miguel Ángel Asturias que, em *El Señor Presidente*, cumprem o propósito, por ele explicitado, de inquietar e perturbar o leitor, provocando sua imediata adesão a uma obra que é considerada um dos pontos altos da literatura latino-americana.

REFERÊNCIAS

ASTURIAS, Miguel Àngel. *El señor presidente*. Madrid: Cátedra, 1997.

_____. *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4ª ed. Barcelona: Ariel, 1981.

HIMELBLAU, Jack. El Señor Presidente: Antecedents, Sources, and Reality. *Hispanic Review*, v. 41, nº 1, p. 43-78, 1973.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia

⁶ Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1967/asturias-lecture-sp.html> Acesso em: 07 jul. 2015.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

das Letras, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

VERGARA, Amina Maria Figueroa. *A United Fruit Company e a Guatemala de Miguel Angel Asturias*, f. 142. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30042010-132256/pt-br.php>>. Acesso em: 14 set 2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 15
O feminino como lugar de enunciação nas narrativas latino-americanas

LAGAR I: AS LOUCAS MULHERES DE GABRIELA MISTRAL

Mary Anne Warcken Soares Sobottka (UFSC/CAPES)

Gabriela Mistral recebeu o prêmio Nobel em 1945, época pós-guerra, momento em que seu discurso antimilitarista era necessário. Essa condecoração fez com que os olhos do mundo se voltassem ao continente americano. Desde 1925, Mistral integrava o Instituto de Cooperação Intelectual, onde representava a América Latina. Neste trabalho, concentrar-nos-emos em alguns poemas selecionados do livro *Lagar I*, que foi publicado em 1954, primeiramente no Chile, e está disponível na íntegra no site da Universidad de Chile, na página em homenagem a Gabriela Mistral.

Os poemas do capítulo *Locas Mulheres* remetem à mulher em seu sentido plural, no sentido coletivo. São intitulados: *La abandonada*, *La ansiosa*, *La bailarina*, *La desasida*, *La desvelada*, *La dichosa*, *La fervorosa*, *La fugitiva*, *La granjera*, *Marta y María*, *Mujer de Prisionero*, *La que camina*, *Una piadosa*, *Una Mujer*, *La humillada*. *Lagar I* resgata a loucura como elemento poético, especificamente no capítulo que aqui estudaremos. Michel Foucault, em seu livro *a História da Loucura*, argumenta: “Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade” (FOUCAULT, 1972, p.14). Por meio de uma voz poética que se utiliza da loucura, acedemos a diferentes personagens femininos. A mulher é inspiração e elemento poético. O poemário de *Lagar I* é inaugurado com o poema *La Otra*, cujos primeiros cinco versos seguem:

Una en mí maté:
yo no la amaba.
Era la flor llameando
del cactus de montaña;
era aridez y fuego;
(MISTRAL, 1954, vv 1-5)

La Otra é prólogo da obra. Nos versos acima, confrontamo-nos com a voz poética que se posiciona em dupla identidade, um desdobramento do eu lírico: a mulher que não ama a outra, a que em si mesma matou. O eu poético reconhece essa mulher que faz parte dela mesma, que foi morta por um eu poético incapaz de amá-la. E essa mesma mulher, que agora está morta, tem características que marcam a contradição: “era aridez y fuego”. Seguem dois versos do poema:

La dejé que muriese,



robándole mi entraña.
(MISTRAL, 1954, vv 23-24)

A ação de roubar algo que já considera seu: “robándole mi entraña”, propõe articulação entre esses personagens femininos. O texto poético requer uma leitura atenta ao detalhe, ocorre alusão a duas mulheres que são parte da mesma, em uma situação non sense. Para o pesquisador Nelson Rojas: “La hablante del poema es consciente de que la otra no es un ente con corporeidad sino un ente de su interior al afirmar ‘Una en mi maté’ (ênfasis mío)” (ROJAS, 2013, p.76). La otra funciona como um abre-alas do teor do livro. O tema é a mulher, e nesses poemas a autora dá vazão a várias possibilidades de mulheres a cada verso, partindo de uma perspectiva íntima de uma para outra. O primeiro poema do capítulo Locas Mujeres é La Abandonada, que está dedicado a Emma Godoy (1918-1989), escritora e locutora mexicana. De acordo com Dolores Castro, apesar de Mistral reconhecer o talento de Godoy como poeta, entre as escritoras, de forma pessoal, não houve muita afinidade (CASTRO, 2011).

No documentário chileno Locas Mujeres (2011), de Maria Elena Wood, pode-se aceder a um áudio, no qual Gabriela Mistral se refere aos poemas Locas Mujeres: Mistral esclarece que tem um carinho especial por todas as mulheres desses poemas. O poema dedicado a Emma Godoy é composto em sua maioria por versos octossílabos, e apresenta riqueza de imagens e variedade de palavras na construção de cada verso. Em uma carta enviada a Fedor Ganz, em janeiro de 1955, Mistral refere-se a seu trabalho poético: “Parto de una emoción que poco a poco se pone en palabras, ayudada por un ritmo que pudiera ser el de mi próprio corazón” (COUCH, 2008, p. 1).

LA ABANDONADA
A Emma Godoy
Ahora voy a aprenderme
el país de la acedía,
y a desaprender tu amor
que era la sola lengua mía,
como río que olvidase
lecho, corriente y orillas.
¿Por qué trajiste tesoros
si el olvido no acarrearías?
Todo me sobra y yo me sobro
como traje de fiesta para fiesta no habida;
¡tanto, Dios mío, que me sobra
mi vida desde el primer día!
Denme ahora las palabras
que no me dio la nodriza.
Las balbucearé demente
de la sílaba a la sílaba:
palabra "expolio", palabra "nada",
y palabra "postrimería",
¡aunque se tuerzan en mi boca
como las víboras mordidas! (...)
(MISTRAL, 1954, vv 1-20)



Nesse ritmo poético da autora, a construção de *Lagar I* tem a mulher como tema central, um ser mulher que se personifica em poema, em texto e palavras. Em *La Abandonada*, poema dedicado a outra escritora, a voz poética também faz alusão ao fazer poético, rebela-se e utiliza o escudo da loucura: “Las balbucearé demente de la sílaba a la sílaba [...]”. Susana Busch Münich, em seu livro *Gabriela Mistral: Soberbiamente Transgressora* (2005), reafirma a estreita relação que existe entre a poesia e o pensamento reflexivo, e inaugura seu livro com a seguinte interrogação: Como ler os poemas de Gabriela Mistral? A pesquisadora responde logo em seguida que, para ela, não se pode esquecer de que a leitura de um poema deve estar atenta ao sentido do poema que se encontra nos componentes que o formam, em cada uma de suas palavras e nas relações que essas palavras podem ter com outras palavras ou com outros textos. Münich posiciona-se cautelosa com respeito às leituras extratextuais, afirmando que elas estão regidas por interesses e ideologias. Para Susana Münich, “la yo poética Mistraliana reclama y se queja con toda boca, nada la frena cuando se rebela contra la estructura de poder que condena a la mujer a la pasividad, a la domesticidad, a la aceptación, a la estupidez” (MÜNICH, 2005, p.19). Não se pode ser indiferente à biografia da autora, já que Mistral foi bastante próxima ao poder político chileno. Como representante de seu país, atuou fora do Chile e pôde, por meio dessa experiência, potencializar sua carreira literária e difundir sua poesia. Está presente na obra de Mistral a intertextualidade com uma paisagem nacional muito particular, e esse intertexto atua de mãos dadas com suas convicções e preocupações políticas e sociais desenvolvidas, as quais manifestou ao longo de sua trajetória política e literária.

Destacamos em *Lagar I* o poema *Marta y María*, que é dedicado a um homem: “Al doctor Cruz Coke”. É interessante ressaltar que esse poema é o único que tem nome de mulheres, os outros poemas são nomeados apenas com adjetivos. Doutor Eduardo Cruz Coke Lassabe (1899-1974) foi candidato à presidência do Chile em 1946. Foi casado com Marta Madrid Arellano, e uma de suas filhas também se chamava Marta. De 1937 até 1938, foi ministro no Chile, sob o governo do Presidente Arturo Alessandri. Propôs uma lei chamada *Ley de madre y hijo*, com o objetivo de garantir melhor alimentação a mães e filhos trabalhadores do campo. A autora de *Lagar* viveu no campo e trabalhou como professora nas localidades chilenas menos favorecidas, envolveu-se politicamente com as questões inerentes a seu trabalho de professora, e pôde, assim, observar a realidade da mulher do campo. Porém, é depois de sua estada no México, quando em 1922 aceitou o convite do ministro José Vasconcelos, que sua posição política ganhou força e forma. Suas convicções e motivações ainda são tema polêmico atualmente. Para a pesquisadora Licia Fiol-Matta: “Ela se identificou com o poder e foi atraída por ele” (FIOL-MATTA, 2005, s.p.). Seguem alguns versos do poema *Marta y María*:

Nacieron juntas, vivían juntas,
comían juntas Marta y María.



Cerraban las mismas puertas,
al mismo aljibe bebían,
el mismo soto las miraba,
y la misma luz las vestía.

Sonaban las lozas de Marta,
borbolleaban sus marmitas.
El gallinero hervía en tórtolas,
en gallos rojos y ave-frías,
y, saliendo y entrando, Marta
en plumazos se perdía.

Rasgaba el aire, gobernaba
alimentos y lencerías,
el lagar y las colmenas
y el minuto, la hora y el día... (...)
(MISTRAL, 1954, vv 1-16)

No poema acima, mais uma vez o eu poético apresenta-se em um rol de dualidade: são duas mulheres, mas que compartilham a mesma rotina, uma rotina doméstica, trivial, mas que, no verso de Mistral, ganha um matiz romântico, onde também está presente a alusão crítica à realidade e às dificuldades da mulher do campo.

A intertextualidade com a temática religiosa está presente, já que Marta e María são nomes de discípulos femininos de Cristo. Johannes Vermeer van Delft entre 1654 e 1655, em seu quadro Cristo na casa de Marta e Maria (National Gallery of Scotland, Edimburgo), descreve através da arte pictográfica a visita de Cristo a essas duas mulheres, narrada no evangelho de São Lucas (10, 38-42). Destaca-se o contraste da vida prática de Marta, preocupada de seus afazeres domésticos com relação a vida contemplativa de Maria, que na cena pintada por Vermeer escuta a Cristo sem outras preocupações. Essa mesma cena, sobre outro olhar artístico também foi retratada por Diego Velázquez em 1618 (National Gallery, Londres). (PÉREZ, 1990, p. 55-64).

Em um dos versos desse poema, aparece a palavra lagar, que dá nome ao livro, o lagar é ponto de encontro das trabalhadoras mulheres, dos familiares, quando, na colheita da uva ou da azeitona, descansa-se, observa-se e come-se o pão, para logo recomeçar a rotina da lida diária no campo. Gabriela Mistral tinha uma posição crítica frente aos postulados feministas de sua época, liderados por mulheres da classe média alta. Se a mulher da classe alta queria trabalhar e conquistar reconhecimento, a mulher pobre desde sempre trabalhou e teve poucas oportunidades de locomoção social e acesso à cultura. Mistral, que foi professora nas localidades rurais do Chile, viveu e observou de perto a situação da mulher do campo – sendo ela mesma parte dessa realidade, esteve sempre sensível a esses matizes e diferenças sociais das mulheres (MONTECINOS, 2008, p.2). Lagar apresenta a cada poema uma possibilidade de representação da mulher imersa em seu mundo



exterior e interior.

A intertextualidade presente na construção poética pode estar relacionada a um Chile real, histórico e político, mas é no texto poético que a poesia emerge como uma possibilidade de representação da mulher. São as palavras e o ritmo poético que vão configurar uma representação do feminino e do que o rodeia. A mulher de *Locas Mujeres* passeia por várias possibilidades de ser mulher e por uma diversidade de mundo exterior também, como no poema destacado pela mesma autora, *La bailarina*, no qual a mulher se deixa levar por um mundo individual e onde se libera. Afirma Mistral: “*La Bailarina hay que salvarla*”. Mistral refere-se à mulher louca desse poema: “*yo la senti así*” (WOOD, 2011, s.p.). Para Soledad Falabella de Luco, no poema *La Bailarina*, faz-se menção “a uma sociedade que não tolera o corpo dançante de uma mulher em processo de autoconhecimento” (LUCO, 2003, tradução minha). Abaixo, a primeira estrofe do poema:

La bailarina ahora está danzando
la danza del perder cuanto tenía.
Deja caer todo lo que ella había,
padres y hermanos, huertos y campiñas,
el rumor de su río, los caminos,
el cuento de su hogar, su propio rostro
y su nombre, y los juegos de su infancia
como quien deja todo lo que tuvo
caer de cuello y de seno y de alma.
(MISTRAL, 1954, vv 1-9)

Estamos diante de uma bailarina, uma mulher que incorpora o êxtase da loucura, um estado de estar, para ser uma mulher livre nessa dança, “uma dança de perder quanto tinha”, na qual o mais provável de ter como resultado são perdas. É uma imagem da mulher que se desvincula de forma momentânea dos compromissos da rotina doméstica, do trivial: “padres, hermanos, huertos y campinas”. Nessa dança, há uma conexão com o liberador, que é a ação de um corpo dançante, relação com a abstração, que pode vir desse ritual, da repetição de gestos, abandono dos sujeitos e objetos da rotina de uma mulher. Cada poema de Lagar propõe, de forma única, aproximação com o universo de mulheres diferentes, mas que podem passear por cada uma dessas estações poéticas e ser mulheres de diferentes formas e em diferentes situações.

Encerraremos nosso texto citando ao escritor Patricio Marchant, que estabeleceu uma proposta de análise filosófica e psicanalítica da obra de Gabriela Mistral, ao publicar seu livro *Sobre árboles y madres*, em 1984. A seguir analisaremos o poema *Una Mujer*:

UNA MUJER
Donde estaba su casa sigue
como si no hubiera ardido.
Habla sólo la lengua de su alma
con los que cruzan, ninguna.
Cuando dice “ pino de Alepo”



no dice árbol que dice un niño
y cuando dice “regato”
y “espejo” de oro, dice lo mismo,

Cuando llega la noche cuenta
los tizones de su casa
o enderezada su frente
ve erguido su pino de Alepo.
(El día vive por su noche
y la noche por su milagro).

En cada árbol endereza
al que acostaron en tierra
y en el fuego de su pecho
lo caliente, lo enrolla, lo estrecha
(MISTRAL, 1954, vv 1-18)

Ressaltamos o título do poema: Una mujer, uma mulher, que pode ser qualquer das outras todas de Lagar, versos que podem ser compartilhados pelas outras mulheres. No poema Una Mujer, a construção da imagem nos traz a temática da árvore como um signo importante. Na estrofe que segue, nos dos últimos versos, ocorre a referência à linguagem, menção ao signo:

Cuando dice “pino de Alepo”
no dice árbol que dice un niño
y cuando dice “regato”
y “espejo” de oro, dice lo mismo,
(MISTRAL, 1954, vv 5-8)

A árvore “pino de Alepo” não é a mesma árvore dita por uma criança. Quando diz pino de Alepo, a voz poética refere-se a outro elemento. Que elemento seria esse? E destaca árbol, das outras palavras, espejo y regato. Esses versos possibilitam a conexão com a análise filosófica de Marchant, já que o crítico chileno foi até a origem da palavra árbol. No que concerne especificamente aos versos mistralianos, afirma ele que os significados para a presença de árvore em seus versos são muitos e diferentes (MARCHANT, 1984, s.p.). Destacamos aqui a relação que Marchant estabeleceu entre a poesia de Mistral com Los Instintos Arcaicos del Hombre e com o teórico Imre Hermann:

[...] aquello que Hermann entiende por madre es el sentido primario, más elemental, arcaico por consiguiente, y que permanece, produciendo sus efectos específicos, en todas las otras nociones de madre. Huérfano de madre, el hombre busca y crea objetos substitutivos -su propia madre llamada madre real es ya un substituto- que sean para él madre: objetos a los cuales se pueda agarrar, así la historia humana consiste en la constitución de símbolos que intentan restaurar esa Unidad Dual perfecta que nunca fue. El inconsciente humano en su estrato más arcaico sabe de la pérdida de la madre, el abandono de la madre; el inconsciente es la huella del abandono. Y tal abandono lo sabe y lo dice de un modo preciso, referido a un momento preciso de los múltiples momentos del abandono. Ese momento, ese abandono preciso, lo constituye la pérdida del bosque, bosque que se había convertido en substituto de la madre. (MARCHANT, 1982, s.p.)



Também, ressalta Marchant que em Mistral o abandono se estabelece do filho para a mãe, ou seja, em uma posição contrária à de Herman, psicanalista húngaro, citado por Marchant. Ao analisar o poema Três árboles, o autor afirma: “Madres son, para el poeta, los árboles. Madres abandonadas, su culpa, su traición -de ellas- por sus hijos. Y ¿de qué pueden conversar tres abandonadas madres, de qué sino del perdido reino de los árboles, del perdido reino de las madres?” (MARCHANT, 1983, s.p.). Assim, em suas análises, árvore, na poesia de Mistral, tem um enlace forte com a mãe, com a maternidade. Ao analisar os últimos versos de Una Mujer com base na perspectiva de Marchant, relacionamos árvore com maternidade, mas também somos confrontados com o tema da morte: “al que acostaron en tierra”, presente nos versos de Mistral. Essa morte tem o acolhimento deste símbolo, árvore, uma árvore que “endereza”, uma imagem de acolhimento e de resgate a união de filho e mãe.

En cada árbol endereza
al que acostaron en tierra
y en el fuego de su pecho
lo calienta, lo enrolla, lo estrecha
(MISTRAL, 1954, vv 15-18)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto poético de Lagar I traz-nos alguns dos últimos versos de Gabriela Mistral, uma construção que se utiliza do rigor da métrica, mas que se permite também, no ritmo mistraliano, estabelecer conexão com a imagem de uma mulher que se replica em várias mulheres. É no texto, na rima e também no verso livre, que Mistral vai pincelando o retrato de mulheres entrelaçadas nelas mesmas e que podem forjar suas realidades. A voz poética com elas e delas vai assumindo várias outras vozes. Na singularidade de cada um de seus adjetivos e na riqueza de sua construção poética, os versos de Lagar dão forma a vários universos femininos, e nesses universos a mulher é representada em suas potencialidades e fragilidades. A voz poética assume nessas representações seu teor crítico. É no texto da autora que se fazem intensas e reais as diversas condições e possibilidades do ser mulher. No verso, na palavra escolhida minuciosamente, vai se desenhando uma paisagem poética de um mundo feminino. A autora de Lagar I permite-se proporcionar a seu leitor: leitura.

REFERÊNCIAS

COUCH, Randall. Madwoman. University of Chicago, USA, 2009.

FALABELLA, Soledad. ¿Qué será de Chile en el cielo? Santiago, 2003.



FOCAULT, Michel. História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 1961/1989.

FIOL-MATTA, Licia. "Mulher-raça": a reprodução da nação em Gabriela Mistral. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v.13, n.2, p.227-264, Ago. 2005.

MARCHANT, Patricio. Sobre Árboles y Madres. 2.ed. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.

MARCHANT, Patricio. El árbol como madre arcaica en la poesía de Gabriela Mistral. Universidad de Chile, 1982. Disponível em: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>>. Acesso em: ago. 2015.

MISTRAL, Gabriela. Lagar I. Universidad de Chile, 1954. Disponível em: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesiaframe.html>> Acesso em: 01 ago. 2015.

MONTECINOS, Sonia. Es evidente que la condición social y de género ha determinado la imagen y la lectura de Gabriela Mistral: Nuestro. Santiago do Chile, 2008. Disponível em: <http://www.nuestro.cl/notas/rescate/sonia_montecino_gabriela2.htm>. Acesso em: 10 set. 2015.

MÜNICH, Susana Busch. Gabriela Mistral: Soberbiamente Transgresora.: Santiago: LOM, 2005.

PÉREZ LOZANO, Manuel: Fuentes y significado del cuadro Cristo en casa de María de Diego Velásquez in: Cuadernos de arte e iconografía. Tomo III, nº 6, 1990, p. 55-64.

ROJAS, Nelson. Lecturas de "La otra" de Gabriela Mistral. Estudios Filológicos, online, 2013. ISSN 0071-1713. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173428595006>>. Acesso em: 06 set. 2015>

WOOD PRODUCCIONES. Locas Mujeres. Disponível em: <<http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=212679>>. Acesso em: mar. 2015.

CASTRO, Dolores. La creación poética de Emma Godoy fue una de las más entrañables facetas de su vida. Comunicado, Conaculta, n.529, 2011.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 15
O feminino como lugar de enunciação nas narrativas latino-americanas

LUCY SONNE: UMA PERSONAGEM DE FIBRA

Jenifer Royer Thiel (URI/FW)
Ilse Maria Vivian (URI/FW)

INTRODUÇÃO

A obra *No tempo das tangerinas* é um romance escrito em 1983, por Urda A. Klueger, sendo a continuação do romance, da mesma autora, intitulado *Verde vale* (1979). Nestas obras da literatura catarinense, estão registradas as aventuras, o sofrimento, a alegria, as atividades diárias da vida no campo da família Sonne.

O primeiro livro destaca as dificuldades enfrentadas pelos imigrantes alemães, ao tentarem se estabelecer no Brasil em busca de uma vida melhor nas prometidas terras férteis. No segundo romance, por sua vez, são retratadas as mudanças ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial, e as experiências registradas na memória de alguns personagens, da Primeira grande Guerra, e que voltam a provocar angústia e sofrimento no momento em que é declarado o segundo grande conflito. Além disso, é narrado, ainda, o romance de Guilherme, filho de Lucy, com Terezinha, moça de outra origem, o que provoca dificuldade de aceitação do relacionamento por parte da mãe do rapaz, por pensar que seus futuros netos perderiam o sangue puro alemão, e assim, deixariam de ter uma identidade nacionalista formada.

A personagem a qual nos atentaremos mais na análise é dona Lucy, matriarca da família de imigrantes alemães que estabeleceram residência na região catarinense do Vale do Itajaí. Durante a Primeira Guerra, Lucy ainda vivia na Alemanha, juntamente com sua família, e viu de perto a situação devastadora pela qual a sua e muitas outras famílias passaram. A salvação de Lucy e de sua irmã é que um tio delas que já vivia no Brasil mandou buscá-las depois que seus pais faleceram, e aqui Lucy casou-se com um homem também descendente de alemães, mas já nascido no país recém colonizado. O que surpreende é que com todo o sofrimento a que Lucy esteve submetida no território alemão, a personagem não deixou de lado sua idolatria e seu fanatismo por sua origem, e mesmo já estabelecida no Brasil, tendo filhos brasileiros, ainda se considerava uma alemã, e que era ao seu país de origem a que devia respeito e honra.

Um momento muito impactante para a família, especialmente para Lucy, seu marido e o avô da família, que residia com eles, é quando eles revivem fatos e acontecimentos, que ficaram em sua memória desde a



passagem da Primeira Guerra Mundial, quando se deparam com a Segunda grande Guerra, o sofrem com a repressão por serem de origem germânica e manterem costumes e tradições de seu país de origem.

CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA

A necessidade de reavaliação da concepção de memória, especificamente no campo literário, também justifica este trabalho. Em diversas áreas do conhecimento, os estudos concernentes à memória, apoiados numa longa tradição filosófica, restringem-se à valorização de aspectos veritativos, ligados estritamente à função de acesso ao passado e a verdades instituídas. Na área dos estudos literários, inclusive, é comum a abordagem analítica com ênfase sobre as referências denotadas pelo conteúdo narrativo, relegando-se os aspectos imaginativos da memória a um papel secundário ou mesmo irrelevante.

Embora esse seja um assunto controverso e que conta com pouca ou quase nenhuma atenção da historiografia tradicional, para o estudo da narrativa que considere a experiência temporal humana, desprezar os aspectos constitutivos da dinâmica da memória significa ignorar elementos que mobilizam o universo ficcional e que dão sentido ao campo literário, pois implicam efeitos que se projetam para fora do texto e condicionam a efetividade da leitura.

A continuidade de sentidos existente entre experiência pessoal, condição histórica e relato é uma das reivindicações do que chamo personagem-memória. Nessa aproximação estão implicadas as capacidades do sujeito de poder agir, falar, responsabilizar-se e narrar a própria vida. Por sua vez, o próprio exercício dessas capacidades já preconiza a existência do outro. Ao tratar da fenomenologia do homem capaz, Ricoeur afirma que “as conquistas do reconhecimento-atestação de si não são perdidas, ainda menos abolidas pela passagem para o estágio do reconhecimento mútuo” (2006, p. 262).

Assim, para tratar de memória, temos de falar também em esquecimento. Assim como a identidade é construída com base no diferente, na representação do outro, a memória é construída também pelo esquecimento, por meio da seleção do que queremos ou não esquecer. Porém isso nem sempre é uma atividade fácil, já que não podemos simplesmente apagar o passado ou eliminar as más lembranças. Devemos reconhecer que, quando o passado nos chega ao presente, temos a capacidade parcial de selecionar nossas lembranças, não guardando somente as coisas boas.

Se a memória é nosso dispositivo de armazenamento de experiências, é certo que ela terá seu percentual de contribuição na constituição de nossas identidades. Nem uma, nem outra, são processos fixos, imutáveis;



elas são construídas de acordo com as vivências do sujeito, de acordo com a realidade em que ele está inserido. Dessa forma, constituem um processo de construção recíproco.

Da mesma forma com que os processos de constituição de identidade e memória se complementam, a memória em si também tem mais formas de constituição. Tratamos aqui de memória individual e memória coletiva. Segundo Halbwachs (2006), como seres sociais em cada momento de nossas vidas estamos envolvidos com pessoas diferentes, e cada vez que encontrarmos algumas delas, iremos lembrar dos fatos vividos. Assim, estaremos constituindo uma memória coletiva, que armazena lembranças que dizem respeito ao indivíduo, mas no aspecto de sua coletividade.

Como a identidade é um processo em constante transformação, ela constitui-se ao longo do tempo por imagens de experiências anteriores que ficaram armazenadas em nossa memória. Sobre essa tríade: memória-imagens-identidade, Aragão (1993, p. 318) afirma que: “A memória é, para cada um de nós, a provisão de imagens que responde às nossas necessidades, que traduz e reflete a nossa personalidade, o nosso eu íntimo e profundo. Nossa memória é nós mesmos. É nossa identidade.”

Nesse sentido, conforme a autora, pode-se afirmar a interdependência entre o processo de construção da memória e as imagens que fazem parte do acervo individual ou coletivo, contribuindo para a constituição da identidade do sujeito.

A MEMÓRIA DE LUCY

No romance *No tempo das tangerinas* (1983) de Urda A. Klueger, temos o registro da questão da memória e da identidade, principalmente em tempos de guerra. A personagem Lucy, matriarca da família de imigrantes alemães que estabeleceram residência na região catarinense do Vale do Itajaí, revive fatos e acontecimentos, que ficaram em sua memória desde a passagem da Primeira Guerra Mundial, quando se depara com a Segunda grande Guerra. Durante a Primeira Guerra, Lucy ainda vivia na Alemanha, juntamente com sua família, e viu de perto a situação devastadora pela qual a sua e muitas outras famílias passaram. Sua salvação, e de sua irmã, foi que um tio mandou buscá-las e trouxe-as para viverem no Brasil, onde Lucy casou-se com um homem também descendente de alemães, mas já nascido no país recém colonizado.

Quando a família se depara com a Segunda Guerra, não percebe que o conflito não se restringe aos países estrangeiros. Logo também seriam afetados. Inicialmente, Lucy manifesta-se a favor do conflito, pois considera que a Alemanha deve mostrar ao restante do mundo sua real capacidade de lutar, comprovando sua



força através de seu ídolo Adolph Hitler. Porém, conforme algumas passagens adiante, pode-se perceber pelas construções da memória que, desde o primeiro conflito, as lembranças que emergem não são boas e, por isso, quando revisitadas levam a pessoa a sofrer novamente.

- Ah! Ôpa, mas não dá para esquecer, não dá! Eu vi como minha mãe se acabou de fome. Era só pele e osso, até cega ela ficou no final. Lembro-me muito bem como o nosso dinheiro perdeu todo o valor, depois do que os franceses e ingleses fizeram. Priscila e eu cozinhávamos um pouco de folha de beterraba, ou qualquer outra porcaria que houvesse, para não morrermos de fome, mas se não fosse o tio Guilherme, que mandou nos buscar para cá, teríamos acabado morrendo mesmo! (KLUEGER, 2008, p. 15).

Quando lembra da situação da Primeira Guerra, durante a qual a personagem ainda vivia em território alemão, Lucy parece não querer acreditar que todo o sofrimento irá repetir-se. Nesse segundo momento, entretanto, posiciona-se um pouco mais aliviada, uma vez que está distante do território afetado, e, pelo menos fisicamente, não sofreriam com a situação.

A incapacidade de esquecer merece destaque na narrativa. Esse aspecto relaciona-se com a capacidade de selecionar o que queremos guardar ou não em nossas memórias. Há fatos ou situações que jamais gostaríamos de recordar, de tê-los em mente, contudo eles permanecem ali e aparecem quando menos esperamos, ou quando nos deparamos com situações semelhantes às que vivemos, causando novo sofrimento e angústia como já sentido anteriormente.

A posição do Brasil frente à Segunda Guerra inicialmente caracterizou-se como uma equidistância pragmática, mas logo que o país tomou posição, a Alemanha passou a ter mais um rival, o que afetou diretamente a população imigrante. Tão logo a posição foi tomada, os povos foram proibidos de cultivar tradições e manterem objetos que reforçassem a cultura da família. Assim, durante a repressão foram proibidos de falar a língua materna, a Alemã, e, ainda, repreendidos pelo exército em função de objetos decorativos que faziam alusão ao nazismo. A seguinte passagem constitui uma cena de repressão sofrida na casa da família Sonne:

Lucy acabara de colocar uma ancha de lenha no fogo, quando ouviu bater fortemente na porta da frente. Não era batida de gente amiga; quem chegara, parecia querer botar a porta abaixo. Ela aprumou-se rapidamente e ordenou a Anneliese que ficasse na cozinha com as crianças. Seu coração estava acelerado, mas ela deslizou pelo assoalho encerrado como se nunca tivesse estado mais calma. Abriu a porta tranquilamente [sic.] e viu-se diante de quatro policiais armados, de má cara e maus olhos. Ela não disse nada, porque só sabia falar o alemão, mas nem carecia de dizer. Os homens empurraram-na para o lado e invadiram a casa, começando de imediato a abrir os armários e gavetas, à procura de alguma coisa que incriminasse a família, que algum delator misterioso acusara de possuir propaganda alemã exposta na casa.

Por uns quinze ou vinte minutos, os quatro homens remexeram em tudo quanto havia na casa descendo e subindo escadas, abrindo e fechando portas, chegando a espiar sob os tapetes e na caixa de lenha. Só então deram com os panos de parede, e um frêmito de vitória os percorreu, enquanto arrancavam, com pregos e tudo, aquela ingênua ornamentação de quase todas as cozinhas da cidade. Retiraram, depois, as



iluminuras da parede, quebram os vidros que as protegiam do pó, e lá fora, juntaram tudo num monte e atearam fogo, só indo embora depois que as chamas consumiram irremediavelmente a “propaganda nazista” (KLUEGER, 2008, p. 121).

Passagens como esta fazem compreender o quanto a população sofreu com a repressão, tendo que deixar de lado seus costumes, hábitos, tradições, que foram cultivados durante várias gerações. E isso, automaticamente, mexe também com a memória das pessoas, pois são capazes de recordar como foi bom o tempo em que eram livres para viverem suas vidas à sua maneira, e agora precisavam adaptar-se a um modelo de vida que tem como condição o esquecimento.

Após os episódios de repressão, Lucy reconstruiu alguns conceitos, buscando facilitar sua permanência, bem como de toda a família, nesse novo contexto social, repleto de proibições. Passou a aceitar, por exemplo, o aprendizado da Língua Portuguesa, para que pudesse se comunicar com as pessoas, sem correr o risco de ser repreendida por falar outra língua. Essas experiências, situações pelas quais passou e que também presenciou sua família passar, fizeram com que Lucy selecionasse suas lembranças. Este, porém, não foi um processo fácil, uma vez que as lembranças ruins estavam ali, sempre presentes. Assim, tudo o que Lucy rememorava continha parte do que ela precisava esquecer.

Segundo a análise da narrativa, podemos perceber que a memória é construída com base na experiência de momentos bons e ruins, os quais são resgatados e revividos a cada instante. Dessa forma, é evidente que a memória contribui também para toda produção do conhecimento sobre si e sobre o mundo. Através da lembrança de momentos e fatos históricos é que nós também podemos conhecer a História e transmiti-la às próximas gerações.

Contudo, reiteramos que a literatura não tem compromisso com a verdade, ou seja, ela conta uma história, por mais real que pareça, e, mesmo tendo sido escrita em primeira pessoa, não garante que o fato narrado realmente tenha ocorrido daquela maneira.

Conforme Ricoeur (2010, p. 318), “[...] o incrível é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraquece o projeto de representância desta última, mas contribui para realizá-lo.” Ou seja, ocorre um pacto entre o leitor e a obra, no qual a veracidade dos fatos cede lugar à imaginação, e o leitor passa a fruir da leitura, independente dos fatos terem acontecido ou não.

Porém, existem vários títulos que são registrados como autobiográficos, o que garante a veracidade dos fatos históricos, mas ainda assim, o leitor que não presenciou aquele momento, não tem certeza se o fato aconteceu da forma como foi descrito, uma vez que a escrita passou pelas mãos de um escritor, o qual teve a condição de selecionar o que queria contar, e a maneira com que contaria. Além disso, há outra questão: ainda



que o narrador explique os fatos de maneira clara e objetiva, estes não são os fatos vividos, mas uma descrição deles. Vejamos a citação de Beatriz Sarlo (2007, p. 119) sobre isso: “A literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa *de fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo.”

Conforme a autora, a percepção dos fatos da posição externa, ou, como no caso da narrativa de que tratamos, através da distância temporal, permite reposicionar-se sobre os fatos.

Assim, podemos afirmar que a literatura é uma forma de manter vivos aspectos da memória que, mesmo não sendo a realidade em si, passam pela seleção criteriosa de um narrador que, ao contar, reflete sobre o mundo narrado.

Em *No tempo das tangerinas*, a narrativa aproxima o leitor da realidade descrita através de detalhes minuciosos que registra ao observar a cena, principalmente para quem conhece a realidade das casas de imigrantes. Os afazeres na lida do campo, a alegria dispensada em épocas de festejos, como no Natal ou no casamento de uma das filhas de Lucy, ou ainda o relato das refeições com a mesa farta de alimentos, produzidos na propriedade da família, são alguns exemplos do acervo de fatos e cenas que merecem ser destacados, e que contagiam o leitor, gerando uma leitura agradável e prazerosa, tal como vemos no fragmento abaixo:

O almoço de domingo era sempre um almoço especial. Naquele dia comiam na sala de jantar, espaçosa e clara, e tomavam todo cuidado para não derramar nenhuma migalha na linda toalha de linho bordado. Nos domingos a mãe tirava da cristaleira as finas porcelanas brancas e douradas, decoradas com florzinhas cor de rosa, e os guardanapos de linho branco tinham os mesmos bordados que a toalha de mesa (KLUEGER, 2008, p. 21).

Contudo, como já destacado, a memória não é constituída apenas de fatos agradáveis, o que também é um aspecto importante da obra. O sofrimento e a angústia vividos na decorrência da guerra também são registros importantes da memória e mexem com o leitor.

O aspecto da memória é enfatizado quando aparece sob a voz dos próprios personagens:

- Continuo dizendo que esta é a melhor terra do mundo para se viver! Principalmente quando bebo um café como este! Se me lembro do tempo da guerra!
[...]
- Outra coisa que aconteceu no tempo da guerra – lembrou Humberto-Gustav.
- Gente, mas que coisa! Damos voltas e mais voltas, e sempre acabamos falando no tempo da guerra! – reclamou Hermann (KLUEGER, 2008, p. 159).

Sendo assim, embora estejamos tratando de uma obra literária, que não tem compromisso com o real, podemos perceber a força das marcas deixadas pela guerrilha, as quais são trazidas à tona pela memória, propagando-se por gerações. Dessa forma, fica evidente que é através das construções de memória que a



história, com seus aspectos identitários, vai sendo elaborada.

CONCLUSÃO

Ao concluir o presente trabalho, podemos afirmar que a memória tem um papel fundamental na construção identitária dos sujeitos, bem como no registro de sua história. A obra escolhida para a análise veio ao encontro da proposta lançada, por apresentar, de forma clara e concisa, o tema abordado.

Importante reiterar ainda que a construção da história, perpassa o contexto individual e é fixada no cenário coletivo. Uma vez que, como seres sociais, temos registros na memória pessoal, mas alguns aspectos serão registrados e recuperados através da memória dos grupos sociais aos quais pertencemos. Dessa forma, a construção da memória e, conseqüentemente, da história, são fixados em processos de interação social.

Conforme destacado no corpo deste trabalho, podemos concluir ainda que, mesmo sem ter compromisso com a verdade, a narrativa literária trata de temas que fizeram, ou ainda fazem, parte da vida de um determinado grupo social, levando leitores a identificar e reviver experiências que contribuem para a formulação de identidades.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Maria Lúcia. Memórias e temporalidade. In: *Estudos universitários de Língua e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 311-324.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KLUEGER, Urda Alice. *No tempo das tangerinas*. 11ª ed. Blumenau: Hemisfério Sul, 2008.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento entre história e ficção. In: _____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 310-328.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SARLO, Beatriz. Além da experiência. In: *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire de d'Águilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte : UFMG, 2007. p. 66-68; 114-119.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 15

O feminino como lugar de enunciação nas narrativas latino-americanas

**DUAS MULHERES, DUAS CABRAL: UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE URANIA E
HYPATÍA BELICIA**

Raíssa Cardoso Amaral (UFPeI)
Alfeu Sparemberger (UFPeI)

INTRODUÇÃO

Este texto situa-se no campo dos estudos literários comparados. Para fins de exegese literária, o objetivo geral é analisar duas personagens femininas de romances distintos: Urania Cabral do romance *A Festa do Bode* ([2000] 2011), de Mario Vargas Llosa e Hypatía Belicia Cabral, do romance *A Fantástica vida breve de Oscar Wao* ([2007] 2009), de Junot Díaz.

O romance *A Festa do Bode* realiza um entrecruzamento, na narrativa, de três momentos significativos: o retorno de Urania Cabral a sua terra natal no ano de 1996 (Santo Domingo, capital da República Dominicana), os últimos dias de vida do ditador Rafael Leonidas Trujillo Molina na República Dominicana e o complô idealizado para assassinar o “bode”, um dos apelidos de Trujillo. O recorte específico do romance de Llosa para esta análise será o eixo narrativo da personagem Urania Cabral.

Já em *A Fantástica vida breve de Oscar Wao*, o leitor é convidado a conhecer a história de Oscar Wao (como o próprio título já indica), um adolescente nerd de origem dominicana que mora em Nova Jersey. Para comprovar que a família de Oscar sofre com uma antiga maldição denominada “fukú” desde suas origens, a vida deste adolescente é exposta, mas o narrador também tece as relações familiares mais íntimas ao dar ênfase a vida da irmã de Oscar (Lola), a avó La Inca e sua mãe Belicia, principalmente. Na orelha da edição brasileira de 2009, há a seguinte citação retirada do *The New York Times*: “Tão original e fantástico que somente pode ser descrito como um encontro entre Mario Vargas Llosa, *Jornada nas estrelas* e Kanye West.”, o que já revela a relação intertextual entre os romances.

No que concerne ao comparatismo literário, no ensaio “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar”, Tania Carvalhal ressalta a característica mediadora do comparatismo possibilitado pela mobilidade entre textos, saberes, etc., afinal, há uma confluência entre textos e as expressões do conhecimento humano. Segundo as próprias palavras da pesquisadora, é visível



um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza “mediadora”, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move “entre” dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter “interdisciplinar”. (CARVALHAL, 1991, p. 10).

Portanto, sabemos que fazer comparatismo é se mover em um meio interdisciplinar. Em “O próprio e o alheio”, Tania Carvalhal faz o seguinte comentário: “O caminho interdisciplinar, portanto, parece indicar como a literatura comparada pode se caracterizar como uma forma de reflexão generalizadora e mesmo teorizadora sobre o fenômeno literário” (2003, p. 48).

Nos estudos sobre a intertextualidade, a investigação empreendida por Tiphaine Samoyault no livro *A intertextualidade* (2008) defende a tese da intertextualidade como a memória da literatura. Partindo deste pressuposto, a intenção aqui é explorar o possível diálogo entre duas personagens que possuem o mesmo sobrenome (Cabral), mas não se referem à mesma família: Urania Cabral é criação ficcional de Mario Vargas Llosa, já Hypatía Belicia Cabral pertence ao universo literário de Junot Díaz. Não é apenas o sobrenome que coincide, mas algo muito mais complexo: a vivência no período ditatorial da República Dominicana.

URANIA E BELICIA: DUAS MULHERES, DUAS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS

A Festa do Bode é um romance baseado em pesquisa histórica do período referente à ditadura de Rafael Leonidas Molina Trujillo, na República Dominicana. A estrutura do romance é dividida em eixos narrativos: eixo de Urania, eixo de Trujillo e eixo dos revolucionários que planejam o assassinato do ditador. Cabe ressaltar que o entrelaçamento entre literatura e história neste romance é tão evidente que o escritor Mario Vargas Llosa já teve que justificar, em diversas entrevistas, que o eixo de Urania é ficção: “Urania para mí es un personaje muy conmovedor. Es un personaje que yo inventé [...]” (LLOSA *apud* ALIE, 2003).

No que diz respeito ao romance de Llosa, esta análise se ocupará especificamente do eixo narrativo de Urania, situado no presente da narrativa (referente ao ano de 1996), mas que recupera, na voz e memória de Urania, suas lembranças do período que corresponde a ditadura de Trujillo na República Dominicana, entre os anos 1930 e 1961.

Urania, após trinta e cinco anos afastada de sua terra natal (Santo Domingo), sem contato algum com os familiares ou amigos, decide retornar. No início da narrativa, o leitor não sabe as motivações do autoexílio de Urania e tampouco os motivos que a levaram a interromper a comunicação com os familiares. O retorno é repleto de questionamentos e já expõe a relação nada amigável com seu pai, Agustín Cabral:

Não basta que esse derrame cerebral o tenha matado em vida? Não é uma doce vingança vê-lo há dez



anos numa cadeira de rodas, sem andar nem falar, dependendo de uma enfermeira para comer, deitar, vestir-se, despir-se, cortar as unhas, fazer a barba, urinar, defecar? Você se sente vingada? Não. (LLOSA, 2011, p. 14).

Antes deste retorno emblemático, o leitor tem contato com a rotina da vida de Urania Cabral. Com residência fixa em Manhattan, ela dedicava seu tempo livre para leituras a respeito do período histórico referente à ditadura trujillista, ou seja, o único elo com as suas origens reside nas leituras que realiza e na participação em eventos que abordem esta temática. É, portanto, um desligamento da família, mas também uma ligação textual muito forte com o mencionado período:

- Quando tenho um sábado e domingo para mim, fico toda feliz em casa, lendo sobre história dominicana – diz, e tem a impressão que o pai assente. – Uma história bastante peculiar, é verdade. Mas para mim é um descanso. É a minha forma de não perder as raízes. (LLOSA, 2011, p. 129).

O monólogo com o pai (morto em vida devido a um derrame) serve para rememorar o passado e a experiência traumática pela qual Urania passou, mas somente nos últimos capítulos do romance ficamos sabendo do motivo para Urania ter desfeito todos os laços familiares (o leitor atento, no decorrer da leitura, já irá deduzir porque Urania confronta/detesta o pai).

A tensão do eixo de Urania é intensificada nos últimos capítulos, quando Urania fala sobre o trauma que a persegue dia e noite, ininterruptamente: ela foi estuprada por Rafael Leonidas Trujillo, o mantenedor do regime e justamente quem deveria ampará-la e não deixar jamais esse tipo de crueldade acontecer. O pai de Urania, Agustín Cabral, é quem age ao contrário, pois entrega a virgindade da filha (na época, ela tinha quatorze anos) para o ditador, e esta é a sua tentativa extrema para retornar ao cargo de senador no governo de Trujillo:

Não era amor, nem sequer prazer o que ele esperava de Urania. Havia aceitado que a filhinha do senador Agustín Cabral viesse à Casa de Caoba só para provar que Rafael Leonidas Trujillo Molina ainda era, apesar dos seus setenta anos, apesar dos problemas de próstata, apesar das dores de cabeça provocadas pelos padres, pelos ianques, pelos venezuelanos e pelos conspiradores, um verdadeiro bode, um garanhão com o pau ainda capaz de ficar ereto e de furar bocetinhas virgens que encontrasse pela frente. (LLOSA, 2011, p. 440).

O trauma de Urania é revivido no discurso, nas marcas (invisíveis, mas presentes) que a personagem carrega de dor, sofrimento e humilhação: “Eu tenho quarenta e nove anos e, quando penso nisso, ainda tremo. Passei trinta e cinco anos tremendo, desde aquele momento.” (LLOSA, 2011, p. 443).

Já em *A Fantástica vida breve de Oscar Wao*, de Junot Díaz, publicado originalmente em “spanglish” (híbrido entre o espanhol e o inglês), a diegese termina em 1995, ano em que Balaguer estava no poder, na contextualização histórica da República Dominicana. Balaguer participou do governo trujillista, era um dos responsáveis pela exaltação ao “Benfeitor da Pátria”, mais um dos apelidos do ditador Trujillo.



O protagonista do romance, como o título já anuncia, é Oscar Wao, e a narração de sua trajetória pertence ao amigo Yunior. No entanto, para contar a história da “vida breve” de Oscar Wao, a narrativa de Yunior necessita de dados do núcleo familiar de Oscar, por isso, eis que há um capítulo inteiro dedicado a uma rápida, mas necessária, biografia de Hypatía Belicia Cabral, mãe de Oscar e Lola. O título do capítulo que apresenta o passado de Belícia é intitulado “Capítulo 3 – As três decepções de Belicia Cabral (1955-1962)”:

Por mais que se iludisse, nada mudaria a realidade nua e crua de que era uma jovem moradora da República Dominicana de Rafael Leónidas Trujillo Molina, o Tirano mais Tirânico que já Tiranizou. [...] sofria da mesma sensação de sufocamento que asfixiava toda uma geração de jovens dominicanos. Vinte e tantos anos do trujillato tinham garantido isso. (DÍAZ, 2009, p. 86-87).

No capítulo mencionado, a respeito da vida de Belicia, há a informação de que ela se apaixona, em sua adolescência, por um gângster chamado Dionisio e o problema é quase fatal, pois “A esposa do Gângster era – que rufem os tambores, por favor – *a desgraçada da irmã do Trujillo!* Por acaso achou que um marginal de Samaná chegaria aos altos escalões do Trujillato à custa do próprio esforço?” (DÍAZ, 2009, p. 143-144, grifos do autor).

Nas linhas do romance de Díaz há também a influência do realismo mágico latino-americano, apresentado aos leitores em passagens como, por exemplo, o homem sem face visto por Belicia: “[...] quando ergueu o rosto, notou que havia outro agente sentado no carro e, quando este se virou para ela, percebeu que ele *não tinha face*” (DÍAZ, 2009, p.146, grifos do autor) e quando ela é dada como morta, mas sobrevive milagrosamente: “A jovem gritava toda a vez que a golpeavam; no entanto, não chorou, entientes? [...] Como a jovem sobreviveu, nunca vou saber.” (DÍAZ, 2009, p. 151).

A agressão física sofrida por Belicia (descrita nos trechos acima) foi encomendada pela mulher de Dionisio, uma Trujillo, pois Belicia estava grávida do Gângster e, após toda a violência, ela perde o bebê: “Ainda há muitos, dentro e fora da Ilha, que citam a surra quase fatal de Beli como prova de que a Casa de Cabral havia sido vítima, de fato, de um fukú de alto nível [...]” (DÍAZ, 2009, p. 156). Em outro trecho, o narrador Yunior reitera a aura “mágica” da capital da República Dominicana: “Em Santo Domingo, uma história não é uma história a menos que possua aspectos assombrosos e sobrehumanos.” (DÍAZ, 2009, p. 245).

Urania Cabral e Hypatía Belicia Cabral – recorte específico para a compreensão dos dois romances – evidenciam a representação das consequências da ditadura nas páginas literárias, um momento histórico opressor, traumático, impossível de ser esquecido, pois as duas sofreram violência física e psicológica (Urania pelos dedos de Trujillo, Belicia por dois agentes enviados pela irmã de Trujillo para matá-la). A cultura do estupro vivenciada pelas personagens Urania Cabral e por Lola (geração posterior à ditadura trujillista), filha de



Belicia, demonstram o quanto o machismo é presente nas sociedades.

A construção da feminilidade das personagens ocorre de maneira oposta: enquanto Urania abandona a sensualidade característica da cultura dominicana, Belicia é construída como uma mulher que exala sensualidade, como se lê no trecho a seguir sobre sua adolescência:

[...] nas férias daquele segundo ano do ensino médio, Beli tirou a grande sorte na genética, vivenciou o Verão das suas Características Sexuais Secundárias e de todo transformou-se (*uma terrível beleza nasceu*). [...] Beli virou, da noite para o dia, uma adolescente deslumbrante e, se Trujillo não estivesse quase impotente, teria enrijecido ao vê-la [...]. (DÍAZ, 2009, p. 97) (grifos do autor).

No caso de Urania, ao lembrar as tentativas de Steve Duncan, seu colega de trabalho no Banco Mundial, para iniciar um relacionamento e inclusive os pedidos de casamento, ela lembra a frase do colega sobre si própria:

Ficou olhando para ela por um bom tempo, sem responder, e disse a frase: “Você é um bloco de gelo. Nem parece dominicana. Eu sou mais dominicano que você.” [...] – Eu me lembrei de Steve, um canadense do Banco Mundial – diz, em voz baixa, esquadrinhando-o. – Como não quis me casar com ele, disse que sou um bloco de gelo. Uma acusação que ofenderia a qualquer dominicana. Nós temos reputação de mulheres quentes, de imbatíveis no amor. Eu ganhei fama de ser o contrário: afetada, indiferente, frígida. Veja só, papai. Agorinha mesmo, conversando com a prima Lucinda, tive que inventar um amante para que ela não pensasse mal de mim. (LLOSA, 2011, p. 184-185).

Após o trauma sofrido pelo estupro, Urania não consegue mais se relacionar com homens, exterminou todo o imaginário cultural de mulher dominicana sensual que aquela sociedade projetava sobre ela: “Poderia ter feito terapia, recorrer a um psicólogo, um psicanalista. Eles têm remédio para tudo, deviam ter também para o nojo aos homens”. (LLOSA, 2011, p. 185).

Além de retratarem, de modo geral, o mesmo período histórico da República Dominicana (a ditadura da Era Trujillo [1930-1961]), os romances *A Festa do Bode* e *a Fantástica vida breve de Oscar Wao* são considerados, neste ensaio, metaficcões historiográficas. Conforme as ideias de Linda Hutcheon, “Ao mesmo tempo que explora, ela [a metaficção historiográfica] questiona o embasamento do conhecimento histórico no passado em si.” (HUTCHEON, 1991, p. 126).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos literários não podem ser pensados como textos fechados em si mesmos, mas em relação com as diversas textualidades do mundo, afinal, a literatura é um produto da cultura. Sob este viés, Linda Hutcheon afirma o seguinte: “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado



[...]” (HUTCHEON, 1991, p. 122).

O propósito deste texto foi demonstrar o quanto as personagens femininas Urania Cabral e Hypatía Belicia Cabral são centrais para o entendimento da representação da ditadura nos romances, e também evidenciar o quanto a vivência em um período limite da história da República Dominicana – a ditadura trujillista – permanece viva nas personagens, como cicatrizes incuráveis.

REFERÊNCIAS

ALIE, M. E. L. E. Transgresión y Sacrificio de Urania Cabral en *La fiesta del chivo* de MVLL. In: Espéculo. Revista de estudios literários, n. 24. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Acessado em 05 jun. 2015. Online. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/chivo.html>

CARVALHAL, Tania Franco. “Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar”. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, v.1, n.1, Niterói, UFF, março, 1991. Disponível em <http://www.abralic.org.br/htm/revista/revista-01.jsp>

CARVALHAL, Tania Franco. O próprio e o alheio. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

DÍAZ, Junot. A Fantástica vida breve de Oscar Wao. [Título original: *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 2007]. Tradução Flávia Carneiro Anderson. Rio de Janeiro: Record, 2009.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LLOSA, Mario Vargas. A Festa do Bode. [Título original: *La Fiesta del Chivo*, 2000] Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Editora Objetiva/Alfaguara, 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine. A Intertextualidade. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 16

As escritas de si femininas: os diários e cartas como espaços de produção literária

“AMOR, AMOR! SEMPRE O AMOR”: DIÁRIO PESSOAL E MISSIVAS DE UMA MOÇA
APAIXONADA (1946-1952, CAXIAS DO SUL)

Pâmela Cervelin Grassi (UDESC)

Foi com o pensamento voltado para ti, Enio, q. comecei esse diário, preenchendo esse espaço vazio, que mais tarde servirá para recordarmos a mocidade...

Ada
(05/10/1950)

Caxias do Sul, cinco de outubro de 1950. Ada Therezinha, uma jovem moça de 19 anos, extasiada e arrebatada pela paixão por Enio¹, iniciara a prática da escrita íntima num diário pessoal. Ali, na materialidade das folhas brancas, dedicaria minutos e horas de sua rotina cotidiana para expressar as alegrias e os reveses de sua vida, em especial do seu namoro. Nos anos anteriores, quando cursava o Ginásio Feminino no Colégio São José, localizado na mesma cidade, Ada trocara correspondências com Enio, nas quais manifestava seus desejos e suas expectativas no momento do flerte. A prática da escrita das missivas perdurou na ocasião do namoro e, concomitantemente, a jovem moça manteve seu diário pessoal. Após o noivado, os escritos no diário tornaram-se cada vez mais raros até transformarem-se em folhas em branco. Do casamento – concretizado em fevereiro de 1952, na Catedral Diocesana, em Caxias do Sul –, restou apenas a lista de convidados, registrada nas últimas páginas do diário pessoal e cercada por outras marginalias.

Se o matrimônio pôs fim aos escritos do vivido, o desejo de rememoração das lembranças, expresso nas palavras da jovem e que inauguram o presente artigo, consumou-se no exercício silencioso e minucioso de guardar. Ada conservou seu repositório de memórias – o diário – junto a outros documentos pessoais que *recordavam a mocidade*, e Enio, por sua vez, zelou com cuidado a guarda de doze missivas que recebera, à época (1946 a 1950), da namorada. Hoje, conservados à ação do tempo, constituem, junto a um amplo conjunto de documentação pública e particular, o Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami (AHMJSA), em Caxias do Sul.

¹ Os sobrenomes de Ada e de Enio foram preservados, mesmo que seus documentos integram o acervo do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami (AHMJSA). Parte-se do princípio que o cuidado no manuseio das informações ali presentes é primordial, visto que a trajetória da família da jovem teve relevância pública e política na cidade.



O que contam o diário pessoal e as missivas? A aparente mudez desses objetos nos conduz a um mundo pretérito, dotado da tessitura de tramas cotidianas e da produção de significados, numa mediação entre passado e presente. A realidade passada torna-se acessível, uma vez que o diário pessoal e as missivas são vestígios de sensibilidades circunscritas num tempo e espaço.

Numa leitura inicial, tratam-se de escritas de si, de escritas ordinárias², de suportes da cultura escrita nos quais os sujeitos normais, a “gente miúda” (SCHMIDT, 2000), registraram histórias banais e corriqueiras. Ao contemplá-los novamente e percebê-los como objetos de memória, o exercício da reflexão propicia a elaboração de perguntas sobre as circunstâncias históricas de produção e de consumo desses suportes, como a produção de significados pelos sujeitos que os produziram. “Significados que não se encontram imediatamente revelados ao nível da experiência sensível, mas que demandam um complexo trabalho de decodificação, análise, interpretação” (ABREU, 1996, p.28).

Por que estes objetos foram guardados? Quais as condições e motivações que permearam a doação para o arquivo público? Como se caracteriza essa instituição? Como esses objetos foram dispostos e organizados? A constituição do arquivo pessoal de Ada e Enio revela a prática de arquivamento de si (ARTIÈRES, 1998) e formula interrogações sobre as motivações do processo de produção e acumulação documental e as configurações decorrentes do seu deslocamento para o espaço público. O presente artigo quer chamar a atenção para este processo de produção material e simbólica dos conjuntos documentais de natureza pessoal e ancora-se em autores que ofereçam uma reflexão teórico-metodológica sobre o gesto de guardar documentos.

DO ARQUIVAR E PRESERVAR

O diário pessoal de Ada Therezinha e o seu conjunto de missivas enviadas a Enio são documentos de proveniência pessoal, relativos à história de vida da jovem moça e são compreendidos no âmbito dos arquivos pessoais. Belloto esclarece o conceito, definindo-os como um

conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas, etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda, pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, a arte e a sociedade (BELLOTTO, 2004, p.66).

² O termo designa as escritas sem qualidades produzidas pelas pessoas comuns e opõem-se as obras literárias, elaboradas para serem prestigiadas pelo público. Ver CUNHA, Maria Teresa Santos, Diários pessoais: territórios abertos para a História. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.



A autora explica que um arquivo pessoal é constituído de dois momentos distintos, cujos usos respondem a diferentes motivações. O primeiro momento corresponde ao processo de acumulação documental e sua utilização no cotidiano, como uma forma de comprovar a existência civil do sujeito perante as instituições ou um modo de remeter a seus relacionamentos com pessoas. No segundo momento, o da preservação, o arquivo pessoal extrapola a finalidade jurídica, profissional ou pessoal do seu titular e seu uso é destinado a pesquisa científica, realizada por terceiros.

A análise de Heymann ajuda a pensar as etapas de um arquivo pessoal. A autora acentua a necessidade de investigar as especificidades do processo de acumulação documental, processo este que se caracteriza como uma prática dinâmica operada em diferentes temporalidades e por diferentes motivações e que expressa a relação dos titulares com a guarda dos seus papéis ao longo dos anos. Seus apontamentos sugerem a análise do trajeto percorrido pelos documentos, da acumulação documental operada pelo titular à organização do arquivo pelo profissional:

Entre os procedimentos que, hoje, me parecem mais importantes, encontram-se o levantamento da história de cada fundo, o contato com as pessoas envolvidas na acumulação, ordenamento e guarda dos papéis – antes e depois da morte do titular –, bem como o investimento nas intenções, projeções e expectativas depositadas no arquivo por esse último, tanto no momento em que seleciona documentos para serem guardados como depois, ao vislumbrar a possibilidade de atribuir a seu acúmulo documental um valor histórico ou patrimonial (HEYMANN, 2009, p.55)

Na fase de acumulação documental, o titular arruma a papelada e os objetos, realizando triagens que são guiadas por intenções sucessivas e distintas, conforme as circunstâncias da vida, como um casamento, o momento de abandonar o teto familiar ou a ocasião da morte de algum familiar. “E quando não o fazemos, outros se encarregam de limpar as gavetas por nós” (ARTIÉRES, 1998, p.10). Após a morte do titular, ocorre a interferência dos familiares, que resulta num rearranjo do acervo e, quando os conjuntos documentais são doados a uma instituição que abrigue acervos históricos, outros atores, como arquivistas e documentalistas, interferem no acervo, organizando-os de um modo que resposta as demandas oriundas da pesquisa histórica (HEYMANN, 1997). Essas interferências permitem refletir sobre a suposta trajetória do sujeito, expressa na configuração dos acervos pessoais em instituições públicas, dado que a prática de guardar e preservar documentos é permeada por sucessivas manipulações e triagens.

Quando rastreado o trajeto do diário pessoal e do conjunto de missivas, percebe-se que esses objetos de memória percorreram as etapas de acumulação e de preservação, constituindo um arquivo pessoal. Do gesto de guardar à doação ao arquivo público, ocorreu mais de uma triagem, constatação que remete a construção dinâmica da memória.



DA PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Para além de guardarem uma memória pessoal na forma de escrita, o conjunto das correspondências e o diário pessoal, são sinônimos de uma memória material de Ada e Enio, Calligaris (1998), nos seus estudos sobre autobiografia, indica que os objetos ou os documentos reunidos ou não com objetivo de formar um acervo se transformam inevitavelmente em arquivos pessoais e podem ser compreendidos como autobiografias materiais. Ranum colabora com a discussão ao considerar as cartas, autobiografias, diários e memórias como objetos-reíquias, isto é, objetos da vida íntima “dotados do poder de lembrar os amores e as amigas” (1992, p.213). Já Bosi, ao referir-se a Violette Morin, denomina essa memória material de objetos biográficos, “pois envelhecem com o possuidor” e representam uma “aventura afetiva” (2003, p.46).

O diário pessoal e as missivas também podem ser reunidos na concepção de semióforos, uma vez que são objetos visíveis que extrapolam as fronteiras da materialidade e utilidade prática e, investidos de significados por aquelas e aqueles que o manipulam, passam a reportar a ordem do invisível. Para Pomian, diferente dos objetos úteis, os objetos semióforos não apresentam mais valor de uso e são compostos de duas ordens, a material (o suporte) e a significante (os signos). O autor escreve que

De um lado estão as coisas, os objectos úteis, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, ou transformar matérias brutas de modo a torná-las consumíveis, ou ainda proteger contra as variações do ambiente. Todos estes objectos são manipulados e todos exercem ou sofrem modificações físicas, visíveis: consomem-se. De um outro lado estão os semióforos, objectos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura. A actividade produtiva revela-se portanto orientada em dois sentidos diferentes: para o visível, por um lado; para o invisível, por outro; para a maximização da utilidade ou para a do significado (POMIAN, 1984, p.71).

Nessa perspectiva, os registros pessoais de Ada Therezinha são semióforos: objetos visíveis investidos de significados simbólicos, pois dizem respeito a momentos e experiências vividas que foram guardados com afeto. Na época em que as páginas brancas do diário foram dedicadas aos escritos do vivido ou que as correspondências foram produzidas para um destinatário amoroso, esses objetos eram manipulados de acordo com a sua função primária, a utilidade prática. Como artefatos provenientes da relação humana com a cultura material, também exerciam sua função secundária, fixada na ordem do simbólico (FUNARI, 1993): eram apropriados e investidos de valores pela jovem moça com as substâncias do seu cotidiano, como os ocorridos e os sentimentos. Por fim, quando arquivados em acervo pessoal e, posteriormente, doados ao AHMJSa, os objetos foram destituídos de valor de uso e, expostos ao olhar e ao contato dos possuidores ou pesquisadores,



adquiriram novos e particulares significados, como os traços evocativos das memórias.

Ao escrever sobre a história da cultura material escolar, a professora Rosa Fátima de Souza, registra que para os historiadores ou estudiosos que trabalham com esta temática, é relevante preocuparem-se tanto com “as representações, os valores, os significados e as apropriações quanto a materialidade, os processos de produção, as tecnologias e a circulação dos objetos” (SOUZA, 2007, p.69). A autora destaca os estudos que tratam do consumo dos artefatos materiais e faz menção ao termo biografia das coisas, noção empregada por Igor Kopytoff, cuja análise privilegia o processo de singularização dos objetos no contato com seus consumidores. E também atenta para a circulação dos bens materiais, como os artefatos que são produzidos para o uso escolar, porém são apropriados fora dos muros das escolas ou aqueles que realizam o movimento inverso; seus usos sociais são diversos e, ao adentram no mundo escolar, adquirem outras finalidades.

Desse modo, os apontamentos de Souza auxiliam na abordagem analítica do conjunto das missivas e do diário pessoal. Procura-se observar os usos e a produção de sentidos que Ada e Enio operaram diante dos artefatos. O suporte do diário pessoal, por exemplo, é um caderno escolar, um objeto do universo da escola, produzido para uma situação precisa, o uso em sala de aula. Cunha (2011), ao estudar dois diários pessoais dos anos 1960, também constata a prática de subtrair do próprio material escolar um suporte para a escrita de si. A jovem moça, ao adquirir o caderno escolar para outra finalidade, acrescenta novos significados simbólicos: de artefato escolar, o caderno transforma-se num objeto impregnado de afeto, um repositório de memórias que atesta a passagem do tempo.

Na figura abaixo, que reproduz a capa do diário pessoal de Ada, constata-se que a parte central oferece um espaço para o possuidor registrar o seu nome e o seu sobrenome. Logo abaixo, as inscrições “RAMOS S.A”, “Comércio – Indústria – Representações” e “PORTO ALEGRE – CAXIAS DO SUL” apontam que o caderno escolar foi produzido pela indústria regional. São indicativos da materialidade do suporte gráfico que, numa observação inicial, tornam o caderno bastante comum e pouco chamativo, no entanto os sinais do uso do objeto, expresso, por exemplo, na grafia do nome, sobrenome e cidade da dona, sugerem que ela o tornou um artefato singular e único, investido de sentidos.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

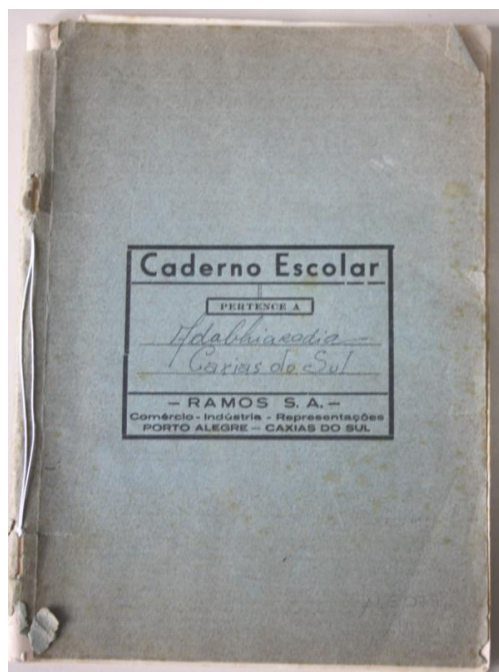


Figura 2: Capa do diário pessoal de Ada (Acervo: ALE 077, Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami)

De caderno escolar a diário pessoal. De diário pessoal a caderno de anotações. É o que as últimas páginas do, então, diário pessoal oferecem como constatação: após o último registro, escrito em 16 de agosto de 1950, há rabiscos diversos, que remetem ao casamento, como a lista de pessoas convidadas para o enlace matrimonial, organizadas em colunas e as equações matemáticas referentes a quartos, fogão, chuveiro e armários ou camafeus, empanados de frangos, quindins e tortas de morangos. Embora essas páginas não disponibilizem informações dos dias, meses ou anos, nas quais foram rabiscadas, é possível presumir que os rabiscos foram produzidos próximos da ocasião do casamento, concretizado em nove de fevereiro de 1952. Se, num primeiro momento, o caderno escolar foi consumido como um suporte de escrita de si, desta vez, Ada transforma o diário pessoal em um espaço de anotações ordinárias, cujo verbo de ação deixa de ser registrar ou guardar e passa a ser rabiscar ou rascunhar, produzindo outros sentidos para o suporte.

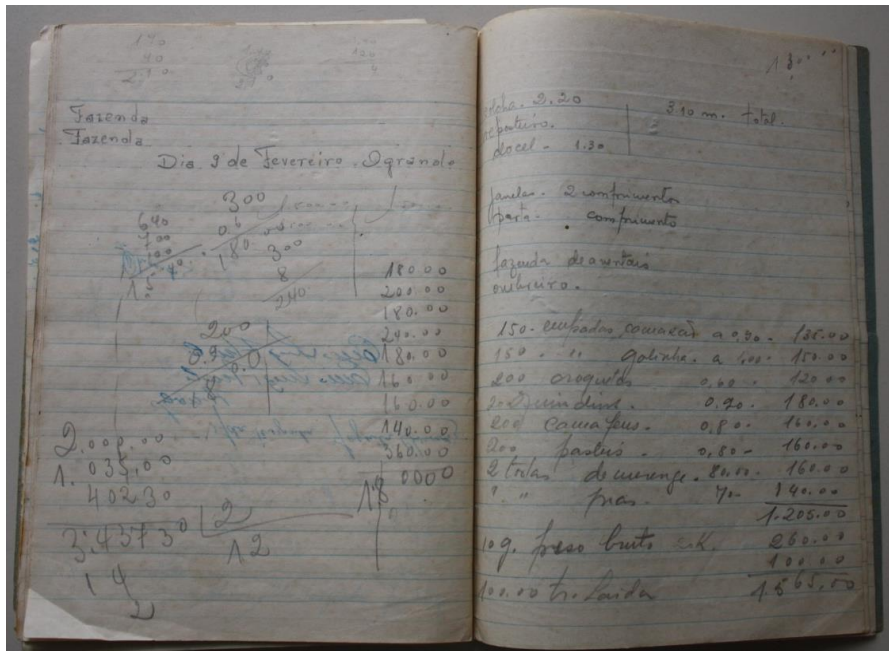


Figura 3: Anotações nas últimas páginas do diário pessoal de Ada (Acervo: ALE 077, Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami).

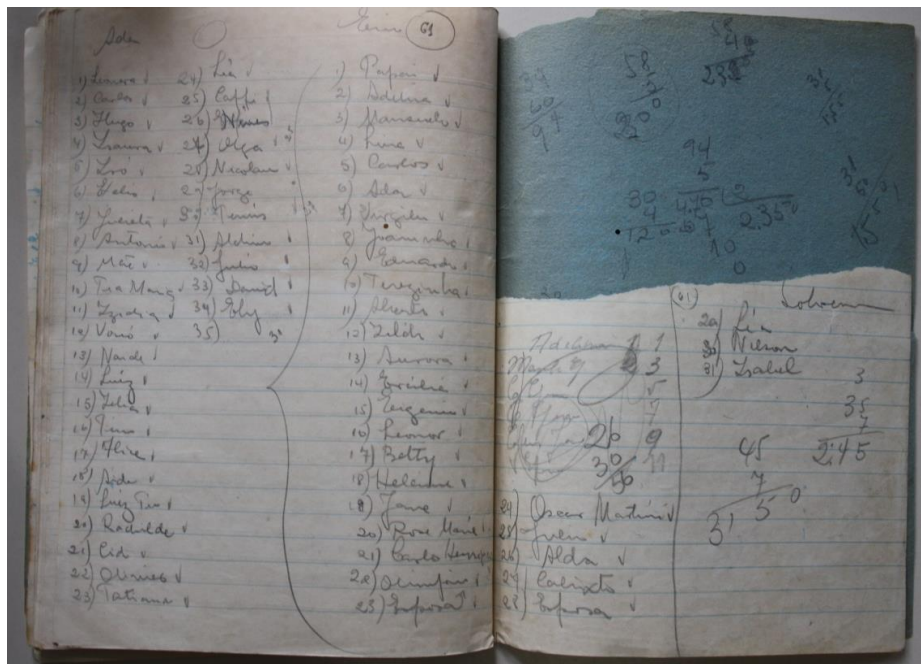


Figura 4: Anotações nas últimas páginas do diário pessoal de Ada (Acervo: ALE 077, Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami).

Às missivas que Ada trocou com Enio, também são conferidos significados, portando, são também

objetos semióforos. Remetidas para o objeto de afeto da jovem moça, a preservação ou destruição das correspondências é controlada pelo seu receptor que, neste caso, é Enio. É ele o remetente, portando aquele que seleciona, descarta e institui o conjunto de cartas que registrarão no futuro o mundo pretérito de sua juventude. Presumindo sobre as razões pelas quais as cartas foram preservadas, há, no ato de guardar, a intenção de documentar a memória afetiva. O conjunto das 12 missivas diz respeito a sua experiência vivida e tanto corresponde ao período de flerte ou paquera, ocasião em que os dois jovens desfrutavam do contato inicial com bastante expectativa, quanto ao namoro, com suas felicidades e desavenças.

Desse conjunto, sete cartas requerem análise minuciosa, visto que recebem inscrições manuais na cor vermelha: “1ª recebida”, “2ª recebida”, “3ª recebida”, “4ª recebida”, “5ª recebida”, “6ª recebida” e “7ª recebida”. Abaixo, a reprodução parcial da “2ª recebida” e da “4ª recebida”, com as inscrições localizadas no canto superior esquerdo das cartas.

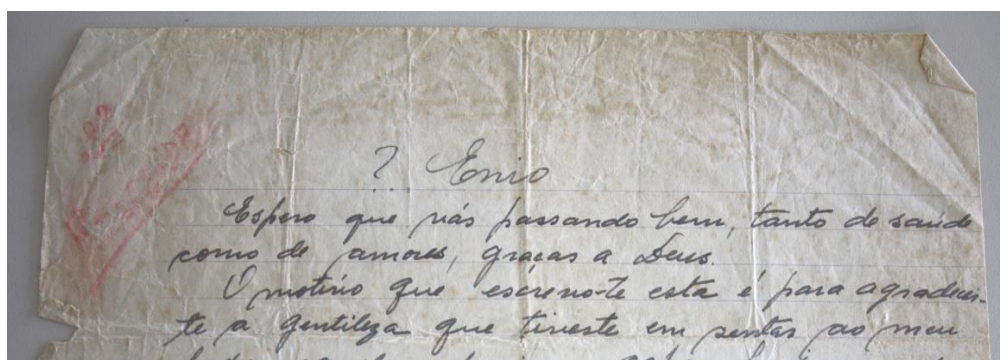


Figura 5: Excerto da carta “2ª recebida” de Ada para Enio (Acervo: ALE 271, Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami).

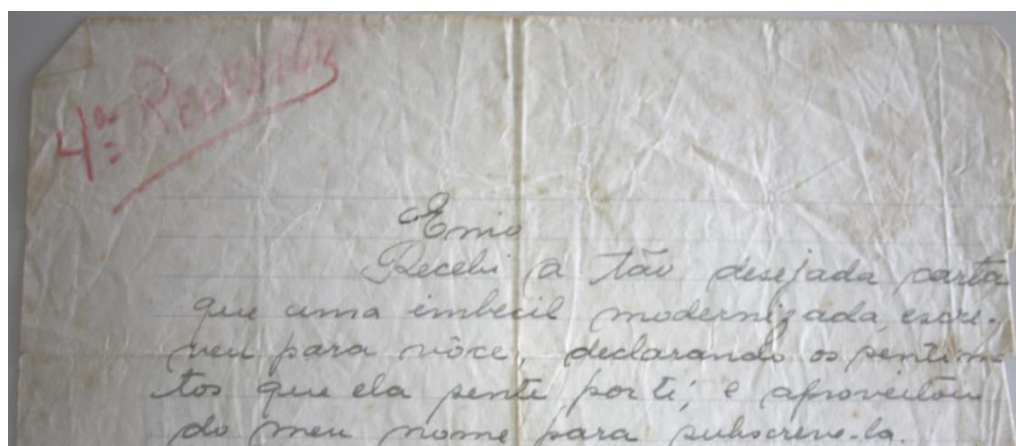


Figura 6: Excerto da carta “4ª recebida” de Ada para Enio (Acervo: ALE 273, Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami).



As inscrições na cor vermelha operam como indícios de uma organização do conjunto de missivas e é possível que o próprio Enio tenha realizado a tarefa de escrever, dispondo as missivas na ordem em que as recebera e constituindo um arquivo pessoal. Esta configuração é vestígio de uma primeira triagem e recupera a relação que o titular manteve com os documentos guardados e os sentidos que lhes foram atribuídos. Enio não conservou as missivas de qualquer maneira, pois como aponta Artières, no processo de arquivamento de nossas vidas, “fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens” (ARTIÈRES, 1998, p.11)

O conteúdo temático, as expressões de afeto e os protocolos epistolares como a saudação e o fecho indicam que as cartas foram trocadas durante o flerte. Quanto às informações cronológicas, há uma lacuna, pois somente a “4ª recebida” consta data (09 de agosto de 1946). Todavia, é possível apontar que as outras missivas também foram produzidas próximas a esta data, uma vez que responder as cartas recebidas é o cerne do pacto epistolar (GAUSTAUD, 2009, p.238). A produção de correspondências era sucessiva, pois ambos respondiam, consolidando a reciprocidade do pacto: Ada comentava o conteúdo da missiva que recebera de Enio na carta e, logo em seguida, enviava a ele.

DOS ARQUIVOS PESSOAIS EM INSTITUIÇÕES DE GUARDA

Como receptor das missivas, portanto titular dessa documentação, Enio conferiu ao ato de guardar um modo de registrar suas experiências vividas. No AHMJSa, o conjunto dessas missivas está agrupado num mesmo maço, junto a outros documentos do titular. Já o diário pessoal de Ada localiza-se num invólucro que concentra o seu arquivo pessoal. O inventário analítico³ informa que o diário pessoal e as missivas, foram reunidos num mesmo fundo, de Enio, e que a instituição aplicou o princípio de proveniência⁴, com a preocupação de conservar a integridade do acervo, evitando o seu desmembramento ou a dispersão em fundos de origem diversa.

A organicidade do conjunto documental, como premissa da prática arquivística, atenta para os vínculos que ligam os documentos entre si e os vínculos que unem os documentos com o contexto em que foram produzidos (CAMARGO, 2009). Como já apontado no artigo, também é relevante observar as circunstâncias

³ O Inventário Analítico do Arquivo Particular de Enio foi elaborado pela curadoria de Jovita Galeão Santos Sampaio, do AHMJSa.

⁴ A proveniência é um princípio da prática arquivística, que consiste em organizar os documentos em um seu fundo de origem, isto é, os documentos de uma mesma pessoa, órgão público, entidade, etc devem permanecer agrupados, não sendo misturados com outros acervos. Ver: DUCROT, Ariane. Classificação dos arquivos pessoais e familiares. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 151-168, 1997.



em que os documentos de natureza pessoal foram doados e organizados num fundo, durante o seu deslocamento para uma instituição pública.

O AHMJSA, instituição que abriga o arquivo pessoal de Ada e de Enio, nos quais estão localizados o diário pessoal e o conjunto das missivas, tem como prática arquivística o recolhimento de documentos de caráter pessoal, com o empenho junto às famílias que herdaram os arquivos dos titulares. O interesse em preservar acervos pessoais de pessoas comuns, não ilustres, disponibiliza aos pesquisadores a consulta e o acesso público a essas fontes e contribui para o desenvolvimento de pesquisas de caráter histórico, em especial sobre os sujeitos comuns.

O trabalho de triagem e de organização do fundo de Enio foi delegado ao arquivo, por meio do curador e também com a colaboração de Alexandre, um dos três filhos do casal. Através do inventário analítico é possível identificar que as doações foram sucessivas e em distintos momentos (1997 a 1998, 2007 e 2013), o que evidencia a face dinâmica da acumulação documental. O inventário também apresenta uma pequena biografia de Ada e Enio, constatando que a doação de seus arquivos pessoais à instituição pública foi posterior ao falecimento dos titulares ⁵.

Talvez se possa afirmar que Alexandre cumpriu o papel de “guardião da memória”, termo cunhado por Ângela de Castro Gomes para designar o “narrador privilegiado”, a pessoa autorizada a falar a história do grupo, pois tanto “ele guarda/possui as ‘marcas’ do passado sobre o qual se remete, [...] quanto porque é o ‘coleccionador’ dos objetos materiais que encerram aquela memória” (GOMES, 1996, p.7). Em uma conversa informal com Alexandre, na qual chegaram às minhas mãos os álbuns de fotografia de Ada, concernentes a sua juventude, ao casamento e a seus filhos, e de sua avó, Giselda, mãe de Ada, histórias de vida de sua família foram relatadas. Ele recorda das triagens cometidas após o falecimento dos pais, com a divisão da memória material de Ada e de Enio entre ele e seus dois irmãos, todavia havia lhe sido incumbida a tarefa de doação a uma instituição de guarda. Alexandre conta também que os arquivos familiares doados não se restringiram somente aos conjuntos documentais de seus pais, como também foram concedidos os arquivos pessoais de tias e tios, avós e avôs e bisavôs e bisavôs. Ao guardião da memória, mediador do processo de deslocamento da memória material de sua família ao AHMJSA, os documentos são suportes para as lembranças de sua família, representando laços de descendência e de significações afetivas.

Concluindo, o trabalho com arquivos pessoais demanda um procedimento analítico cuidadoso, que considere a construção de sentidos que os sujeitos produzem no ato de guardar papéis e artefatos. Do gesto

⁵ O inventário analítico traz as informações de que Ada faleceu em 1989 e Enio em 1992.



subjetivo de guardar documentos pessoais, elucidados na relação que Ada e Enio mantiveram com seus artefatos guardados, é explícito que a acumulação documental foi motivada pela guarda de registros que atestam experiências vividas, neste caso para as lembranças de um relacionamento amoroso. Ao retornar para a epígrafe do presente artigo, que faz menção às palavras iniciais de Ada no seu diário pessoal, conservar escritas de si ou objetos de memória, *preenchendo esse espaço vazio que mais tarde servirá para recordarmos a mocidade*, é uma ação que tanto remete ao passado, para uma experiência vivida com afeto, como também uma prática que projeta para o futuro, com intencionalidade autobiográfica e construção de subjetividade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. 1996. *A Fabricação do Imortal: Memória, História e Estratégias de Consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, p.28.
- ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 09-32, 1998.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 266.
- BOSI, Ecléa Bosi. *O Tempo Vivo da Memória: ensaios de psicologia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.46.
- CALLIGARIS, Contardo. *Verdades de autobiografias e diários íntimos*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 21, 1998/1, p. 46.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. *Arquivos pessoais são arquivos*. Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, n.2, jul.-dez. 2009.
- CUNHA, Maria Teresa Santos, *Diários pessoais: territórios abertos para a História*. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.
- DUCROT, Ariane. *Classificação dos arquivos pessoais e familiares*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 151-168, 1997.
- FUNARI, P.P.A. *Memória histórica e cultura material*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.13, n.25/26, p.17-31, 1993.
- GAUSTAUD, Carla. *De correspondências e correspondentes: cultura escrita e práticas epistolares no Brasil entre 1880-1950*. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – PPGEdU/UFRGS, Porto Alegre, 2009, p.238.
- GOMES, Ângela de Castro. *A guardiã da memória*. Acervo-Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 9, n.1 e 2, p.17-30, jan./dez. 1996,p.7.

_____. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.



HEYMANN, Luciana Quillet. *Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Muller*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v.19, 1997, p.45 e 46.

_____. *O indivíduo fora do lugar*. Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, n.2, p. 40-57, jul-dez, 2009, p.55.

MALATIAN, Teresa. *Cartas: narrador, registro e arquivo*. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p.203.

POMIAN, K. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi – Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v.1, p. 51-86, p.71.

_____. *História cultural, história dos semióforos*. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 71- 95.

RANUM, Orest. *Os refúgios da intimidade*. In: ARIES, Philippe, CHARTIER, Roger (Org.) *História da vida privada: Da Renascença ao século das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 213.

SCHMIDT, Benito Bisso. *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: Ed. da UNISC, 2000, p.52.

SOUZA, Rosa Fátima de. *História da cultura material escolar: um balanço inicial*. In: BENCOSTA, Marcus Levy (Org.). *Culturas escolares, saberes e práticas educativas: itinerários históricos*. São Paulo: Cortez, 2007, p.69.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 16

As escritas de si femininas: os diários e cartas como espaços de produção literária

FICÇÃO E REALIDADE: AS CARTAS DE JANE AUSTEN

Priscila M. M. G. Kinoshita (UNIANDRADE)

“Eu o descrevo antes sensível do que brilhante. Não existe ninguém brilhante nos dias de hoje” (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p. 207. Tradução nossa). Este trecho foi retirado de uma carta de Jane Austen para a irmã, Cassandra, sua melhor amiga e confidente. A avaliação de um “ele” que não chega a ser brilhante, como, na realidade, não existe ninguém realmente brilhante naqueles tempos, evidencia a capacidade de Jane Austen de julgar o comportamento humano e emitir julgamentos acurados e severos. O comportamento humano é de longe o assunto mais importante na produção literária de Jane Austen e, previsivelmente, em sua correspondência pessoal.

Somente dois terços das cartas escritas por Austen chegaram até nós; sua irmã Cassandra destruiu a maioria, talvez em respeito à intimidade da escritora. As cartas restantes foram compiladas na obra *Letters of Jane Austen*, de Edward Hugessen Knatchbull-Hugessen (1829-1893), Lord Brabourne, filho de Fanny, a sobrinha predileta de Austen, publicado em 1884 e que nos fornece o material básico utilizado neste artigo. *Jane Austen: her Life and Letters* (1913), de autoria de William Austen-Leigh (1843-1921) e Richard Austen-Leigh (1872-1941), filho e neto, respectivamente, de James Edward Austen-Leigh, sobrinho de Jane Austen, contém cartas endereçadas e recebidas de várias pessoas, material usado como complementação.

Da análise das cartas depreendemos a dupla visão da crítica sobre Jane Austen: como conservadora das tradições e valores da vida inglesa, concentrada no ambiente rural, ainda não atingido pela Revolução Industrial; como observadora sagaz das transformações trazidas pelo Iluminismo Georgiano.

As críticas feministas Susan Gubar e Sandra Gilbert dedicam a Jane Austen dois capítulos de sua obra, já amplamente discutida na academia, *The madwoman in the attic*, em que defendem uma visão da autora como profeminista. Considerando a coincidência, em termos, entre as teses defendidas, valemo-nos de referências às autoras para exemplificar e reforçar a argumentação.

No ensaio intitulado *Jane Austen*, Virginia observa que a escritora, por quem nutria grande admiração, tinha a singular capacidade de enxergar a fundo os vícios e a mesquinhez da natureza humana e de ridicularizá-los em seus romances. Austen satiriza seus personagens como marionetes, criadas especificamente pelo prazer



de dominá-los e controlar o seu destino:

Romancista nenhum jamais fez uso tão apropriado de um impecável senso dos valores humanos. É contra o fundo de julgamento certo, de bom gosto infalível, e de moral quase rígida, que expõe desvios da bondade, verdade e sinceridade que estão entre as coisas mais deliciosas da literatura. (WOOLF Apud LEASKA, 1984, p.228. Tradução nossa)

Em suma, Virginia Woolf afirma que a visão satírica de Jane Austen é velada, por não agredir "o bom gosto", mas eficaz, como produto de julgamento certo e moral rígida.

É extensa sua galeria de tolos, ignorantes e pernósticos, distribuídos em todos os romances, cujas pequenas falhas e vícios ridiculariza sem piedade. São exemplos, no *cast* de *Pride and Prejudice*, a Sra. Bennet como encarnação da ignorância e falta de bom senso, e o Sr. Collins, herdeiro dos bens do Sr. Bennet, cujas referências recorrentes a Lady Catherine de Bourgh, "minha estimada benfeitora" fazem dele um personagem maçante e ridículo. A lei, porém, confere a esse homem ridículo o poder de expulsar a Sra. Bennet e as filhas de casa. Apesar de se referir à morte do Sr Bennet de maneira humorística pela voz do Sr Collins, "quando um certo evento infausto vier a acontecer", Jane Austen sugere que a realidade é dura e cruel. Foi o que aconteceu com ela mesma, a mãe e a irmã. Não é seu propósito reformar nem aniquilar, diz Woolf. "Mantém-se em silêncio, o que é muito mais terrível" (WOOLF Apud LEASKA, 1984, p.227. Tradução nossa).

Em análise perspicaz da posição de Jane Austen como artista que conhece o objeto de sua arte, Virginia Woolf se utiliza de imagem poética:

Uma dessas fadas que pousam sobre berços deve tê-la levado em um voo através do mundo assim que nasceu. Quando foi devolvida ao berço, não apenas sabia como era o mundo, mas já havia escolhido o seu reino. E havia concordado, se pudesse reinar sobre aquele território, em nunca cobiçar outro. (WOOLF Apud LEASKA, 1984, p.223. Tradução nossa)

Metaforicamente, a obra de Jane Austen é o território da escritora, onde ela reina absoluta e tem o direito de determinar o destino de cada personagem ali representado, e o suposto propósito de satirizar a natureza humana como seu objetivo.

Se enquanto sátira a obra de Jane Austen não se propõe a moralizar, no aspecto de contestação e protesto vai além do que uma análise superficial de seu texto revela. Austen tinha consciência de sua arte como meio de protesto e forma de desabafo, apesar das barreiras e limitações impostas pelo gênero, camuflado na autoria anônima de "by a lady". Restringida pelos princípios da moralidade e educação, Jane Austen se protege de possíveis censuras, utilizando-se da criação satírica de marionetes para expor o que não podia ser exposto. Simone de Beauvoir observa apropriadamente que "nenhuma mulher pode pretender sem má-fé situar-se além de seu sexo" (BEAUVOIR, 2009, p.14).

Jane Austen escreve sobre uma sociedade superficial, embebida em convenções estereotipadas, que



mantém o controle sobre as pessoas através da educação determinada pela época. Austen revela em suas cartas que preferia analisar pessoas a frequentar museus e apreciar obras de arte:

Mary e eu, depois de instalar seus pais, fomos ao Museu Liverpool e à Galeria Britânica. Me diverti naqueles locais, embora a preferência por pessoas me inclinasse como sempre a prestar mais atenção aos frequentadores do que às mostras. (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.170. Tradução nossa)

À primeira vista, as tramas de seus romances são simples histórias sobre atividades diárias, relacionamentos e o cotidiano das pessoas. Mas é a natureza humana seu foco principal: "Sou uma ingrata; ficar tão ocupada com essas coisas a ponto de parecer não pensar nas pessoas e circunstâncias que realmente fornecem interesse duradouro – a sociedade ao nosso redor" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.172, tradução nossa). Aparentemente seu mundo ficcional não vai além do mundo factual em que, na imagem criada pela família, não ultrapassou os limites impostos às mulheres pela sociedade, conservando-se como uma dama que escreve trivialidades e satiriza tão habilmente a sociedade que suas farpas passam quase despercebidas.

As cartas, no entanto, que contêm confidências íntimas a Cassandra, apresentam uma versão mais acurada de Austen. Confiante na discrição da irmã, faz comentários maliciosos sobre as pessoas e a sociedade: "Querida Cassandra, — Aqui estou eu, mais uma vez, neste cenário de dissipação e vício. Começo a achar que meus princípios estão corrompidos" (AUSTEN-LEIGH, W. & AUSTEN-LEIGH, 1913, p.48, tradução nossa). Este ambiente de dissipação e vício, usado para descrever a casa de seu irmão Edward em Kent, onde sente que sua moral está se corrompendo, é uma referência satírica à condenação feita dos púlpitos contra prazeres mundanos, por menores que sejam, em sermões veementes que ameaçam os pecadores com os suplícios do inferno. Os julgamentos irônicos constantemente mudam de foco. Na intimidade das cartas, dá largas à sua veia sarcástica e faz julgamentos severos: "Não consigo de maneira alguma achar as pessoas agradáveis; considero a Sra. Chamberlayne por arrumar o seu cabelo tão bem, mas não consigo sentir nenhum sentimento mais agradável" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.90, tradução nossa). A pobre Sra. Chamberlayne tem uma única qualidade merecedora de respeito: sabe pentear-se bem. As farpas irônicas reaparecem nas cartas escritas nos romances, a exemplo da comunicação do casamento de Elizabeth e Darcy, endereçada pelo Sr. Bennet ao Sr. Collins:

CARO SENHOR.

Devo importuná-lo mais uma vez por congratulações. Elizabeth logo será a esposa do Sr. Darcy. Console Lady Catherine tão bem como puder. Mas, se eu fosse você, ficaria ao lado do sobrinho. Ele tem mais a oferecer. Seu, sinceramente, etc. (AUSTEN, 2008, p.395)

A carta é um primor de ironia. Virginia Woolf afirma: "Jane Austen é senhora de uma emoção mais profunda do que parece à primeira vista. Ela nos incentiva a suprir o que não está explícito" (WOOLF Apud



LEASKA, 1984, p.225, tradução nossa). Sem usar palavras ofensivas, o Sr. Bennet rebate a carta recebida do ridículo clérigo, — em que este recomendava com veemência que Lydia fosse sumariamente banida —, chama-o de títere de Lady Catherine e de oportunista.

Nas cartas, Austen é direta nos comentários e severa na crítica, e diz abertamente o que pensa sobre relações sociais. Uma reunião enfadonha de poucas pessoas parece-lhe intolerável: "Outra reunião estúpida a noite passada; talvez se fosse maior teria sido menos intolerável, mas havia somente o número suficiente para formar uma mesa de cartas, com seis pessoas observando e dizendo tolices umas para as outras" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.90, tradução da autora). Nada mais aborrecido que jogar cartas sob os olhares de seis pessoas que não têm como passar o tempo e ficam trocando observações tolas. Jane Austen confessa que prefere observar seres humanos, a contemplar paisagens e quadros. No entanto, emprega adjetivos pouco lisonjeiros para descrevê-los: "Eu só vi Theo terça-feira bem tarde; ele estava em Ilford, mas voltou a tempo de mostrar sua habitual civilidade inócua, apática e desprovida de significado." (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.170, tradução nossa) É fácil imaginar Theo: um rapaz invariavelmente bem educado, de uma polidez sem significado, inócua e sem convicção.

Por outro lado, prefere que as pessoas não sejam muito simpáticas, para não ter de se dar ao trabalho de gostar muito delas: "A Senhora Blackford é agradável o suficiente. Não desejo que as pessoas sejam agradáveis, o que me poupa o trabalho de gostar demasiado delas" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.41, tradução nossa). Em *Pride and Prejudice* os ditames da civilidade são expostos por Elizabeth ao exigir de Darcy respostas pré formuladas na conversação durante a dança no baile em Netherfield.

Austen analisava as peculiaridades das pessoas e as descrevia detalhadamente para Cassandra: "Nós nos livramos do Sr. Mascal, no entanto. Eu também não gostei dele. Ele fala demais, é arrogante, e sua boca tem formato vulgar" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.215, tradução nossa). Sua crítica ácida é evidente nos romances e na vida real: "Eu não gosto da Srta. Blackstones; de fato, eu estava determinada a não gostar delas então isso não conta muito. "A Sra. Bramston foi muito gentil, educada e barulhenta". (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.46, tradução nossa) Segundo Virginia Woolf, mesmo no seu pequeno mundo compacto, Jane Austen utiliza sabiamente suas armas. Desde as obras da juventude, sabe como apontar sem compaixão sua varinha sarcástica na direção de personagens ridículos e mesquinhos (WOOLF Apud LEASKA, 1984, p.22).

A "varinha sarcástica" de Jane Austen é sua visão irônica do mundo, que a situa se não entre os grandes cultivadores da ironia satírica na literatura inglesa do século dezoito — Jonathan Swift, Alexander Pope, Henry



Fielding e Samuel Johnson — ao menos entre aqueles escritores em cujos trabalhos o espírito irônico prevalece. Na ficção e nas cartas, é recorrente a prática das duas espécies básicas de ironia: a ironia verbal e a ironia de situação. A primeira, em termos simples, consiste em dizer o contrário do que se pensa. Qual dos predicados que atribuí à Sra. Bramston “educada, bondosa e barulhenta” corresponde à sua verdadeira opinião ou impressão mais marcante? Em carta a Cassandra, manda a notícia de que um Sr. Richard Harvey vai casar-se, o que é um grande segredo, conhecido apenas por metade da vizinhança e por isso recomenda-lhe que não fale no assunto para ninguém (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.20) O caráter paradoxal, como no exemplo de um segredo conhecido por metade da vizinhança, é traço marcante da ironia.

Em *Pride and Prejudice* a Sra. Bennet alimenta a curiosidade dos vizinhos quando corre entusiasmada para participar a Lady Lucas o casamento de Lydia e, posteriormente, vangloriar-se do noivado de Bingley e Jane, pois sabe que da casa dos Lucas a notícia se espalhará por todos os cantos. Ainda no mundo da ficção, é especialmente em *Sense and Sensibility* que se sucedem as situações irônicas. A Sra. Ferrars deserda o filho mais velho, Edward, que insiste em honrar o compromisso de noivado com a Srta. Lucy Steele, em favor do mais novo, Robert. Não contava, porém, com as artimanhas da Srta. Steele que acaba conquistando Robert e, com ele, a fortuna da família. O jovem casal, a irmã Fanny e o marido convivem em grande harmonia, no desfecho do romance:

Colocando-se de lado os ciúmes e a má vontade que subsistiam imutáveis entre Fanny e Lucy, nos quais seus maridos tomavam partido, é claro, e os frequentes desentendimentos domésticos entre Robert e Lucy, nada poderia ser maior do que a harmonia na qual todos eles conviviam. (AUSTEN, 2002, p.363)

Mais uma vez a varinha sarcástica de Jane Austen acusa e condena as personagens mesquinhas que, na conclusão da trama, aparentemente, prevalecem sobre as menos afortunadas.

Com ironia sarcástica, a Jane Austen de carne e osso observa o mundo, do qual ri disfarçadamente e, nas cartas a Cassandra, extravasa os sentimentos de desgosto que se acumulam diante dos defeitos humanos. Nos romances, observamos a Jane Austen autora que assume diferentes posições como autora implícita: de moralização; de protesto contra injustiças, de alerta contra o ridículo das atitudes humanas. Wayne Booth defende com veemência os propósitos éticos da literatura:

Quando autores seriamente engajados nos confiam suas obras, o autor em carne e osso cria um autor implícito que aspira, conscientemente ou não, ao nosso apoio crítico. E os autores implícitos são infinitamente superiores aos autores em carne e osso com quem convivemos na vida real. (BOOTH, 2005, p.78)

Os comentários impiedosos de Jane Austen certamente causariam profundo desagrado entre seus contemporâneos. Entretanto, o mesmo espírito crítico é usado como arma pela autora implícita no texto que usa



o ridículo como força moralizadora.

Outras vezes, emite julgamentos diretos e severos:

Parece que o prodigioso ato da Sra. Knight cedendo a propriedade de Godmersham para Edward não foi tão generoso no final das contas, pois ela ainda retira uma renda dali; isso deveria tornar-se de conhecimento público, para que sua conduta não seja superestimada. (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.46, tradução nossa)

O ato de Sra. Knight, ao doar uma propriedade para seu filho adotivo, irmão de Austen, mas reservar-se os rendimentos da terra, deve ser revelado, diz Austen, para que se saiba que sua generosidade foi superestimada. Existe evidentemente o lado doméstico de Jane Austen, que faz parte da educação feminina da época:

Minha mãe quer que eu lhe diga que sou boa dona de casa, o que eu não reluto em dizer porque realmente acho que é minha qualidade peculiar, e por esta razão sempre tenho o cuidado de providenciar coisas que satisfazem meu apetite, o que eu considero o principal mérito da administração do lar. (AUSTEN-LEIGH, 1871, p.57, tradução nossa)

Assim como Jane explica na carta que é uma boa dona de casa, mas opera como quer, como escritora, embora mantenha a aparência de subjugada, ela age com igual independência. A preocupação da escritora se volta para problemas de alcance mais amplo:

O que aconteceu com toda a timidez do mundo? Enfermidades tanto morais como naturais desaparecem com o passar do tempo e outras tomam seu lugar. A timidez e a doença do suor (epidemia inglesa no século XVI que desapareceu assim como surgiu) deram espaço à confiança e às reclamações de paralisia. (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.108, tradução nossa, adendo nosso)

Na carta acima, dirigida a Cassandra, lamenta o desaparecimento gradual de certas atitudes e valores que considera importantes. Discute, em outras, a escrita de seus romances e o desejo de Martha Loyd, acolhida pelas Austen após perder os pais, de publicar seu trabalho. Sobre o romance intitulado, a princípio, *First Impressions*, informa:

De maneira nenhuma eu permitiria que Martha lesse "First Impressions" novamente, e fico feliz de não ter deixado o livro com você. Ela é muito ardilosa, mas eu percebi seus desígnios; ela pretende publicá-lo de memória e com mais uma leitura seria capaz de fazê-lo. Quanto a "Fitzalbini", quando eu voltar para casa, ela poderá examiná-lo assim que admitir que o Sr. Elliot é mais bonito que o Sr. Lance; que homens de cabelos claros são preferíveis aos de cabelos pretos, pois eu pretendo aproveitar todas as oportunidades para eliminar seus preconceitos pela raiz. (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.57, tradução nossa)

Nos romances de Austen, máscaras de elegância e boas maneiras encobrem a indignação e o inconformismo pela situação das personagens femininas, as quais, entretanto, ela caracteriza como exemplos dos bons costumes ingleses e de obediência a regras sociais. A mesma máscara que a autora de carne e osso, Jane Austen, usa em público para esconder a contrariedade: "Passei a noite de sexta-feira com os Mapletons, e fui obrigada a me mostrar satisfeita mesmo contra minha vontade" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.55,



tradução nossa).

Para Simone de Beauvoir, em seu estudo sobre Jane Austen, são justamente suas atitudes de exagerado conformismo com um meio social tolo que caracterizam o protesto: "Sua extrema delicadeza e aguda sensibilidade é que manifestam a repugnância pela vulgaridade de seu meio;" (2009, p. 329). Austen é elegante até mesmo em comentários irônicos sobre pessoas conhecidas.

A literatura de Austen, na visão divulgada pela família, caracteriza-se como propagadora dos padrões ingleses de ordem e cultura, em um mundo em desordem (devido à guerra), e de regras de elegância e decência. Trata-se do ideal feminino criado pelo homem, justamente o grande problema da mulher, que Austen representa nos romances. Para Gubar e Gilbert, os romances de Austen podem ser entendidos como reveladores de um panorama ampliado: ao aceitar sua posição desconfortável como mulher em uma sociedade, fechada, sobrevive tentando tornar menos difícil uma situação ruim, expondo os problemas por trás da camuflagem que construiu para se proteger (GILBERT & GUBAR, 2000, p.111-112). É desconfortável nos depararmos nos romances de Austen, com jovens solteiras, que enfrentam tão aberta e claramente sua inferioridade no sistema econômico.

As personagens de Austen pertencem principalmente à classe média da sociedade (JOHNSON, 1988, p.xviii.) em que a situação da mulher solteira é difícil. Jane faz comentários irônicos sobre a pobreza e alia a ideia de felicidade à de estabilidade financeira:

As pessoas tornam-se tão terrivelmente pobres e econômicas nesta parte do mundo que não tenho nenhuma paciência com elas. Kent é o único lugar para a alegria; todo mundo é rico por lá. Devo, contudo, fazer justiça semelhante com o bairro de Windsor. (AUSTEN-LEIGH, 1913, p.57, tradução nossa)

As dificuldades financeiras que afligem as irmãs Austen são comentados com ironia: "Fiquei um pouco feliz ao saber que as finanças de Edward vão indo bem – tão feliz quanto fico ao saber que alguém, exceto eu e você, enriqueceu – e fico muito feliz por saber do presente que ele lhe deu" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.45, tradução nossa). Três anos depois, em outra carta endereçada a Cassandra, ela faz semelhante comentário ao vender seus livros, não deixando dúvidas de se irritar com a situação em que se encontra. "O Sr. Bent parece decidido a ser detestável, pois avalia os livros em apenas 70 libras. O mundo todo parece estar conspirando para enriquecer uma parte da família em detrimento da outra" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.93, tradução nossa).

Em carta endereçada a Cassandra ela analisa como as mulheres são avaliadas na sociedade e fala da sua suposta imperfeição: "Ela mora em algum lugar entre Southampton e Winchester, é atraente, talentosa, agradável e tudo mais menos rica" (AUSTEN-LEIGH, 1913, p.57, tradução nossa). Austen retrata situação



similar em *Pride and Prejudice*: Wickham pretere Elizabeth por uma mulher rica e Elizabeth entende e aceita essa situação como plausível.

Austen revela em uma de suas cartas o destino escolhido por Miss J., que pelos seus comentários escolheu errado o seu par e terá que carregar tamanho fardo pelo resto da vida: "A senhorita J. é casada com o jovem Sr.G. e é muito infeliz. Ele blasfema, bebe, é rabugento, invejoso, egoísta e brutal. O casamento tornou sua família miserável e fez com que ele fosse deserdado" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.109, tradução nossa). A escolha errada de uma mulher era irremediável e poderia causar a própria infelicidade e talvez a de sua família. Lydia Bennet é o exemplo dessa afirmativa em *Pride and Prejudice*.

Apesar de as heroínas nos romances da escritora encontrarem o porto seguro, elas tiveram que sucumbir às regras da sociedade, ou alguém na trama teve seu final fadado ao destino duvidoso da maioria das mulheres da realidade. É o caso de *Pride and Prejudice*, no caso de Elizabeth Bennet e de Charlotte Lucas, respectivamente.

Gubbar e Gilbert comentam que Austen expõe sua insatisfação com a estrutura social através de seu trabalho:

[...] Constantemente, Austen demonstra seu desconforto com sua herança cultural, especificamente com o restrito espaço designado para as mulheres no patriarcado e sua análise da economia da exploração sexual. Ao mesmo tempo, entretanto, sabe, desde o início de sua carreira, que não há outro lugar para ela exceto aquele espaço restrito. Sua estratégia paródica é por si só uma testemunha de sua luta com as inadequadas mas inescapáveis estruturas. (GILBERT & GUBAR, 2000, p.112, tradução nossa)

Virginia Woolf fala sobre a forma clara de Austen apresentar os problemas: "Aqui suas dificuldades são mais aparentes e o modo como ela faz para superá-las menos disfarçado" (WOOLF Apud LEASKA, 1984, p.22, tradução nossa). Gubar e Gilbert acrescentam que a corajosa graciosidade sob pressão de Austen não é somente um refúgio de uma realidade perigosa, é também um comentário sobre o assunto (GILBERT & GUBAR, 2000, p.112, tradução nossa).

Virginia Woolf adiciona que: " O que ela oferece é, aparentemente, uma ninharia, ainda que composto de algo que expandirá na mente do leitor e dotado com os cenários da vida mais duradouros, que são aparentemente triviais" (WOOLF, 2013, tradução nossa). O que capta o leitor de forma velada, o que expande na mente do leitor, é o sentimento de que algo incomoda e apesar dos romances terminarem bem, a tranquilidade não impera. "Austen está preocupada principalmente com a impossibilidade das mulheres escaparem das convenções e categorias que, em todos os sentidos, as depreciam" (GILBERT & GUBAR, 2000, p.113, tradução nossa).

A crítica feminista considera Austen uma precursora da luta pelos direitos das mulheres. Dentro de seu



mundo restrito, afirmam Gubar e Gilbert, conseguiu manifestar repúdio à situação da mulher, utilizando-se da ironia. Tinha consciência, porém, de que sem ajuda masculina pouco poderia fazer. Escreve a Cassandra sobre o assunto "sobrevivência financeira": "Edward e Frank partiram em busca de fortuna. Este último deve voltar logo para nos ajudar a procurar a nossa" (AUSTEN-LEIGH, 1913, p.77). O tom das palavras indica resignação — a mulher não pode se aventurar sozinha no mundo; mas também desencanto — Frank voltará mesmo logo?

Austen conhecia as banalidades esperadas no comportamento feminino e ironicamente expunha tais exigências. Em carta à Cassandra, Austen comenta que não se utiliza das delicadezas sociais para conviver em sociedade: "...mas é meu infeliz destino raramente tratar as pessoas tão bem quanto elas mereceriam" (KNATCHBULL-HUGESSEN, 1884, p.43, tradução nossa).

Em *Pride and Prejudice*, a cena da dança de Elizabeth com Darcy exemplifica o comportamento trivial esperado das mulheres. Elizabeth faz um comentário e espera que Darcy responda com um comentário tão bestial quanto o que foi por ela proferido: "É sua vez de dizer alguma coisa, Sr. Darcy. Eu falei de dança, e você teve de fazer algum tipo de observação sobre o tamanho do salão ou o número de casais". (AUSTEN, 2008, p.103, tradução nossa)

Segundo Gubar e Gilbert, Austen ridiculariza as convenções literárias pré formuladas por homens, que escrevem principalmente para jovens leitoras influenciáveis, moldando a vida de muitas mulheres (GILBERT, S. M. & GUBAR, S., 2000, p.113). Simone de Beauvoir afirma que a mulher é lapidada pela sociedade em função do homem (BEAUVOIR, 2009, p.70-80.) e, portanto, assume essa perspectiva na análise da literatura criticada por Austen; e literatura se torna compêndio doutrinário, perpetuando a dependência feminina.

As cartas de Austen compiladas por Lord Brabourne e James Edward Austen-Leigh forneceram referencial inquestionavelmente rico para nossa argumentação. Na intimidade das cartas a Cassandra, vislumbramos a Jane Austen autêntica que faz comentários irônicos de tom cômico sobre o mundo e a natureza humana em que expressa julgamentos severos. Ao mesmo tempo, percebemos que a criação da obra de arte foi lapidada pelas fronteiras preconceituosas existentes na época. A escritora moldou sua literatura para que passasse incólume pelos críticos, a fim de atingir seus objetivos. A ironia serve-lhe de arma para camuflar a indignação enquanto mulher e escritora. Utilizando a comicidade como recurso de protesto, apresenta como inadequados os próprios princípios e convicções, em situações aparentemente triviais, quando na realidade deseja defendê-los (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 121). Seus romances são de maneira sagaz concatenados para camuflar o espírito arguto que espreita por trás de cada palavra, de cada sentido ambivalente.



REFERÊNCIAS

- AUSTEN, J. *Pride and prejudice*. Tradução de Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.
- AUSTEN, J. *Razão e sensibilidade*. Tradução de T. M. Deutsch. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- AUSTEN-LEIGH, J. E. *A memoir of Jane Austen*. Londres: Les Bowler, 1871.
- AUSTEN-LEIGH, W.; AUSTEN-LEIGH, R. A. *Jane Austen: her life and letters. A family record*. 1913. Disponível em: <<http://www.archive.org/>>. Acesso em: 30 fev. 2011.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Millet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BOOTH, W. *Resurrection of the implied author: why bother? In: PHELAN, J.; RABINOWITZ, P. A companion to narrative theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 75-89.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2. ed. Londres: Yale University, 2000.
- JOHNSON, C. L. *Jane Austen: women, politics and the novel*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- KNATCHBULL-HUGESSEN, E. H. *Letters of Jane Austen*. London: Bentley, 1884.
- LEASKA, M. A. *The Virginia Woolf reader*. Nova York: Harcourt Brace, 1984.
- WOOLF, V. *The common reader*. 2013. Disponível em <<https://books.google.com.br>>. Acesso em: 7 fev. 2012.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 16

As escritas de si femininas: os diários e cartas como espaços de produção literária

A ESCRITA DIARÍSTICA DE ANAÏS NIN EM *HENRY & JUNE*: ENTRE A AUTOFIÇÃO E A AUTOBIOGRAFIA

Giselle Silveira da Silva (FURG)

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento (FURG)

ANAÏS NIN

Angela Anaïs Juana Antolina Rosa Edelmira Nin y Culmell, Anaïs Nin, (1903 – 1977) nasceu em 21 de fevereiro, em Neuilly (arredores de Paris), filha de Joaquín Nin y Catellanos, pianista e compositor cubano, e de Rosa Culmell y Vaurigaud, cantora cubana de ascendência franco-dinamarquesa. Durante a infância morou em Paris, mas ela e sua família acompanhavam o seu pai em suas turnês por diversos países, retornando a Paris ao término de cada turnê. Num desses retornos, no ponto de partida, seu pai disse que iria realizar uma turnê e não embarcou com sua família, pois na verdade ele estava abandonando-os definitivamente.

Então, eles retornaram para a casa de seus avós, na Espanha, onde sua mãe fez um projeto de ir para a Nova Iorque, pois lhe disseram que uma mulher solteira poderia criar melhor seus três filhos lá. Anaïs Nin teve muito medo e, então, resolveu escrever uma carta para seu pai, descrevendo essa viagem, relatando seus medos e anseios, e pensou em enviá-la na esperança dele retornar para a sua família. Porém, essa carta nunca foi enviada e a escrita transformou-se numa escrita diarística. A redação deste diário continuaria até seus últimos dias de vida, resultando em dezenas de volumes e transformando-se em um dos documentos de maior importância literária, psicanalítica e antropológica do século XX.

A sua obsessão com a procura do "eu" tornou as 350 mil páginas dedicadas a essa busca na sua principal referência bibliográfica. "O Diário de Anaïs Nin", cobrindo a sua vida de 1914 a 1974, é completado por livros de ficção, como "Uma Espiã na Casa do Amor", "A Casa do Incesto" ou "Debaixo da Redoma", que não conseguem "descolar" da sua autobiografia.

Anaïs Nin tratava seus diários como confidentes, um espaço para reflexões e especulações, era uma forma de sentir-se viva, de viver. Neles ela escrevia suas angústias, descobertas, transcrevia as cartas que enviava e recebia.

Em 1923, casou-se com o seu primeiro marido o banqueiro Hugh Parker Guiler, Ian Hugo, e, no ano



seguinte, voltou a viver, junto com seu marido, em Paris. Lá, Anaïs Nin foi amiga de inúmeros escritores, entre os quais D. H. Lawrence – seu primeiro trabalho publicado foi um estudo sobre a obra dele -, André Breton, Antonin Artaud, Paul Éluard e Jean Cocteau e Henry Miller. Com Henry Miller, Anaïs manteve um romance por longos anos o qual foi relatado em vários diários, tendo o início e o ápice do romance entre 1931 e 1932. O texto desse romance foi retirado dos seus diários e publicado no livro, *Henry e June: diários não expurgados de Anaïs Nin* (1931-1932).

Anaïs Nin morreu em 14 de janeiro de 1977, em Los Angeles, nos Estados Unidos. Os diários não-expurgados começaram a ser editados em 1986, quase dez anos após a morte dela, pelo seu segundo marido, Rupert Pole, que cumpriu desejo expresso por ela em vida.

A ESCRITA DIARÍSTICA

Segundo Lejeune (2008, p. 259), o diário “é uma escrita quotidiana: uma série de vestígios datados”, que tem como uma das características principais marcar a passagem do tempo. Sendo assim, o primeiro gesto do diarista é registrar a data acima do que vai escrever. A datação pode ser mais precisa ou espaçada, mas é essencial.

Quanto à forma, o diário não possui uma estrutura física, apenas deve ter como característica uma escrita de si, uma escrita autobiográfica. O diário também costuma ter transcrições de textos de outras pessoas e outras formas de expressões não textuais, como forma de comprovar, materializar e/ou reafirmar o que foi dito pelo autor.

Segundo Nascimento e Patrini-Charlon (2010), o diário íntimo provém de uma evolução do gênero diário. No ocidente, os gêneros diarísticos foram escrituras, inicialmente masculinas, que narravam o cotidiano de uma determinada corte, guerras e viagens.

Havia também os diários coletivos, em que vários acontecimentos de uma comunidade apontavam, como uma forma de registro histórico, e cujos apontamentos não eram necessariamente redigidos pelo mesmo diarista.

Os diários íntimos tiveram como marco o escritor inglês Samuel Pepys (1633-1703), já o gênero de escrita feminina tem como marco os diários da artista russa *Diários de Marie Bashkirtseff* (1858-1884). Em 1887, eles foram publicados na França, com extraordinária aceitação entre as mulheres, que passaram a manter diários íntimos com a intenção de se tornarem famosas como Bashkirtseff.



A prática do diário responde a motivações variadas, de acordo com Lejeune. Não existe um perfil psicológico do diarista. O diário pode ter utilidades diversas: conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever. Essas utilidades não precisam ser isoladas, a escrita diarística pode ter uma mais de uma função para o diarista.

Mas uma motivação é certa, mantém-se um diário, porque se gosta de escrever. Para Lejeune (2008, p. 264):

Pode-se escolher as regras do jogo. Ter vários cadernos. Misturar os gêneros. Fazer de seu diário, ao mesmo tempo, observatório da vida e o ponto de encontro de seus escritos. Um diário raramente é corrigido e, no entanto, tem-se a impressão de progredir.

Como um diário normalmente não tem um final, essa ideia de progressão está relacionada à ideia de continuidade.

Para Blanchot (apud FIGUEIREDO, 2013, p. 30), o diário supõe sinceridade, o que acarreta a superficialidade que o caracteriza, sua insignificância: escrever diário seria o mesmo que querer fugir do silêncio. O diário sendo uma escrita do “eu”, muitas vezes realizada sozinha, supõe-se desta forma que não haveria razões para não ser sincero, tendo em vista que a escrita diarística tem como característica o registro diário, de caráter confessional, uma forma de evasão. Figueiredo (2013, p. 30) “Assim, para Blanchot o diário só ultrapassa a superficialidade de marcação do cotidiano se transborda para incorporar também o imaginário, a irrealdade da ficção.”

HENRY & JUNE – DIÁRIO DE UMA DESCOBERTA ÍNTIMA

Tirado dos diários 32 a 36 de Anaïs Nin, *Henry e June* é um relato íntimo do florescer sexual da autora. Esse relato não constou nos diários publicados em sete volumes a partir de 1969. *Henry & June* foi publicado na década de 1980, após a morte da autora e, na época da morte do seu ex-marido Hugh Guiller. Cobre um só ano – dos últimos meses de 1931 ao final de 1932 – da vida de Anaïs Nin em Paris, período em que ela conheceu o escritor americano Henry e sua bela mulher, June. Logo, iniciou com ele um romance extraconjugal que revela nos seus diários todos os sentimentos de angústia, descobertas, êxtase, tristeza, que marcaram uma relação vivida até os limites do erotismo e da paixão.

A escrita de Anaïs Nin foi intensa nesse período. Nele se incluem as primeiras experiências em escrita erótica, escrita essa influenciada pelo estilo e vocabulário de Henry Miller. Virá a descobrir-se, assim, a mulher e a escritora *Anais*, que se liberta sexual e moralmente, que tem seu casamento abalado (com o banqueiro Hugh



Guiler, que ela chama de Hugo) e que é levada à psicanálise. Além do romance com Henry, Anaís teve outros envolvimento amorosos, no diário, como o relacionamento com o seu primo Eduardo Sanchez e com seu psicanalista Allendy, mas nenhum se compara com o seu relacionamento com Henry.

Para Anaís, a escrita diarística era uma maneira possível de sobreviver “Escrever não é, para nós, uma arte, mas é como respirar.” (NIN, 2014, p. 59), era também uma forma dela sentir-se segura “Quando ando desse modo, com a caneta e o diário, me sinto extraordinariamente segura”. Outra utilidade seria conservar um registro, uma memória daquela descoberta sexual que ela vivia “Permanecerão, aqui em meu diário, as coisas que disse.” (NIN, 2014, p. 123).

O diário relata o período de outubro de 1931 a outubro de 1932, mas o registro é marcado mensalmente, diferente da marcação diária do gênero em questão, o que é incomum e pode assinalar uma característica de sua possível ficcionalidade. Sua escrita é fragmentada, característica peculiar ao gênero diário, pois não obedece a uma escrita cotidiana. Por meio dos espaços entre os parágrafos leva-se a perceber a mudança do dia ou a mudança do momento da escrita. A marcação do tempo é feita por dias da semana, pela utilização de advérbios de tempo, mas não há registro de dias, especificamente.

A necessidade de escrever “diariamente” é considerada por ela como uma doença, dúvida essa despertada pelo seu primo Eduardo:

Nunca percebi tão claramente quanto hoje à noite que meu hábito de escrever em diários é um vício, uma doença [...] Deslizei para o meu quarto, tive a sensação de ser envolvida, de cair dentro de mim mesma. Peguei meu diário de seu último esconderijo debaixo da mesa de cabeceira e joguei-o sobre a cama, E tive a sensação de que esta é a maneira que um fumante de ópio prepara seu cachimbo. O diário, como um fragmento de mim mesma, partilha de minha duplicidade. As vezes paro de escrever e sinto uma profunda letargia. E então um sentimento demoníaco me impele a continuar (NIN, 2014, p. 138-139).

Os diários de Anaís foram todos manuscritos e contém vários trechos e cartas endereçadas e recebidas, principalmente para/de Henry. As cartas trocadas no período, por exemplo, são manuscritas no diário por Anaís, sendo desconhecidos os documentos originais, o que leva o leitor a questionar da possível veracidade destes documentos. Poderiam ter sido manipulados pela escritora diante do desejo de publicação de seus diários?

Normalmente, a escrita do diário ocorria à noite na presença de Hugo. “Guardo meu diário com muito cuidado, mas quantas vezes escrevi nele enquanto estava sentada aos pés dele junto ao fogo, e ele nem tentou ler por cima do meu ombro.” (NIN, 2014, p. 110). Anaís, em alguns momentos, rompe com o sigilo, ou pelo menos desejo de sigilo, que caracteriza a produção do gênero diário íntimo, o que, mais uma vez leva o leitor a se questionar sobre a produção do seu diário.

Apesar de serem diários íntimos e confidentes, Anaís Nin entrega os seus diários para Henry Miller ler,



busca sempre sua admiração e aprovação. “Ele começa com o assunto de meu diário vermelho, me diz os defeitos com que devo tomar cuidado.” (NIN, 2014, p. 135)

Segundo Rupert Pole, segundo marido de Anaïs Nin e executor testamentário dela, no prefácio do livro ele afirma que

Em 1920, John Erskine disse a Anaïs Nin que seu diário continha seus melhores escritos, e ela começou a amadurecer a ideia que lhe permitiria publicar “muitas páginas” dele. Nessa época ele poderia ter sido publicado na íntegra; ela não tinha nada a esconder. Depois disso, ela faria uma série de planos para a publicação [...]. Mas a partir de 1932 [...] percebeu que nunca poderia publicar o diário como tal sem ferir seu marido, Hugo, assim como os outros (NIN, 2014, p. 5).

O primeiro volume foi publicado em 1966, mas, para preservar a família e os amantes, a escritora decidiu excluir trechos comprometedores ou explícitos, além de alguns nomes, como o do esposo Hugo. Somente em 1986, quase dez anos após a morte de Anaïs, Rupert Pole começou a realizar o desejo expresso em vida pela autora de que todos os volumes dos diários fossem editados em versões sem cortes, em volumes agora disponíveis ao leitor.

ANAÍS NIN: DIARISTA X ROMANCISTA

Segundo Lejeune (2008), o diarista assume, ao escrever o diário, um pacto autobiográfico. Nesse pacto, a identidade do autor seria a mesma do narrador e do protagonista.

Sendo o diário íntimo uma escrita de si, autobiográfica, ele supõe uma sinceridade, um relato íntimo confessional verdadeiro ou, ao menos, a verdade do sujeito diarista. Esse pacto era uma preocupação constante na escrita de Anaïs: “Sento-me diante de uma carta ou de meu diário com desejo por honestidade, mas talvez seja a maior mentirosa de todos, maior do que June, maior do que Albertine por causa da aparência da sinceridade.” (NIN, 2014, p. 46).

Essa relação entre realidade e ficção na escrita de memórias é expressa no diário de Anaïs:

Henry pensa que o diário se torna importante apenas quando escrevo verdades, como os detalhes de minha ilusão.

Parece-me que sigo apenas a linha mais acessível, três ou quatro linhas podem se agitar, como fios telegráficos, ao mesmo tempo, e se eu fosse explorar todos eles revelaria uma tal mistura de inocência e duplicidade, generosidade e cálculo, medo e coragem que não posso dizer toda a verdade simplesmente porque teria que escrever quatro diários ao mesmo tempo. Frequentemente teria que voltar atrás, por causa do vício de me embelezar (NIN, 2014, p. 196).

Esse “...voltar atrás, por causa do vício de me embelezar”, mostra a preocupação da escritora com a possível alteração de uma “realidade”, que poderíamos apontar para a existência de alguma ficção. Isso se diferencia da prática diarística habitual da qual não se espera uma preocupação estética e literária. Anaïs, ao



contrário, tinha uma preocupação constante em produzir uma obra maior e visível, e deixa transparecer, regularmente, a preocupação com a linguagem.

E essa “tal mistura de inocência e duplicidade, generosidade e cálculo” deixa transparecer a dualidade simples de relatar fatos e sentimentos do seu dia a dia, ou escrever de forma a tornar esse registro diário em uma “obra de arte”.

De acordo com Rupert Pole, no prefácio do livro, a Anis Nin diarista a Anaïs romancista tinham um relacionamento muito instável, fato que foi relatado no diário em 1933: “Meu livro (um romance) e meu diário interferem um no outro constantemente. Eu não consigo separá-los nem reconciliá-los. Sou traidora com ambos”, e, nesse relacionamento, a Anaïs Nin romancista sempre dominava.

ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E A AUTOFIÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE HENRY E JUNE

Sentindo-se desafiado por Lejeune que em seu livro, questiona se seria possível criar um romance com o nome do próprio autor, Serge Doubrovsky resolve, então, escrever um romance em que o protagonista-narrador tinha seu próprio nome. Assim, criou o neologismo autoficção: um gênero pós-moderno, variante da autobiografia, no qual ocorre uma identidade de nomes entre personagens, narrador e autor, se os fatos narrados forem estritamente verídicos.

No balanço crítico traçado por Jean-Louis Jeannelle, haveria dois modelos de autoficção (apud, FIGUEIREDO, 2010, p. 92). O primeiro já citado de Doubrovsky e o conceito mais extensivo de Vicent Colonna, pois ele o estendeu para o conjunto de procedimentos de “ficcionalização de si” em qualquer tempo, sem limitar à contemporaneidade. Colonna considera que não se trata propriamente “de um gênero, mas talvez de uma nebulosa de práticas aparentadas”, ou ainda “uma mitomania literária” (apud, Figueiredo, 2010, p. 92). Ele concebe quatro tipos de autoficção: fantástica, biográfica, especular e intrusiva. Deter-nos-emos na autoficção biográfica, onde o autor está no centro da intriga, a história contada se oferece ao leitor como sendo verdadeira ou, ao menos, plausível, verossímil.

Ao lermos o livro, questionamo-nos se Anaïs Nin utiliza o diário como uma escrita de si, confessional e, portanto, autobiográfica, ou seria o diário utilizado como uma estratégia literária onde muitos fatos foram inventados pelo eu biográfico (eu ficcional), portanto, autoficção. As entradas a cada mês sugere uma escrita “reformulada”, no sentido em que seria possível uma “reescritura” das possíveis entradas diárias.

Para a biógrafa americana Deirdre Bair - que consagrou três anos a uma pesquisa detalhada sobre Anaïs



Nin - a escritora não teria tido uma relação homossexual com June. "Anaís Nin estava atraída por June Miller, mas nunca teve uma relação física com ela. A primeira experiência lésbica de Anaís Nin ocorreu numa orgia em Nova Iorque nos anos 40, e ela não gostou dessa experiência, que não voltou a repetir", afirma, categórica.

A pesquisa do diário completo de Anaís Nin deu à escritora a fama de mentirosa. Afinal, nunca deixara de reescrever o seu diário, melhorando a sua imagem, e a publicação desta obra fora expurgada de certos episódios e de muitas páginas, "filtradas" por ela. Essas informações, dentre outros apontamentos feitos anteriormente, nos levam a questionar sobre os limites entre a autobiografia e a ficção na obra de Anaís Nin, e nos leva a questionar, ainda, se é possível estabelecer esses limites, e até que ponto eles são necessários para a compreensão e importância de sua obra, que parece se estender para além do simples relato, como são comumente construídos os diários de escritores.

Sem conseguir estabelecer esses limites, o fato é que a obra Henry e June ultrapassa o simples relato cotidiano, misturando-se com o romance de Anaís, um romance que a escritora parece construir da própria vida, uma possível ficcionalização de si, ou, a sua verdade sobre si. Pois, como mesmo afirma em passagem do diário, e que serve, de certa forma, para resumo de sua obra: "As coisas não são vistas tal como são, são vistas tal como somos".

REFERÊNCIAS

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 91 – 102, 2010. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf> Acesso em: 24 jun. 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*; organização Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Cimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos do; PATRINI-CHARLON, Maria de Lourdes. As máscaras do feminino: o "eu" fragmentado no diário e na epistolografia do último ano de Florbela Espanca. *Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. 23 e 26 de agosto de 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278301585_ARQUIVO_Asmascaras dofeminino.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2015.

NIN, Anaís. *Henry & June: diários não expurgados de Anaís Nin (1931 – 1932)*; tradução de Rosane Pinho. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

PEDRO, Ana Navarro. *Anaïs Nin, a escritora que se queria tornar numa obra de arte*. 2003. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/anais-nin-a-escritora-que-se-queria-tornar-numa-obra-de-arte-281326>>. Acesso em: 30 jul. 2015

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 16

As escritas de si femininas: os diários e cartas como espaços de produção literária

ENTRE MARIAS, ANA. DE CASTRO OSÓRIO, ENTRE CORRESPONDÊNCIAS

Dra. Isabel Lousada (CICS.NOVA.FCSH/UNL-FCT)

A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhada por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. [...] Lição de fraternidade, em que as palavras substituem os actos ou os gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo. (ROCHA, 1965, p. 13).

Ao lembrar a importância da palavra escrita em missivas que foram dirigidas, recebidas, pensadas, lidas, perdidas, sabemos que existe um mundo por contar. Não pretendo de modo algum historiar, no sentido de compendiar, as venturas e desventuras, tantas vezes carregadas de mistérios, ou mapear os caminhos, eventualmente misteriosos, das cartas. Mas recordo o *Nome da Rosa*¹ como um flagrante e decisivo marco para compreender a latitude (e perigosidade, porque não afirmá-lo?) alcançada pela fixação do que se diz, pensa, se regista em papel, a perenidade por vezes atingida, desejada ou não, e as suas consequências. Porque as há.

Os extractos epistolares, aos quais dedicarei atenção em particular, inserem-se num conjunto bem mais vasto, mas mesmo assim, neles (e através deles), procurarei relevar a sua importância como documentos concretos, factuais, que chegam até aos nossos dias por via dos laços, a que hoje chamamos de redes, mas que à época, início do século XX, deixavam intuir círculos e afinidades. Falarei de afectos, também. Como do mundo literário do período em apreço e as circunstâncias políticas do tempo vivido pelas protagonistas, às quais pretendo dar voz, ou melhor, reler e permitir dar a ler a tantos quantos se interessarem pelo tema.

Assim, passo a identificar a natureza dos documentos que se tornaram a fonte inicial para o trabalho de investigação norteado pela intenção de desvendar um pouco mais a conhecida interlocução de Ana de Castro Osório (1872-1935)² com algumas das figuras notáveis do seu tempo e, desta feita, em particular com Beatriz

¹ Referimo-nos ao romance e ao mistério envolvendo um clérigo que casualmente descobre a tradução francesa de um manuscrito do século XIV, escrito pela magistral pena de Umberto Eco, e cuja primeira edição remonta a 1980, no original *Il nome de la rosa*, depois passado a filme, com o mesmo título.

² Das várias obras sobre a autora relevamos os mais recentes trabalhos entretanto vindos a lume, nomeadamente de Célia Carmen Cordeiro, *Ana de Castro Osório e a Mulher Republicana Portuguesa*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2012 e o de João Esteves, *Ana de Castro Osório (1872-1935)*, Lisboa, CIG, 2014. Pela temática de enquadramento relevamos também o ensaio de Maria José



Pinheiro. A pesquisa ficou delimitada, por razões de ordem prática, aos manuscritos e, dentre eles, a parcelas que das cartas trocadas entre ambas podem ilustrar o panorama da época a que se reportam, trabalho de algum modo inédito, visto que a compilação e edição das mesmas não foi, ainda, realizada.

As parcelas das cartas que transcreverei assumem um inegável valor, incalculável, diria, pois não se trata de analisar cartas apenas de circunstância ou de frivolidades.

No respeitante aos Estudos sobre as Mulheres e ao que à autoria feminina diz respeito é frequente aludir-se, menorizando, que a correspondência feminina é, para usar um termo muito usado no discurso científico, «desprezível», isto é, pouco significativa. Há, contudo, relevantes estudos sobre esta temática, como os de Teresa de Sousa Almeida e Vanda Anastácio³. Como estudo pioneiro do discurso epistolar ao longo dos séculos será imprescindível considerar a obra *A Epistolografia em Portugal* de André Crabbé Rocha, já citada. Ainda assim, cumpre notar que a discrepância no modo de considerar os géneros masculino e feminino é abissal, no que respeita às cartas colecionadas, guardadas, que são objecto de tratamento arquivístico e documental. Algumas das razões a fundamentar essa questão são do domínio comum, e, salvo raríssimas excepções, o destino dado à vasta maioria dos documentos mencionados, quando assinados por mulheres, é a sua destruição, rasgados ou queimados por inoportunos ou impúdicos. Ora, a preservação de espólios como o da Família Castro Osório é uma das raras ocasiões para regozijo, oferecendo singular oportunidade para poder contextualizar a vida e a sociedade em que viveram, preservando a Memória, pois é disso que se trata. Uma palavra de reconhecimento deve, pois, ser dirigida aos responsáveis pelo mesmo, e muito em particular à Dr.^a Fátima Lopes.

À guarda da Biblioteca Nacional de Portugal encontram-se inúmeros epistolários de figuras que se destacaram ao longo dos tempos; o Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea tornou-se repositório imprescindível ao serviço da investigação em Portugal. Entre eles contam-se escassos espólios de mulheres, nomeadamente os de Florbela Espanca, Maria Lamas, Natália Correia, Sophia de Mello Breyner, Virgínia Victorino. Ao contrário do que com estas últimas acontece, o espólio de Ana de Castro Osório - N12⁴ - não aparece individualizado, mas sim integrado no acervo da Família Castro Osório, englobando, além dos documentos a ela respeitantes, os de Alberto Osório de Castro, Jerónimo Osório de Castro, José Osório de

Remédios, “Ana de Castro Osório e a construção da grande aliança entre os povos: dois manuais da escritora adotados no Brasil”, *Faces de Eva*, n.º 12, 2004, pp. 91-102.

³ Respeitantes sobretudo a figura da Marquesa de Alorna e seu epistolário.

⁴ Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea, Coleção de Castro Osório, Espólio N12 [Espólio da família Castro Osório, 1878-1946, 7 cx . Coleção constituída por manuscritos (poesia e prosa) cartas recebidas, enviadas e trocadas; documentos biográficos; recortes de imprensa; fotografias; manuscritos e cartas de terceiros.]



Oliveira, Paulino de Oliveira, João de Castro Osório. Compreende-se que, tratando-se de um núcleo familiar relevante, aos mais diversos títulos, no panorama político, cultural e literário do seu tempo, assim se tenha procedido. Contudo, perante a magnitude do acervo da autora, justificar-se-ia a sua autonomização. Conscientes de que tal possa considerar-se uma perspectiva ideal, diremos com Umberto Eco que: «Se o ideal é fazer com que o livro seja lido, há que tentar protegê-lo o mais possível, embora sabendo os riscos que se correm. Se o ideal é protegê-lo, dever-se-á também tentar deixar que o leiam, embora sabendo os riscos que se correm». (ECO, 1987, pp. 42-43)

Uma leitura global da correspondência trocada, escrita e recebida, entre familiares de Ana de Castro Osório, permite identificar um círculo de homens e mulheres ligados a movimentos cívicos e culturais diferenciados. Aquele que mais nos interessa agora destacar prende-se com os activistas do Livre Pensamento no nosso país e além-fronteiras, tais como Sebastião de Magalhães Lima, Maria Veleda, Miguel Bombarda, Maria Lacerda de Moura⁵, Teófilo Braga, Carolina Beatriz Ângelo, Monteiro Lobato⁶, Bertha Lutz, Brito Camacho, Andradina de Oliveira, Luis Derouet, João de Barros, Alice Pestana (Caiel) ou Carmen de Burgos (Colombine). É assinalável a circulação de ideias que se vai operando através da correspondência entre eles trocada, sobretudo em Portugal, Brasil e Espanha. As missivas criam (e desvendam) cumplicidades a vários níveis: político, cívico e estético. As motivações acalentadas e os dissabores do quotidiano não esgotam a temática, nem nas cartas, nem na obra que nos legaram. Assim, Carlos Lemos e Beatriz Pinheiro, na revista de arte e crítica, editada em Viseu, *Ave Azul* (1899)⁷, tal como Ana de Castro Osório e Paulino de Oliveira em *A Chronica* (1900) ou na *Sociedade Futura* (1902), para só mencionar dois, são dos mais activos divulgadores do Livre Pensamento que professavam. Entre Viseu e Setúbal, uma corrente de intercomunicação transportava, a um só tempo, ideias, aspirações, poemas e crítica, que extravasaram por todo o país e mesmo além-fronteiras. Não será de estranhar portanto que os livros e demais textos publicados em Portugal fossem recenseados Além-Mar, por vezes em “trânsitos atlânticos” bem conhecidos, numa trincheira em que se defendiam os ideais da liberdade, fraternidade e igualdade. O mesmo acontecia com a vizinha Espanha, e é de notar que Ana de Castro Osório assina um texto muito interessante, editado no *Almanaque das Senhoras* para 1915, exaltando a figura da libertária Belén Sagarra (1873-1951) que se exilara no nosso país e, como faz questão de assinalar, foi em

⁵ Veja-se acerca desta autora e da correspondência mantida com Ana de Castro Osório o trabalho que assino, em co-autoria com Angela Laguardia, Maria Lacerda de Moura e Ana de Castro Osório: correspondências em trânsitos atlânticos e feministas. *Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*. Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, CLEPUL, v. 6, n.1. Ensaios. Porto Alegre: EIPUC. Jan./jun.2013, pp. 99-104, 2013.

⁶ Veja-se o texto de Marisa Lajolo, *Correspondência entre Anna de Castro Osório e Monteiro Lobato*, Campinas, Unicamp. Disponível em: < <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/AnnaOsoriodeCastro.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

⁷ Veja-se: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AveAzul/AveAzul.htm>



Lisboa que escreveu o livro a partir do qual irradiaria o ideal do Livre Pensamento para o mundo. Estas ligações entre Espanha e Portugal, por via de redes feministas às quais a autoria feminina não terá sido alheia, nem acaso, são também comprovadas pelas referências e relevo oferecido às “irmãs” ibéricas que assim se iam dando a conhecer mundo afora através das publicações periódicas que as promoviam e conferências em que participavam.

Não deixa de ser curioso que desde logo num dos primeiros números, *A Chronica*, revista ilustrada e literária, dirigida por Luís da Silva, em Maio de 1900, abra dando honras de primeira página aos «Directores da revista *Ave Azul*», sendo Beatriz Pinheiro, com gravura igual à que se editaria na *Sociedade Futura*⁸, em Novembro de 1902, ombreando com Ana de Castro Osório, ambas ostentando em legenda o título “escritora”.

Acerca de Beatriz Pinheiro e Carlos Lemos escreve, no periódico supramencionado, J. Agostinho de Oliveira:

Ao ouvil-os cantar ambos – dois cônjuges tão dignos um do outro, tão co-irmãos em espirito – [...] ao ouvil-os pensar, como aguias sobre uma aresta do Ideal, rodeados de homenagens já, de grandes espiritos do paiz e do estrangeiro, traduzidos e elogiados pelos melhores da Italia e França os seus juízos e os seus cânticos. [...] Poetas? Deveras soberbos e geniais, mas também pensadores, luctando como Titans pela Emancipação da Mulher, pela Paz, pelo triumpho ultimo do Bem, como Anthero; [...] E não querem que eu seja optimista sobre o futuro de Portugal, se vejo já alguns enlaces assim deslumbrantes, astros com astros n’uma obra de luz infinita, prometendo só astros no bojo de tantos escarceos: em Vizeu, D. Beatriz Pinheiro e Carlos de Lemos, como hontem Gonçalves Vrespo e D. Maria Amalia, como em Setubal D. Anna de Castro Osorio e Paulino d’Oliveira? [...] (OLIVEIRA, 1900, p. 1)

Destacando em Carlos de Lemos o polemista, afirma Agostinho d’Oliveira:

Mas, como se não bastasse, chronista elegantíssimo, romancista pujante e critico luminoso, elle é ainda um dos mais rijos e faiscentes polemistas do nossso tempo. Hajam vista as gigantescas cargas ao P.e Senna Freitas, a propósito da *Emancipação da Mulher na Ave Azul*, que tão justo ruido fizeram. São dois nomes destinados a *ficar*. Duas individualidades ainda no vigor pleno da mocidade, prometem, afinal uma grande obra incomparável que hade honrar a nossa Patria, pelo muitissimo que já teem feito, e pelo muitíssimo que do que assombrosamente nos teem revelado, é de justiça e de alentadora esperança ainda derivar, como d’um nascente gigantesco se espera um grandioso rio fecundador. (OLIVEIRA, 1900, p. 1).

Em números seguintes será dado destaque quer a Ana de Castro Osório quer a Paulino de Oliveira. A correspondência a que tivemos acesso trocada entre Beatriz Pinheiro e Ana de Castro Osório atesta a atitude polemista registada em *A Chronica*.

⁸ Não deixa de ser curioso o facto de que o primeiro número da revista *Sociedade Futura*, então dirigido pela escritora e editado em 1 de Maio de 1902, se estreie reproduzindo na primeira página o retrato e biografia de Leonor da Fonseca Pimentel (Italiana, nasce em Nápoles no ano de 1752-1799), sendo sabido ter sido este o nome simbólico escolhido por Ana de Castro Osório aquando da sua iniciação maçónica.



O envolvimento de Beatriz Pinheiro na Liga Portuguesa da Paz⁹ é significativo e expresso por diversas vezes. Também um dos documentos integrante do espólio da Família Castro Osório é um impresso com os Estatutos da Liga, indicando a data da sua fundação, 18 de Maio de 1899, com sede na R. dos Prazeres, 87, em Lisboa, que haviam sido aprovados em sessão de 15 de Novembro de 1899. Neles se pode ler no Artigo 1.º: «É fundada em Lisboa uma sociedade de propaganda pacífica e que toma o nome de Liga Portuguesa da Paz».

Já no seu Artigo 3.º se estatui: «Procurará estabelecer com as sociedades similares do estrangeiro relações que favoreçam a realização do ideal comum: A Paz pelo Triunpho do Direito».

Dias depois de se ter constituído, Alice Pestana, Presidente da Liga, escreve, em papel timbrado da mesma, desde Lisboa, em 28 de Novembro, a Ana de Castro Osório nos seguintes termos:

«Minha Senhora,

Quererá V. Ex.^a reforçar a nossa Liga, sendo em Setúbal a nossa correspondente e representante?» (BNP, ACPC, Colecção Castro Osório, Esp. N12/96) ao que lhe responde Ana, assinando em Setúbal, no dia 7 de Dezembro, o seguinte:

Exm.^a senhora tenho o maior desgosto em responder negativamente ao primeiro pedido e honroso que elle é para mim, de V. Ex.^a

Eu vivo aqui muito retirada e de pouco lhe poderia servir o meu auxílio; no entanto, o que me falta é a fé, essa coisa certa que move montanhas, na obra sinceramente patrocinada por V. Ex.^a.

Acabar a guerra, reinar o Direito no mundo? Meus Deus que sonho, que lindo sonho! (BNP, ACPC, Colecção Castro Osório, Esp. N12).

Apesar de não estar filiada à Liga recém criada Ana de Castro Osório mantém uma relação próxima com Cael, entretanto residente em Madrid.

Importa desta feita analisar o conteúdo da correspondência trocada entre Ana e Beatriz Pinheiro, como referimos. Se as cartas de um modo geral se iniciam com um tom amistoso, cordial e tocando aspectos do foro familiar, referindo-se aos filhos, aos maridos, às preocupações da vida quotidiana, o facto é que também nunca deixam de abordar temáticas de cariz interventivo, político, social e literário. A título de exemplo atente-se no trecho da carta enviada por Beatriz, de Viseu, em 16 de Fevereiro de 1999:

Claro que já não espero para este número [da *Ave Azul*] a sua preciosa colaboração, apesar de esta vir a tempo até 25 ou 26, em virtude de se ter começado a impressão pela 3.^a folha: críticas, registo bibliográfico, etc.; que bem sei como esses deliciosos pequeninos nos absorvem o tempo todo, e mais que o tempo, - o coração também e a inteligência e o espirito, tudo! (BNP, ACPC, Colecção Castro Osório, Esp. N12/97)

Ainda na mesma missiva a actividade e colaboração literárias são consideradas:

⁹ Tal como refere oportunamente Rita Correia (V. nota 17 do seu artigo, “Cf. *Ave Azul*, Série 1.^a, fascículo n.º 12 (15 Dezembro 1899), pp. 569-570”) foi de imediato feita sócia correspondente da mesma, em Viseu, assim como seu marido.



Os versos do seu Exm.^o esposo não foram recebidos: seria extraviado? Nesse caso esperamos dever-lhe a fineza de nol-os mandarem outra vez. Serão publicados com a colaboração de V. Ex.^a quando ella vier – a não ser que nos tarde muito, o que oxalá se não dê! – Por desejarmos só V. Ex.^{as} preencham em um numero a nossa sala de visitas [...] Agora mesmo acabo de ler a carta de v. Ex.^a que há pouco me foi entregue. [...] Exlendidos os versos do Senhor Paulino de Oliveira a quem V. Ex.^a agradecerá muito em meu nome e de meu marido. E muito agradecida também pelo numero de *O Districto* [...]. (BNP, ACPC, Colecção Castro Osório, Esp. N12/97).

Numa outra carta enviada a 13 de Julho de 1901 Beatriz Pinheiro dá conta da atmosfera pouco propícia:

Também tenho em projecto a publicação d'um volumezito de contos e outro dos meus artigos sobre emancipação da mulher, publicados e por publicar. Mas por enquanto só projectos. No meio d estudo um grande desalento e sempre esta pergunta: para quê?! Um pouco d'aquella doença pessimista de que na sua ultima carta me falava. Trago a fé assim como que adormecida ... Tem escripto alguma coisa sobre a actual questão ... Jesuítica, que eu sei que muito a interessa? (BNP, ACPC, Colecção Castro Osório, Esp. N12/97).

Aspecto fundamental para trazer luz às contendas suscitadas pelos temas, por ambas defendidos, na sequência de textos publicados por Ana de Castro Osório em *O Mundo*, e Beatriz Pinheiro na *Vanguarda*, é o ilustrado pelo seguinte passo da aludida carta:

Todavia foi isto o bastante para me caírem em cima as raivazinhas de todos estes phariseus do christianismo que a ninguém perdoam a ousadia de ter talento e independencia de character, e muito menos a uma mulher. [...] Verdade seja que não foram só os meus artigos que fez perder a cabeça ao homem mas também os quinhentos e tantos mil réis que nós, as senhoras, temos já para a escola João de Deus¹⁰. Tudo misérias. (BNP, ACPC, Colecção Castro Osório, Esp. N12/97).

Mais adiante revela a intenção de não enviar os seus artigos relativos à emancipação da mulher a Virgínia Fonseca, como sugerido por Ana de Castro Osório, visto ter em mente editá-los em livro, anunciando contudo comprometer-se a escrever um conjunto de originais para a *Moda Ilustrada*.

Sobre questões de activismo encontramos uma carta significativa, datada de 18 de Outubro de 1909, em que refere ter conhecido, na Figueira da Foz, Sara Beirão (1880-1974), uma das mulheres mais significativas do movimento feminista contemporâneo. A propósito diz Beatriz Pinheiro: «com ela falei muitas vezes, falei em si e na Liga de que ela é uma fervorosa propagandista».

Apesar das vicissitudes e da “descrença” manifesta conseguimos identificar a determinação para que o movimento pela emancipação feminina prosseguisse:

Ainda não comecei com a questão das irmãs da caridade¹¹, e estou muito hesitante a respeito do que farei, porque desde já prevejo a inutilidade do esforço ... Ai! Minha amiga! Não está como eu convencida de que elas não arredarão um passo donde estão senão pela força? Era isto que era preciso tentar, ou pelo menos substitui-las vantajosamente em todos os lugares e profissão que elas açambarcaram hoje – sobretudo na escola e na enfermaria. [...] Hoje, no novo país, só a *acção* dará resultado eficaz. Estou disso absolutamente convicta. E pois muito estimarei que a *Liga* entre numa fase que me anuncia de

¹⁰ Beatriz Pinheiro de Lemos foi a fundadora da Escola Liberal João de Deus, criada para educar crianças pobres.

¹¹ Veja-se a propósito destas questões (Lousada, 2011) “Pela Pátria: A Cruzada das Mulheres Portuguesas”.



trabalho pratico, porque será isso, sobretudo, que a acreditará e a fará estender raízes por esse país fora. (BNP, ACPC, Coleção Castro Osório, Esp. N12/97).

Aquando da sua estada no Brasil recebe uma carta¹² de Andradina de Oliveira (1864-1935)¹³, pioneira feminista brasileira, expedida do Rio Grande do Sul – Pelotas, em 4- 10-1913; nessa carta se apresenta reconhecendo a estatura de Ana de Castro Osório, a quem diz possuir um exemplar de *Às Mulheres Portuguesas*¹⁴, e assumindo-se, também ela, na qualidade de republicana fervorosa, em vésperas de celebração do 5 de Outubro, anuncia ainda pretender fundar um grande jornal feminista no Rio de Janeiro, onde irá residir, para continuar a luta que manteve durante todos os anos do Sul. Conhecida é a sua acção pioneira na luta pela emancipação feminina sobretudo através do periódico por si dirigido durante 12 anos, fundado na sua terra natal - *Escrínio* (1898-1910).

Desta breve incursão através do epistolário de Ana de Castro Osório, julgo poder retirar-se o sentido da premência em individualizar e promover a sua edição como importante contributo para um estudo histórico-sociológico da época e da condição feminina. Pois, como afirma Nancy Fraser (1990)¹⁵: «Se as lutas contra a subordinação das mulheres figuram entre as mais significativas de uma época dada, então uma crítica da sociedade desse período, entre outras coisas, deveria lançar luz sobre o carácter e as bases dessa subordinação». Testemunhos singulares de uma sororidade entre escritoras que, embora separadas pelo espaço, alcançaram manter-se unidas pelo espírito foi, em suma, a lição apre(e)ndida.

Um ensaio. Um começo, apenas.

REFERÊNCIAS

ALMANAQUE DAS SENHORAS PARA 1915, 1914. Lisboa, Typ. de Sousa e Filho, p. 225-227.

ALMEIDA, Teresa. Lília e Tirse. In: ANASTÁCIO, Vanda (Ed.). *Cartas de Lília a Tirse*, anot. João Almeida Flor [et al.]. Lisboa: Colibri, 2007, p. XXV-XXXIX.

ALMEIDA, Teresa. Tratados epistolares do século XVIII: teoria e prática na correspondência de Chelas. In: ANASTÁCIO, Vanda (Ed.); MONTEIRO, Nuno Gonçalves; ALMEIDA, Teresa de Sousa; ANASTÁCIO,

¹² (BNP, ACPC, Coleção Castro Osório, Esp. N12/285).

¹³ A este propósito, e sobre a autora, é incontornável a consulta da dissertação de doutoramento orientada por Zahidé Lupinacci Muzart, recente e brilhantemente defendida, na Universidade Federal de Santa Catarina, pela Mestra Rosa Cristina Hood, intitulada “Escrínio, Andradina de Oliveira e sociedade(s): entrelaços de um legado feminista”, Florianópolis, 2015.

¹⁴ A obra de Ana de Castro Osório em apreço foi editada em Lisboa, pela Editora Viúva Tavares Cardoso, em 1905.

¹⁵ In: As teias da razão: a racionalidade hermenêutica e o feminismo. In: FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (Org.). *As teias que as mulheres tecem*. Lisboa, Colibri, 2002, p. 153.



Vanda (Coord. Cien.). *Correspondências* (Usos da carta no século XVIII). Lisboa: Colibri e Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2005, p. 25-32.

ANASTÁCIO, Vanda. *D. Leonor de Almeida Portugal: as cartas de Chelas*. Correspondências (Usos da Carta no século XVIII). Ed. Vanda Anastácio. Lisboa: Colibri, 2005, p. 45-54.

ANASTÁCIO, Vanda. Perigos do livro: (apontamentos acerca do papel atribuído ao livro e à leitura na correspondência da Marquesa de Alorna durante o período de encerramento em Chelas. *Românica: Revista de Literatura*, n. 13, p. 125-141, 2004.

CORREIA, Rita. Ave Azul. *Revista de Arte e Crítica*. Câmara Municipal de Lisboa, 26/03/2011. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/AveAzul.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

ECO, Umberto. *A Biblioteca*. Lisboa: Difel, 1987.

ESPÓLIO DA FAMÍLIA CASTRO OSÓRIO. Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea, Coleção de Castro Osório, Espólio N12 [Espólio da família Castro Osório, 1878-1946]. Biblioteca Nacional de Portugal.

FRASER, Nancy apud HENRIQUES, Fernanda. As teias da razão: a racionalidade hermenêutica e o feminismo. In: FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (Org.). *As teias que as mulheres tecem*. Lisboa, Colibri, 2002.

LOUSADA, Isabel. Pela Pátria: A Cruzada das Mulheres Portuguesas (1916-1938). *Actas do XIX Colóquio de História Militar* «100 anos de regime republicano: políticas, rupturas e continuidades». Lisboa: Comissão Portuguesa de História Militar – Ministério da Defesa Nacional, 2011, p. 667-688.

OLIVEIRA, Agostinho de. *A Chronica*. Lisboa: Typ. Liberal, 1900.

ROCHA, André Crabbé. *A Epistolografia em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1965.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 16

As escritas de si femininas: os diários e cartas como espaços de produção literária

FLORBELA ESPANCA: UMA CONTÍSTICA DE SI

Ma. Andreia Bezerra de Lima (UFRPE/UEPB)

INTRODUÇÃO

Florbel d'Alma Conceição Espanca é reconhecida do público leitor por sua notável e controversa poesia, como afirma Ana Luísa Vilela, no prefácio do livro *Da metacrítica à psicanálise, a angústia do "eu" lírico na poesia de Florbela Espanca*, de Fabio Mario da Silva (2009, p.09) "a obra da poetisa alentejana constitui, em Portugal, um longo, nebuloso, apaixonado e ambíguo sucesso literário", no entanto, os contos, por várias décadas, foram considerados inferiores em relação aos poemas da escritora, e em analogia à contística de outros autores. As acusações mais comuns são a de que esses textos não seriam originais; serviriam apenas como passatempo de Florbela; estariam permeados de clichês; não seriam compromissados como os de Ana de Castro Osório (feminista da época), embora capazes de emocionar pela visão melancólica e dolorosa da vida e dos relacionamentos homem – mulher¹

Dentre os aspectos destacados acima, o presente artigo propõe como tema, para o estudo da prosa florbeliana, a autorrepresentação de si na escrita de seus contos. Para tanto, discutimos a respeito das teorias sobre escritas de si, tomando por base Philippe Lejeune (2008); Diana Klinger (2012); Leonor Arfuch (2010); Dal Farra (1978), dentre outros; uma vez que se faz relevante discutir questões a respeito da escrita autobiográfica e a dinâmica contratual entre autor e leitor, da autobiografia e autoficção, o lugar do espaço biográfico e seus dilemas, a postura do narrador e do autor implícito e tantos outros aspectos que surgem quando nos debruçamos sobre o estudo da literatura que se pretende confessional. Vale ressaltar que não analisamos um conto em específico, mas, realizamos um apanhado geral a fim de mostrar que o texto fictício de Florbela pode ser lido pelo viés da autobiografia/ autoficção.

De acordo com as leituras realizadas para escrita desse trabalho, percebemos que os gêneros que se caracterizam como biográfico ou autobiográfico são, geralmente, memórias, correspondências e diários, desses gêneros, entendemos que há uma referencialidade estável como ponto de ancoragem para o que Philippe

¹ Informações retiradas do livro *Afinado Desconcerto*, Dal Farra (2002).



Lejeune chama de pacto autobiográfico, porém no plano da ficção florbeliana, nos indagamos sobre até que ponto reconhecemos as marcas de uma autobiografia nas narrativas dessa escritora, para tanto, sentimos a necessidade de nos debruçarmos sobre um estudo mais verticalizado a esse respeito, inclusive porque são muitas lacunas a preencher quando consideramos esse viés de escrita.

Segundo Dal Farra “não há, na verdade, diferença radical entre o romance de primeira e o de terceira pessoa, porque ambos os romances comportam um narrador como máscara do autor” (DAL FARRA, 1978), logo, há de se fazer um estudo sobre o narrador, o autor implícito e as máscaras que possivelmente se escondem atrás das narrativas. Outra questão curiosa, encontramos em *Conta Corrente I*, de Virgílio Ferreira, (FERREIRA apud SOUZA, 1997, p. 133) diz que, a “ficção lança uma cortina à nossa volta e defendidos por ela dizemos tudo. [...] Quem escreve uma carta ou um diário sabe que se pressupõe que se vai dizer a verdade”. Em *Conta Corrente I*, o narrador considera que na escrita do diário há autenticidade e “desnudamento do Eu”, esse gênero oferece garantias, revelando “uma imagem sem fingimento ou distorções” (SOUZA, 1997, p. 132). Sabemos que isso pode ser contestável, poderíamos dizer que há controvérsias, inclusive, em se tratando da autora supracitada, mas, como o diário não é o nosso objeto de análise, trouxemos essa assertiva só para demonstrar a pertinência da questão posta e também para corroborar a ideia do que dissemos acima, sobre a facilidade de encontrar um eu confessional em gêneros que se pressupõem verídicos, a exemplos dos já citados.

Assim sendo, pretendemos realizar uma leitura crítica dos contos florbelianos, analisando a escrita reveladora de suas vivências, pois como afirma José Régio, poeta português, e um dos organizadores da Revista *Presença*, “Literatura Viva é aquela que o artista insuflou sua própria vida”²; podemos identificar essa temática que Régio chama de “Literatura Viva” na obra de Florbela. Vários acontecimentos reais da vida da poetisa estão presentes tanto na poética, quanto na prosa, a exemplo de a relação familiar, a perda do irmão, a incessante busca por amar e ser amada, dentre outros fatos ocorridos na vida da escritora e colocados no mundo ficcional criado por ela. É relevante ressaltar que mesmo abordando questões de cunho social, Espanca inicia sua produção a partir de uma grande imersão em si mesma.

Diante do que expomos, ratificamos a importância de conhecer a vida dessa escritora para melhor compreender sua obra, no entanto, acreditamos que a obra literária não deve ser avaliada isoladamente, sem considerar os fatores históricos – sociais, pois, conforme Abreu (2006, p. 49) “[...] mais do que o texto, são os conhecimentos prévios que temos sobre seu autor, seu lugar na tradição literária, seu prestígio (etc.) que dirigem nossa leitura”; por isso é possível afirmar, completando a ideia anterior, que “[...] a imagem que se tem

² Texto publicado na *Revista Presença* nº 01, em 10 de março de 1927. Disponível em: <www.geocities.ws/galaaaz67/jose_regio_literatura_viva.html>. Acesso: 12 jul. 2012.



do lugar do autor do texto na cultura é um dos elementos que afetam fortemente a maneira pela qual se leem seus textos e se avaliam suas obras” (ABREU, 2006, p. 50).

A esse respeito Candido (2000) nos diz que existem três elementos imprescindíveis para a compreensão da obra literária: os fatores externos, que ligam a obra ao tempo e se podem resumir na denominação de sociais; o fator individual, o autor que a criou e a realizou e que está presente no resultado e, por fim o texto que envolve os elementos anteriores e outros que os transpassam e não se deixam restringir a eles.

Por isso, para a realização de tal discussão, faz-se necessário uma breve incursão pelo panorama histórico literário e pela produção em prosa de Florbela, afinada com a produção poética e com seus biografemas, no entanto, vale ressaltar que não se deve enxergar a escrita de Florbela Espanca apenas como “desnudamento do seu ser”, pois, por mais que uma obra literária apresente implicações autobiográficas, ela será sempre muito maior que a realidade circundante do autor e de sua expressão individual.

Consciente disso, este trabalho pretende ser uma contribuição aos estudos da prosa ainda pouco explorada de Florbela Espanca, a qual, a nosso ver, é de grande importância para a construção de uma memória literária da escritora.

1 CONTÍSTICA FLORBELIANA: UMA PROSA DE SI

A alentejana Florbela Espanca (1894–1930) desde o nome apresenta características aparentemente conflitantes: delicadeza e força. Essa força, de viés selvagem, é simbolizada pelo Espanca, sobrenome advindo de seu pai, que contrasta com o nome Florbela d’Alma. A própria escritora reconhecia suas características conflitantes:

Sou uma cética que crê em tudo, uma desiludida cheia de ilusões, uma revoltada que aceita, sorridente, todo mal da vida, uma indiferente a transbordar ternura. Grave e metódica até a mania, atenta a todas as sutilezas dum raciocínio claro e lúcido, não deixo, no entanto, de ser uma espécie de D. Quixote fêmea a combater moinhos de vento, quimérica e fantástica, sempre enganada e sempre a pedir novas mentiras à vida. [...] (ESPANCA, 2002, p. 273-274).

Essa dualidade expressa acima transparece em sua obra, dificultando inclusive uma classificação numa estética literária única. Vejamos o que diz Batista (2012) a respeito do conto “O Aviador”, presente no livro *As Máscaras do Destino*,

A autora evidencia, desde o primeiro conto de *As Máscaras do Destino*, a preferência pela criação de um repertório, cujo suporte conforma a matização estético-ideológica de caráter simbolista. A autora parece ter lançado o olhar para o clássico que a mitologia pagã permitia, em sintonia com a revolução impressionista, na qual pictoriografa a natureza, não segundo Teócrito e Virgílio, mas traduzindo todas as nuances do deslumbramento desse olhar, tal como um pintor ou um fotógrafo: mas o que a tessitura



textual, tal como a tela ou a fotografia frequentemente revelam, perante o olhar atônito de Florbela, é avanesência da vida e da forma humana. (BATISTA, 2012, p.18).

Conforme a assertiva, defendemos que há qualidade estética na obra ficcional de Florbela e que sua produção narrativa contribuiu para a Literatura de Língua Portuguesa, mesmo a despeito de uma incompreensão artística sofrida pela poetisa em seu tempo. Ressaltamos que nada impede o leitor de reconhecer peculiaridades modernas nos textos de Florbela, vinculáveis à sua forma de escrita e as suas máscaras. Assim como algumas características ultra-românticas presentes em alguns contos, a exemplo de “A morta”, que integra o já citado livro.

A prosa de Florbela divide-se, sobretudo, em ficcional (contos) e autobiográfica (cartas e diário). Contudo, como dissemos anteriormente, os contos também apresentam traços autobiográficos. Ela produziu ainda uma crônica lírica (em forma de carta) intitulada “Carta da Herdade”, sem falar nas traduções e colaborações para periódicos.

Foram dois os livros de contos de Florbela que chegaram ao público: *O dominó preto* e *As máscaras do destino*. Este escrito em 1927, após a morte do querido irmão Apeles, o livro é dedicado a ele, e publicado, postumamente, em 1931. Para Junqueira (2003, p. 76) “nessas narrativas ltuosas, dedicadas ao irmão morto, permanece a obsessão como sinal distintivo de todos os seus protagonistas”. A estudiosa nos adverte que essa *obsessão* é também percebida nos contos de *O dominó preto*, no entanto, nesse outro livro a morte é “objeto imutável das ideias fixas das personagens – os seus mistérios, o fascínio que alguns sentem por ela, as marcas profundas e indelévels que ela deixa nos que ficam vivos” (JUNQUEIRA, 2003, p. 76).

Ainda segundo Junqueira (2003, p. 76),

Com efeito, será condição para uma leitura penetrante desse livro o conhecimento das circunstâncias que envolvem a morte de Apeles Espanca: o jovem de trinta anos de idade era primeiro tenente da Marinha portuguesa e aluno-piloto-aviador da Aviação Naval quando, por volta das 14 horas e 30 minutos do dia 06.06.1927, o hidroavião que ele pilotava se despenhou de cerca de duzentos metros de altura no Rio Tejo. Foram encontrados, após o acidente, apenas alguns destroços da aeronave, tendo desaparecido nas águas do rio o corpo do tenente.

Essa assertiva corrobora a ideia que afirmamos anteriormente, quanto à importância de se conhecer eventos vividos por Florbela e realizar o diálogo entre a vida e a obra da escritora, podendo se utilizar das teorias referentes à escrita autobiográfica, pensando sobre a Literatura centrada no sujeito, a volta do autor nas discussões contemporâneas e considerando uma Literatura a muito produzida, que ora podemos chamar de confessional e intimista, ora de autobiográfica ou autoficcional, sabemos que há liames e distinções entre essas categorias e isso deve ser considerado a fim de enquadrar com maior exatidão em que categoria encontra-se a contística Florbeliana, para tanto, trouxemos um pouco dessa discussão no próximo tópico. É sempre válido



ratificar que toda obra literária é maior que a biografia do autor, e a obra de Florbela não se furta a isso, contudo parece ser condição *sine qua non* esse diálogo.

Florbela escreveu no prefácio do livro *As máscaras do destino* (2000):

Terminei há pouco um livro de contos que tenciono publicar no próximo inverno, livro que me deu muito trabalho e muita canseira, principalmente depois do formidável choque da morte do meu estremecido irmão, do meu morto mais lembrado que nenhum vivo. (ESPANCA, 2000, p. 171).

Percebe-se nesse livro de contos uma tentativa constante de trabalhar o luto por seu irmão. É como se a escrita funcionasse como uma purificação, ou seja, como se escrever trouxesse conforto para sua alma que sofreu um choque emocional provocado pela vivencia de um acontecimento dramático.

A despeito de o narcisismo em Florbela não ter deixado que ela se escondesse, mesmo na ficção, os temas por ela trabalhados na contística, a exemplo do luto, loucura, suicídio, perpassam a Literatura de várias épocas. “A escrita, experiência e desejo de transcendência parecem configurarem-se no motor que marca a itinerância criativa de Florbela Espanca” (BATISTA, 2012, p. 21).

Tendo em vista os teóricos e pesquisadores que trabalham com o tema em discussão, e a partir das leituras realizadas, acreditamos que Florbela tem a “consciência autêntica dos personagens criados”³; nesse sentido, levantamos a seguinte hipótese: em alguns contos a escritora atua como atriz de seu próprio espetáculo, demonstrando como agiria a poetisa em momentos cruciais de sua vida, criando uma ficção de si mesma.

A natureza desta literatura, que se pretende confessional, faz nos acreditar no Eu que está por detrás da máscara (SOUSA, 1997). Outra hipótese a que aludimos aqui, está relacionada à discussão travada por Diana Klinger (2012) em seu livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, a prosa florbiana enquanto autoficção. Vale ressaltar que os contos possuem narrador de terceira pessoa, fazemos essa ressalva porque nos estudos realizados por Klinger, principalmente no primeiro capítulo do livro supracitado, os narradores dos romances por ela analisados são em primeira pessoa e deixam marcas⁴ da autobiografia em suas obras, o que não vemos na contística florbiana, no entanto, se pensamos numa ficcionalização da própria vida e levarmos em consideração que a autoficção permite a construção de si e do outro ficcional (KLINGER, 2012), há uma inovação nos contos de Florbela, pois a maioria deles é escrito em terceira pessoa com viés autoficcional.

³ Texto de Antonio Candido que se refere à obra de Graciliano Ramos.

⁴ Entenda-se por marcas, o fato dos próprios autores exporem o caráter autobiográfico da obra.



2 O CONTO E A ESCRITA DE SI: A CONSTRUÇÃO DE UM PERCURSO

Uma vez que pretendemos estudar os contos de Florbela, se faz necessário trazer alguma teoria sobre esse gênero literário. Parece que pensar as especificidades do gênero conto é pensar na antiga arte de contar histórias cujo início é impossível precisar e nos remete a épocas ainda não marcadas pelo domínio da escrita. Apesar disso, a história do conto encontra-se imiscuída na história de nossa cultura e pode ser estudada a partir da evolução da própria escrita, considerando-se textos como a história de Abel e Caim, os do mundo clássico greco-latino e os do Oriente. Sendo assim, a história do conto seria marcada por três grandes períodos: a criação do conto e sua transmissão oral, o seu registro escrito e a criação por escrito de contos⁵.

O século XIV pode ser visto como aquele em que esse gênero, saindo do espaço da oralidade, configura-se como produto da escrita e começa a consolidar-se como um objeto estético, ainda que a preocupação com a elaboração artística não deixe de lado resquícios da oralidade. Entretanto, será o século XIX aquele em que se assiste ao nascimento do conto moderno, o qual passa a ser produto do apego à cultura medieval, da pesquisa do popular e do folclórico.

Pensar do ponto de vista teórico o conto ainda está longe de ser ponto pacífico na teoria literária. Note-se, no entanto, que as dificuldades na avaliação teórico-crítica dessa espécie da ficção parecem mesmo exceder aquelas acarretadas por outros gêneros literários. De um lado, existem aqueles que admitem uma teoria do conto; do outro, há os que negam uma teoria específica. Apesar das divergências, parece que todos concordam que, sob o rótulo de conto, fala-se de modos de contar alguma coisa, ou melhor, fala-se de narrativas, as quais são definidas como “um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação”.

Devemos ressaltar que o conto não é um simples relato de algo que aconteceu, porque ele não se refere apenas ao acontecido, já que nele realidade e ficção não têm limites precisos, além de que, no processo de criação do conto, há a intervenção de recursos criativos elaborados pelo autor/escritor que visa a obter um resultado de ordem estética.

Alguns autores e críticos discorrem sobre os efeitos duráveis dos grandes contos sobre seus leitores, o reconhecimento de tais obras é quase sempre consensual; já a discussão sobre os motivos que as tornam singulares não costuma ser obtida sem certa polêmica. Como dissemos anteriormente, há uma dificuldade em se definir o que é conto, como ele se constrói e em que se diferencia dos demais gêneros narrativos, a exemplo

⁵ As informações trazidas, nesse projeto, sobre o gênero conto encontram-se em Nádia Gotilib (2003); Yves Stalloni (2003) e Júlio Cortázar (2008).



da novela, é tanto que já se estabeleceu certo “folclore” em torno disso, permitindo-nos apenas

[...] tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. (CORTÁZAR, 2008, p. 149).

Apesar de parecer que não há nada em comum entre poemas e contos, podemos traçar uma aproximação que se justifica pela extensão; pois, geralmente, contos e poemas curtos almejam causar impressões duradouras em seus leitores por permitirem a continuação do que classifica como “unidade de efeito”. Sobre isso, partindo, possivelmente, de sua experiência como habilidoso criador de contos, Edgar Allan Poe chega a postular que o conto seria marcado por uma relação entre sua extensão e o efeito que a leitura dele pode causar no leitor.

Há que se ter paciência, portanto, para vencermos as dificuldades de classificação e definição desse gênero escorregadiço. Para alguns escritores modernos, o conto seria o flagrante do momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. Ainda assim, essa perspectiva não consegue explicá-lo como um gênero. Outra vertente teórica sobre o conto define este como sendo possuidor de uma unidade de tempo, de lugar e de ação, possuindo apenas um personagem, acontecimento emoção e situação. Sob essa perspectiva, o que conta é a concisão e a compreensão. Diante disso, parece-nos que devemos reconhecer que cada conto desponta como um caso teórico.

Vale ressaltar que não pretendemos resolver esse impasse, nesse trabalho, nem tão pouco assumir um viés em relação às mais variadas teorias do conto, no entanto, entendemos que assim como é relevante teorizar sobre o conto, também o é discutir sobre o lugar da contística florbiana numa visão teórico crítica, já que nos parece, com base na leitura do conto “A margem do soneto”, “O aviador”, “A morta”, dentre outros, que os contos de Florbela Espanca apontam para uma memória autobiográfica. Logo, outro importante aspecto que deve ser realçado é o lugar de uma teoria que considere o liame entre narrador e autor; a pertinência do tópico se dá, sobretudo, pela indefinição ou ausência de consenso acadêmico.

Escrever a vida, viver na escrita, assumir um *eu* de inúmeras facetas ou um *ele* que, como diria Blanchot, pode ser “eu mesmo, convertido em ninguém, outro convertido no outro, de maneira que ali onde estou não possa me dirigir a mim”. Não é fácil entrar no desconcerto das vozes de uma autobiografia, embora esta se nos ofereça com a aparente simplicidade da auto-referência, com a ilusão da unicidade do *eu* – ainda hoje, quando tanto a teoria quanto a prática nos convenceram de sua inexistência, ou pelo menos, de sua impossibilidade de manifestação. (ARFUCH, 2009, p. 113).

De acordo com a assertiva acima, entendemos que não há facilidade na percepção acerca do estudo a respeito *da escrita de si*, seja por uma perspectiva da autobiografia, autoficção ou outra nomenclatura já



existente. Sabemos que estamos entrando em terreno movediço, uma vez que vários são os embates em torno da teoria a ser utilizada, porém, acreditamos que partindo do entendimento que autobiografia não é ou não deve ser “a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa” (DUQUE – ESTRADA, 2009, p. 17) pode nos ajudar na construção de um percurso em que apresentamos, a princípio, as várias problematizações a respeito do tema em questão. Philippe Lejeune diz que,

Os desafetos da autobiografia são frequentemente, tanto no meio acadêmico quanto no literário, os guardiões da alta cultura, da “verdadeira literatura” [...] a autoficção tornou-se um meio de realizar o desejo de narrar a experiência vivida, sem o ônus da incômoda etiqueta “autobiográfica” (LEJEUNE, 2008, p.7).

Na perspectiva de Lejeune (2008) o termo autoficção foi criado por Serge Doubrovski⁶ como forma de escape para as lacunas e desafetos que possivelmente a terminologia autobiografia pudesse causar. No entanto, o próprio Doubrovsky ao conceituar o termo, assim o cunhou “autoficção é a ficção do eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto” (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2012, p. 47). Este termo foi denominado pelo autor citado, quando decidiu escrever um romance sobre si mesmo, *Fils*, em 1971. Adentrando um pouco mais na temática Diana Klinger (2012, p. 57) diz que,

a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagado sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2012, p. 57).

Tomando por base a citação e pensando na subjetividade contemporânea, entendemos que as narrativas do *eu* instigam as expectativas do leitor, na medida em que se percebe uma aproximação com a vida do autor, porém, devemos estar cientes de que, apesar de paradoxal, nem a autobiografia, nem a autoficção imprime uma veracidade às narrativas, uma vez que podemos duvidar inclusive da verossimilhança. Por outro lado, temos visto que,

No século XX, diários íntimos, memórias, relatos pessoais, confissões tornam-se produto de consumo corrente, marcados pela crença no indivíduo, pela atitude confessional e pelo objetivo de preservar um capital de vivências, recordações e fatos históricos. (REMÉDIOS, 1997, p. 9).

Reconhecemos que a escrita não é isenta de intenção, as famosas entrelinhas perpassam nuances que ficam subentendidas no tecido textual, e estas são exploradas e analisadas pelo leitor a fim de encontrar o sentido do texto. Entendemos também que o texto literário é plurissignificativo e que por mais que uma escrita

⁶ Escrevemos o nome do autor da forma como está no livro *O pacto biográfico* (2008), organizado por Jovita Noronha. Em outros textos aparece com escrita um pouco diferenciada.



esteja permeada de subjetividade e de autoria biográfica, ela é capaz de interpretação que vai além da autoria, subscrevendo uma época, contexto social e histórico. Pensando nisso, cabe-nos traçar um percurso sobre os estudos literários desenvolvidos no início do século XX.

Apesar de entendermos a relevância das correntes teóricas originárias do início do século XX, compreendemos também que foi a partir delas que os estudos que versam sobre a biografia do autor na análise do texto literário foram relegados. Visto que tais correntes prezam pelo estudo imanente do texto e “negam que a literatura seja reflexo da sociedade, ou lugar de luta de classes ou de ideias” (NEVES, 2011, p. 153). A exemplo do New criticism que “centra a atenção no texto e não no autor, invalidando as tentativas de explicação das obras através de dados e hipóteses biografistas” (NEVES, 2011, p. 154). A preocupação dos teóricos que fazem o Formalismo russo, a Nova crítica americana, o Estruturalismo e a Estilística é o estudo linguístico do texto literário, mostrando as especificidades presentes na linguagem de tal produção.

Este parco material aqui amealhado é só o início do que se pretende ser uma rica e prazerosa pesquisa, uma vez que, o que aqui discutimos é fruto das leituras realizadas para o nosso projeto de doutorado, esse iniciado em março de 2015. Acreditamos que este é um terreno pantanoso, tênue, e ao mesmo tempo instigante e desafiante, revelando a nós caminhos os quais, pretendemos trilhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na leitura realizada para confecção do projeto do doutorado, percebemos que grande parte da teoria que versa sobre autobiografia está aplicada ao gênero romance ou aos gêneros que por si já denotam aspectos biográficos, a exemplo do diário, vimos também que a Literatura caracterizada como confessional perpassa a ideia de escrita em primeira pessoa, já que se utilizando do narrador personagem o leitor julga ser uma escrita verdadeira; é sobre isso que versa grande parte da discussão trazida por Dal Farra (1978), no livro *O narrador ensimesmado*, quando a estudiosa desmistifica o que outrora se cristalizou, trazendo o nosso olhar para uma criticidade quanto ao foco narrativo, perspectivas sobre as máscaras que encobrem o autor e demonstração de que o narrador, independente do foco narrativo, pode ser a entidade que permeará toda ação do romance, aqui vale ressaltar que se o romance é de memória, parece ser bem vindo um narrador personagem, pois poderá conferir certa credibilidade ao leitor.

Destacamos ainda que essa discussão sobre uma possível veracidade na escrita autobiográfica parece estar muito relacionada com a pessoa do discurso, uma vez que ela assume o *eu* que está por trás do “narrador



com máscaras de autor” (DAL FARRA, 1978). Outra questão refere-se ao que ora citamos, as bibliografias consultadas utilizarem como análise o gênero romance oferece “a impressão de que a vida está sendo representada em toda a sua totalidade” (DAL FARRA, 1978, p. 22). Nesse sentido, enfatizamos a nossa compreensão dos contos de Florbela como uma unidade, essa percepção se configura original.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura Letrada: literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re) configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

_____. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BATISTA, Elizabeth. Da poesia ao conto: a itinerância criativa de Florbela Espanca. *Callipole – Revista de Cultura*. Vila Viçosa, n. 21, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Ensaio sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns Aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Florbela Espanca. Afinado Desconserto* (conto, cartas, diário). São Paulo: Iluminuras, 2002. (Coleção Vera Cruz).

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/ PUCRio, 2009.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ESPANCA, Florbela. *Contos e Diário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Tendências da crítica literária contemporânea: um esboço. In: *Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras*, João Pessoa: Ideia, v. 11, n. 1, 2009.

GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2003.



GUEDES, Rui. Recolha, leitura e notas. In: ESPANCA, Florbela. *Contos e Diário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca*. Uma estética da teatralidade. São Paulo: Unesp, 2003.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NEVES, Ana Lúcia Maria de Souza. *Teoria e crítica literária I*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

NORONHA, Luiza M. R. de. *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura Confessional: espaço autobiográfico*. In: _____. *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SILVA, Cleonice Nascimento da. Recepção crítica da obra de Florbela Espanca. In: DUARTE, Constância L.; SCARPARELLI, Marli F. *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África: ensaios*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SILVA, Fabio Mario. *Da metapoesia à psicanálise: angústia do “Eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*. João Pessoa: Ideia, 2009.

SOUZA, Luana Soares de. O Eu (Des)Construído em *Conta – Corrente I*, de Vergílio Ferreira. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários: a comédia, o drama, a tragédia, o romance, a novela, os contos, a poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 16

As escritas de si femininas: os diários e cartas como espaços de produção literária

**A PERFORMANCE DA VOZ AGÔNICA NA REPRESENTAÇÃO DE SI MESMA EM *C'EST TOUT*,
DE MARGUERITE DURAS**

Dr. Pablo Lemos Berned (UFFS)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Marguerite Duras, escritora francesa nascida em 1914 na colônia francesa da Cochinchina, sul do atual Vietnã, publicou ao longo de cinquenta anos, até a sua morte em 1996, diversos romances, roteiros, peças de teatro e textos experimentais, além de também dirigir filmes. Aos 74 anos, Marguerite Duras sobrevive a um coma de cinco meses, entre outubro de 1988 e fevereiro de 1989. Sua saúde estava fragilizada há alguns anos, muito em virtude do tabagismo e do alcoolismo, o que lhe provocou muitas crises de enfisema, quando se fizeram necessárias uma traqueotomia e a indução ao coma. Manuscrito de um novo livro interrompido e resistência às propostas de filmagem de *L'amant* também interrompida, são apenas retomados em junho de 1989, quando finalmente sai do hospital: a experiência de proximidade da morte, tanto pela idade avançada quanto pelo estado de saúde aproximaria seus últimos textos a uma perspectiva de arquivo, enquanto um projeto que corresponda ao desejo de permanência para a posteridade a síntese de imagem de si e da obra de uma vida inteira dedicada à escrita.

Essa proximidade cada vez mais latente com a morte enfatiza o caráter de monumento que a escrita engendra: afinal, o que restará do escritor senão ele próprio através de sua escrita? Análoga à imagem do narrador que apenas ao final da existência estaria apto a narrar a sua vida pela perspectiva da totalidade, a escrita de Marguerite Duras anuncia seu desfecho. Quais sentidos essa textualidade derradeira representa para a obra de uma vida inteira? Como o escritor, diante da iminência da sua própria morte, manifesta em sua escrita o desejo de vencer a morte e permanecer no mundo? E, por consequência, como os valores expressos e ocultos corroboram a imagem de si construída nesse gesto último de arquivamento?

O objetivo desse trabalho consiste em analisar a imagem de si mesma, constituída em *C'est tout* por uma voz autoral que evoca um imaginário vinculado à pessoa pública e à obra de Marguerite Duras. É com frequência que olhares lançados sobre a obra Marguerite Duras associam-na a aspectos autobiográficos. De



fato, por vezes a sua textualidade apela para referências ao seu nome; outras, a voz narrativa confessa de antemão o que se pretende ficcional ou não; e ainda há o desenvolvimento de temas que são associados – intencionalmente? – à própria trajetória de vida da escritora, como se a escrita de Duras quisesse fazer-se transparente e revelar a pessoa que se oculta por trás do papel de autor.

DEDICATÓRIA

A já consagrada escritora lançou, em 1995, aquele que seria seu último livro publicado em vida: *C'est tout*. Este livro, de teor confessional, assume a forma de um diário íntimo de periodicidade irregular que se alterna entre fragmentos de escrita sobre si e a transcrição de breves diálogos da protagonista com seu interlocutor. Como um ponto final ou um fechar de cortinas, *C'est tout* expõe a angústia ante a solidão e a expectativa da própria morte. Neste último livro, a proximidade da morte é latente, e sua estrutura em diário potencializa o desespero da passagem do tempo presente no texto. É sobretudo a despedida de uma vida dedicada à escrita, à liberdade e ao amor.

O que se lê, em *C'est tout*, são fragmentos que tratam sobre a agonia do presente e o medo do futuro da voz autoral, reconhecida, por sua vez, através de indícios dispersos ao longo do texto que permitem ao leitor familiarizado com a obra de Marguerite Duras reconhecê-los como pertencentes à representação da vida privada da escritora. A dedicatória, por exemplo, logo no início do texto, é para Yann, personagem familiar aos leitores de Marguerite Duras:

Pour Yann.
On ne sait jamais, avant, ce qu'on écrit.
Dépêche-toi de penser à moi.

Pour Yann mon amant de la nuit. Signé : Marguerite, l'aimante de cet amant adoré, le 20 novembre 1994, Paris, rue Saint-Benoît (DURAS, 1995, p.7)¹.

As referências ao nome próprio “Yann”, às iniciais “Y.A.” ou ao desdobramento ficcional “Yann Andréa Steiner”, que aludem a Yann Andréa, último relacionamento conjugal de Marguerite Duras, dão corpo, no texto, a esses indícios de legitimação da voz autoral para que os leitores, desejosos em ter para si as revelações íntimas de outrem, aceitem o discurso autobiográfico.

Por outro lado, “*Pour Yann*” é ao mesmo tempo uma dedicatória e uma avaliação negativa sobre a sua

¹ “Para Yann. / A gente nunca sabe antes o que se escreve. / Apressa-te a pensar em mim. // Para Yann, meu amante da noite. / Assinado: Marguerite, a amante desse amante adorado, em 20 de novembro de 1994, Paris, rua Saint-Benoît” (versão em português: tradução nossa).



trajetória, visto a ambiguidade da expressão. Tal efeito está explícito adiante (cf. DURAS, 1995, p.17), quando são contrapostas as duas expressões homófonas em língua francesa: *Pour Yann* e *Pour rien* (*Para Yann* e *Para nada*, respectivamente). Aqui, o exercício de autorrepresentação da escritora implica uma reflexão sobre a sua própria escrita no ato de escrever e diante da consciência de proximidade da morte. A autorrepresentação carrega em si a atitude de dessacralização da arte e da literatura. Ela serve como mais uma estratégia da voz autoral de Marguerite Duras em reivindicar a sinceridade para sua produção estética:

Vanité des vanités.
Tout est vanité et poursuit du vent.
Ces deux phrases donnent tout la littérature de la terre. Vanité des vanités, oui.
Ces deux phrases à elles seules ouvrent le monde: les choses, les vents, les cris des enfants, le soleil mort pendant ces cris.
Que le monde aille à sa perte. Vanité des vanités.
Tout est vanité et poursuit du vent (DURAS, 1995, p.30-31)².

“Para nada”, pois tudo é “ vaidade das vaidades e perseguição do vento”. Ao recorrer ao Eclesiastes para apresentar uma autocrítica a respeito de sua obra e das ambições literárias em geral, a voz autoral de Marguerite Duras parece propor o esvaziamento de sentido de uma vida inteira dedicada justamente à literatura. “*Que le monde aille à sa perte*”, ela complementa, repetindo uma expressão presente em diversos textos seus desde os anos 70, enunciado como um posicionamento político.

IDENTIDADE

Em comparação com outros textos de Marguerite Duras com apelo autobiográfico, o tom em *C'est tout* parece ser muito mais melancólico, ante a proximidade do fim, sem paraíso, sem nada: “Y.A.: Vous êtes qui? / M.D.: Duras, c'est tout. / Y.A.: Elle fait quoi, Duras? / M.D.: Elle fait la littérature (DURAS, 1995, p.26)³. Ela responde, de forma estéril, dispensando predicativos que a definam, como se a simples enunciação de seu sobrenome evocasse imediatamente ao seu leitor todo um entendimento sobre a si e a sua vida. Ao passo que um escritor não existe sem a escrita, a ação de escrever precede a identificação daquele que escreve como um escritor. Ela se refere a si mesma pelo seu pseudônimo, Duras, enquanto que a pessoa empírica nasceu Marguerite Donnadiou. Duras, portanto, figura como a autora, aquela que assina a autoria dos livros.

² “Vaidade das vaidades. / Tudo é vaidade e perseguição do vento. / Essas duas frases orientam toda a literatura da terra. Vaidade das vaidades, sim. / Essas duas frases, sozinhas, abrem o mundo: as coisas, os ventos, os gritos das crianças, o sol morto durante os gritos. / Que o mundo se perca. Vaidade das vaidades. / Tudo é vaidade e perseguição do vento” (versão em português: tradução nossa).

³ “Y.A.: Quem é você? / M.D.: Duras, é tudo. / Y.A.: Duras, ela faz o quê? / M.D.: Ela faz a literatura (versão em português: tradução nossa).



Já a dedicatória é seguida de uma assinatura, “Marguerite”, ambígua na medida em que permite a referência tanto à assinatura adotada pela autora, “Marguerite Duras”, quanto ao nome de batismo da escritora, “Marguerite Donnadieu”. Ao assinar simplesmente “Marguerite”, a ambiguidade dá lugar à tentativa de se deixar transparecer pela linguagem: a dimensão ética implicada no seu discurso autoral recusa as máscaras que a opacidade da língua atribui àquele que escreve e ambiciona alcançar um almejado grau zero da linguagem, uma linguagem que se pretende neutra e inocente. A transparência da linguagem seria possível, nesse sentido, apenas quando a escrita volta-se para a representação do processo e dos artifícios da própria escrita, embora ainda se possam reconhecer intenções não explícitas na adoção de uma linguagem que se queira transparente.

Em um discurso que se proponha a assumir uma postura autobiográfica, busca-se tornar indistintas as categorias de sujeito empírico, de voz autoral e de narradora. Entretanto, ao passo que o interlocutor não é mais o sujeito empírico, mas é convertido em personagem, o próprio enunciador do discurso deixa de remeter-se a si enquanto o sujeito empírico, assumindo-se enquanto personagem dotado de uma máscara. Para Georges Bataille (1954, p.21), falar de si abre não significa isolar-se do mundo, mas abrir um espaço de fusão entre o sujeito e o objeto. A autorrepresentação aqui se expressa justamente no momento em que a autora de textos literários assume que é uma escritora de textos literários em um de seus textos literários.

A noção de performance remete à teatralidade (ZUMTHOR, 2014, p.42), supondo uma corporeidade desejante de produzir sentidos. Afinal, basta o uso do pronome pessoal *eu* em uma narração para provocar um efeito de leitura que faça o leitor acreditar que tem acesso à vida privada e a perturbadoras revelações (OULLETTE-MICHALSKA, 2007, p.21). Em *C'est tout*, essa corporeidade constitui-se através da associação direta que se estabelece entre a narradora-protagonista e a autora, ao mesmo tempo em o texto constitui-se por uma intencionalidade estética, apresentando uma ruptura com o compromisso referencial e, portanto, estabelecendo o espaço da ficção. Neste sentido, o texto de Marguerite Duras recusa a narrativa autobiográfica, “privilégio reservado aos importantes deste mundo” (cf. DOUBROVSKY, 1977, p.10), e pode ser aproximado do conceito de *autoficção*, ao não se comprometer com os pactos de leitura esperados seja na autobiografia, seja nos textos ficcionais (NASCIMENTO, 2010, p.197).

À deriva, a escrita, tema de reflexão ao longo da obra de Duras, assume aqui algo de selvagem, de primitivo, no sentido de inapreensível. *C'est tout* nega a representação, condena a literatura e busca apreender o que escapa. O inesperado da escrita antecipa o inesperado da leitura, posto que o sentido ao texto é dado pelo leitor, em uma distância intransponível entre aquele que escreve e aquele que lê. A



imprevisibilidade, por fim, constitui-se como uma característica dessa voz autoral que perpassa vários textos de Marguerite Duras e sobre Duras.

DIÁRIO ÍNTIMO

Ao expor para seu público leitor suas confissões, o texto recorre à performance da voz autoral de Marguerite Duras em utilizar uma narradora que é um desdobramento da própria escritora. E ao escrever sobre si, o que transparece é uma iniciativa por finalmente conhecer-se a si mesma, aprofundar-se na própria subjetividade. Para Michel Foucault (1992, p.130), a prática da escrita sobre si atenua os perigos da solidão e converte aquilo que se viu ou pensou em um olhar possível. Ao escrever sobre si mesma, seus medos e suas angústias, em *C'est tout*, a voz autoral recorre ao diário íntimo, demonstrando compartilhar com seus leitores a sua intimidade, suas impressões por acontecimentos presentes e o seu desespero em virtude da consciência de proximidade da morte.

Maurice Blanchot (2005) destaca a plasticidade do gênero diário íntimo, à exceção de sua relação com o calendário. Os diários íntimos constituem-se por registros de ordem pessoal que marcam a passagem do tempo. Em *C'est tout*, os registros se dão entre 20 de novembro de 1994 e 1º de agosto de 1995 com periodicidade irregular (Marguerite Duras veio a falecer sete meses depois, em 3 de março do ano seguinte). A relação do diário com o tempo manifesta-se de igual modo em relação às expectativas de leitura. Afinal, para quem se escreve um diário? A primeira resposta, possivelmente, seja: para si mesmo, agora ou no futuro. Porém, qual o sentido em escrever um diário na iminência de morrer, considerando-se a baixa probabilidade de Marguerite Duras retomar a leitura de seu próprio texto?

Talvez os diários, mesmo quando alegadamente secretos (escondidos ou trancados à chave), tenham sempre em vista a publicação. A dualidade entre o que se caracteriza como de ordem secreta e de ordem pública não seria, nesses casos, senão uma performance da voz autoral. Isso se justifica na medida em que o seu caráter secreto, por ser de um grau de intimidade que só o próprio escritor de seu diário tem acesso, permite-lhe a mais profunda sinceridade. Ou, ao menos, esse efeito pode ser esperado entre aqueles que optam por escrever diários, ao descrever sua intimidade, seus pensamentos, seus planos, suas confissões, seus medos e seus desejos, posto que “o interesse do diário é a sua insignificância”, conforme postula Blanchot (2005, p.273). Não se trata de se ocupar apenas de acontecimentos extraordinários, pois esses fragmentos do cotidiano são escritos para se escapar ao silêncio e são registrados para rememoração dos dias vividos, por si



ou por outrem:

Le 13 avril.
Toute une vie j'ai écrit.
Comme une andouille, j'ai fait ça.
C'est pas mal non plus d'être comme ça. Je n'ai jamais été prétentieuse.
Ecrire toute sa vie, ça apprend à écrire. Ça ne sauve de rien (DURAS, 1995, pp.38-39)⁴.

Há uma tentativa da voz autoral, no fragmento acima, de extrair uma síntese da trajetória de sua vida. Porém, ao contemplar a sua própria vida, sua conclusão destaca dois adjetivos para si mesma: “andouille” (“palerma”) e “prétentieuse” (“pretensiosa”). A avaliação negativa atribuída a si talvez seja privilegiada pela sinceridade estimulada pelo caráter secreto do diário íntimo. Essa avaliação negativa é, contraditoriamente, resultante de sua atividade de escrita, atividade pela qual a escritora se dedicou por cinco décadas e a fez reconhecida dentro e fora da França.

Não seria possível considerar a possibilidade da afirmação de ter escrito “como uma palerma” como remetendo a uma escrita acrítica às artes e à sociedade, posto que sua produção ao longo dos anos sempre se situou como transgressora, ainda que jamais estivesse à margem da Literatura Francesa ao longo da segunda metade do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *C'est tout*, a narradora, amparada pelos biografemas (cf. BARTHES, 2005, p.XVII) que dão um efeito de sentido na leitura do texto, voltando-o para a corporeidade da escritora, encena a agonia de sua própria morte, na espera do fim da vida que coincide com a expectativa do fim do texto. “Je crois que c'est terminé. Que ma vie est fini” (DURAS, 1995, p.54)⁵, afirma a narradora, na última data registrada no diário. O título do texto já aponta essa impossibilidade de continuidade de escrever, sobretudo no conjunto de uma obra marcada pela reescrita de temas e cenas.

Entretanto, em *C'est tout* mesmo há essa perspectiva de um futuro para essa voz autoral, na medida em que expressa a expectativa em ser lida no futuro por “Les jeunes lecteurs. Les petits élèves” (DURAS, 1995, p.11)⁶. A promessa da escrita em tornar-se perene, isto é, em sobreviver ao tempo pela impressão e pela memória, decorre da expectativa do próprio sujeito discursivo ao expressar seu desejo de sobrepor-se à morte e

⁴ “13 de abril. / Toda uma vida eu escrevi. / Como uma palerma, fiz isso. / Não é ruim ser desse jeito. / Nunca fui pretensiosa. / Escrever toda sua vida, isso ensina a escrever. Isso não salva de nada” (versão em português: tradução nossa).

⁵ “Acredito que terminou. Que minha vida chegou ao fim” (versão em português: tradução nossa).

⁶ “Os jovens leitores. Os aluninhos” (versão em português: tradução nossa).



permanecer no mundo entre os vivos, na medida em que um texto só se revela enquanto tal enquanto houver interlocutores. E, se depender dos sentidos que suscita, a obra de Marguerite Duras já tem assegurado o seu lugar entre os grandes nomes da Literatura no século XX.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 1977.
- DURAS, Marguerite. *C'est tout*. Paris: POL, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordiero. 3ª Ed. Lisboa: Vega, 1992.
- NASCIMENTO, Evandro. *Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa*. In: NASCIF, Rosa Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (orgs.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2010.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 16

As escritas de si femininas: os diários e cartas como espaços de produção literária

OS CASOS MARIANA ALCOFORADO E FLORBELA ESPANCA: A ESCRITA ÍNTIMA COMO ESPAÇO PARA A FICCIONALIZAÇÃO DA VIDA

Dra. Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento (FURG)

A escrita íntima feminina em Portugal tem como principal obra precursora *Cartas portuguesas* publicada, pela primeira vez na França, em 1669, sob a autoria de Mariana Alcoforado, sóror do convento de Beja, região do Alentejo, Portugal. O texto, composto por cinco cartas de amor, tornou-se um dos ícones da literatura de autoria feminina em Portugal, e, embora sua autoria tenha sido discutida nestes últimos três séculos, os seus valores estético e literário são indiscutíveis, assim como a influência que exerceu na literatura feminina posterior, cujo caso mais conhecido é o de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Florbela Espanca (1894-1930), poetisa alentejana, também é um dos nomes femininos da literatura portuguesa que recebe influência de Sóror Mariana, notadamente na construção de Sóror Saudade, espécie de personagem que acompanha vários de seus escritos, desde poesias a cartas e diário. A influência também é notada na própria utilização da escrita íntima como espaço não só para a confissão e evasão, mas para a ficcionalização do eu feminino, a partir de que inscreve os modelos sociais, as questões relativas ao corpo, sexo e à liberdade feminina.

As *Cartas Portuguesas* foram publicadas pela 1ª vez em 1669, na França, com autor anônimo, com a suposição de que fosse uma tradução. Teria sido Golpe de marketing?: a autoria foi sonogada, atribuindo-se a uma religiosa portuguesa. Em 1810, o periódico francês *L'Empire* publica a descoberta de um exemplar anotado que indica ter sido escrito por Mariana Alcoforado, tendo como destinatário o Sr. De Chamilly. A Versão portuguesa à época é que de fato existiu em Beja, Portugal, no convento de Nossa Senhora da Conceição, uma freira de nome Mariana Alcoforado, nascida em 22 de abril de 1640, e com registro de morte em 1723. Teria Mariana, por volta de 1660, vivido intensa paixão por um oficial francês que servia em Portugal, o Sr. Cavaleiro de Chamilly?

O fato é que, independente da real autoria, as cinco Cartas de Mariana Alcoforado, que narram desde a paixão desta mulher pelo cavaleiro que partiu para seu longínquo país, à derrocada deste amor pelo suposto abandono ao seu destino – o malfadado convento -, influenciaram parte da literatura produzida por mulheres



em Portugal e instauraram a escrita de si como gênero tipicamente feminino, gênero que passou a ser utilizado como espaço para ficcionalização do eu pelas mulheres. Mas, por que as escritas de si?

Partindo da História Cultural, vamos perceber que dois importantes fatores convergem e se complementam para que as escritas de si tenham se tornado o gênero tipicamente feminino e para que as *Cartas Portuguesas* sejam consideradas um dos ícones da Literatura de autoria feminina em Portugal e influenciado a literatura de autoria feminina posterior. Tais fatores são: 1) a natureza da escrita de si, ou seja, a relação do âmbito público e privado, no que diz respeito à produção literária feminina; e 2) a prática da produção e troca epistolares, tão difundidas na Europa na segunda metade do século XIX, e que dominou parte do imaginário da época.

Quanto ao primeiro fator, a natureza desse tipo de prática, pode-se afirmar que as escritas de si, embora sejam associadas à produção literária íntima, abrangem diversos gêneros literários, como cartas, diário, poesia, contos, crônicas, autobiografia, autoficção, etc., sendo praticadas por inúmeros escritores, em diferentes épocas. Possui como característica a escritura centrada no eu, ou seja, uma escrita que contém elementos da experiência vivida pelo sujeito escritor, o que faz com que seja confundida com uma prática exclusivamente autobiográfica. Entretanto, as escritas de si apresentam diversas facetas, que fogem do âmbito estritamente autobiográfico e memorialista, e, durante muito tempo, foi a única prática de escrita permitida a certos grupos, como é o caso das mulheres. Por conter elementos que remetem à experiência vivida, torna-se objeto de diversos campos de conhecimento, tanto por seu valor memorialístico/autobiográfico, histórico, sociológico e literário.

Em relação às mulheres e, no caso mais específico, às escritoras, o gênero autobiográfico teve um alcance e papel muito mais profundos, pois a elas foi negada a participação na esfera pública. E quando tinham acesso ao mundo público, devido à censura do social, muitas não conseguiam expressar por inteiro os seus pensamentos e angústias em suas obras, manifestar-se em relação aos acontecimentos e à sociedade em que viviam, e encontravam na escrita diarística e memorialista esse refúgio para o “eu”. É nesse espaço que a escrita serve de refúgio e de criação de um eu e de um mundo, às vezes tão próximo à sua realidade, outras vezes, tão próximo à ficção:

Quanto ao facto de que a identidade individual, na escrita como na vida, passa pela narrativa, isso não quer de modo algum dizer que ela seja ficção. Pondo-me por escrito, eu apenas prolongo o trabalho de criação de “identidade narrativa” (como diz Paul Ricoeur) em que consiste toda e qualquer vida. Claro que ao tentar ver-me melhor, continuo a criar-me, passo a limpo os rascunhos da minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplifica-los. Mas não estou a brincar à invenção de mim mesmo. Pelo contrário, ao tomar a senda da narrativa sou fiel à minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que se aguentam em pé. (LEJEUNE, 2003, p. 41).

À oposição realidade-ficção que diferencia o autobiográfico e o define em relação aos outros gêneros



literários também se associa a oposição privado-público, típica deste gênero: “La distinción público-privado es tan importante en la definición de textos autobiográficos que no sólo se utiliza para la clasificación en literário o no literário [...]” (FLÓREZ, 2001, p. 19). As características principais do gênero autobiográfico se associam ao caráter privado dos textos, e o fato de terem aproximação com a realidade, ou, o assumirem esse “pacto” com a verdade, de acordo com Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico*. Ora, é mesmo o caráter privado, individual, que permite que, nesses textos, os indivíduos se expressem livres da moralidade social, do discurso permitido socialmente. Assim, são textos que podem ser considerados marginais, tanto pelo seu caráter privado, íntimo, por não obedecerem a categorizações e modelos literários, e essa marginalidade é terreno fértil para que as mulheres desenvolvam a sua escritura não permitida nos meios públicos, e, principalmente, construam sua memória e literatura.

Essa relação entre “realidade” e “ficção”, que, por sua vez, diz respeito às categorias de não-literatura (memória) e literatura, é instaurada em muitos momentos da escrita íntima feminina, que em Portugal tem Mariana Alcoforado, com as *Cartas Portuguesas*, a precursora do gênero.

Quanto à difusão das escritas de si em seus variados gêneros, pode-se afirmar que a carta¹ e o diário, mais especificamente, se tornaram conhecidos no Ocidente a partir das publicações de Madame de Sévigné e Samuel Pepys, respectivamente, e posteriormente de Marie Bashkirtseff, com seus diários, tornando-se um gênero tipicamente feminino, constituindo esse tipo de escritura do “eu”, visto que correspondem a “uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada. Forma mais distanciada do amor, mais conveniente e menos perigosa do que o encontro, a carta de amor toma o lugar do próprio amor.”(PERROT, 2008, p. 29). Ainda conforme Perrot,

Uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude, o silêncio sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza. A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir seu próprio ser, ou ao menos o que se pode saber dele. (PERROT, 2005, p. 10).

Assim, a escrita de si passou a ser o veículo não só de evasão, mas de criação de um “eu” feminino e de “surgimento” de uma prática literária feminina. O gênero epistolar era um dos mais conhecidos entre as mulheres letradas, e vai tornar-se um tema e um motivo da literatura (no romance epistolar) e da pintura de gênero, principalmente a pintura holandesa. “A mulher que lê uma carta em seus aposentos, ou perto de uma janela, na fronteira entre o interior e o exterior, sonha com o amante ou marido viajante ou guerreiro.”

¹ “Estamos acostumados a pensar em correspondência pessoal como um meio muito íntimo de comunicação escrita. Porém, a noção de correspondência como um diálogo particular entre indivíduos não é sempre adequada, dada a natureza coletiva de grande parte da correspondência epistolar, e das tentativas de fiscalização por parte de pais e maridos.” Martin Lyons e Cyana Leahy, *A palavra impressa: histórias da leitura no século XIX*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 1999, p. 70.



(PERROT, 2005, p. 29). Dentro desse imaginário epistolar, que se consagra com a burguesia vitoriana, segundo Peter Gay, as mulheres e os homens apaixonados, em especial, transfiguravam o carteiro em um mensageiro quase místico, portador da sua felicidade ou miséria. Assim, de país em país, criou-se o costume entre os casais apaixonados, e mais ainda quando estavam comprometidos, de escrever-se diariamente – costume honrado com raras exceções. [...]. Até mesmo a carta que não pedia explicitamente uma resposta representava a demanda implícita de uma conversação à distância. (GAY, 1999, p. 345).

É dentro desse imaginário social e cultural desenvolvido em torno da troca epistolar que as Cartas de Mariana Alcoforado irão influenciar não só a prática epistolar pelas mulheres, mas a criação literária feminina. Tanto a romantização em torno da troca epistolar, da espera, e imagem da freira, também romantizada, são determinantes para que essa obra tenha sido importante dentro da produção literária feminina em Portugal. É convergindo a esses fatores a natureza da escrita de si e a prática feminina que se consegue perceber o porquê do seu alcance e de sua importância literária dentro de uma reflexão acerca da História da Literatura de autoria feminina em Portugal.

É em tom de confiança, entrega e queixa amorosa que Sóror Mariana escreve as suas cinco cartas para o Cavalheiro de Chamilly, um tom considerado tipicamente feminino por caracterizar o âmbito privado da escritura produzida por mulheres, o único mundo e gênero permitido às mulheres durante muito tempo. E é no estabelecimento de um dialogismo com Mariana, que a escritora alentejana Florbela Espanca, quase três séculos depois, pela representação da persona de Sóror Saudade, produz parte de sua epistolografia. É para o poeta Américo Durão, que Florbela veste, pela primeira vez, seu burel de Soror Saudade:

Amigo meu:

Recebi a carta e o jornal. Obrigado.

[...]Logo pela manhã vaidosamente pedi um espelho para me ver. Fiquei contente: muito pálida, com a boca muito pálida, com umas grandes olheiras roxas, a cabeça envolvida com ligaduras brancas, eu era mesmo... mesmo... adivinhe quem? Pois era mesmo... mesmo... Sóror Saudade!

E, como uma escandalosa trança preta aparecia a perturbar um pouco a grave religiosidade da minha pessoa, pedi que a escondessem bem. As monjas têm cabelo cortado, pois não têm? Riram-se da minha infantilidade e talvez me chamassem doida, mas eu fiquei contente porque então é o que eu era mesmo, mesmo igual a Sóror Saudade. [...]²

A poesia, homônima, foi publicada ainda no Jornal O Século, em 1919, e compõe o Livro de “Sóror Saudade”, de 1923.

Ora, a prática epistolar, de caráter autobiográfico, foi bastante difundida entre escritores:

A produção autobiográfica portuguesa no século XIX foi rica e variada, embora algumas das obras mais representativas então produzidas só tenham sido publicadas na centúria de vinte [...]. Quanto mais complexa a época, tanto mais rica.[...] Um impulso de autojustificação levou pessoas tão diferentes – escritores, juristas, políticos, artistas, actores, eclesiastos – a integrar esta vasta bibliografia do

² Esse trecho da carta foi retirado do livro: ALEXANDRINA, Maria. *A vida ignorada de Florbela Espanca*. Porto, 1964, p. 84-86.



memorialismo luso. (VENTURA, 2008, p. 31).

Florbela Espanca produz uma larga epistolografia, mas é na persona de sóror Saudade, de quem se “veste” em algumas destas cartas trocadas com amigos e familiares, que denuncia o claustro feminino, resgatando a figura de Alcoforado. E é através desta personagem, de caráter romantizado, que ascende num impulso de autoconhecimento e autojustificação, que Florbela escreve ao seu então amigo Guido Battelli, em carta de 03 de agosto de 1930:

Estou hoje num dos meus dias maus, não lhe devia escrever; mas, erguer todos estes fantasmas em frente da sua alma compreensiva e boa, da sua alma amiga, é um alívio e um refrigério. Perdoe o egoísmo à sua pobre Soror Saudade; hoje mais Sóror Saudade do que nunca. Às vezes sinto em mim uma elevação de alma, o vôo translúcido duma emoção em que pressinto um pouco do segredo da suprema e eterna beleza; esqueço a minha miserável condição humana, e sinto-me nobre e grande como um morto. (ESPANCA, 2002, p. 275).

Mas é na sua correspondência amorosa, diário e dedicatórias que a Sóror Saudade de Florbela comunga com a Sóror Mariana dos mesmos anseios, paixão, dores e cria a sua ficção de amor, tão feminina, assim como criou a Mariana:

Na Primeira Carta, Mariana escreve:

Mas não importa, estou resolvida a adorar-te toda a vida e a não ver seja quem for, e asseguro-te que seria melhor para ti não amares mais ninguém. Poderias contentar-te com uma paixão menos ardente que a minha? Talvez encontrasses mais beleza (houve um tempo, no entanto, em que me dizias que eu era muito bonita), mas não encontrarias nunca tanto amor, e tudo o mais não é nada. (ALCOFORADO, 1997, p. 14).

Em Carta a Guimarães, em 04 de março de 1920, Florbela lamenta:

Sou sempre a mesma mulher leal a quem há dias fizeste o oferecimento generoso da tua alma e do teu nome. [...] Nestes dias fizeste-me acreditar que a felicidade é provável no mundo. A minha pobre alma, tão magoada e dolorida, encontrou para ti os risos bons dos quinze anos. Sonhei passar a vida a teu lado, e como se num amor pudesse reunir todos os amores, sonhei ser, no nosso lar, a esposa, a irmã, a amiga incomparável e, em horas de desânimo, até a mãe que tu não tens há tanto tempo (ESPANCA, 2008, p. 72).

Mariana Alcoforado continua ainda na sua carta:

Se me fosse possível sair deste malfadado convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e amar-te em toda a parte. Não me atrevo a acreditar que isso possa acontecer; tal esperança por certo me daria algum consolo, mas não quero alimentá-la, pois só à minha dor me devo entregar. (ALCOFORADO, 1997, p. 15).

Em uma aparente dialogismo, a espera e o desejo de Florbela nos remete à Mariana Alcoforado em seu malfadado convento. Em carta a Guimarães, a 16 de abril de 1920, Florbela também reclama a ausência do seu amor:

E tu [...] não me deixas ir passar umas horas contigo? [...] Tenho saudades, saudades, saudades. E é



verdade que eu ando de luto, de luto por uns beijos que trago e que se não dão e que morrem de frio longe de tua boca; queres luto mais triste? Meu amigo, tu és muito mau que me não quiseste hoje ao pé de ti. [...] E a nossa casa? [...] Quem me dera já na nossa casinha, no nosso pequenino ninho, meu amor querido! (ESPANCA, 2008, p. 144-46)

Em sua epistolografia, Florbela parece estabelecer claramente o diálogo com Mariana Alcoforado, marcado pelo seu interlocutor principal, o segundo marido, António Guimarães, a quem sempre espera, assim como Mariana a seu Chamilly. Ambas praticam uma espécie de poética da espera feminina, remetendo-nos, muitas vezes, à figura de Penélope, a fiar e desfiar os dias e horas do encontro, da entrega, no caso de Mariana, na Segunda Carta:

Todos os que falam comigo creem que estou doida, não sei que lhes respondo, e é preciso que as freiras sejam tão insensatas como eu para me julgarem capaz seja do que for. Ah, como eu invejo a sorte do Manuel e do Francisco! Porque não estou eu sempre ao pé de ti, como eles? Teria ido contigo e servir-te-ia certamente com mais dedicação. [...] Apesar disso, não estou arrependida de te haver adorado. Ainda bem que me seduziste. A crueldade da tua ausência, talvez eterna, em nada diminuiu a exaltação do meu amor. Quero que toda a gente o saiba, não faço disso nenhum segredo; estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências. E já que comecei, a minha honra e a minha religião hão de consistir só em amar-te perdidamente toda a vida. (ALCOFORADO, 1997, p. 22-23).

Florbela, em carta a Guimarães, em 04 de março de 1920, também desabafa sobre as acusações recebidas, sobre o sentimento de solidão e sobre o sentimento amoroso e a felicidade, que transcendem todas as dificuldades:

Em volta de mim ergueu-se uma revoltante maré de lama, a intriga mais infame e mais cruel que se pode imaginar. Ouvi hoje, em casa de Dona Georgina, coisas que não supus que as pudesse ouvir um dia. Tão só me sentem na vida que se atrevem a insultar-me como se eu fosse a última das mulheres! Eu, que sozinha, tenho cumprido sempre o meu dever, embora, como custe ao meu coração que afinal se revolta e se insurge contra a vida tai vil que não me deixa ser feliz nem fazer feliz os que estimo. [...] Separam-nos, António, e roubam-te a ti, como a mim, a felicidade, porque ninguém como eu saberia ser tão radiantemente feliz por ti e em ti! [...] (ESPANCA, 2008, p. 73).

Mas não é só em carta que a Florbela toca a Mariana. A aproximação é percebida ainda em dedicatória a Guimarães do manuscrito *Claustro das Quimeras*, que mais tarde vem se tornar o *Livro de “Sóror Saudade”*:

Àquele que é na vida toda a minha vida, àquele que é na amargurada noite da minh'alma, a deslumbradora luz, que tudo ilumina e aquece, ao meu único amor de verdade, maior que todos os amores de quimera e ilusão que tão cedo passaram... Bela. (FLORBELA, 2008, p. 241).

Entretanto, o amor por Guimarães e toda a tentativa de ficar junto a si fracassa, assim como fracassa a espera da monja da Mariana por Chamilly: E a paixão de Mariana ganha o tom superlativo e o contorno ficcional do trágico “morrer de amor”, antes do forçoso desdém. Na Terceira Carta, Mariana desabafa:

Ordena-me que morra de amor por ti! Suplico-te que me ajudes a vencer a fraqueza própria de uma mulher, e que toda a minha indecisão acabe em puro desespero. Um fim trágico obrigar-te-ia, sem dúvida, a pensar mais em mim; talvez fosses sensível a uma morte extraordinária, e a minha memória seria amada. Não é isso preferível ao estado a que me reduziste?



[...] Adeus: promete-me que terás saudades minhas se vier a morrer de tristeza; e oxalá o desvario desta paixão consiga afastar-te de tudo. Tal consolação me bastará, e é forçoso abandonar-te para sempre, queria ao menos não te deixar a nenhuma outra. E serias tão cruel que te servisses do meu desespero para te tornares mais sedutor, e te gabares de ter despertado a maior paixão do mundo? (ALCOFORADO, 1997, p. 25-6).

Morrer de amor? Ou morrer de desdém? A carta também serve de espaço de expurgação para Alcoforado e Espanca. Em sua Quinta Carta, Alcoforado “despede-se” desse amor, um amor só seu? Ou um amor de sua criação?

Forçoso me é confessar que tenho razões para o odiar mortalmente. Ah, eu própria atraí sobre mim tanta desgraça! Acostumei-o desde início, ingenuamente, a uma grande paixão, e é necessário algum artifício para nos fazermos amar. Devem procurar-se com habilidade os meios de agradar: o amor por si só não suscita amor. [...] Muito tempo vivi num abandono e numa idolatria que me horrorizam, e o remorso persegue-me com uma crueldade insuportável. Sinto uma vergonha enorme dos crimes que me levou a cometer; já não tenho pobre de mim!, a paixão que me impedia de conhecer-lhes a monstruosidade. Quando deixará o meu coração de ser dilacerado? Quando é que me livrarei desta cruel perturbação? Apesar de tudo, creio que não lhe desejo nenhum mal, e talvez me não importasse que fosse feliz. Mas como poderá sê-lo, se tiver coração? (ALCOFORADO, 1997, p. 41-2).

No mesmo tom de expurgação Florbela Espanca escreve a seu irmão, Apeles Espanca, em 28 de dezembro de 1923 sobre o seu relacionamento com Guimarães:

Certamente te irá surpreender e penalizar a minha carta, mas entendo que é melhor dizer-te eu própria tudo que há de novidade [...].

Eu deixei que tivesses da minha vida uma certeza de felicidade que ela de forma alguma possuía; nunca me ouviste uma queixa, nunca ninguém me viu uma lágrima, e no entanto minha vida há dois anos foi um calvário [...]. Sofri todas as humilhações, suporrei todas as brutalidades e grosserias, resignei-me a viver no maior dos abandonos morais, na mais fria das indiferenças; mas um dia chegou em que eu me lembrei que a vida passava, que a minha bela e ardente mocidade se apagava [...].

Pensei na sociedade, pensei na família, nas relações, nos amigos e principalmente em ti, mas que queres? [...]

Para ti serei sempre a mesma, a irmã muito amiga de quem podes dispor em toda a minha vida; para os outros morri; que me enterrem em paz, que não pensem mais em mim e é tudo o que eu desejo. [...] (ESPANCA, 2008, p. 294-5).

A Sóror Saudade parece se emancipar deste amor-dor. A sua espera não é mais pelo amado, mas, talvez, pelo reconhecimento deste amor?

Supremo enleio

Quanta mulher no teu passado, quanta!
Tanta sombra em redor! Mas que me importa?
Se delas veio o sonho que conforta,
A sua vinda foi três vezes santa!

Erva do chão que a mão de Deus levanta,
Folhas murchas de rojo à tua porta...
Quando eu for uma pobre coisa morta,
Quanta mulher ainda! Quanta! Quanta!



Mas eu sou a manhã: apago estrelas!
Hás de ver-me, beijar-me em todas elas,
Mesmo na boca da que for mais linda!

E quando a derradeira, enfim, vier,
Nesse corpo vibrante de mulher
Será o meu que hás de encontrar ainda...
(ESPANCA, 1999, p. 226).

A ficção abre caminho para a realidade? Amor, dor, realidade e ficção se misturam e se cruzam na epistolografia de Florbela e de Alcoforado. A dor de amor e da espera são os motes: “Ao devolver-lhe as suas cartas, guardarei, cuidadosamente, as duas últimas que me escreveu; hei de lê-las ainda mais do que li as primeiras, para não voltar a cair nas minhas fraquezas. Ah, quanto me custam e como teria sido feliz se tivesse consentido que o amasse sempre!” (ALCOFORADO, 1997, p. 43).

As *Cartas Portuguesas*, publicadas pela primeira vez, em 1669, atribuídas posteriormente a uma freira portuguesa, Mariana Alcoforado, são, indubitavelmente, o ponto de partida para se pensar uma ficcionalização do eu feminino a partir das escritas de si. O seu alcance passa por nomes importantes da Literatura de autoria feminina em Portugal como Florbela Espanca, que consagra esse tipo de escrita entre as mulheres, e é consequência da difusão do gênero epistolar entre as mulheres, tanto pelo caráter moral, sendo um dos únicos permitidos (âmbito privado), quanto pelo caráter cultural-imaginário, da troca de correspondências tão romantizada a partir do século XVIII e XIX na Europa, assim como a personagem da freira no claustro/escritora, sempre à espera do seu cavalheiro/amor.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto: contos, cartas, diário*. Org. Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela. *Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)*. Fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra e prefácio de Inês Pedrosa. Vila Nova de Famalicão: Edições Quase, 2008.

FLÓREZ, Mercedes Arriaga. *Mi amor, mi juez: alteridade autobiográfica feminina*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. Trad. Sérgio Bath. São



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEJEUNE, Philippe. "Definir autobiografia". In: MORÃO, Paula (Org.). *Autobiografia*. Auto-representação. Lisboa: Colibri, 2003.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

VENTURA, António. Literatura autobiográfica em Portugal: algumas reflexões a partir da História., In: Mourão, Paula (org.), *ACT 16: Escrever a vida: verdade e ficção*. Porto: Campos das Letras, 2008.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 16

As escritas de si femininas: os diários e cartas como espaços de produção literária

ESCRITAS DE SI, LEITURAS DO OUTRO: AS MÚLTIPLAS VOZES EM INÊS PEDROSA

Dra. Tatiana Alves Soares Caldas (CEFET /RJ)

*A sua memória é um monstro.
Invoca as coisas como bem entende.
Você acha que tem memória,
mas é ela que tem você.*
John Irving

O romance contemporâneo *Nas tuas mãos* (1997), da escritora portuguesa Inês Pedrosa, apresenta as histórias de três mulheres de uma mesma família, por meio da memória e de seus diferentes registros. As três gerações, que se entrecruzam e dialogam entre si, tecem um panorama feminino do mundo de seu tempo. Como se trata de uma linhagem, o período de tempo contemplado nos testemunhos – o diário da avó, Jenny; as fotografias tiradas pela mãe, Camila, e as cartas da filha, Natália – é extenso, abarcando a referência a guerras mundiais, ao movimento feminista e às dores e conquistas de cada uma delas.

O decálogo deixado por elas – dez capítulos de um diário, dez fotografias artísticas e dez cartas – subverte, cada um a seu modo, as normas que regem a modalidade a que pertencem, assinalando a transgressão presente em cada um dos três discursos.

Tendo por base o olhar lançado sobre o mundo em três tempos que se entrelaçam e dialogam entre si, o presente estudo tem por objetivo refletir acerca do testemunho que cada uma lega à(s) outra(s). A partir de aspectos como *tempo*, *memória*, *confissão* e *transgressão*, presentes nos discursos das protagonistas, nossa leitura busca analisar a percepção do tempo e das tentativas de reconstituição deste na referida obra.

A estrutura de *Nas tuas mãos* é composta a partir de uma espécie de trilogia, com três histórias que se entrelaçam, cada uma contada por uma narradora-protagonista que avalia a sua trajetória enquanto indivíduo e, coletivamente, a da sociedade de seu tempo. Cada uma delas reavalia a sua própria história, bem como a dos personagens ao seu redor, lançando um olhar em relação às outras duas, numa saga de mulheres que traça um painel da sociedade portuguesa e mundial num período que vai da década de 30 à de 90 do século XX.

Ao tematizar a história de uma linhagem que atravessa o século XX, a narrativa registra momentos significativos da História mundial, e, particularmente, da portuguesa. Assim, duas guerras mundiais, a ditadura salazarista, a Revolução dos Cravos, a Guerra Colonial, o movimento feminista, o nazismo, entre outros, são



momentos históricos que, na menor das hipóteses, surgem como pano de fundo nas histórias das três, chegando, muitas vezes, a influenciar de forma determinante a vida de alguma das personagens centrais.

A adoção de três diferentes modalidades, nos três decálogos a partir dos quais a narrativa se tece, dá origem a três narradoras independentes, com registros que se entrecruzam. Cada uma a seu modo lança um olhar sobre a sociedade de sua época e sobre as outras duas, resultando em três relatos independentes, mas que acabam por dialogar entre si, fazendo com que haja uma alternância nos papéis de narradora, protagonista, personagem, e interlocutora / destinatária, sendo o olhar de cada uma construído e influenciado pelos olhares lançados pelas outras duas em relação a ela.

No processo de interpretação do mundo propiciado pela escrita testemunhal, o romance aqui analisado estabelece uma situação ímpar, em que, a despeito do tom confessional, essa relação especular verificada na narrativa rompe as características de cada modalidade, como veremos mais à frente.

Phillipe Lejeune, ao pensar o estatuto da biografia, analisa a diferença fundamental que haveria entre ela e a autobiografia, sendo a primeira calcada na semelhança entre a trajetória do indivíduo e o relato sobre ele, permitindo, de modo fidedigno, que a identidade do ser biografado seja estabelecida, enquanto na autobiografia, ao contrário, a identidade seria a pedra fundamental para que a semelhança seja reconhecida, num respaldo do registro testemunhal acerca de si:

(...) O que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia é a “hierarquização” das relações de “semelhança” e de “identidade”; na biografia é a “semelhança” que deve fundamentar a identidade; na autobiografia é a “identidade” que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia. (LEJEUNE, 2008, p. 39).

Dessa forma, ainda que invertendo os vetores, cada uma tem um ponto a seu favor: a imparcialidade ou a proximidade, e cada um desses aspectos atua na construção de uma biografia, seja ela o registro externo ou advindo do próprio ser biografado. Ao se debruçar sobre a narrativa autobiográfica, afirma Lejeune: “(...) É uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Ibidem, p. 208).

Apesar de inicialmente sugerir uma escrita de cunho autobiográfico em relação às três narradoras-protagonistas, *Nas tuas mãos* acaba por quebrar esse pacto, uma vez que cada uma parece se construir a partir da autobiografia, e não o contrário, chegando, muitas vezes, a se (re)construir a partir do olhar lançado pelo outro. Em outras palavras, é como se a identidade fosse o resultado e não o ponto de partida desses registros que, apesar de testemunhais, são influenciados e construídos a partir do olhar de alguma das outras sobre a instância narrante. No texto aqui analisado, tão importante quanto o sujeito narrativo são os objetos



representados, o *outro* retratado, ou mesmo o interlocutor a quem os relatos se dirigem.

A primeira parte do romance é composta pelos capítulos do diário de Jenny, possibilitando ao leitor o conhecimento das angústias e segredos da personagem, bem como o seu casamento de aparências, numa verdade que só é registrada no diário. Apaixonada pelo noivo, António, ela descobre, na noite de núpcias, que Pedro, o melhor amigo de ambos, é, na verdade, amante de seu agora marido, que teria se casado com ela apenas para manter as aparências. Jenny inicia a escrita do referido diário somente aos 75 anos de idade e, curiosamente, nada do que ela escreve diz respeito ao momento atual, mas sim aos momentos significativos de seu passado, negando, assim, a estrutura típica do diário, que pressupõe um registro regular e atual do que é nele redigido. Desse modo, Jenny subverte a proposta do diário, aproximando-o mais de uma narrativa de memórias do que de um diário propriamente dito.

O distanciamento temporal entre o relato de Jenny e o momento em que efetivamente ocorreram os fatos gera duas situações peculiares: em primeiro lugar, dada a distância entre o tempo da enunciação e o que é narrado, Jenny conhece fatos e informações que não possuía na época em que tudo aconteceu, o que lhe confere uma quase onisciência em relação a algumas das situações narradas. Em contrapartida, as lembranças e memórias são elaboradas a partir de sua percepção – subjetiva, longínqua, emocional –, estando mais próximas da reinvenção do que propriamente da verdade.

Jenny redige suas reminiscências, dando a entender que teria decidido registrá-las para que a filha, Camila, pudesse um dia entender muitas das situações obscuras que fizeram parte de seu passado. Camila, filha de um relacionamento casual entre Pedro e Danielle, é entregue àquele pela mãe, judia perseguida pelo Nazismo. Pedro, então, dá a filha para que Jenny a crie como sua, e, embora saiba que não é filha biológica de Jenny, Camila ignora o relacionamento do pai com António, marido de Jenny. É essa história, mantida em segredo, que Jenny tenta desnudar no diário, dedicado a Camila, mas somente entregue a ela por Natália, a neta, após a morte da avó:

Nunca contei esta história a ninguém. Não me pareceu que tivesse qualquer interesse, as pessoas aborrecem as histórias felizes e têm razão, a felicidade convoca o que em nós há de mais melancólico e solitário. Comecei agora a escrevê-la sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue conosco. Os factos, minha querida Camila, não existem, são peças de loto que inventamos e encadeamos para nos sentirmos vitoriosos ou, pelo menos, seguros. Cada ser tem o seu segredo, cada amor o seu código intransmissível. Do nosso amor nasceste tu, e devo-te um esforço de decifração desse código que é a tua herança, a luz que te é dada para que a transformes na tua particular aparição. (PEDROSA, 2011, p. 18).

Em outro momento, Jenny afirma que seu relato nada terá de idílico, sendo antes um registro de tudo o que ela jamais teve coragem de revelar à filha: “Não penses que estou a dourar o drama da tua existência.



Tento, pelo contrário, descrever tranquilamente a possível verdade destes setenta e cinco anos que já vivi.” (Ibidem, p. 19).

Embora todos à sua volta conhecessem a verdadeira natureza da relação entre Pedro e Antônio, Camila nunca soube a verdade, e a tentativa de preenchimento dessas lacunas constitui a motivação de Jenny ao escrever o diário, contrariando, mais uma vez, a modalidade adotada, uma vez que o diário pressuporia algo secreto, confidencial, em virtude do tom confessional adotado por quem o escreve. Jenny redige-o tendo a filha como destinatária, com o objetivo de que ela possa compreender melhor tudo o que ocorria ao seu redor para, enfim, ser capaz de elaborar a própria identidade.

Curiosamente, a narradora-protagonista utiliza-se dos termos *possível verdade*, num tom modalizante que sugere a inviabilidade de apreensão do real. Além disso, reconhece a sua incapacidade em se recordar de tudo o que foi vivido, chegando mesmo a afirmar ser isso benéfico, na medida em que o indivíduo teria o direito de se esquecer daquilo que não deseja lembrar, sobretudo dores e traumas: “Não me lembro da experiência da dor. Uma das vantagens do envelhecimento é conseguirmos esquecer aquilo que não nos apetece recordar.” (Ibidem, p. 24).

Outro aspecto propiciado por olhares decorrentes de diferentes momentos é o contraste entre os mundos distintos em que cada uma cresceu, bem como as experiências por ela vivenciadas. Em alguns momentos, Jenny analisa determinadas situações – como a ditadura da beleza feminina, por exemplo, ainda mais incoerente porque surgida em uma época de libertação para a mulher –, para demarcar as diferenças entre o seu tempo e o da neta, Natália:

Mas a minha independente Natália, nascida para libertar as mulheres como eu do terrível jugo masculino, só descansará em paz quando alcançar a magreza de ossos das adolescentes olheirentas que agora fazem às vezes das estrelas de cinema nas revistas. Entristece-me vê-la perder a beleza sem dar por ela, marchando inconscientemente nas fileiras da indústria de morte que domina o mundo. Já não se fazem Marilyn Monroes a partir de Normas Jeans com ancas, barriga e seios. E não sei se será sensato pôr as culpas todas nos homens, querida Natália, porque talvez faça falta à libertação total de que vocês andam a tratar essa capacidade de amar a celulite, as lágrimas, e as ancas largas de uma mulher que só os homens parecem (...) teimosamente manter. (Ibidem, p. 39-40).

Em suas reminiscências, Jenny é tomada por uma espécie de clareza, advinda talvez do seu afastamento em relação àquilo que é por ela retratado. Jean Pouillon, em *O tempo no romance*, classifica essa habilidade como *visão por detrás*, caracterizada por um conhecimento decorrente do tempo transcorrido entre o fato propriamente dito e o momento em que ele é narrado. A respeito desse distanciamento, Jenny percebe que, seja ele cronológico ou físico, habilita-a a analisar os temperamentos, criando uma empatia em relação aos seres por ela observados. O distanciamento acaba por permitir que ela avalie as situações a partir de uma perspectiva



racional, sem julgamentos parciais.

E se, por um lado, o afastamento concede a ela a onisciência trazida pelo tempo, por outro acaba por esmaecer contornos. E, nessa fusão entre memória e narração, a narradora-protagonista reitera sua impossibilidade de apreender o *real*, a história tal como teria verdadeiramente ocorrido. Nessa rememoração, reconstrução e reinvenção tomam, por vezes, o lugar das lembranças:

(...) É nestes pormenores que a memória se concentra, projetando uma luz tão intensa sobre esses dias mortos que às vezes temo que já não sejam lembranças, mas criações puras da minha solidão. Não sei o que almocei hoje, mas recordo com exatidão cada acontecimento e cada sonho desse tempo em que fui feliz. (Ibidem, p. 62).

A mesma narradora que afirma *recordar com exatidão cada acontecimento e cada sonho* teme que não se trate de lembranças, mas de construções de uma mente saudosa, decorrentes de solidão. Ao fazê-lo, coloca em xeque a legitimidade de seu testemunho, alvo de ceticismo por parte inclusive de sua própria enunciativa.

Além da questão da memória, que atravessa a narrativa, os diferentes tempos que se entrecruzam permitem uma reflexão sobre as transformações ocorridas no mundo ao longo das décadas abarcadas nos relatos. Ao pensar as profissões escolhidas por Camila e Natália – fotografia e arquitetura, respectivamente –, Jenny analisa-as como tentativas de fixação, de solidez, porto seguro em um mundo marcado pela inconstância e pela volubilidade. A necessidade por ela detectada traduz a inquietação diante de uma época tão imediatista que o fluir do tempo não mais pode ser percebido, comprometendo de forma inequívoca as relações humanas. Com a fluidez trazida pelos novos tempos, perderam-se os ritos, ritmos e fluxos da vida, como ela aponta em mais uma de suas digressões:

Viver era lembrar continuamente, até à náusea, devolver visitas, celebrar nascidos e finados, escrever dezenas de postais num único fim de semana de passeio, amassar sonhos de Natal, pintar ovos na Páscoa, comemorar feriados, estropiados e todos os restantes herdeiros da demência humana. Com a aproximação do novo século, a vertigem de esquecer mascara-se de vertigem de lembrar. (Ibidem, p. 66).

Segundo ela, o ritmo em que se vivia atualizava sistematicamente o espetáculo da existência, e as diferentes etapas da vida eram continuamente celebradas, em ciclos e rituais que, uma vez perdidos, alijam o indivíduo da capacidade de esquecer e de lembrar, numa mudança que assinala, de forma indelével, a condição do homem no mundo.

A segunda parte da narrativa é composta pelas fotografias de Camila, personagem que, após sucessivas perdas e decepções, organiza um conjunto de dez fotos, que reúne em um álbum, e sobre as quais escreve. Suas fotografias são motes a partir dos quais ela glosa, analisando a sociedade, a luta política, o amor e o tempo.

Dotada de um temperamento marcadamente passional, Camila engaja-se na militância política, chegando a ser presa e torturada. Em seguida, enfrenta a morte trágica do marido, após a qual aparentemente



torna-se apática, utilizando a fotografia para tentar lançar um olhar racional ao mundo a cada decepção sofrida.

Entretanto, ainda que tente justificar a sua opção pela fotografia como uma negação de seu ímpeto de outrora, Camila por vezes deixa entrever sua passionalidade, como no episódio em que fotografa uma manifestação política ao final de *Romeu e Julieta*, e suas observações sobre a fotografia não deixam dúvidas em relação ao seu temperamento:

Desta vez, esqueci-me dos princípios. Fotografei com paixão, cor, libertinagem, impudência. Fiz grandes planos de rostos desmantelados no público, aplausos e lágrimas. Usei exposições intermináveis. Usei tudo aquilo que normalmente considero “truques baixos”, e as máquinas que habitualmente me servem para fugir à vida devolveram-me imagens de dança onde se inscreve a verdade do sonho da minha vida. (Ibidem, p. 105).

Quando a situação a instiga, Camila revela a paixão no modo como absorve a cena. Note-se que, além de evidenciar sua veia passional, a passagem transcrita ainda desnuda aquilo que Camila denomina *truques baixos*, e que interferem intensamente no resultado do ensaio fotográfico. Com isso, confirma a sua ideia de que não há registro, por mais imparcial que pareça, destituído de ideologia, opinião que será fundamental para a sua trajetória política e profissional.

Cada uma das fotografias do álbum da personagem conduz a um aspecto fundamental de sua vida. Fruto de uma traição do pai ao amante, António, Camila é criada como filha de Jenny, mas guarda uma fotografia da mãe, morta pelo nazismo, e é com ela que abre seu álbum. Suas palavras acerca da primeira foto são expressivas: além de o início de tudo se dar com a imagem materna, ela tenta justificar a sua opção pela fotografia como a referência básica de sua relação com a mãe. Separadas quando ela ainda era um bebê, a única lembrança que Camila guarda da mãe é uma imagem congelada, sem voz. A fotografia da mãe, dessa forma, apresenta-se em sintonia com o silêncio que lhe marcou a vida.

Ainda sobre a foto da mãe, Camila deixa transparecer o seu ceticismo acerca da suposta verdade nela contida. Normalmente vista como um instantâneo da realidade, a fotografia pode, segundo a personagem, sugerir uma situação que nada tenha a ver com a realidade, traindo, dessa forma, a sua função básica – a de eternizar um momento real:

Esta fotografia dela foi tirada por ele, e é contra a indiferença dele que ela reluz. Foi um instantâneo, percebe-se pela ligeira tremura que ficou na imagem, pelo descentramento da figura, pelo tosco corte das pernas, quase no tornozelo. E pelo riso dela, quase de olhos fechados, feliz para além dele, apesar dele. (Ibidem, p. 92).

Nesse aspecto, nota-se que também Camila trai a modalidade escolhida por ela para se expressar, uma vez que, mesmo sendo fotógrafa, evidencia o seu ceticismo em relação à veracidade contida na suposta imparcialidade da foto. A mãe biológica, retratada em um raro momento de felicidade, traz consigo uma luz e



uma alegria em nada condizentes com a realidade e, sobretudo, com a indiferença do pai de sua filha em relação a si.

A segunda foto do álbum é a do marido de Camila, Eduardo, atingido por um raio quando saía de um mergulho no mar. A foto, tirada seis meses antes de sua morte, é o único registro que Camila possui daquele que foi o seu grande amor. A morte de Eduardo desencadeia um processo depressivo que resulta na apatia na personagem, motivada talvez por um bloqueio emocional que a protegeria de decepções. Mais uma vez, a fotografia escolhida marca o vazio deixado pela pessoa ali retratada.

No âmbito profissional, Camila é obrigada a fotografar o ditador Salazar e a publicar uma foto que servisse aos propósitos políticos. Surge, então, outra oportunidade de discorrer sobre o registro fotográfico, novamente para negar a suposta imparcialidade que ele traria consigo:

E quando um menino de dois anos, ao colo da viúva sua mãe desfeita em lágrimas, recebe a condecoração do pai que já não tem, dois finos sulcos de água descem pelo rosto de Salazar. “Fotografa agora! É o Salazar a chorar, não vês? Vejo o movimento da luz nas lágrimas e foco a mentira que nasce dessa ampliação da verdade. (Ibidem, p. 101).

Ao trazer à baila o foco, o ângulo e a edição de imagens, Camila denuncia a manipulação dos documentos, que estariam, segundo ela, à mercê da ideologia de quem os edita. Com isso, nenhum registro seria inocente ou isento de ideologia, servindo aos interesses de quem os detém. Suas observações tocam na distinção entre *autenticidade* e *verdade*, sugerindo uma reflexão acerca dos mecanismos de representação e de leitura do mundo. Salazar realmente teria chorado naquele dado momento, mas o fato de o jornal a serviço da ditadura querer evidenciar a sensibilidade do ditador, em detrimento de uma infinidade de fotografias jamais tiradas – as quais retratariam o outro lado da Guerra Colonial –, revela o quanto o destaque conferido a apenas uma das partes influencia significativamente a percepção que o público teria em relação a todo o processo histórico da guerra e da ditadura que assolou Portugal durante quase cinquenta anos.

Além de aspectos históricos e políticos – como os comentários referentes à foto tirada no dia 25 de Abril de 1974, data da Revolução dos Cravos, que pôs fim à ditadura salazarista em Portugal –, há outras fotografias, como um autorretrato ou um instantâneo da filha, que integram o álbum e servem de pretexto para que a narradora-protagonista faça comentários sobre questões existenciais e afetivas marcantes em sua vida.

À semelhança do que se verifica nas fotografias anteriores, também a foto de Natália é utilizada como uma oportunidade para Camila discorrer sobre seus temores e angústias. Num paralelo entre a foto e a relação entre mãe e filha, o descaso gradativo de Camila em relação aos registros fotográficos que fez de Natália, cada vez mais espaçados e impessoais, traduz a distância que se foi criando entre elas, além de uma rivalidade



decorrente da sensação de inferioridade de Camila em relação à filha. Curiosamente, ao ler as cartas de Natália destinadas a Jenny, deparamo-nos com a ideia de que essa sensação era recíproca, num distanciamento que aticava a comparação que uma fazia em relação à outra.

Na relação especular que se estabelece entre as personagens e seus registros e na leitura que umas fazem das outras, é justamente a partir das fotografias de Camila que Natália pensa a noção de *felicidade*, e a percepção que dela se tem. Tempo e memória se entrelaçam, sendo que a *sensação* de felicidade seria, segundo ela, algo obtido *a posteriori*:

Descobri cedo nas fotografias da minha mãe que a felicidade é uma coleção de instantes suspensos sobre o tempo que só depois de amarelecidos pela ausência se revelam. (Ibidem, p. 137).

A terceira parte do romance é narrada por Natália, num conjunto de dez cartas escritas à avó, Jenny. À semelhança do que ocorreu com o diário da avó e com o álbum da mãe, Natália também parece contrariar deliberadamente o registro por ela escolhido, uma vez que afirma, desde a primeira carta, que não pretende de fato enviá-las à avó. Além disso, uma parte das cartas dirigidas à avó é escrita depois de sua morte, inviabilizando definitivamente a possibilidade de a destinatária vir a recebê-las. No caso de Natália, as cartas atuam como um testemunho acerca de seu tempo, de seus amores, de seu relacionamento conflituoso com a mãe, do racismo de que é vítima, entre outros aspectos significativos de sua vida e de seu tempo.

Como se se tratasse mais de um pretexto para que suas inquietações viessem à luz, Natália discorre sobre a vida, a solidão e a melancolia, nas palavras que dirige à avó, sua única interlocutora:

Claro que a Jenny sabe que esse dom [da alegria] tem um preço e eu sei que, se pudesse, pagava a dobrar, sofria por mim a solidão e a melancolia que cabem aos buscadores de eternidade como nós. Mas não pode, o seu colo quente já não chega para me proteger do mundo, por isso escondo de si estas lágrimas eu a haviam de pôr triste.

Se calhar nem lhe vou dar esta carta, como a Jenny tenho pouco jeito para as grandes declarações de amor. (Ibidem, p.137).

Outro aspecto que se destaca no relato de Natália é a angústia existencial, presente inclusive na escolha da profissão. Enquanto Camila buscava nas fotografias a ilusão de que as imagens, cristalizadas, fossem capazes de lhe aplacar a ausência e a impossibilidade: “Pensei que as imagens me poderiam curar, que poderia colar os instantâneos do mundo sobre o sangue do meu coração e fazê-lo parar.” (Ibidem, p. 129), Natália reflete sobre o que a teria feito optar pela arquitetura, numa escolha motivada, segundo ela, pela tentativa de atribuir à arte uma função social, num tempo imediatista em que ela é vista como supérflua, como lamenta a personagem em mais uma de suas cartas à avó:

(...) Escolhi arquitetura porque me parecia o único modelo de arte onde a ideia de responsabilidade social podia ainda sobreviver sem traça. Uma arte onde o grande imperativo da liberdade se podia ainda exercer com um propósito altruísta, escapando à frívola fantasia combinatória destes anos de contínua reinvenção



individual. Mas também a arquitetura ajoelha diante do deus da ostentação. (Ibidem, p. 143-144).

Em suas cartas, Natália também aborda a questão da invenção como algo que impregna as lembranças. À semelhança de suas antecessoras, também ela constata a invenção – de si e do outro – nessa interlocutora criada para atender à sua necessidade, projetada nessa avó reinventada, a quem ela jamais enviará as cartas escritas.

Ciente de que a comunicação com a mãe é praticamente nula, Natália continua a escrever à avó mesmo quando já a sabe falecida, confirmando a sua necessidade de um interlocutor, ainda que silencioso, para a expressão de suas angústias:

Querida Jenny,

É para uma morta a primeira carta que escrevo desta terra que esconde o cadáver do meu pai. Devia escrever à minha mãe, mas as palavras, entre nós, foram sempre complicadas. E preciso de ter as mãos dela dentro das minhas para lhe contar o que aqui fui descobrindo sobre o meu pai. (Ibidem, p. 191).

O relato de Natália é permeado por considerações acerca de seu tempo. Nas reiteradas vezes em que compara o tempo da avó ao seu, sempre aquele se lhe afigura como mais autêntico, pleno, em contraste com o momento atual, vazio de utopias e de solidez.

À semelhança do que ocorreu com o diário da avó e com as fotografias da mãe, também a arte de Natália capta o duro legado de seu tempo, que ela julga inferior ao da avó, uma vez que pautado apenas pela conveniência. Refletindo sobre a arquitetura moderna, Natália aceita, a contragosto, que as mudanças no ritmo de vida acabem por se traduzir em mudanças arquitetônicas, que visam a atender às necessidades de sua época.

Do ponto de vista artístico, a personagem relata a contrariedade de ter de ceder ao capricho de clientes de senso estético duvidoso, constatando que, por questões financeiras, é obrigada a aceitar projetos profissionais que a agridem, numa denúncia de que a arte serve ao capitalismo, ficando destituída de sua beleza e traindo seus propósitos.

Após perceber a insatisfação trazida pela profissão, Natália decide reformular a própria vida. Segue, então, para Maputo, cidade de seu pai, um guerrilheiro da Frelimo, morto antes de ela nascer.

Por meio da arquitetura, ela imprime sua marca ao local que escolhe para viver. Seu vazio diante do cotidiano burguês dá lugar ao sentido que sua vida adquire quando ela vai para Moçambique dedicar-se à restauração de edifícios e escolas. Indicativo da passagem de tempo é o fato de a mãe referir-se à capital como *Lourenço Marques*, nome utilizado durante o período colonial, enquanto Natália a cita como *Maputo*, o nome da capital após a Independência, em 1975.

Além da relevância social do trabalho que passa a realizar em Maputo, Natália parte para a África



sobretudo em busca de seu passado. Ao visitar locais miseráveis, refaz caminhos possivelmente trilhados pelo pai, numa espécie de ritual, buscando uma proximidade com suas origens. Fruto de um relacionamento fugaz entre uma portuguesa e um moçambicano, ambos militantes políticos, Natália elabora as raízes de um passado que, por vários motivos, não pôde vivenciar plenamente. A morte precoce do pai e o relacionamento distante com a mãe impedem-na de enveredar mais profundamente por suas raízes, algo que a atividade em Moçambique irá permitir, uma vez que, a cada passo, a personagem parece vislumbrar vestígios do pai que nunca chegou a conhecer.

Como se não bastassem as transgressões narrativas, em que as agentes da enunciação traem os códigos que se propõem a utilizar, as personagens subvertem ainda as regras de seu tempo, com comportamentos que chocam a ordem estabelecida: Jenny vive um casamento de fachada, sujeitando-se a ser a esposa de um homem por quem é apaixonada, apenas para salvar as aparências e camuflar a relação daquele com o amante. Num triângulo amoroso em que nada lhe cabe, ela vivencia um prazer sublimado, realizando-se, de modo *voyeur*, na observação silenciosa e furtiva do desejo mútuo de António e Pedro.

Camila é uma transgressora no âmbito político, pois se envolve com a militância de esquerda em plena ditadura e com o movimento feminista em um Portugal conservador. No plano profissional, rejeita ordens de superiores, recusando-se a servir à ideologia vigente, e parte para Moçambique, onde acaba por se envolver com um guerrilheiro, numa relação fortuita da qual sai grávida e só.

Natália, fruto da liberdade conquistada por suas predecessoras, combate a discriminação de que por vezes é alvo, rejeita o caráter utilitário de sua arte, recusa o sucesso profissional decorrente de traição aos próprios princípios, e seduz o namorado da mãe, numa rivalidade que mascara um profundo sentimento de inferioridade que nutre em relação a ela. A relação traumática e conflituosa fica patente nas cartas dirigidas à avó, em que seus recalques e temores em relação a Camila vêm à tona.

As relações em *Nas tuas mãos* são marcadas pelo vazio, pela impossibilidade, pela fugacidade. Vidas esfaceladas são reconstruídas pela memória, pelo desejo, por vezes que se levantam, ainda que não haja quem as ouça. Um discurso feminino, transgressor e desejante, tecido em três tons.

REFERÊNCIAS

LEJEUNE, Phillippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

PEDROSA, Inês. *Nas tuas mãos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 16

As escritas de si femininas: os diários e cartas como espaços de produção literária

INESPERADAS POSIÇÕES: O DIÁRIO FINGIDO DE ANA CRISTINA CESAR

Jucely Regis dos Anjos Silva (UFRN)

Tânia Lima (UFRN)

“Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo.”

Ana Cristina Cesar

“Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo” (CESAR, 1999, p. 256). Nessa afirmação, aparece um fator histórico determinante para a escrita feminina. Historicamente relegadas ao espaço privado, apartadas da história a ser construída no espaço público predominantemente masculino, as mulheres começaram suas atividades escritas como missivistas. Não era incomum que as moças escrevessem suas cartas para serem lidas nos encontros familiares, em voz alta. Sua escrita partia do âmbito privado e tinha como destinação o mesmo espaço. Quando não, as cartas tinham como destinatário algum parente distante, a que era necessário informar sobre os trâmites e necessidades, em geral financeiras, dos familiares. O fator histórico que marca sua escrita também tem ligação com o destino que a história das mulheres tomou em geral: o apagamento. Como afirma Michelle Perrot (2007), parte da história das mulheres pode ter sido apagada por elas, a partir do hábito de queimar a correspondência. As motivações para o ato poderiam incluir o medo da retaliação à expressão de sentimentos não conformes à moral tradicional ou mesmo a desconfiança posta sobre a mulher que escreve. Certamente, não havia a consciência de que um escrito individual, efetuado numa esfera íntima tivesse valor para qualquer história, quicá para uma história das mulheres.

Mais ainda, se estávamos relegadas ao espaço privado, as atividades a que pudemos ter acesso foram taxadas como pouco apreciáveis. Consequentemente, aquela escrita que realizávamos passou a ser designada como pertencente aos gêneros confessionais ou gêneros da intimidade. Não por acaso há tantos estudos em literatura que, tratando de aspectos autobiográficos, trabalham quase que exclusivamente com textos de autoria feminina. Nos casos dos escritos femininos, há maior rapidez em associar traços autobiográficos à literatura produzida por elas. A esse respeito, Ana Cristina Cesar esboça uma resposta: “Autobiografia. Não, biografia: Mulher”; e Clarice Lispector também: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio”. De um outro lado, nos



casos de escritoras que trabalhavam o erotismo em seus textos, a crítica masculina antecipava-se em reivindicar a divisão entre arte e vida, defendendo a honra das mulheres como damas honestas da sociedade. Assim foi a postura da crítica tradicional sobre Florbela Espanca e Gilka Machado, como observou Lúcia Castelo Branco (2004).

O íntimo, sendo assim, relaciona-se aos textos de autoria feminina pelo menos sob dois aspectos: no aspecto histórico relacionado às esferas de produção de seus primeiros escritos; e como tematização de um espaço em que o corpo aparece, passando pelas relações eróticas e amorosas de um cotidiano desprestigiado pela História (maiúscula).

A escritora Ana Cristina Cesar, em texto sobre o romance *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto, identifica-o como um “livro de mulher”, do qual seria característica uma voz “dirigindo-se eternamente a um interlocutor, falando sempre para alguém, como numa carta imensa” (1999, p. 248). Resgatando o caráter histórico já mencionado, Cesar atribui como característica marcante na escrita feminina uma certa obsessão pelo interlocutor, um certo desejo do outro. Essa preocupação em pensar uma escrita feminina aparece também em seu trabalho literário, em especial, na obra *A teus pés* (1998), que propositalmente trabalha com gêneros considerados menores ou não literários, como a carta e o diário, ou mesmo o verbete de enciclopédia, a aula, o bilhete, o folhetim. A opção por trabalhar com o que tradicionalmente não é considerado literatura era postura comum à poesia marginal, que, utilizando-se de uma forma expressiva, atravessada pelo cotidiano, tentava construir modos anticanônicos de arte. De outro lado, essa escolha de Cesar pelos gêneros menores também aponta sua preocupação com o *gênero*, já que jogou principalmente com os gêneros carta e diário, associados à produção escrita da mulher.

Em artigo sobre a escrita de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, Cesar identifica nos seus textos que o feminino associa-se ao etéreo, ao volátil e à leveza, trazendo para o corpo do texto os símbolos mais recorrentes quando se pensa, no senso comum, em poesia: flor, orvalho, lua, mar, madrugada, coração. Constata que, tradicionalmente, o poético e o feminino se identificam, de modo que a poesia feminina teria como característica uma dicção nobre. Criticando essa posição, Cesar coloca, a respeito dessas autoras: “Tons fumarentos. Nebulosidades. Reflexos crepusculares. Luz mortiça, penumbra. Belezas mansas, doçura. Formalmente, uma poesia sempre ortodoxa, que passou ao largo do modernismo. Um temário sempre erudito e fino” (1999, p. 224). Trazendo essas inquietações para a sua obra, Ana opta por trabalhar os gêneros da intimidade, deixando ver um discurso feminino construído às margens do literário.



UM PASSO ATRÁS DO FORA

Estar às margens do literário não significa, no entanto, abrir mão da preocupação estética. Ao contrário, significa, no caso de A. C. C., escrever colocando em permanente tensão a vida e a literatura, imprimindo, aos textos aparentemente expressivos, um “olhar estetizante”. Significa, também, trazer para o texto certas obsessões que a escritora, ou escritor, possui, tal como pensou Baudelaire. Tratando do início de sua relação com a escrita, Ana afirma que distinguia entre o diário, onde poderia “escrever minhas verdades, minhas inquietações, minhas aflições pessoais, minhas confissões, meus amores” e a poesia, “que era uma outra coisa, e que eu não entendia direito o que era”. Afirma ainda: “A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando” (CESAR, 1999, p. 269). No cruzamento entre os dois tipos de texto, permanece o que ela denomina como uma obsessão pelo interlocutor, por produzir um texto que mobilize.

jornal íntimo
à Clara

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.

27 de junho

Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelos, pelos subindo pelo pescoço. Quando Binder perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

26 de junho

Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo de sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam.

25 de junho

Quando acabei O jardim dos caminhos que se bifurcam uma urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço. Binder sempre me afaga no lugar errado.

27 de junho

O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de mulheres no original sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

28 de junho

Cantei e dancei com a chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia pra baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.

**30 de junho**

Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato. Comemos outra vez aquela ave no almoço. Fungo e suspiro antes de deitar. Voltei ao¹
(CESAR, 2013, p. 39).

O título do texto, trazido do francês numa tradução literal (de *journal intime*: diário) reforça a ambiguidade entre o texto do âmbito privado (íntimo) e aquele que chega a muitos leitores, de publicação, como um jornal. O aviso nos chega por um personagem do texto: “Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam”. Outro indício dessa consciência, de que o texto será lido por outros, está na atribuição de uma dedicatória que, ironicamente, leva o nome de Clara. Além disso, as datas não obedecem à sequência padrão do gênero, que prevê a anotação diária dos fatos. À data de 30 de junho seguem as anotações de 29 de junho, 27 de junho, 27 de junho, 26 de junho, 25 de junho, 27 de junho, 28 de junho, 30 de junho, respectivamente, no texto integral. A partir daí, o contrato de sinceridade da autora do “jornal íntimo” é abalado.

Onde está a clareza nesse texto, além do nome daquela a quem ele é dedicado? Nenhuma ideia central, nenhuma informação mais importante que outra, nenhuma revelação que o leitor capture. Informações banais como: “Comemos outra vez aquela ave no almoço” são relatadas lado a lado de ações incomuns ou surreais como: “Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato.” ou: “Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.”. Há uma indistinção entre uma informação que fosse importante e uma desimportante. Consequentemente, nenhuma das ações é mais reveladora que a outra, nenhum mistério revelado a respeito das verdades, inquietações e amores da autora. A anotação ambígua e caótica não permite a recuperação de uma verdade do texto.

Em *História da sexualidade I*, Foucault demonstra como um dispositivo de sexualidade passou a vigorar na sociedade ocidental a partir do século XIX. Esse dispositivo, que se efetivou pela histerização das mulheres, pela sexualização das crianças, pela especificação dos perversos, pela regulação das populações, tinha, inicialmente, o objetivo de garantir a preservação da linhagem burguesa, tendo-se expandido à classe proletária para evitar formas de contágio das doenças que então se difundiam. Uma das principais teses do livro consiste na ideia de que o poder operado pelo dispositivo de sexualidade não consiste na proibição de falar de sexo e sexualidade², mas na incitação institucional a fazê-lo. O dispositivo de sexualidade teve como uma de

¹ A última anotação, do dia 30 de junho, termina exatamente como transcrito, numa frase incompleta, como se simulasse uma interrupção externa.

² A esse respeito, Foucault faz uma ressalva, afirmando que houve uma economia restritiva das enunciações. Definindo-se estritamente onde e quando não era possível falar de sexo, “em que situações, entre quais locutores, e em que relações sociais; estabeleceram-se, assim, regiões, se não de silêncio absoluto, pelo menos de tato e discrição: entre pais e filhos, por exemplo, ou



suas bases a prescrição da confissão, na igreja e, mais tarde, nos tribunais, da qual previa-se um relato sincero do sujeito, um exame de si mesmo, sobre as próprias ações, principalmente relacionadas a sexualidade. Das práticas sexuais do indivíduo, na confissão, aqueles traços considerados desvios deveriam ser enfatizados, detalhados ao seu ouvinte, para que houvesse uma sensação de purificação posterior. Desse modo, Foucault esclarece que as práticas confessionais, mesmo as que envolviam a escrita de si, tinham como provocadoras estratégias de poder viabilizadas por esse mecanismo, e que falar da prática sexual e de desejo em si não funcionava como negação de um sistema repressivo, mas como discursos que integravam o dispositivo de sexualidade, reafirmando-o.

Sendo uma prática em que o sujeito de enunciação coincide com o sujeito de enunciado que toca em assuntos restritos, a confissão consiste num compromisso de revelar uma verdade sobre o eu e seu sexo, produzindo, em campo mais amplo, uma verdade sobre o sexo. Essa produção se dá, necessariamente, numa relação de poder, já que a confissão exige a existência real ou virtual de um parceiro. A verdade que se busca na confissão, não está, no entanto, unicamente no confessor...

Ela se constitui em dupla tarefa: presente, porém incompleta e cega com relação a si própria, naquele que fala, só podendo completar-se naquele que a recolhe. A este incumbe a tarefa de dizer a verdade dessa obscura verdade: é preciso duplicar a revelação da confissão pela decifração daquilo que ela diz. Aquele que escuta não será simplesmente o dono do perdão, o juiz que condena ou isenta: será o dono da verdade (FOUCAULT, 2014, p. 75).

Sendo o *método da interpretação*, acima descrito, uma das maneiras pelas quais se extorquiu a confissão sexual, e havendo a importância de um parceiro real ou virtual (como um diário por exemplo), conforme o pensamento de Foucault, não pudemos deixar de associar sua citação com a relação estabelecida entre o leitor mais ou menos “especializado” e texto literário. Ao trabalhar com modelos de representação, formas e intenção comunicativa, algumas leituras assumiam ou ainda assumem um método interpretativo que objetiva decifrar o segredo do texto, o significado oculto nas palavras, que buscam na “vida” do autor ou da autora o preenchimento de possíveis lacunas. Trata-se da leitura de cunho biografista ou daquela realizada pelo leitor autoritário, que aspira a encontrar no texto a satisfação de expectativas anteriores à leitura do texto em si. A esse respeito, Ana Cristina Cesar, em entrevista coloca: “ler é meio puxar fios. E não decifrar”. Questiona o uso por parte do público do termo “entrelinha”:

Não acho que exista isso chamado entrelinha. Entrelinha é uma mistificação. Existe a linha mesmo, o verso mesmo. O que é uma entrelinha? Você está buscando o quê? O que não está ali? (CESAR, 1999, p. 261).

educadores e alunos, padrões e serviços”. No entanto, “no nível dos discursos e de seus domínios” os discursos específicos “não cessaram de proliferar.” (2014, p. 20).



Ela [a poesia] não esconde uma verdade por trás ou uma via íntima por trás. Mas é também a dificuldade de quem produz, quer dizer, sempre, quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, entende, que é basicamente história, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada.
(Id., *ibid.*).

A leitura interpretativa consistiria em buscar algo “que não está ali”, em tentar resgatar uma verdade oculta àquilo que está expresso, ferindo a materialidade mesma do poema. Não seria o leitor autoritário a utilizar esse método interpretativo que busca extrair a essência de uma verdade confessada (ou não) realizando a compatibilidade entre a voz que fala no texto e o nome presente na capa do livro? Desestabilizando essa relação, à estrutura do diário, como já bem detalhado na tese de Annita Costa Malufe (2011), Ana C. aplica uma “deformação”, que consiste, de forma geral, numa extrapolação de recursos linguísticos dos gêneros ditos confessionais, como a elipse e a saturação de informações. Funcionam como estratégias de ataque ao significado, que produzem uma estrutura poética aberta, rica em significados, que podem ser “puxados” como fios pelo leitor, a partir dos significantes do texto. Essas escolhas feitas pela escritora deslocam o mecanismo do poder a partir de uma destruição estrutural do que haveria de confessional no gênero diário (o registro feito diariamente, obedecendo à sequência temporal, e o compromisso com a sinceridade). Deslocam, também, a relação do leitor que estivesse à caça de significados ocultos, com o texto, fazendo-o enfrentar o uso do diário, pela autora, como um “artifício”.

Estar às margens do literário e do confessional, no entanto, não impede que a autora produza certas armadilhas da subjetividade. Em muitos poemas, há um convite da autora para um chá, durante o qual ela revelaria sua história passional, guardada a sete chaves³, instigando no leitor o desejo de olhar pela fechadura. A compatibilidade, em alguns aspectos, do nome da autora e daquela que produziu o diário, como no fato de tratar-se de sujeito feminino, aumentaria o interesse do leitor em desvendar no texto as verdades sobre seus amores, suas angústias, seus parceiros sexuais. A curiosidade também é explicada pelo fato de que, como afirma Cixous (1995), quando uma mulher escreve, ela está desafiando a ordem simbólica, que a relegou ao silêncio. O fato de ser mulher e produzir algum discurso sobre o corpo foi motivo de ataques a escritoras das gerações anteriores à de Ana Cristina Cesar, e uma luta enfrentada por outras já na década de 90⁴.

Seguindo um pouco na linha de pensamento de Foucault, poderíamos pensar que a escritora contemporânea enfrentaria um dilema com relação ao discurso sobre sexo. Falar sobre sexo seria, de certo modo, obedecer ao mecanismo discursivo, principalmente se sob a forma da confissão, exigida pelas práticas

³ “Vamos tomar um chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves” (CESAR, 2013, p. 81).

⁴ No texto “Eu, mulher”, de Paulina Chiziane, a escritora conta das acusações e assédios sofridos por ela, após o lançamento de seu primeiro livro, *Balada de amor ao vento*, pelo fato de ser um livro escrito por mulher que toca nas questões do amor e do erotismo.



de poder e de saber ocidentais que tinham no corpo e no desejo matéria privilegiada de interesse. Não falar seria reafirmá-lo como assunto proibido; que não pode ser falado, porque baixo, ou não literário, condizendo com a opção da literatura de dicção nobre que, se faz alusão ao sexo, lança sobre ele seus tons fumarentos, cobrindo-o de metáforas.

“VADIA DOS VOCÁBULOS”

Não caracterizando necessariamente uma dessas opções, em “Jornal íntimo”, as práticas corporais, como a relação sexual entre o casal, o prurido e a masturbação são aludidas. Contrariando a expectativa a respeito do diário, em que o autor exporia sem amarras suas paixões (seus grandes segredos, angústias, alegrias, decepções), aqui, o sentimento parece ter sido extraído. Numa dicção seca, a ocorrência da primeira relação sexual do casal é registrada, lado a lado com outras pautas a que se atribui a mesma importância, ou, melhor dizendo, irrelevância. Isso porque não há nenhum registro no texto que frise uma das partes do texto ou permita recuperar um envolvimento subjetivo da autora com as ações que diz ter efetuado, quer dizer, no sentido de que não há nenhuma avaliação a respeito delas. Em outras palavras, nenhum juízo. A diretora (ou diretor) de cinema dá as coordenadas: “Muito sentimental. / Agora pouco sentimental. / Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu / amor de ontem” (CESAR, 1999, p. 77).

O tom seco, presente nesse texto e em muitos outros, aparece como uma escolha consciente e interessada por parte da autora. É sabido, na história breve da crítica literária, que os textos escritos por mulheres eram acusados de excessiva subjetividade, sentimentalismo, e que estariam pautados em vivências pessoais individuais. No momento em que Cesar aplica ao texto “confessional” esse tom seco, entretanto, qualquer chance de uma escrita muito pautada na subjetividade, excessivamente lírica, é, gradativamente, anulada. Sem a exposição de um mundo interior ao sujeito cuja verdade a respeito de suas paixões seria revelada, o que o “Jornal íntimo” parece evidenciar, pela repetição, relaciona-se ao corpo como potência expressiva⁵. Atravessando o íntimo, que tem como característica um maior despojamento do corpo, as atitudes e reações mais diversas (muitas vezes ínfimas) são aceitas como assunto: cantar e dançar com a chuva, perder um pente, sentir câimbras, descer as escadas de quatro, por exemplo. As breves listas voltam, obsessivamente⁶,

⁵ “En realidad, [la mujer] materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, *inscribe* lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso «teórico» o político, nunca es sencillo ni lineal, ni «objetivado» generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia”. (CIXOUS, 1995, p. 55).

⁶ Essa citação nos vêm à cabeça ao pensarmos “no ato obsessivo de escrever”, aludido pela escritora em um de seus poemas: “Nesse momento, na reunião de sua prosa/poesia para esta edição, me vem uma lembrança que nunca evoquei, por escrito. A de um gesto, de



às mesmas datas (27 e 30 de junho) e aos mesmos nomes (Célia e Binder), fazendo referência, também obsessivamente a ações relacionadas à escrita, como terminar de ler um conto, achar uma citação, traduzir e datilografar, produzir um diário. Na data de 25 de junho, lemos: “Quando acabei O jardim dos caminhos que se bifurcam uma urticária me atacou o corpo”. Sugere-se uma relação muito estreita entre corpo e texto, de modo que a leitura produz uma reação direta do corpo, exposto a esse acontecimento. Remete-nos a uma aproximação entre corpo e escrita também sugerida em versos como “as palavras escorrem como líquidos / lubrificando passagens ressentidas” (CESAR, 2013, p. 198).

ANA CRISTINA FINGINDO QUE É FINGIDA

Nos estudos de Ana C. Cesar sobre a escrita feminina, percebe-se como ela encontra algo próprio a essa escrita nos ditos gêneros da intimidade. Quanto à sua poesia, porém, percebe-se uma tensão entre o puramente expressivo e o construtivo, visto que, cruzando-se os registros do diário e do poema, estabelece-se uma tensão entre uma linguagem que revela a realidade, pela forma e pela imagem, e uma linguagem que quer revelá-la – a partir do relato das vivências –, mas não consegue. Essa tensão se atualiza em linhas que se cruzam, gerando textos sem raízes em uma ou outra instância. Incide sobre uma desestabilização da função confessional do gênero diário, trazendo-o para um campo aberto de possibilidades em que se joga com os limites da verdade, em que o diário é usado como artifício, isto é, como uma estratégia da literatura contemporânea, que, negando o fundamento, decide trabalhar na superfície, fazendo tremer as bases. Essa escrita se desenvolve na incerteza e no deslizamento, produzindo devires minoritários entre vida e literatura. Adentrando no íntimo, as práticas corporais são aludidas, não como a revelação mais pura de um eu, mas, igualmente, num espaço de não saber que nada comunica ou “esclarece”. Ao contrário, sob uma linguagem destituída de juízo, que dribla os ataques interpretativos, o que sugere-se são as práticas corporais em sua plurivocidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Não por acaso, lemos um texto literário com aparência de diário, um simulacro de diário, um “diário fingido”, conforme a autora o definiu. Não estaria nesse uso do artifício um modo de produzir uma escrita feminina posterior à desessencialização do conceito “mulher”?

Os poemas-prosa de Ana Cristina Cesar, que, não revelando ou esclarecendo, ainda assim não perdem de vista o outro (real ou virtual), parecem oferecer pontos de contato. Encontro-me, assim, como alguém diante do rosto do ser amado, exposta a uma abertura de onde pode surgir qualquer coisa. Diante do rosto, não tenho

um tique maquinal, que surgia, muitas vezes, quando ela ouvia alguém numa mesa qualquer: sua mão segurava uma caneta invisível que ia simulando escrever em cima de um papel inexistente.” (FILHO, SANTIAGO, 2004).



nada senão uma pergunta. Respostas para ela seriam múltiplas e nunca correspondentes à pergunta, que não cansa de se lançar.

REFERÊNCIAS

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

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

_____. *Poética*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

CIXOUS, Helène. *La risa de la medusa*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

FILHO, Armando Freitas; SANTIAGO, Silviano. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz&Terra, 2014.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7Letras/ FAPESP, 2011.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Salvador: Contexto, 2007.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 17
Representações da mulher em fontes documentais

**“FAZEI DELA VOSSA CREDENCIAL PERANTE NOSSAS IRMÃS ESTRANGEIRAS”:
FEMINISMO E INTERCÂMBIOS CULTURAIS NAS PÁGINAS DA REVISTA *BRASIL FEMININO*
(1932-1934)**

Alessandra da Silva Ramos (UDESC/CAPES)

A revista *Brasil Feminino* surgiu em 1932 com o objetivo de difundir as letras femininas nacionais, e, além disso, promover o intercâmbio entre brasileiras e estrangeiras. Foi criada e dirigida por Iveta Ribeiro, que tomou iniciativa da empreitada, quando acabara de chegar de uma viagem à Portugal. Ela foi inspirada em sua coirmã *Portugal Feminino* e começou, assim, a desenvolver seu aspecto internacional e as intenções de sua diretora em promover os encontros literários, políticos e culturais que aconteceram em suas páginas. Com o passar do tempo, o periódico ficou conhecido na historiografia como a contribuição feminina ao Movimento Integralista, pois a partir do ano de 1937 começa a fazer a defesa da organização em uma de suas seções, para, logo depois, o assunto tomar todo seu conteúdo. O próprio Plínio Salgado investiu na revista, pensando em abarcar um público feminino que buscava emancipação, mas não encontrava espaço em outros âmbitos políticos. Segundo Mancilha e Hall (2007), o Integralismo acabava, mesmo a partir dos papéis domésticos tradicionais femininos, possibilitando a sua militante sair do espaço privado e atuar no espaço público.

No entanto, aqui trataremos apenas do período em que a única questão proposta pela revista era a feminina. Pois, os exemplares que conseguimos ter contatos vão apenas de 1932 a 1934, fato que acabou estabelecendo nosso recorte temporal. Período, durante o qual, ela era apenas uma revista de variedades voltada ao segundo sexo com intenções de emancipação da mulher, parecida como a descrição de Tania Regina de Luca (2013, p. 448) sobre esse segmento editorial.

Trata-se de um tipo de produção jornalística que não é movida pela necessidade de registrar o fato novidadeiro do dia anterior, matéria-prima por excelência do jornalismo. Pelo contrário, a imprensa feminina orbita em torno de temas mais perenes, não submetidos à premência do tempo curto do acontecimento. Moda, beleza, casa, culinária ou o cuidado com os filhos comportam uma abordagem circular, ligada à natureza e às estações do ano [...].

Atraentes e diversificadas, as revistas são procuradas e apreciadas por propiciarem momentos de entretenimento e prazer, bem conhecidos por quem folheia uma publicação colorida, de maneira leve e interessante.

Esse é um período em que ser intelectual era sinônimo de estar na imprensa, com o insipiente mercado editorial brasileiro que dificultava a publicação e distribuição de livros (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003), ela



era a maneira mais eficiente de chegar ao leitor. Sendo, segundo Sérgio Miceli “a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais” (MICELI, 1977, p. 15). Entre as mulheres não foi diferente, com a especificidade de que, desde a segunda metade do século XIX, ela representou um canal de expressão para vocações literárias sufocadas, principalmente entre escritoras de menor prestígio e produção. Além de um espaço onde a movimentação intelectual se misturava com as ansiedades políticas, por mais direitos e mais participação no espaço público. (TELLES, 2008) De acordo com Jane Soares de Almeida (2008, p. 27),

a contribuição da imprensa feminina foi decisiva e as mulheres instruídas aproveitaram esse espaço aberto no mundo das letras para se fazer e expor uma nova maneira de pensar, diferente daquelas dos tempos do Império.

De forma que, agindo por meio desses periódicos, por vezes pequenos, mas bem articulados entre si, as organizações femininas da época conseguiram, paulatinamente provocar pressão política para aprovação de leis que garantissem mais direitos às mulheres. Como o acesso à educação, à propriedade, às profissões e ao ensino superior e ao voto. (CAULFIELD, 2000) A própria Iveta Ribeiro (1932, p. 3), logo no primeiro número da publicação, expressa essa efetividade maior da imprensa para difusão de ideias.

O livro se bem que expressão superior da mentalidade, é documento que fica restrito a um determinado círculo de conhecedores. Não está ao alcance de todos. Não penetra em todos os lares, e, raramente, sai das fronteiras de nossa terra, máxime, o livro feminino.

A escritora pertencia a uma família de intelectuais e estadistas (os Pereira e Sousa, que incluíam o antigo presidente da república Washington Luís Pereira e Sousa) e era casada com o teatrólogo português José Ribeiro dos Santos. Sendo que ela mesma também compunha peças teatrais ou atuava nas produções do companheiro. Além disso, compôs versos e contos, dedicou-se a filantropia, foi radialista e pintora. Sua ligação com Portugal através do marido possibilitou que fizesse diversas viagens ao país levando na mala a literatura brasileira que por lá tinha o desejo de difundir. Bem como trouxe de volta para casa a produção das patricias portuguesas, promovendo esse intercâmbio luso-brasileiro. (VASCONCELLOS; FLORES, 2009) Em 1932, concomitantemente ao início da revista ela publica também o livro *Portugal isto por mim* um diário de sua primeira incursão ao país como convidada de seu governo. A condição social da escritora auxiliou muito em sua empreitada, principalmente nas intenções de internacionalização da revista, uma vez que, é preciso de capital financeiro e cultural para poder fazer viagens e estabelecer contatos no exterior.

Não podemos perder de vista, que as mulheres envolvidas no projeto eram privilegiadas por sua etnia e classe social. Brancas, de classe média, alfabetizadas e, muitas delas, ainda com acesso ao ensino superior. Esse era o perfil do movimento de mulheres no período, motivo pelo qual, seu discurso usava-se largamente de



padrões sexistas estabelecidos, equilibrando uma condição política desejável e outra possível. (ALMEIDA, 1998) Algumas historiadoras argumentam, até mesmo, que a maiores força e organização do feminismo brasileiro não se expandiram enquanto ele não se tornou mais conservador durante o século XX. (HAHNER, 2013) Noção que, dentro das páginas da revista é chamada de “feminismo racional”. Como argumenta Albertina Silveira (1932, p. 4) na primeira edição da revista, descrevendo, como aponta o título do texto “O feminismo que eu amo”.

Sou de opinião de que a mulher deva simplificar os seus vestidos; mas nosso feminismo aqui nesse amado Brasil, graças a Deus, nunca poderá perder sua personalidade: – a arte, a poesia, a delicadeza de suas rendas e de todo o conjunto que é próprio da mulher e que lhe dá, aos olhos do homem, a beleza espiritual.

[...]

A mulher deve se preparar para a Struggly-for-life, mas deve cultivar, sem esquecer esse belo sentimento que há acompanha a séculos – a delicadeza da aula que se reflete por essas formas e que lhe dá a poesia que o homem sempre procura. E assim, o homem, não deixará nunca de ofertar à mulher o calor que ela jamais conseguirá prescindir, tal como satélites não prescindem da luz do Sol.

E ainda, a própria Iveta (1932, p. 3), na coluna de abertura que manteve em todos os números consultados, a “De início”.

um feminismo que, em vez de tirar à mulher as prerrogativas naturais do sexo e afasta-la do lar, que deve ser sempre o seu posto sagrado, a oriente dentro de seus direitos, e sem violências, nem arrogâncias, lhe dê maior liberdade de ação, melhor compreensão de seus deveres humanos e o brilho pleno de seu espírito educado, culto, superior.

Mesmo que em toda a revista, elas tendam a posicionar as mulheres em diversas áreas do conhecimento. De maneira que, há sempre colunas dos assuntos mais diversificados, com mulheres discutindo trabalho, família, literatura, música, teatro, educação, saúde, direito, artes plásticas, cinema, moda, política etc. No entanto, há também, um cunho conservador no que se refere ao questionamento da divisão sexual da sociedade e dos papéis de gênero tradicionais. Inclusive reforçando esses papéis através da utilização de representações das “virtudes domésticas” femininas como justificativa para suas demandas e importância delas em sociedade. Além de persistirem as clássicas colunas de moda, beleza e prendas domésticas.

Elas eram feministas “bem comportadas”, acreditavam que as mulheres deveriam entrar em acordo com a sociedade, não em conflito. Ser a “companheira”, e não “inimiga” do homem. Contribuindo com ele para uma sociedade melhor, principalmente através da maternidade, “o patriotismo da mulher”, como pontua A. Dumas, em uma série de colunas intitulada “Cartilha da maternidade”. Expressando um ideário positivista, que elege essa função biológica e o cuidado das crianças como o fim maior da existência feminina e sua cooperação para linha reta e ascendente de progresso da humanidade. (ALMEIDA, 1998)

Assim, elas definem um plano de ação e princípios para a publicação,



“BRASIL FEMININO” TEM POR PROGRAMA DE AÇÃO:

- 1.º – Congregar todos os valores intelectuais femininos do Brasil para elevar, cada vez mais, aos olhos do mundo, a personalidade da mulher brasileira;
- 2.º – Trabalhar pelo intercâmbio mental entre as mulheres cultas de todos os países;
- 3.º – Auxiliar moralmente todas as iniciativas femininas de qualquer caráter de utilidade;
- 4.º – Cooperar para o desenvolvimento do feminismo racional;
- 5.º – Propugnar pela educação moral e intelectual da mocidade feminina do Brasil. (BRASIL, 1933, p. 1)

Desses princípios norteadores, recortamos apenas um deles, o intercâmbio entre mulheres de outros países, que desde o primeiro número a revista começa a se estabelecer. Para entender esse processo de internacionalização, dispomos de nove números do periódico intercalados entre a edição um e vinte e dois, alternados entre 1932 e 1934. Através deles, podemos perceber que esse processo de abrir as fronteiras para mulheres de outros países, apesar de lento, vai paulatinamente crescendo, até tomar conta de toda a revista.

Inicia com as colunas fixas, que, em todos os números vão se dedicar a assuntos internacionais. A primeira delas é a “Pelo intercâmbio feminino luso-brasileiro”, através do qual Iveta Ribeiro, seguindo seus objetivos de trocar culturalmente com Portugal, segue nas páginas da *Brasil Feminino* divulgando nomes diversos da literatura feminina de tal país. Maria Lamas a Olívia Guerra, cada mês passamos se conhece uma nova. Segundo a introdução da coluna “Obedecendo ao seu programa “BRASIL FEMININO” manterá uma página dedicada à divulgação, no Brasil, dos valores femininos de Portugal [...]. Assim iniciaremos esse trabalho de aproximação espiritual [...]” (RIBEIRO, 1932, p. 20)

Aproximação que acontece também com outro lugar da Europa. É de Paris que vem a “Crônica Elegante” de Maria Croci, “para atender o caráter de internacionalismo que nossa revista vai adquirindo.”, como diz a abertura do primeiro texto da francesa publicado na revista. Como é de se esperar, com a elite francófona do período, os escritos de Croci publicados no periódico tinha objetivo de trazer para as brasileiras, direto da fonte, as principais tendências de moda e comportamento. Mas não sem ignorar a política, tanto que na edição número 22, ao invés de dicas de estilo aparece o anúncio do volume com suas traduções de textos e discursos de Benito Mussolini.

No entanto, mesmo nessa fase, em que a participação internacional fica concentrada em escritoras e espaços específicos, é impossível não percebê-la timidamente fragmentada por outras partes da revista. Destacamos, aqui, principalmente a sessão “Notas femininas”, que aponta desde a primeira mulher prefeita da África do Sul até o lugar do segundo sexo no parlamento chinês. Tudo isso para que as brasileiras ficassem atualizadas do que andava acontecendo com as “suas irmãs” pelo mundo. Outra forma de estabelecer contatos é



trocando seus exemplares com os de outras revistas estrangeiras de mesma natureza, como demonstram os agradecimentos que encontramos em suas páginas,

AGRADECEMOS:

- A' direção da revista "Mundo Uruguaio", de Montevideo, a remessa regular que nos tem feito, aceitando, em primeiro lugar, a proposta de permuta para expansão intelectual, que fizemos às revistas sul-americanas.

[...]

- A' Exma. Sr. D. Maria Amélia Teixeira, diretora da revista "Portugal Feminino", pelas cordiais saudações endereçadas à nossa revista, em carta dirigida à nossa diretora. (AGRADECEMOS, 1932, p. 5)

Bem como nas felicitações de patrícias pelo início da revista e as trocas com suas irmãs da *Portugal Feminino*,

Acompanhando, com entusiasmo, nosso trabalho de intercambio intelectual feminino luso-brasileiro, que gradativamente, será mundial, a ilustre cantora brasileira, professora Luiza Torres Paranhos, acaba de enviar à Exma. Sra. D. Maria Amélia Teixeira, diretora de "Portugal Feminino", e chefe desse movimento de aproximação em Portugal, com (100) exemplares de musicas brasileiras, para piano e canto, que deverão ser oferecidos às mais ilustres cantoras portuguesas, para divulgação da nossa musica regional, estilizada e de concerto, e que foram gentilmente cedidas pela Casa Vieira Machado, e por vários de nossos atores mais em evidencia.

BRASIL FEMININO aplaude o gesto patriótico da ilustre artista, desejando que seja ele secundado por quantos compreendam a necessidade de sermos mais conhecidos para além de nossas fronteiras. (ACOMPANHANDO, 1932, p. 25)

Mas mesmo que desde o início a revista pretenda reunir mulheres de todo mundo, analisando as edições que conseguimos encontrar, nos parece que é só a partir do décimo terceiro número que as mulheres da *Brasil Feminino* começam definitivamente a ficar sem fronteiras. Elas estão em diversos cantos do mundo, mas principalmente da Europa e América Latina. Conseguimos mapeá-las observando na abertura da revista as "correspondentes", vemos mulheres do Equador, Itália, Hungria, Áustria, Uruguai, Honduras, França, Argentina, Portugal, Bolívia, Rússia, Estados Unidos, Chile, Espanha e México. Além da sessão "Recebemos e agradecemos" onde dividem lugar as correspondentes e uma lista com todas as revistas espalhadas pelo mundo que se correspondem com as brasileiras.

Esse foi um primeiro levantamento sobre uma revista feminina que ficou na poeira da história e é pouco lembrada nos histórico do feminismo brasileiro. Folhear suas páginas nos mostrou o quanto as mulheres não estavam estáticas em seus pontos de vista, mais trocando sistematicamente com outros países. Desde o conhecimento da evolução de seus direitos em outras nações até a produção de sua literatura passam pelo crivo da revista. Independente do país, elas se unem num objetivo comum: a emancipação do segundo sexo. Tornam-se irmãs apesar das distâncias, rompendo juntas fronteiras e barreiras que impediam que ocupassem o espaço público. Vemos que as mulheres organizadas aqui no Brasil como movimento não estavam ilhadas, mas



preocupadas em trocar experiências e impressões, além de construir lugares de referência e representação umas para as outras.

REFERÊNCIAS

ACOMPANHANDO. *Brasil Feminino*, Rio de Janeiro, n. 3, p.25, abr. 1932.

AGRADECEMOS. *Brasil Feminino*, Rio de Janeiro, n. 3, p.5, abr. 1932.

ALMEIDA, Jane Soares de. *Mulher e educação: a paixão pelo possível*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

“BRASIL FEMININO” TEM POR PROGRAMA DE AÇÃO:. *Brasil Feminino*, Rio de Janeiro, n. 13, p.1, jun. 1933.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

HAHNER, June E.. *Mulheres da elite: Honra e distinção das famílias*. In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 43-64.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina,. *A formação da leitura no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003.

MANCILHA, Virgínia Maria Netto; HALL, Michael McDonald. "Brasil Feminino": uma visão social sobre a participação feminina no Movimento Integralista. In: *Anais do XV CONGRESSO PIBIC/IFCH-UNICAMP*, 2007, Campinas.

MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RIBEIRO, Iveta. De início. *Brasil Feminino*, Rio de Janeiro, n. 1, p.3, fev. 1932.

_____. Pelo intercâmbio feminino luzo-brasileiro. *Brasil Feminino*, Rio de Janeiro, n. 1, p.20, fev. 1932.

SILVEIRA, Albertina. O feminismo que eu amo. *Brasil Feminino*, Rio de Janeiro, n. 1, p.4, fev. 1932.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 401-442.

VASCONCELLOS, Eliane; FLORES, Hilda Agnes Hübner. Iveta Ribeiro. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX Vol III*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009. p. 525-564.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 17
Representações da mulher em fontes documentais

O PERCURSO HISTÓRICO DA LITERATURA FEMININA NOS PALOP: DE 1935 A 2013

Pedro Manoel Monteiro (UNIR)

INTRODUÇÃO

A Revolução dos Cravos não foi importante só para a redemocratização de Portugal, sabidamente, pôs fim ao sofrimento causado por mais de uma década de Guerras Coloniais Ultramarinas (1961-1974), com o mesmo ato, se finda o estado de terror, morte, autoritarismo e de toda sorte de abusos instaurados pelas ações da PIDE.

Com as mudanças que vem na esteira do fim do Império Ultramarino Português, podemos entender o mundo sem maniqueísmos, pois há também o surgimento das novas nações africanas independentes, segundo Santilli (1985), alcançando a autodeterminação por que tanto lutaram; trata-se de um direito fundamental, fundacional, de todos os povos. Contudo, na esteira dessa libertação, também acompanhamos o surgimento das guerras civis fratricidas em algumas nessas mesmas ex-colônias portuguesas. Hoje, por um lado, percebemos historicamente o quanto essas lutas conformaram-se como desdobramentos da Guerra Fria. As guerras civis instauradas pouco depois da Revolução dos Cravos que legaram aos povos africanos o seu próprio quinhão de sofrimentos.

Nosso olhar volta-se, primordialmente, para o período posterior ao da Revolução dos Cravos e a sua influência na literatura feminina praticada nos PALOP. Assim, entendemos que terminado o período ditatorial do Estado Novo em Portugal se sobrepõe em boa parte à Guerra Fria, que também se sobrepõem às Guerras Coloniais Ultramarinas e depois às Guerras civis de Angola e Moçambique, portanto, temos um tempo muito dilatado recoberto por conflitos armados, políticos e ideológicos contraproducentes para a atividade literária. É neste panorama africano conturbado que centramos nossa visada, neste primeiro momento, buscamos mapear, compreender, situar historicamente e quantitativamente a produção literária escrita por mulheres. Para tanto, subdividimos o século XX em três instantes distintos: o momento colonial estável: de 1933 até 1960; o momento das Guerras Coloniais: de 1961 até 1974 e o momento Pós-colonial: de 1975 até 2013.

Focamos assim a atenção nos últimos 80 anos da história literária africana, compreendida entre 1933 e



2013, entendemos que em função das guerras globais iniciadas em 1936, o período compreendido entre 1936 e 1991 seja um período de dificuldades para a inserção da escrita das mulheres no mercado editorial. Mesmo a partir de 1974, período mais propício para a inserção da escrita das mulheres no mercado editorial. Contudo, entendemos que a luta por igualdade, a partir de 1975, ocorrerá em outras trincheiras, tão difíceis de serem vencidas, quanto àquelas cavadas pelo velho regime imperialista português, pois agora se tratam de resistências imemoriais, arraigadas em milênios, entrecortados do mais profundo patriarcalismo ancestral, irracional, muitas vezes centrado em ritos tribais, pré-históricos até.

O PROBLEMA

O Estado Novo Português possuía o rosto do “tuga”, porém agora a luta das mulheres africanas acontece em novas trincheiras, dessa vez elas são locais, próximas, invisíveis, tão antigas, operam nas entrelinhas, nos interditos, nos interstícios das novas sociedades nacionais independentes, porém, imersas na Guerra Fria. O novo combate, pela equidade de gênero, será travado por cidadãos invisíveis conforme define Michele Perrot (2006): sobretudo pelas mulheres, sobre essa invisibilidade histórica no tocante às mulheres nos Cravos de Abril. Em 1999, Edite Estrela (1999, p. 51) já assinalava: “Onde estavam as mulheres no 25 de Abril?” é a constatação do viés da História tradicional, patriarcal.

Na época em que Edite Estrela faz esse recorte, ainda permanece como visada, se é que podemos dizer assim “a velha história”, calcada nos grandes momentos emblemáticos e agônicos. Sobre esse tópico da revolução, há que se considerar ainda a possibilidades do estudo dos Cravos pela ótica da Nova História (Le Goff, Perrot e Burk) e da Hermenêutica do Cotidiano (Silva Dias e Sohiet) que possivelmente trarão luz nova sobre o objeto. Como nosso olhar está focado sobre as consequências da abertura política e da redemocratização em solo lusitano, sobretudo, no que tange as literaturas praticadas por mulheres nas ex-colônias do ex-ultramar português, deixamos de lado esse tema também apaixonante e instigante, para nos dedicarmos ao objeto central deste artigo: as escritoras dos PALOP.

Para atingirmos o nosso principal objetivo que é identificar o processo de evolução da escritura de autoria feminina no mercado editorial dos PALOP¹ tomaremos por base inicial de nossas ilações a compilação publicada em 1999, pelo Professor Doutor Tony Simões da Silva, intitulado: *L'afrique ecrite au feminin - les*

¹ A partir deste momento por uma questão de opção de método e estilo ao tratar enunciarmos os termos “as escritoras dos PALOP” e “mercado editorial dos PALOP” suprimiremos o termo “PALOP” para evitarmos as repetições desnecessárias, pois está mais do que claro desde o título do artigo que trabalhamos na perspectiva literária circunscrita ao universo lusófono.



auteurs lusophones², realizado para a *Discipline of European Languages and Studies*, da University of Western (Austrália). Estudo único no gênero compõe-se de levantamento nominal e bibliográfico de escritoras africanas lusófonas. É certo que sua publicação inicial deu-se em 1999, entendemos que para o momento atual, há defasagem em seu conteúdo, necessitando um trabalho de continuidade, reformulação e ampliação, nessa espécie de *vade-mécum* da Literatura Feminina Africana; mesmo com tal defasagem de informações, ainda é uma fonte extremamente operatória para nossas intenções analíticas.

Buscamos identificar e conhecer a tendência da participação da mulher africana no percurso cultural e editorial, tomando por data base a Revolução dos Cravos.

Sabemos de antemão, que nos dias atuais, há uma presença significativa de escritoras no panorama literário, cultural e editorial africano.

Apesar do aparente avanço das escritoras africanas, ainda não se sabe exatamente qual é essa participação, principalmente, se levarmos em conta tratar-se de universo historicamente patriarcal. Acreditamos, intuitivamente, por transposição, extrapolação e por transferência indutiva de conhecimentos, que em duas ou mais estruturas hierárquicas sociais basicamente idênticas, ou seja, formadas, sistematicamente, pelos mesmos princípios histórico-culturais fundacionais, com base num sistema hierárquico social também semelhante: falocêntrico-judaico-cristã-medieval-burguês-lusófono. Podemos aduzir que as formulações teóricas aplicadas a uma série podem e devem ser transpostas para as outras. Assim as formulações levadas a cabo por Regina Dalcastagnè em seu trabalho intitulado *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* podem ser transpostas para as séries africanas em estudo, os dados apresentados por Regina Dalcastagnè apontam para uma dominação masculina no mercado editorial brasileiro na casa dos 72,7%, fator que deve permanecer igual ou maior no mercado editorial africano.

Buscamos elucidar qual seja a evolução da escrita feita por mulheres, que intuitivamente deduzimos que

² Temos que considerar o termo “autores lusófonos” neste momento não no sentido de autores que desenvolveram a temática africana em seus escritos, mas, para além disso, como autores “africanos”, pois o próprio autor indica autores e obras por nacionalidade dos PALOP e não por identidade nacional, como são vários os casos de escritoras eminentemente cidadãs portuguesas, contudo se o próprio autor as identificou como sendo angolanas, cabo-verdianas, guineenses, moçambicanas e santomenses não seremos nós a retirá-las do compêndio. Historicamente compreendemos a necessidade de discussão desses parâmetros, assim como entendemos o desafio e a dificuldade que tal empreitada representa, principalmente em função do trânsito de pessoas no período colonial e mesmo no período pós-colonial, porque as relações sanguíneas/históricas desses países encontram-se indissociavelmente atreladas neste momento das recentes independências, coisa que se considerado, e consideramos, o Brasil como grupo de controle e espelho histórico do mesmo caminho, vemos que os próximos 200 anos de independência do Brasil, tornaram esses laços muito menos apertados, chegamos a dizer, bastante distante, pois não se vê no povo brasileiro contemporâneo um apego, sequer interesse nos laços históricos que nos unem, Portugal no imaginário brasileiro representa hoje o mesmo que os franceses, holandeses, italianos e outros povos significam, ou seja, uma percepção muito distante de nossos relacionamentos. Vê-se que os PALOP ainda mantém uma relação muito estreita com um fluxo ainda constante de cidadãos africanos fixados em território português.



não ocorre na proporção ideal, equilibrada. Sabemos que o mercado editorial africano não é equânime, mas que, assim mesmo, intuímos que supostamente houve algum avanço das escritoras. É nesta lacuna do conhecimento, que pretendemos iniciar uma curta busca por esclarecimentos.

O MÉTODO

Para a discussão inicial partimos dos dados encontrados em *L'afrique écrite au féminin*, a elas acrescentamos as informações obtidas nas obras *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*³, *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* e nos volumes de *No reino de Caliban*. Depois do cotejo dessas obras basilares, consultamos fontes da internet: associações de escritores, páginas pessoais, jornais e blogs para preencher as lacunas existentes.

Ao final do processo de cotejo e busca adicional de informações, as mudanças mostraram-se pouco significativas na base de dados iniciais, confirmando a boa qualidade da publicação *L'afrique écrite au féminin*, em que pudemos fazer correções de duplicidade de autores, imprecisões de datas de publicação.

O cotejo das fontes aponta para uma variação da origem das nacionalidades e de escolha na canonização literária. Em *L'afrique écrite au féminin*, não se tem a informação bibliográfica mínima do tipo “nasceu, viveu, morreu”, ou seja, a canonização feita por Tony Simões da Silva ultrapassa a questão do nascimento, vida e morte das escritoras, que a nosso ver é uma das questões cruciais do sentimento de pertença e do local de onde se fala. Feito isso, evocamos em defesa prévia, a trajetória do crítico e pesquisador português Manuel Ferreira, destacando que a sua história opõe-se a situação do mesmo homem, porém ficcionista, ou seja, a figura do prosador cabo-verdiano Manuel Ferreira de *Hora di bai*. Vê-se com isto, tratar-se de questão estéril, infinda por sua própria natureza, na esteira do mesmo problema histórico relacionado ao Padre Vieira, por longo tempo disputado pelas séries brasileira e portuguesa. Evitamos esse abismo, aceitando na integralidade a canonização realizada pelo professor Tony Simões da Silva. Assim pudemos seguir a diante.

Em função do exposto anteriormente, optamos no processo de cotejo, como método de escolha das escritoras, eliminar da contagem todas aquelas que Aldónio Gomes, Gerald Mozer ou Manuel Ferreira, em seus livros, indicaram do seguinte modo: “nasceu e morreu em Lisboa, esteve durante alguns anos em Moçambique,

³ Vemos que o mesmo se passa neste dicionário como o que ocorre em *L'afrique écrite au féminin*, no cotejo das duas obras pudemos perceber que a postura dos autores é bastante similar, fator que nos induziu a tomar a decisão de considerar essas fontes como elas aparecem, pois é um tema bastante difícil, que quando abordado implicará num processo de revisão desses dados, será necessário definir alguns parâmetros como o que é realmente africano, português e lusófono apenas.



Angola e etc...”, pois entendemos que esse tipo de dado bibliográfico desautoriza apontar em tais situações as autoras como sendo caracteristicamente africanas⁴. No processo de cotejo, ficamos apenas com as que nasceram no continente africano e o tem como lugar de pertença e cujos laços familiares e imaginários lá se encontram.

Após o trabalho inicial com as fontes, o universo de escritoras apresentadas amplia-se para muito além daquelas elencadas em *L’afrique écrite au féminin*, porém deparamos nesse processo com um segundo problema, a ser equacionado mais adequadamente no futuro: escritoras laureadas com prêmios em concursos, mas sem livros publicados e outra gama de situações que não dão consistência a presença factual da mulher na imprensa, pois enquanto a mulher não edita, ela não incomoda, e não ganha espaço no mundo falocêntrico, segundo Spivak “O subalterno pode falar?”. cremos que a publicação seja esse momento da passagem da subalternidade para a superalternidade, do silêncio para o grito, como processo claro de empoderamento e assunção de voz, em função desta opção teórica e de método, decidimos pelo descarte de escritoras: sem livros publicados⁵; com produções esparsas, apenas em coletâneas; com títulos publicados postumamente; portuguesas que apenas estiveram por pouco tempo nos PALOP e autoras com obra de outra natureza que não seja claramente ficcional.

Essa opção restritiva levou a um decréscimo significativo no número de escritoras, situando o resultado final em *L’afrique écrite au féminin*, ou seja, quase não se acrescentou nenhum nome aos que já figuravam nessa relação inicial.

Por fim, em termos de obras, houve algum acréscimo no número de títulos de algumas escritoras, principalmente no que tange às obras publicadas posteriormente ao ano de 1996. No primeiro momento eliminamos a produção escrita anterior ao ano de 1935 e dos anos de 2014 e 2015, dada a dificuldade em obter tanto informações muito antigas, como as muito recentes, uma vez que a bibliografia inicial não alcança esses extremos e pelo fato de que a produção anterior ao 25 de abril servir apenas de contraponto ao verdadeiro foco de nossa investigação. Por fim, o corpus inicial foi restrito aos 80 anos de história.

⁴ Entendemos ser necessária uma revisão completa desse problema e pretendemos realizá-la, mas para este momento não haverá tempo e extensão suficiente.

⁵ Temos com clareza a visão histórica da importância de algumas escritoras são dotadas dentro de suas séries literárias, como por exemplo, Noêmia de Souza, que nunca teve livro publicado, mas que é extremamente cultuada como grande escritora moçambicana, que mesmo assim, ainda figura em alguns lugares como sendo portuguesa, pois nasceu em Maputo, estudou no Brasil, morando em Portugal teve que exilar-se na França, após o 25 de abril voltou a morar Portugal onde morreu. Entendemos que o percurso africano é bastante diverso do português e do brasileiro, sabemos que é impossível relativizar todas as variáveis que envolveram as ex-colônias do ultramar desde o início das campanhas libertárias iniciadas em 1961, até a consecução da autodeterminação.



DADOS OBSERVADOS

Este trabalho é uma reflexão inicial, portanto, alguns recortes foram necessários, sem eles tornar-se-ia impossível qualquer reflexão neste espaço e tempo limitados.

Iniciamos nossas ilações com o documento do professor Tony Simões da Silvado *L'afrique écrite au féminin*⁶, revisto, corrigido e ampliado no cotejo com as obras dos pesquisadores Aldónio Gomes, Gerald Mozer e Manuel Ferreira, formando assim o que trataremos, a partir deste ponto, por “base inicial de dados”, cujo universo consiste de 134 (cento e trinta e quatro) escritoras produtoras de 375 (trezentos e setenta e cinco) títulos.

Lembramos que o que se pretende discutir aqui é a evolução da mulher como autora, dona de uma voz. Buscamos compreender o percurso feminino de 1935 até 2013, portanto, médias ponderadas estão fora de cogitação, pois nada indicam e por fim, apenas pasteurizam realidades díspares.

A base dessa investigação dá-se pelo confronto de um discurso intuitivo, que parte do pressuposto de que no período pós-colonial houve um grande avanço na participação efetiva da mulher no mercado editorial. Ainda hoje ninguém sabe exatamente quanto se avançou? Ainda nesse mesmo caminho, em defesa prévia, não estamos tratando essa questão apenas quantitativamente, mas qualitativamente, pois os números irão revelar qual é a o caminho, o nível da participação das escritoras africanas em cada série literária.

A BID apresenta as escritoras de modo sistematizado, em ordem alfabética de sobrenomes, seguido dos títulos das obras publicadas, com a indicação das variadas edições e suas formas escritas. Para chegar aos números finais do BID optamos pelo descarte de todas as reedições do mesmo título; edições por casas editoras diferentes e mesmos título com edições em países diferentes.

Levamos em consideração, única e exclusivamente, a primeira edição de cada título publicado. Assim obtivemos os números apontados no gráfico 1 – autoras x números de títulos publicados:

⁶ Consideramos o *L'afrique écrite au féminin* como o ponto de partida (ou POP) e o seu cotejo com as obras de Aldónio Gomes, Gerald Mozer e Manuel Ferreira formam a nossa base inicial de dados (ou BID).

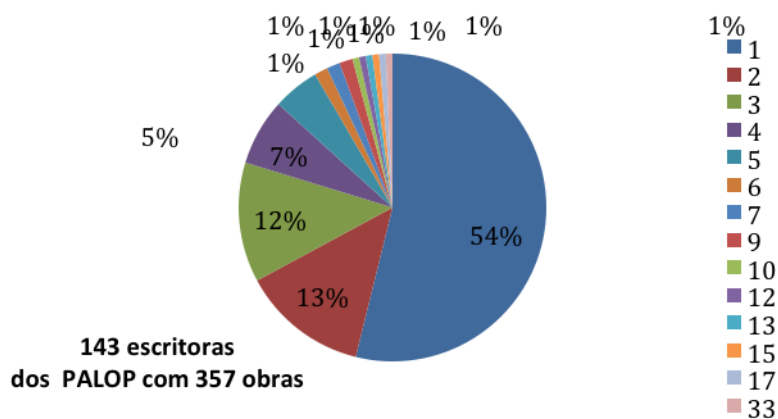


Gráfico 1 – Universo de 143 autoras com 357 títulos publicados, por número de títulos

Como se vê, os dados obtidos apontam para um predomínio de autoras que durante a vida publicaram muito pouco, assim, o gráfico 1 registra a ocorrência de 51% de autoras com publicação de título único, 14% de autoras com 2 títulos e 13% de autoras com 3 títulos publicados, ou seja, o gráfico 1 revela uma situação em que 78% da literatura publicada por mulheres tem pouquíssima, ou quase nenhum exercício do processo de escrita. Diante desse panorama, temos que relativizar os dados, portanto, levamos em consideração fenômenos semelhantes com o que ocorre com Raul Pompéia ou Eugênio Nobre, autores de importantes títulos únicos em suas séries, ponderamos também a importância de autoras somente com obras esparsas, como é o caso de Noêmia de Souza.

O que nos causa desconforto, sobremaneira, não é a excepcionalidade com que alguns escritores entram para a história literária, dado o caráter magistral de suas produções, são essas as gratas exceções à regra. No entanto, o desconforto não está na sistematização das informações do gráfico 1, mas surge da impossibilidade da generalização da excepcionalidade, pois se assim fosse, teríamos nos PALOP uma seara de genialidade nunca antes vista na história da literatura, situação utópica, desejável até, mas que, matematicamente, é inviável.

O gráfico 1 traduz, em números, uma realidade desconfortante, sobre a qualidade do que se tem produzido até aqui, contudo cumpre sempre lembrar que o que está em pauta neste momento é o estudo da capacidade e da oportunidade de penetração das mulheres em espaços dominados pelo viriarcado.

Confrontados esses números do gráfico 1 subjaz o natural desconforto, nessa hora pesa-nos demais o fato de sermos brasileiros falando de realidades estrangeiras, e isso, do mesmo modo, deve ser relativizado, pois a realidade social e econômica em que nos inserimos, opera, intuitivamente, com a sensação de números



que traduzem uma realidade bastante diferente, assim compreendido o fato de que são necessárias algumas aparas, relativizando esses dados de maneira comparativa, assim, partimos para elas.

AS RAZÕES DA NÃO SIMILITUDE DAS SÉRIES AFRICANAS COM AS DO BRASIL E DE PORTUGAL

Para ilustrar o exposto acima, basta uma simples consulta aos números apresentados no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras 1711-2001*⁷, da Professora Nelly Novaes Coelho, para que possamos, positivamente, identificar a presença de 1924 (mil novecentas e vinte quarto) entradas de nomes de escritoras registradas na série brasileira. Nesse mesmo volume encontramos, exemplarmente, como justificativa de nossas elucubrações, dados relativos a escritoras conhecidas do grande público, como, por exemplo, no nível canônico, de uma Raquel de Queirós, a constatação de 17 (dezesete) títulos⁸ publicados por ela. Assim, passamos para o nível de escritoras, não tão canonizadas, parcialmente desconhecidas do grande público, como Luiza Lobo, registrada com 11 (onze) títulos seus, claro que há também aquelas com título único, muitas invisíveis, situadas em regiões periféricas, distanciadas geograficamente, socialmente, economicamente e politicamente sem nenhum acesso às grandes casas editoras, como são os casos das escritoras do estado de Rondônia, por exemplo, que não figuram no dicionário da Professora Nelly Novaes Coelho, situação que deixa de fora escritoras como Nilza Menezes Lino Lagos, que tem publicado oito títulos, assim como também se encontram jovens escritoras com apenas obra única publicada, como é o caso da jovem escritora Núbia Rodrigues com um título.

A conjuntura observada na série brasileira apresenta-se em situação análoga na série portuguesa, quando observamos a publicação de Conceição Flores, o *Dicionário de escritoras portuguesas das origens à actualidade*, nele observa-se um elenco de cerca de 2000 (duas mil) entradas. Claro está que os recortes temporais nas histórias literárias do Brasil e de Portugal levados a cabo por Nelly Novaes Coelho e Conceição Flores são muito mais dilatados do que o que estamos realizando nas literaturas dos PALOP, nosso olhar está circunscrito ao interstício 1935-2013, do qual, nomeadamente, nos interessa a fração que vai de 1975 a 2013, servindo os períodos anteriores de contrapontos para o estabelecimento do percurso de desenvolvimento da escrita de autoria feminina nos PALOP.

⁷ Há que se notar a ausência de compilações tão abrangentes e sistematizadas como essa da Professora Nelly Novaes Coelho ou como a realizada pela Professora Conceição Flores, compondo-se ambos os trabalhos pedras-de-toque para nossas ilações.

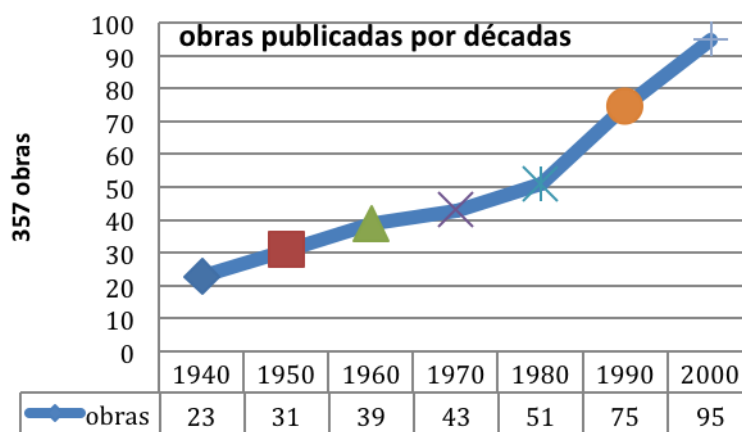
⁸ Neste ponto, torna-se necessário esclarecer que adotamos os mesmos pressupostos no método para considerar sobre de todos os autores aqui citados, apenas um título, edições, mudanças de casa editora, traduções ou seleta dos melhores trabalhos, normalmente serão descartadas.



Considerados os números apresentados pelos dicionários do Brasil e de Portugal, naturalmente, intui-se também que a participação das mulheres nesses dois mercados editoriais possam ser bem representadas por uma curva ascendente. Sobretudo, se levadas em contra as transformações sociais, econômicas e políticas de Brasil e Portugal, desde o começo do século XX até os dias atuais. Da mesma maneira pressentimos que talvez seja semelhante esse crescimento da participação feminina em anos recentes, nas séries dos PALOP.

Temos que considerar que as séries literárias dos PALOP, ainda em estágio embrionário, não apresentarão números nem ao menos próximos aos verificáveis em séries centenárias como a brasileira e a portuguesa, para tanto, torna-se necessário estabelecer uma reflexão que abarque a evolução *per capita* de escritores em seus países; também nessa mesma vaga faz-se necessário iluminar esse espaço político, de tensões de gênero: o acesso ao letramento em seus variados níveis.

Não se pode julgar um livro pela capa, assim como nessa questão de pensar e investigar a evolução da participação da mulher africana dos PALOP no mercado editorial de suas séries, somente por uma totalização histórica geral, para prosseguirmos com nossas ilações, na busca dessa compreensão faz-se necessário o desdobramento desses dados totalizados por décadas, compondo o gráfico 2:



Quadro 2 - obras publicadas por décadas

Ainda, tendo os dados gerais como base, tornou-se necessária mais uma tomada de posição sobre o método da demonstração do fenômeno literário, optamos por descartar as obras dos interstícios compreendidos entre 1935 a 1939 e o que abrange de 2011 a 2013, pelo fato de não comporem décadas completas, o que levaria a uma representação equivocada de dados, pois o que está em voga não são apenas os números frios, mas o caminho, o percurso que eles apontam e se assim não fosse feito levaria a erro, pois não se trata de assunto em que se possa tratar por médias ponderadas ou por equivalências.



Constata-se, facilmente, pelo gráfico 2, que a curva ascendente das décadas de 40 e 50, apontem naturalmente para um crescimento mais acentuado, porém, ainda assim, com baixa produção de títulos, essa pouca produção deve ter sua origem na estagnação causada pela Segunda Guerra Mundial, porque apesar de não ter acontecido conflito em território português, que havia se declarado neutro, mas mesmo assim essa influência foi sentida em todo o globo restando muito dessa influência nociva na década de 50 com o advento da Guerra Fria e o seu contágio mais amplo do que o observado na Segunda Guerra.

Entre as décadas de 60 e 70, os anos do início das Guerras Coloniais para Libertação, a curva perde bastante força obviamente, devido aos conflitos em territórios coloniais africanos, os patamares de publicação fiquem em apenas 6 títulos entre 1950-60 e, menos ainda, entre 1960-70 com apenas 4 títulos publicados de diferença, não se podia esperar outra coisa em tal panorama político, social e cultural.

Naturalmente, os primeiros anos de autodeterminação não foram bons para todas as novas nações, por uma série de motivos que não nos interessa explorar, percebe-se desses dados, mesmo não subdivididos por países, o impacto que tiveram os sucessivos anos de guerra civil em Angola e Moçambique até a década de 1980, demonstrando uma bela reação no último decênio do século XX e primeiro do século XXI, que é marcado pelo fim dos conflitos armados internos, como também o fim da Guerra Fria acaba por contribuir, significativamente, bem como deve ter sua parcela de contribuição o treinamento dos quadros nacionais em sua autogestão e governança, que, possivelmente, devem ter alguma responsabilidade, por essa elevação significativa dos números.

Convém recordar tratarem-se de números totais, não-particularizados, pois cada série possui as suas peculiaridades, traços característicos, traços distintivos que, minimamente, merecem ser demonstrados e analisados, pois cremos que temos definido que o processo de evolução existe e é mensurável, mas necessita de outras visões para que se possa formar um quadro completo, aprofundado e mais preciso.

CONSIDERAÇÃO FINAIS

Claro está que os dois primeiros gráficos tratam de generalizações bastante amplas, que não refletem as individualidades e peculiaridades de cada uma das séries literárias africanas em estudo. Mas podemos apontar como resultado inicial uma progressão da participação das escritoras africanas nos seguintes níveis: da década de 40 para década de 50 = 134,78%; da década de 50 para década de 60 = 12,58%; da década de 60 para década de 70 = 11,02%; da década de 70 para década de 80 = 11,86%; da década de 80 para década de 90 = 147,05% e



da década de 90 para a primeira década de 2000 = 126,66%.

Ainda serão necessárias outras relações de dados e individualizações das séries para que se possa construir um quadro bastante abrangente dessa temática afim de que possamos conhecer melhor essa realidade até hoje ainda só vista pela impressão e pela intuição, para que ao cabo, possamos atingir o conhecimento científico dessa evolução.

BIBLIOGRAFIA

DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n° 26, Brasília, jul.-dez. 2005, p. 13-71.

ESTRELA, Edite. *Onde estavam as mulheres?* In: REVISTA CAMÕES: REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS. Lisboa: Instituto Camões, n. 5, 25 de Abril: A Revolução dos Cravos. Abr./Jun. 1999.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Lourênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban*. 3. ed. vols: I, II e III, Lisboa: Plátano, 1988.

FLORES, Conceição. *Dicionário de escritoras portuguesas das origens à actualidade*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2009.

FONTES, Francisco (org). *Tchuba na desert: antologia do conto inédito cabo-verdiano*. Coimbra: Saúde em Português, 2006.

GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

LAGOS, Nilza Menezes Lino. *A Louca que caiu da lua*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1994.

_____. *Poções e Magia*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1995.

_____. *Princesas Desencantadas ou a história das mulheres que ousaram sonhar*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1996.

_____. *50 Mulheres*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1997.

_____. *Fruta Azeda com Sal*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1997.



_____. *Sina: troco ou vendo em bom estado*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1999.

_____. *Duas Palavras*. Porto Velho: Edufro, 2000.

_____. *Feitura*. Porto Velho: Edufro, 2003.

MONTEIRO, P. M. *Caminhos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres: Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt*. Tese (Doutorado) FFLCH/USP. Orientadora Professora Doutora Simone Caputo Gomes. São Paulo, 2013.

_____. *A noite escura e mais eu, de Lygia Fagundes Telles, e A casa dos mestros, de Orlanda Amarílis: uma análise comparada*. Dissertação (Mestrado) – FFLCH/USP. Orientadora Professora Doutora Maria Aparecida de C. B. Santilli. São Paulo, 2000.

MOSER, Gerald; FERREIRA, Manuel. *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

NOVAES COELHO, Nelly. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras 1711-2001*. São Paulo: escrituras, 2002.

SILVA, Tomé Varela da (org). *Antologia da ficção cabo-verdiana*. Vol. III: Pós-Claridosos. Paria: Editora AEC, 2001.

VÁRIOS. *Cronologia do 25 de abril*. In: REVISTA CAMÕES: REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS. Lisboa: Instituto Camões, n. 5, 25 de Abril: A Revolução dos Cravos. Abr./Jun. 1999.

SILVA, Tony Simões da. *L'afrique écrite au féminin - les auteurs lusophones*. http://aflit.arts.uwa.edu.au/FEMECalireLU_fr.html. 1999. Acesso em: 2004, 2012 e 2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 18
Mulheres, raça e literatura

ESCRITA DE MULHER: AUTORIA FEMININA E QUESTÕES DE GÊNERO NA POESIA DE PAULA TAVARES

Canniggia de Carvalho Gomes (UFRN)

A história, quando analisada a partir de uma ótica não hegemônica, nos revela o desfalque social, político e cultural vivido pela mulher durante o tempo. Vive, pois, ela impedida, apesar das diversas forças de enfrentamento, tolhida por amarras geradas a partir de uma hierarquização verticalizada na qual a mulher apresenta-se na parte inferior desta estrutura, sendo submetida pelo homem que, logicamente, está no outro extremo dessa organização.

Dentro de uma perspectiva de gênero, o domínio social não é igualitário entre homem e mulher. É desigual o poder reservado aos sexos, assim como as possibilidades e as proibições, e, por fatores diversos, a mulher foi alijada, dentre outras coisas, do domínio da escrita que, por sua vez, era campo por onde tão somente o homem caminhava. Enquanto escritoras, poucas foram as que conseguiram adentrar este território.

A partir do engendramento do pensamento feminista e com estudo acerca das reivindicações dos direitos femininos, a escrita, pelo viés da literatura, virou campo estratégico de confronto aos ideais machistas que cerceavam e ainda cerceiam as nossas relações sociais. Desse modo, muitas autoras passaram a utilizar-se do texto literário para denunciar a luta secular entre mulher e sociedade enquanto arranjo desigual entre os gêneros e os enviesamentos desta organização.

Frente a essa nova movimentação e manifestação na literatura, a crítica se viu deficitária e limitada diante da necessidade de lidar com esse texto e, desde então, a teoria literária cresce nessa direção, na tentativa de olhar para essas mulheres criadoras, tanto para a sua facção quanto para a representação feminina que permeiam as produções.

Hélène Cixous já havia trazido no clássico *Le rire de la Méduse* (1975) uma percepção de escrita feminina. Segundo a autora, as mulheres devem escrever sobre si mesmas e fazer com que as mulheres escrevam, trazê-las para a escrita, porque elas precisam se colocar no texto e, a partir deste, se colocar no mundo. Emergindo no texto, elas estariam perpetuando a si mesmas na história, pois uma vez que o passado fechou-lhes as portas do conhecimento, faz-se urgente o desvelo do trabalho feminino na literatura.

O futuro não pode mais ser determinado através do passado. Eu não nego que os seus efeitos ainda estão



entre nós. Mas, eu recuso a fortalecê-los através da sua repetição, conferindo-lhes uma inamovibilidade equivalente ao destino, para confundir o biológico e o cultural (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução livre).¹

Representar-se no texto literário é, então, segundo Cixous, romper com o modelo canônico que coloca a mulher como musa, não como autora. Falando de si, colocando-se na tessitura de um escrito, a mulher estaria logrando a repetição do sistema que submete a mulher à margem e cala a sua voz. Desse modo, estariam elas postas no contar histórico do mundo, como escritoras de suas próprias vivências.

No artigo *A literatura de autoria feminina na América Latina*, Luiza Lobo reacende a discussão proposta por Cixous, dizendo que as mulheres precisam criar, através da literatura, um espaço propício para a representação feminina, afirmando que há a necessidade de que “a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um *ponto de vista* e de um *sujeito de representação* próprios, que sempre constituem um olhar da *diferença*” (LOBO, ano, grifos da autora).

Sendo o olhar da diferença, como propõe Lobo, várias poetisas, de diversos continentes, trazem em suas poéticas essa construção sob o viés de diferentes temáticas, como o erotismo do corpo feminino, por exemplo.

Dentro dessa proposta, encontramos Paula Tavares, nascida em Huíla, Sul de Angola, em 1952, que vem abrindo, desde 1985, caminhos na poesia, desvelando o corpo feminino em versos que tratam da natureza da mulher em seu íntimo, escrevendo poéticas de um erotismo instigante. Tem uma obra extensa dividida em poesia, prosa e estudos sobre a história de Angola, além de estar presente em diversas antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha e Suécia.

Várias referências às demandas da escrita feminina enquanto processo de divulgação e engendramento de um viés de produção de mulheres podem ser vistas nos livros de Paula Tavares. Em *O lago da lua*, de 1999, por exemplo, encontramos o seguinte poema que retoma o que foi discutido até então.

Aquela mulher que rasga a noite
com o seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta (1999, p. 79)

Nestes versos, é notória a alusão ao silêncio imposto às mulheres se levamos em consideração as imagens propostas pela poetisa. A mulher narrada estava calada, entoando um canto de espera, aguardando o momento em que, finalmente, iria impor sua voz, seu discurso, espera esta que aqui deve ser interpretada como

¹ The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them na irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural. (1976, p 875)



o local interdito reservado às mulheres, local de silêncio, passividade e de não movimento, ou seja, de imobilidade.

No 3º verso, há a quebra com o anterior, uma vez que agora é trazida a ideia de que ela não canta apenas, mas liberta pássaros há tempos enjaulados na garganta. Devemos salientar que a gaiola era a própria garganta, pois, uma vez negada qualquer possibilidade de discurso próprio à mulher, os pássaros, representação de liberdade, ficaram presos na garganta.

A prisão descrita no poema dá lugar ao grito de liberdade, quando, finalmente, os pássaros são soltos e deixam de habitar a garganta da personagem e ganham o mundo. Esse grito é, então, uma voz ensaiada que deixou de ser porvir e tornou-se discurso articulado.

Partindo da leitura de que o silenciamento foi imposto à mulher pela organização patriarcal do sistema social, podemos entender que esse silêncio, tendo sido colocado como regra, foi naturalizado pelas mulheres a partir de uma força simbólica. Sobre isso, Bourdieu fala:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (2012, p. 50)

Em outras palavras, o que o autor de *A dominação masculina* (2012) quis dizer é que as amarras impostas às mulheres são trazidas através do discurso que, de tanto serem repetidos como corretos, são internalizados e transformados em prática também por quem está na condição de oprimido. Vale salientar que o oprimido pode passar a reproduzir tal discurso “à sua revelia, ou até contra a sua vontade, para sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos” (2012, p 51).

Contudo, devemos ter atenção redobrada para o que o autor diz sobre aceitar tacitamente os limites impostos, uma vez que, quando analisamos os moldes hegemônicos de sociedade de maneira mais ampla, vemos que não se trata de aceitar ou deixar de aceitar, mas sim de um posicionamento de defesa própria, pois, neste panorama, a mulher não tem como dialogar, ir contra ao que é colocado como regra. Devemos, então, enxergar tal atitude também como um ato consciente de amparo de si.

Dessa maneira, o sistema patriarcal é colocado como:

um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo. (ROSENBLATT, 1994 *apud* MACEDO; AMARAL, 2005, p. 145)

Por isso, no poema, a mulher não cantou, mas liberou os pássaros presos na garganta. Porque ela transgrediu os costumes interditos por essa organização e fez-se exercer, em sua totalidade, a liberdade da qual



foi alijada.

Em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, de 2001, encontramos outros poemas que ressaltam o silenciamento da mulher. É o caso *Mulher VIII* em que ela diz:

Que avezinha posso ser eu
agora que me cortaram as asas
Que mulherzinha posso ser eu
agora que me tiraram as tranças
Que grande mãe posso ser eu
agora que me levaram os filhos (2001, p. 138)

Nos versos acima, a poetisa segue lustrando vários aspectos que retomam a natureza feminina de modo a questionar os preceitos que vigoram com relação à mulher.

Nos dois primeiros versos, ela retoma a figura da ave que, como já foi dito, retoma, no ato de voar, um signo para a liberdade. Neste caso, a ave não retrata apenas a liberdade de um modo geral, mas a própria emancipação feminina. Devemos atentar ainda que a palavra ave vem escrita em seu diminutivo. A avezinha, poderíamos, então, dizer, está acuada pelo fato de suas asas, membros naturais de seu corpo, terem sido retiradas de si, recortadas a custo de fazer com que ela não voe e, sendo assim, não seja livre. Essa imagem, de algum modo, retoma o primeiro poema trabalhado neste artigo, pois, se os pássaros não podem se pôr a voar, eles estão presos uma vez que a sua natureza o fez voador.

O segundo elemento trazido pelo poema é as tranças que representam o ego feminino e que foram arrancadas, desfeitas, desmanchadas, numa atitude de, novamente, cercear a mulher a partir de seu corpo. Que mulherzinha poderia ela ser agora que lhe fora roubado o direito de arrumar-se, de exercer o corpo em sua totalidade? Como poderia ela, então, se sentir mulher, agora que já não mais podia arrumar-se e aos seus cabelos?

O terceiro elemento é próprio da natureza da mulher e, por isso, é mais categórico, uma vez que expressa a dominação mais extrema do corpo da mulher, uma vez que, nesse caso, até a maternidade é operada a partir do discurso patriarcal. Como poderia ela ser mãe se o filho já lhe fora tirado? O contrário disso também é real, uma vez que a mulher é obrigada, sob argumentação voltada à biologia do seu corpo, a exercer a maternidade.

Tais perguntas, mesmo estando sem marcação adequada, recuperam o que tem sido falado até então sobre como as mulheres perdem o direito sobre si e suas vontades a partir da esfera discursiva do poder simbólico e não só por ele. As mulheres não podem ser aves, tenho em vista que o chão das cozinhas é o que lhes é imposto. Também não podem se enfeitar com as tranças, pois o seu corpo já não mais lhe pertencem. Os



filhos também não são mais possíveis quando esta é a proposta, pois as amarras do patriarcado operam, inclusive, na biologia feminina, ditando os costumes sobre a natureza da mulher.

Não poderíamos dizer, pois, que a poesia de Paula Tavares não traz em seu cerne um discurso divergente do esperado pela hierarquia homológica em que ainda vivemos. Pelo contrário, esse poema, assim como tantos outros, desarticula e expõe o desequilíbrio existente na relação homem/mulher. A essa produção carregada de significados que se inscrevem contra o modelo patriarcal de sociedade e que instauram o discurso feminino, subvertendo a lógica machista, chamamos escrita feminina.

Para Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, existe na escrita feminina uma necessidade de gerar uma tradição feminina e um discurso específico que marque conscientemente o feminino na escrita das mulheres. Este conceito inverte a tradição para poder criar uma cultura literária alternativa à escrita homológica e patriarcal (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 51).

Trata-se de uma escrita do avesso porque o ato de inserção das mulheres nas letras constitui-se como uma subversão à hierarquia pregada nos terrenos sociais, uma vez que à mulher estava restringida a exposição oral ou escrita dos pensamentos e dos posicionamentos.

Devemos, contudo, salientar o fato de que há também uma escrita feminista demarcada por posicionamentos ideológicos mais incisivos. Segundo Luiza Lobo:

A acepção de literatura "feminista" vem carregada de conotações políticas e sociológicas, sendo em geral associada à luta pelo trabalho, pelo direito de agremiação, às conquistas de uma legislação igualitária ao homem no que diz respeito a direitos, deveres, trabalho, casamento, filhos etc. Entretanto, o texto literário feminista é o que apresenta um *ponto de vista* da narrativa, experiência de vida, e portanto um *sujeito de enunciação consciente* de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. (LOBO, grifos da autora)

O ponto fulcral dessa escrita configura tanto a relação que a mulher tem com o mundo e, conseqüentemente, com a forma de senti-lo e de se posicionar perante a linguagem, a cultura e o poder dominantes, como a fala reveladora da situação feminina diante dos preconceitos produzidos pela hierarquia de gênero vigente.

Essa hierarquia, logicamente, adentra o campo da literatura, o que faz com que a mulher escritora seja colocada no lugar da alteridade e é, assim, que a escrita feminina vem se configurando com o passar dos tempos.

A *alteridade* da literatura de autoria feminina tornou-se assim a base da abordagem feminista na literatura. Ser o *outro*, o excluído, o estranho, é próprio da mulher que quer penetrar no "sério" mundo acadêmico ou literário. (LOBO, grifos da autora)



As mulheres autoras desafiam a ordem não importando sobre o que ou como escrevem. O ato de expressar-se através da língua traz, em si, a transgressão dos costumes pregados pelo patriarcado que persistem até a sociedade atual.

Essa abordagem política na literatura é resposta à colonização da mulher pelo homem, ao cerceamento da voz feminina dos campos sociais, à anulação da mulher em sua totalidade, às funções subalternas reservadas a elas desde vigorou essa organização de papéis. Sobre isso, Luiza Lobo comenta que:

Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos a mulher foi excluída do mundo da escrita - só podendo introduzir seu nome na história européia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos. [...] Na literatura de autoria feminina, como na literatura de autoria negra ou africana, percebe-se a existência de um discurso de alteridade político, na medida em que seus representantes se *assumam* e se *declarem* como tal, isto é, como negros, negras, africanos, africanas, ou seja, como parte de uma etnia não prestigiada ou como mulheres. (LOBO, grifos meus)

Essa afronta é ainda maior quando levamos em consideramos as temáticas, geralmente, abordadas pelas escritoras, como o erotismo, por exemplo.

Em toda a obra de Paula Tavares encontramos a marca do erótico. Em *Manual para amantes desesperados*, de 2007, quinta obra da poetisa, encontramos já na epígrafe o prenúncio do teor de seus versos. Logo no início do livro lemos o texto do David Mestre: “Estende o corpo sobre a duna / e deixa / que as penínsulas se inundem do vinho / que esmaguei / montanhas memória”. A imagem da duna é recorrente na obra e está, prontamente, presente em *Mantém a tua mão*, poema de abertura.

Nas obras, as dunas ora representam os traços da mulher ora os caminhos para o prazer desta, apontando para este terreno movente permeado pela falta que perfaz o desejo, o devir do ser no gozo feminino. Lemos, então, no primeiro poema.

Mantém a tua mão
No rigor das dunas
Andar no arame
Não é próprio de desertos

Cruza sobre mim
As pontas do vento
E orienta-as a sul
Pelo sol

Mantém a tua mão
perpendicular às dunas
E encontra o equilíbrio
No corredor do vento

A nossa conversa percorrerá oásis
Os lábios a sede



Quando saíres
Deixa encostadas
As portas do Kalahari. (2007, p. 187)

O poema acima traz a duna como uma imagem possível ao corpo da mulher, mas também o devir do gozo desta. Já nos dois primeiros versos, a mulher do poema explica como realizar o toque na duna que, neste momento, reflete o corpo feminino, e termina: “Andar no arame / Não é próprio de desertos”, como se sinalizasse para o desvario que é lidar com essa grande sede. Andar no arame requer calma e concentração, mas alcançar este corpo arenoso, movediço, precisa-se de menos cuidado, pois o encontro, dentro de uma relação erótica, produz o contrário da calma.

Esta percepção é confirmada na segunda estrofe, quando lemos “Cruza sobre mim / As pontas do vento / E orienta-as a sul / Pelo Sol”. Se o vento é indomável, mais é o corpo feminino que tem sobre si, em efusão, todas as pontas do ar e canalizando todas em uma única direção. Contudo, na estrofe seguinte, a mulher do poema nos diz que o equilíbrio será encontrado justamente no corredor do vento, pois, a proporção de correntes de ar canalizadas em um corredor é exatamente o que perfaz o gozo feminino.

A poetisa finaliza o poema pedindo para que se deixe abertas as portas do Kalahari, deserto localizado no sul da África, que traz em seu nome um significado bastante condizente com a poética de Paula Tavares, uma vez que, derivada da palavra *Kgalagadi*, significa “a grande sede”. Em outras palavras, deixar as portas do Kalahari abertas significa dizer que o desejo e o gozo feminino não podem cessar, pelo contrário, precisam exercer fluxo constante.

Neste poema, é visível o trabalho de escrita a partir do erotismo. Segundo Elódia Xavier, o corpo erotizado “vive a sua sensualidade plenamente e [...] busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (2007, p. 157). O discurso tecido por Paula Tavares traduz a experimentação de uma relação erótica, na qual o corpo feminino e seu gozo são colocados como fio condutor de cada poesia.

A experimentação do erótico vem da concepção de que as mulheres devem ser donas de seus corpos e extraírem deles o prazer. Esse comportamento confronta os preceitos da dominação masculina, uma vez que este sistema induz as mulheres a anularem-se enquanto sujeitos de si e declinarem dos prazeres da carne. Experimentar o próprio corpo é romper o silêncio imposto aos corpos femininos e reivindicar o direito ao prazer (XAVIER, 2007, p. 155).

Usufruir do próprio corpo é também libertar-se das podas sociais canalizadas na conduta feminina, como bem constatou Angélica Soares, em *A paixão emancipatória*, em um texto sobre a literatura feminina



brasileira: “A intensificação do investimento poético no erotismo pelas escritoras brasileiras parece-me ter muito a ver com [a] necessidade de ruptura dos paradigmas masculinos repressores” (SOARES, 1999, p. 57).

Essa conversa da mulher com o seu corpo, nos remete a uma passagem da poetisa Ana Cristina Cesar: “Mulher é por natureza histérica, quer dizer, ela é, por natureza, a que fala com o corpo. Se você reparar, toda mulher comunica com o corpo” (CESAR, 1999, p. 272). Assim dizendo, a escritora leva para a literatura que produz as suas experiências a partir de seu corpo, como podemos ver no próximo poema analisado.

Deixa a mão pousada na duna
Enquanto dura a tempestade de areia

A sede colherá o mel do corpo
Renascemos tranquilos
De cada morte dos corpos
Eu em ti
Tu em mim
O deserto à volta. (2007, p. 189)

Encontramos, novamente, logo nos primeiros versos, a imagem da areia que, desta vez, tem um significado mais abrangente e torna-se reflexo também da própria relação sexual. Essa relação não é somente reprodutiva se analisarmos, por completo, a primeira estrofe.

Temos um eu lírico feminino tentando alcançar o prazer pleno, instigando uma outra pessoa que não está clara no discurso a perfazer esse desejo. Ela indica: “Deixa a mão pousada na duna” para manter a relação acesa e, no verso seguinte, acrescenta: “Enquanto dura a tempestade de areia”, que simboliza o ato sexual. O fato de a tentativa de alcançar o gozo do corpo vir à tona na poesia, a ideia da experimentação erótica deve ser considerada.

O erotismo, segundo Bataille (1987, p. 10), é uma experiência que diferencia-se da experimentada no sexo natural por não visar à reprodução, mas, sim, à procura psicológica do outro, independente do fim natural. A atividade sexual é comum ao homem e aos animais sexuados, porém, só o homem é capaz de tornar a atividade sexual uma atividade erótica, uma vez que é um ser sensível ao desejo que o faz buscar o outro para alcançar o prazer. O indivíduo procura o seu objeto de desejo através do olhar, “por fora”, porém, esse objeto externo relaciona-se com a experiência interior de cada indivíduo, ou seja, com a individualidade do desejo de cada um.

Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar simplesmente animal (BATAILLE, 1987, p. 54).

Em outras palavras, a experiência do erótico recai sobre o ato sexual quando a busca pelo desejo transcende a capacidade natural e reprodutiva do sexo, como colocado no poema de Paula Tavares.



No decorrer da leitura, encontramos os seguintes versos: “A sede colherá o mel do corpo / Renascemos tranquilos / De cada morte dos corpos”. A sede é o desejo do corpo que anseia pelo gozo pleno, o mel, por sua vez, é a consequência disto, é o prazer alcançado. Desta relação, todos renascem refeitos, pois, como colocado no poema, o corpo morre a cada gozo para uma nova vida.

É necessário entender também que a experiência erótica está relacionada com a emancipação feminina a partir de uma conduta transgressora. É, pois, neste ponto, que a escrita de Paula Tavares se encontra, uma vez que o cerne das questões que perpassam seus versos estão intimamente ligados ao corpo feminino. A mulher é o outro, o excluído que, ao penetrar o campo da literatura, rompe o padrão estático da lógica patriarcal e subverte escrevendo sobre e a partir do seu corpo. A experiência da mulher e o erótico na literatura é uma transgressão das hierarquias falocêntricas.

A poesia de Paula Tavares reconstrói o corpo feminino frente a uma sociedade de mordanças e negações que, há tempos, recusam a concepção de um sujeito mulher. É nas imagens trazidas nos versos que a poetisa desvela o corpo subalterno e o faz falar numa poética erótica que subverte a ordem patriarcal dentro da sociedade e, sendo assim, nos apresenta um panorama de como opera a escrita feminina a partir da ruptura com o cânone.

REFERÊNCIAS:

AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamentos, 2005.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica pós-colonialista*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: Abordagens teóricas e tendências contemporâneas*. 3º Ed. Maringá: Eduem, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11º ed. Tradução de Maria Helena. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CIXIOUS, Hélène. *The laugh of the Medusa*. Disponível em: <<http://www.dwrl.utexas.edu/~davis/crs/e321/Cixous-Laugh.pdf>>. Acesso em 10 de novembro, de 2014.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

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

TAVARES, Paula. *Amargo como os frutos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 18
Mulheres, raça e literatura

MAYRA SANTOS FEBRES: GESTOS PERFORMATIVOS DE UMA INTELLECTUAL AFRO-CARIBENHA.

Me. Cristian Souza de Sales (UFBA/FAPESB)

GESTOS DE UMA INTELLECTUAL AFRO-CARIBENHA “LUCÍA”

[...] Una mujer lucía atenta contra las fibras más profundas del tejido social. Porque una mujer lucía molesta. No se sabe comportar como una señora, silenciosa, recatada, un tanto elusiva y formal, elegantemente lejana. Una mujer lucía no se taparía la boca.
SANTOS FEBRES, 2010, p.13.

Transgredir as normas impostas pelo tecido social, questionar as suas regras e determinações geradas no interior de ideologias falocêntricas e etnocêntricas, movimentar-se fora dos padrões hegemônicos que obliteram a participação política de grupos considerados minoritários, reagir contra as desigualdades de raça, gênero e classe¹. Organizar discursivamente outro imaginário para as mulheres afro-caribenhas, resgatando memórias e histórias silenciadas. Produzir caminhos de enunciação alternativos para literatura de autoria negra em Porto Rico. Esses são alguns dos desdobramentos resultantes de um amplo quadro de perspectivas teórico-críticas tensionadas pelos textos ensaísticos da intelectual afro-caribenha Mayra Santos Febres.

Devido às circunstâncias histórico-culturais vivenciadas e experimentadas pelas mulheres afro-caribenhas, Santos Febres que nasceu na Ilha Caribenha de Porto Rico, em 1966, na cidade de Carolina, tem buscado contestar e oferecer resistência ao processo de exploração-dominação de gênero e raça, reverberando o poder de dizer e de se dizer². E, nesse tenso jogo de poder (es) e de disputa (s), a sua escrita investe em

¹ O termo gênero passou a corresponder às afirmações que compreendiam as relações desiguais entre homens e mulheres como construções a partir de um discurso social que explica as funções destinadas a cada uma(um).

² De acordo com Otávio Ianni (1987, p.22), em *A Questão nacional na América Latina*, Porto Rico é uma nação atravessada pela geopolítica norte-americana. Uma geopolítica que não compreende apenas o Caribe e, sim, o conjunto da América Latina. Trata-se de uma população “obrigada” a organizar o seu modo de vida e trabalho conforme as exigências externas. Lá, há um jogo entre forças sociais e raciais, compreendendo grupos e classes, movimentos e partidos que configuram um estado-nação: “soberano, subordinado e associado com uma cultura mestiça, com fortes raízes hispânicas e africanas”, revelando um intrincado jogo de pertencimentos identitários.

Assim, a Ilha Caribenha vive um paradoxo. A ausência de soberania política fez de Porto Rico uma nação em busca de sua identidade. Para um estrangeiro, chama atenção à defesa intensa dos valores culturais porto-riquenhos e caribenhos e, ao mesmo tempo, a permanência da situação colonial, exaltando os efeitos da relação exploração/dominação que sobrevive até 2015. Em Porto



mecanismos de resistência para superar as mais diversas formas de opressão, desilenciando vozes, corpos e narrativas, a fim de observar estratégias de esquecimento, silenciamento ou reprodução de estereótipos.

Desde a sua estreia em 1984, publicando as suas produções em diferentes revistas e periódicos nacionais e internacionais, Santos Febres escreve poemas, contos, novelas e romances, os quais têm feito circular, não apenas em Porto Rico, mas em países como Argentina, Brasil, Cuba e Espanha, além de traduções nos Estados Unidos, na Itália e na França.

Movendo-se em diferentes espaços como ensaísta, contista, romancista e romancista, Santos Febres também é professora da *Cátedra de Literatura Latino-Americana e Caribenha da Universidade de Porto Rico*, com doutorado e pós-doutorado em literatura, atuando como professora visitante na *Harvard University*, *Cambridge* e *Cornell University*, e em algumas universidades na América Latina, a exemplo da *Univerisdad Autónoma de Yucatán*, no México.

Em sua trajetória intelectual, aparecem vários prêmios internacionais de literatura, tendo em vista que as suas obras chamam atenção a partir de um conjunto de textualidades reconhecidas como literatura caribenha contemporânea. Dentre as premiações recebidas, destaco o *Juan Rulfo Internacional de Contos*, por seu relato em *Oso Blanco*, concedido pela *Radio Internationale de París* (1996). Em 1991, *Anamú y manigua* arrebatou elogios e foi considerado um dos dez melhores livros de poesias. Já *El orden escapado*, foi premiada pela *Revista Trípico*, entre outros títulos.

Além das produções já mencionadas, a escritora afro-portorriquenha publicou também os seguintes livros: *Pez de vidrio* (1994); *El cuerpo correcto* (1996); *Tercer mundo* (2000); a novela traduzida para o inglês, francês e italiano intitulada *Sirena Selena Vestida de Pena* (2000); *Cualquier miércoles soy tuya* (2002); *Sobre Piel y Papel* (2005); *Nuestra Señora de la Noche* (2006); *Fe en disfraz* (2009); e, finalmente, a obra de título sugestivo *Tratado de Medicina Natural para Hombres Melancólicos* (2011).

São narrativas, memórias, reflexões e histórias que seguem o fluxo das águas dos oceanos. Elas migram de um espaço geográfico a outro, de um continente a outro, formando laços simbólicos com várias / outras diásporas. No Brasil, Santos Febres aparece em duas publicações. O conto *Resinas para Aurélia* foi traduzido para o português no livro *Terras de Palavras* (2010). Já em 2010, o ensaio intitulado *Mas mujer que nadie*, cuja análise está centrada na personagem afrodescendente do conto *A menor mulher do mundo*, de Clarice Lispector (1977), pode ser lido na *Revista da Associação de Pesquisadores Negros* (ABPN).



Nas obras mencionadas, reverberando discursivamente um estado de consciência de si quanto suas às raízes ancestrais, culturais e o seu pertencimento de gênero, Santos Febres exercita a sua liberdade de expressar conteúdos relacionados às mulheres afro-caribenhas e latino-americanas, imprimindo em seus textos uma linguagem, cujos atos de fala, em sua eficácia performativa, obriga – violenta e arbitrariamente – os espaços de inteligibilidade, de regulação e de legitimação do poder, especialmente em Porto Rico.

A escritora afro-caribenha vincula a sua produção intelectual às questões político-ideológicas que movem o seu processo criativo, desnudando as ideologias presentes em discursos racistas e sexistas, o que possibilita a desconstrução do modelo patriarcal nas formas de representação da figura feminina e as circunstâncias a elas relacionadas. É uma atividade intelectual construída na diáspora a partir das problematizações construídas por Bhabha (1998) e Hall (2003), no que diz respeito à dispersão, à subjugação, à sobrevivência, à negociação, à crise de identidade, à desumanização, à nova consciência, bem como ao preconceito racial, aos deslocamentos e ao hibridismo.

Considerando o ponto de vista proposto por bell hooks (1996)³ e Edward Said (2003), no que referem à função de um intelectual em uma sociedade, Santos Febres procura enfrentar o poder de autoridade com uma “personalidade poderosa, corajosa, persuasiva”. (SAID, 2003, p. 21). Evidencia-se, em sua escritura de cunho revisionista, marcada por seu lugar de enunciação, a elaboração de um conjunto de ferramentas discursivas que operam simbolicamente outros modos de representação para as mulheres afro-caribenhas.

De acordo com Zaira Rivera Casellas (2011, p. 99), em *La poética de la esclavitud*, as obras de Mayra Santos Febres recuperam os processos sociais e culturais construídos durante o escravismo colonial, do século XIX, na América Latina e no Caribe. Tanto a sua escrita ficcional, assim como a sua escrita não ficcional, apresenta um traço estilístico em seu caráter reversor, pois desestabiliza significados da escravidão e da emancipação a partir de um discurso organizado para “representación del esclavo y la esclava... en uso particular del lenguaje en las configuraciones de las identidades raciales”.

Confirmado o que observo, Casellas diz que a literatura feminina afro-caribenha de Porto Rico está centrada “en las vivencias de la esclavitud”. São produções literárias que tratam do rompimento do silêncio “del pasado para reconfigurar hechos reales con un objetivo particular: presentar una versión propia de la historia y elaborar nuevas imágenes asociadas a su ser”. (CASELLAS, 2011, p. 99).

Quanto ao trabalho intelectual de Santos Febres, mais uma vez, a pesquisadora evidencia: “[...] su aguda

³ bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, escritora afro-americana, que escolheu esse apelido para assinar suas obras como uma forma de homenagem aos sobrenomes da mãe e da avó. Grafo o seu nome em letras minúsculas, atendendo ao pedido da própria autora que afirma o seguinte: “o mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu”.



capacidad intelectual le ha permitido teorizar sobre su propia labor creadora y justificar los móviles de su escritura en relación a las representaciones literarias de la mujer negra”. (CASELLAS, 2011, p.110).

De um modo geral, no tecido do texto, os gestos enunciativos de Santos Febres procuram dar voz a estilos de vida e dinâmicas sociais importantes que constituem o seu projeto político, flagrando experiências de sujeitos que performatizam e exibem corpos-fala que gingham, dançam, reverenciam os orixás, vodus e inquices, afirmam no crespo do cabelo a sua diferença estética de identidade e posição política de gênero e raça.

É uma intelectual afro-caribenha que carrega dentro de si um passado – como cicatrizes de feridas difíceis de serem curadas. As feridas não cicatrizadas parecem servir de elementos para práticas diferentes, como visões potencialmente revistas de uma memória individual e coletiva, como se torna exemplar o ensaio *Confesiones de una mujer lucía*.

O seu posicionamento teórico-crítico desmonta jogos discursivos, interpelando as metáforas, não mais e apenas pela subversão paródica de seguir o modelo, mas para, em uma operação de caráter reversor, excedê-lo ou ironizar seus significados. O seu olhar pós-colonial reler e desler as tradições hegemônicas munida de sua visão estereotípica quanto aos papéis desempenhados pelas mulheres afro-caribenhas em Porto Rico.

Interessa, portanto, desse lugar que ocupa como intelectual, e que intencionalmente a colocamos nesse artigo, construir gestos performativos de gênero e de raça que falem a “verdade ao poder da autoridade”, seja através de um romance, de um conto, de uma poesia, de um artigo ou em formato de ensaio, aproximando através da linguagem, as fronteiras entre o literário e não literário. (SAID, 2003, p.36).

CONFESIONES EM *SOBRE PIEL Y PAPEL*

[...] *Ella está consciente de que enseñar más de lo permitido por la moda y la moral es asunto serio que puede terminar en agresión. Se percata del riesgo que corre. Ella sabe que transgrede y que ser una mujer transgresora es ser una mujer criminal. Pero a ella le gusta el peligro.*
SANTOS FEBRES, 2010, p.13.

O ensaio *Confesiones de una mujer lucía* integra a coletânea intitulada *Sobre Piel y Papel*, publicada em 2010, pelas edições Callejón⁴. Nele, Santos Febres reúne vinte e cinco textos de sua autoria, chamando atenção para as mais variadas temáticas, dentre elas, aponto algumas: questões ligadas à produção literária nas

⁴ A maior parte circulou na imprensa de Porto Rico, nos periódicos Claridad, The San Juan Star e El Nuevo Día e El Vocero, considerados como importantes veículos de comunicação de seu país. Os textos da antologia foram publicados em diversos países: Espanha, Alemanha, Estados Unidos, Cuba e Holanda.



ilhas caribenhas; formação do cânone; o espaço destinado à produção de autoria negra em Porto Rico (modos de produção e circulação); identidade nacional e cultural; tensões de raça e classe; o feminismo negro; a violência de gênero; o acesso à educação; as crescentes e importantes estratégias de empoderamento da mulher no Caribe contemporâneo, entre outras.

A obra é dividida em três momentos intitulados, respectivamente: *Labia* (falar/saber falar/ter astúcia/saber/reconhecer), *Piel* (pele/cor/raça/etnia) e *Papel* (escrever/pensar/refletir/propor). *Labia* apresenta oito ensaios, seguido de *Piel* também com oito ensaios e *Papel* com onze. Ao interpretar cada expressão, situando-as historicamente em seu espaço-tempo, penso que elas potencializam múltiplos significados e intenções da autora, uma vez que mencionam de forma implícita e política, a importância do uso da voz e da escrita para as mulheres afro-caribenhas em Porto Rico.

Em *Labia*, são publicados oito ensaios, entre eles, *Confesiones de una mujer lucía*. Nessa seção, Santos Febres agencia reflexões sobre o feminismo negro, estratégias de empoderamento, travestismo, corpo, erotismo, performatividade intelectual, violência de gênero e raça, acesso ao mercado de trabalho e à educação em Porto Rico.

Na segunda seção, designada de *Piel*, a escritora analisa a problemática racial no Caribe Hispânico e em Porto Rico, revelando as suas tensões e conflitos, conforme leio em um dos fragmentos: “[...] en la literatura porto-riquenha casi todo es posible”. (SANTOS FEBRES, 2010, p. 67). “[...] Los Orígenes del miedo a lo negro son lós causantes... de la historia negra de Puerto Rico permanezca silenciada y oculta. (SANTOS FEBRES, 2010, p. 137).

Por outro lado, em *Papel*, a autora trabalha a relação entre literatura e memória. Todos os textos encerram com uma crítica ao eurocentrismo e ao cânone literário. Ela busca problematizar o espaço destinado à literatura de autoria negra em Porto Rico e, além disso, desconstruir episódios do escravismo colonial, trazendo à tona narrativas e corpos silenciados: “[...] elevar a la categoria de héroe a la gente común que pelea”. (SANTOS FEBRES, 2010, p. 178). “[...] Tenemos que aprender a convivir con la diferencia, a buscar comunalidades, a descentralizar el discurso excluyente de la identidad”. (SANTOS FEBRES, 2010, p. 220).

Dessa forma, a coletânea de ensaios mescla textos que evidencia os gestos performativos dessa intelectual afro-caribenha, conforme nos lembram respectivamente Said (2003) e Setenta (2008). Nessas produções, a performatividade é gerada por uma necessidade de mudanças porque se refaz a cada tentativa de resposta às inquietações que aparecem no procedimento de constituição de sujeitos/sociedades. Trata-se de uma produção discursiva que desloca o presente e traz nele marcas do passado e indica, no mesmo presente, marcas



futuras. Assim, a escrita performativa de Santos Febres se concentra “na descentralização de poderes, crenças” e normatizações. (SETENTA, 2008, p. 83).

Já Jorge Glusberg (2009, pp. 90-91), observando as questões de performance no campo da cena teatral, em *A arte da performance*, diz que elas vão ter tanto um valor de denúncia, quanto de um demonstrativo dramático de gestos, “adquirindo o estatuto privilegiado de enfrentar-se com o óbvio, o simples e o natural”. Elas detonam simbolicamente novas alternativas, pois abrem novos panoramas para a concepção do corpo como matéria discursiva bastante significativa, por meio de “significados múltiplos”. Dessa forma, as performances permitem, graças a um trabalho de liberação e libertação dos estereótipos, aumentar as possibilidades de ação em um percurso desalienante e bastante abrangente. (GLUSBERG, 2009, pp. 92-93).

Nesse sentido, cito ainda outros ensaios presentes no livro em estudo, *Sobre Piel y Papel*, os quais podem ser lidos como ecos ou ressonâncias da performatividade intelectual de Santos Febres, cuja prática evidencia um estilo, a produção de subjetividades, explicitando as experiências do sujeito autora e leitora com as desigualdades de gênero e de raça nas ilhas caribenhas: *Sobre cómo hacerse mujer*, *Más mujer que nadie*, *Ser una negra pública*, *Raza en la cultura portorriquenha*, *Voy a comprarme un amor*, *Los usos de eros en el Caribe*, entre outras.

Em *Confesiones de una mujer lucía*, embora seja um texto não literário, Santos Febres constrói uma personagem feminina que, nas tramas de sua escrita performativa de gênero e raça, busca transgredir as normas impostas e liberar as mulheres afro-caribenhas do discurso normatizador da tradição patriarcal:

[...] Una mujer lucía atenta contra las fibras más profundas del tejido social. No se sabe comportar como una señora, *silenciosa, recatada*, un tanto elusiva y formal, elegantemente lejana. [...] El recato y la propiedad no son atributos celosamente cuidados por la mujer lucía. (SANTOS FEBRES, 2010, p. 13, grifos meus).

Para Santos Febres, no contexto caribenho, a presença de uma mulher “lucía” desempenha um papel bastante significativo, pois ela é capaz de mergulhar nas camadas mais profundas do tecido social e desconstruir representações de gênero estabelecidas por ideologias falocêntricas. No ensaio, chama atenção à importância de uma consciência política, cuja potência fornece os elementos necessários para desestabilizar categorias tradicionais de comportamento fixadas pela dominação masculina: “[...] una mujer lucía... no se sabe comportar como una señora, *silenciosa, recatada*, un tanto elusiva y formal, elegantemente lejana”. (SANTOS FEBRES, 2010, p. 13, grifos meus).

Por meio de sua escrita ensaística, Santos Febres desvia-se da imposição e do controle exercido por certas palavras e expressões, produzindo novos sentidos de existência para as mulheres afro-caribenhas. É por meio dessa ação constituída de linguagem que a intelectual experimenta outras maneiras de pensar e escrever,



tentando desvencilhar a “mujer lucía” das regulamentações instituídas pelas relações do poder do patriarcal.

Contudo, Santos Febres assume os riscos de sua visão transgressora: “la mujer lucía está consciente de que enseñar más de lo permitido por la moda y la moral [...] Se percata del riesgo que corre”. “[...] Ella sabe que transgrede y que ser una mujer transgresora es ser una mujer criminal. Pero a ella le gusta el peligro. (SANTOS FEBRES, 2010, pp. 13-14)”.

A apropriação da escrita, por parte das mulheres afro-caribenhas, é fundamental nesse processo de rompimento de um silêncio imposto a estas, ao longo da história. Assim, essa escritura é marcada por uma alteridade que lhe é peculiar, pois, a partir do comparecimento da voz feminina, guiada por uma linguagem repleta de subjetividades, observo que existe o entrelaçamento da vivência com a experiência, do individual e o coletivo, do político e o intelectual.

A transgressão na escrita de Santos Febres pode ser flagrada através da ironia utilizada como recurso discursivo para falar a “verdade ao poder”. A ironia desloca o sentido do pensamento falocêntrico e perturba as suas convenções. Como intelectual, a escritora age em termos do que diz Said, pois ela se recusa em “aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem”. (SAID, 2003, p.36). [...] Ella sabe que *transgrede* y que ser *una mujer transgresora* es ser una mujer criminal. Pero a ella le gusta *el peligro*. (SANTOS FEBRES, 2010, pp. 13-14, grifos meus).

De acordo com Said, o intelectual precisa assumir o perigo, uma vez que este “deve ser capaz de falar a verdade ao poder”. Ele deve ser um “indivíduo ríspido, eloquente, fantasticamente corajoso e revoltado”, para quem nenhum “poder do mundo é demasiado grande e imponente para ser criticado e questionado de forma incisiva”. (SAID, 2003, p. 23). “O importante é causar embaraço, ser do contra e até mesmo desagradável”. (SAID, 2003, p. 27).

Para Hooks (1996), vivendo em uma “sociedade fundamentalmente anti-intelectual e difícil para os intelectuais comprometidos e preocupados com mudanças sociais radicais”, é preciso afirmar sempre o trabalho e o ativismo que as mulheres negras desempenham tem “impacto significativo” e peculiar, especialmente contra a violência de gênero e de raça. (HOOKS, 1996, p. 464

No ensaio *Confesiones de una mujer lucía*, Santos Febres reflete quanto à condição da mulher e, em particular, das mulheres afro-caribenhas, mobilizando considerações teórico-críticas que revelam a maneira como uma visão engendrada pelos debates influenciados pelas questões de gênero e raça, faz as suas escolhas, concebe o mundo e decide vivê-lo. A autora salienta que as normas e os hábitos aceitos pela sociedade podem



ser transformados: “[...] la mujer lucía se convierte en otra manifestación chata de la mujer alienada, la mujer dominada por su rol social”. (SANTOS FEBRES, 2010, p. 16).

Conforme hooks, o pensamento crítico de Santos Febres deve ser usado a serviço da sobrevivência, operando como uma força curativa para desalienar o corpo das amarras do racismo e do sexismo. A desalienação do corpo é um movimento necessário para “as pessoas oprimidas e/ou exploradas”, “sem jamais pensar no trabalho intelectual como de algum modo divorciado da política do cotidiano”. O trabalho intelectual deve ter uma ligação com a vida real ou com o domínio da experiência concreta. (HOOKS, 1996, pp. 466-467).

Observando a função do intelectual proposta por hooks, a escrita de Santos Febres ameaça o *status quo* do patriarcalismo. Para ela, “[...] ese atrevimiento necesario para imaginarse un mundo diferente. (SANTOS FEBRES, 2010, p.17). Daí, a necessidade de uma escrita atrevida que reinterpreta um campo de representações e transgride as fronteiras discursivas porque a ensaísta afro-caribenha “sente a necessidade de fazê-lo”. (HOOKS, 1996, p.468).

De acordo com a cultura de uma sociedade, as leis e os costumes são estabelecidos, bem como relações de poder entre opressor (a) e oprimido (a). Na ilha caribenha de Porto Rico, a situação política e cultural revela um país que possui um referencial patriarcal, sexista e racista, no qual se propaga uma dita inferioridade ou vulnerabilidade da mulher em relação ao homem, da mulher negra em relação ao homem branco, da mulher negra em relação à mulher branca, sustentada por uma interpretação das diferenças biológicas e, juntamente, a inferiorização da raça segundo o gênero. Essas visões hierarquizadoras são questionadas por Santos Febres, pois são colocadas no ensaio como construções.

Para Santos Febres, a contestação desses valores deve ocorrer com “[...] la presencia de una mujer lucía que desestabiliza los roles sexuales asignados por la sociedad. Ella [...] desmonta toda distinción entre decencia e indecencia, propiedad e improprio. El mundo entero participa de ese gran simulacro de libertad. (SANTOS FEBRES, 2010, pp. 13-14, grifos meus).

Segundo hooks, o conceito ocidental sexista/racista de quem é um intelectual, elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca toda a cultura atua para negar as mulheres ocupar este lugar de poder. Conforme lembra hooks, só através da “resistência ativa” é que se pode exigir o direito de afirmar uma presença intelectual. (HOOKS, 1996, p.468).

Por meio de um senso crítico perspicaz e irônico, no ensaio *Confesiones de una mujer lucía*, Santos



Febres é capaz de resistir aos estereótipos, de desenterrar o que estava esquecido, de “fazer ligações que eram negadas, mencionando, em sua escrita, caminhos alternativos”. (SAID, 1993, p. 35). Contudo, la “[...] mujer lucía también tiene que enfrentar la ira de los hombres”. (SANTOS FEBRES, 2010, p.16).

Para intelectual afro-caribenha, seu “ensayo nos prepara y tonifica los músculos del atrevimiento; ese atrevimiento necesario para imaginarse un mundo diferente, donde haya espacio hasta para bailar sobre las mesas de billar, libres al fin”. (SANTOS FEBRES, 2010, p.17).

REFERÊNCIAS

AGUIRRE ROJAS, Carlos Antônio. *América Latina: história y presente*. Morelia: Red Utopia & Jitanjáfora Morelia Editorial, 2001.

CASELLAS, Zaira Rivera. *La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmem Colón, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres*. Cincinnati Romance Review, 30. p. 99-116. <http://www.cromrev.com/volumes/vol30/07-vol30-rivera.pdf/> Acesso em 20/09/2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOKS, Bell. *Intelectuais Negras*. Estudos feministas. Rio de Janeiro. IFCS/UERJ e PPCIS/UERJ, v.3, n, 2, p-464-469, 1995.

FERREIRA, Luis. *A diáspora africana na América Latina e o Caribe*. Observatório Afro-Latino, Fundação Cultural Palmares (FCP), Brasília, p. 1 - 8. Disponível em:<<http://afro-latinos.palmares.gov.br/>. Acessado em 10/10/2009.

IANNI, Otávio. *A Questão nacional na América Latina*. Estud. av. vol.2 no.1 São Paulo Jan./Mar. 1988 <http://www.scielo.br/pdf/ea/v2n1/v2n1a03.pdf/> Acesso em 10/09/2012

SAID, Edward. *Representações do intelectual: As Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SOTOMAYOR, Aurea M. Hilos de Aracne: *Literatura puertorriqueña hoy*. Rio Piedras: editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

SANTOS FEBRES, Mayra. *Confeciones de una mujer lucía*. In: Sobre Piel y papel: ensayos. 2ª edición. Ediciones Callejón, 2010, pp-13- 17.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SANTOS FEBRES, Mayra. *Por boca propia*. In: Sobre Piel y papel: ensayos. 2ª edición. Ediciones Callejón, 2010, pp-67-71.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 18
Mulheres, raça e literatura

O RACISMO E SEU COMBATE EM *CLAUDIA* E *TPM* – DISCUSSÕES SOBRE RAÇA E GÊNERO

Gabrielle Vívian Bittelbrun (UFSC)

INTRODUÇÃO E PROBLEMATIZAÇÃO

TPM alertaria, na edição de abril de 2014, protagonizada pela atriz Juliana Alves: “ser negra no Brasil é (muito) f*”. O exemplar debateria o racismo, como também fizeram a *TPM* de outubro de 2005, questionando o porquê do ator Lázaro Ramos nunca ter sido chamado para protagonizar uma grande campanha publicitária, ou ainda a *Claudia* de setembro de 2009, que elencou a atriz Taís Araújo como “musa” do combate ao racismo.

No entanto, um olhar sobre as capas dos títulos sugere uma maior visibilidade para as brancas, de modo que *Claudia* chegaria a passar mais de dois anos sem apresentar uma negra na primeira página, como entre as edições de abril de 2010, problematizada por Camila Pitanga, e aquela de agosto de 2012, com Taís Araújo. Mesmo *TPM* não seria igualitária na representação entre os grupos nas capas, mantendo o grupo branco como majoritário.

Supõe-se, portanto, que as revistas femininas brasileiras *Claudia* e *TPM* revelam uma inquietação quanto à raça, por vezes propondo uma discussão da temática e, em outros momentos, apenas assumindo um silenciamento no que se refere ao assunto. Embora seja um termo polêmico, raça ainda é um claro marcador social de diferença e, por isso, precisa ser colocado em discussão. Afinal, estudos como de Bahri (2013) apontam que as negras têm sido silenciadas nos discursos, impondo-se sobre elas o título de “outro”, mesmo nos espaços como os de discussão feminista, ou ainda, como se acredita, nas publicações jornalísticas voltadas ao público feminino.

*Claudia*¹ é a revista feminina mais antiga em circulação no Brasil a manter o mesmo formato², e firmou-

¹ Criada em 1961, *Claudia* “abrasileirou” as tendências por meio de estúdios próprios para as fotografias de moda, de decoração e para os testes das receitas de culinária, que até então eram apenas reproduzidos de outros países. *Claudia* contou com uma tiragem inicial de cerca de 164 mil exemplares por mês. Hoje, tem uma tiragem de cerca de 389 mil exemplares mensais (ABRIL, 2015).

² Em relação às revistas femininas em circulação, *Capricho* e *Manequim* são as mais antigas. No entanto, lançada em 1952, *Capricho* sofreu, na década de 1980, uma profunda mudança de formato, deixando de ser uma publicação de fotonovelas e passando a ser uma revista voltada para as adolescentes. Em 2015, a revista passou a circular somente na versão para tablet. Já *Manequim*, de 1959, deixou de usar moldes para a costura de roupas, atrativo inicial da revista que, hoje, ainda concentra assuntos de moda, apresentando



se sobre a proposta de liberação do gênero, exaltando ideais como da mulher no mercado de trabalho ou defendendo métodos contraceptivos, direcionamentos considerados subversivos em décadas anteriores. Ao mesmo tempo, sempre se autopromoveu como “parceira” da leitora, sugerindo-se que a revista não deixaria de trazer inquietações de um suposto universo feminino.

Em uma outra direção, viria *TPM*³, com o indicativo de se contrapor aos estereótipos relacionados à figura feminina. Para tanto, a revista se valeria de enfoques diferenciados e assuntos polêmicos, como homossexualidade e violência sexual. “*Trip Para as Mulheres*”, resumida na sigla *TPM*, sugere um veículo destinado a uma categoria específica que encontraria naquelas páginas matérias que se distanciariam daquelas encontradas na maior parte dos outros títulos do setor.

Admite-se que tais veículos jornalísticos operam pela consagração do que é considerado o “certo”, pela repetição do que é considerado o “normal”, mas também atuam na depreciação de formas de ser e agir, com o que não é colocado nas páginas, o que merece ser analisado.

Com o apoio, então, de obras como de Spivak (2010), Schwarcz (2012), entre outros, pretende-se levar em conta dois exemplares de *Claudia* e *TPM* que têm como foco o combate ao racismo e, por isso, evidenciariam mais claramente os posicionamentos dos veículos sobre o tema. A edição de setembro de 2009 de *Claudia* e de abril de 2014 de *TPM* foram dedicadas principalmente ao combate à discriminação racial, trazendo personagens negras da capa às matérias jornalísticas principais e editoriais. Não se descartam ainda considerações sobre o espaço da capa de outras edições, a ser entendido como uma concentração de cada exemplar e como recurso principal para que o público adquira determinada revista.

DISCUSSÕES SOBRE RACISMO EM *CLAUDIA* E *TPM*

Toma-se como ponto de partida aqui para reflexões edições especiais das revistas *Claudia* e *TPM* sobre o combate ao racismo. Entende-se racismo como um “complexo de ideias, imagens, valores, atitudes e práticas sociais, que operam com base na ideia de raça galvanizando assim as relações entre dominadores e submetidos” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 116). Como complementa Castro-Gómez (2007), o racismo é um padrão que apela para uma suposta distinção e hierarquia de ordem biológica. Nesse processo, privilegia determinados

as tendências *fashion*, além de conferir espaço a assuntos como culinária e maquiagem (MIRA, 2001). Em 2015, certamente pela crise no mercado editorial brasileiro, *Capricho* deixou de ter uma versão impressa, passando a lançar somente edições em tablet.

³ *TPM*, da Editora Trip, foi lançada em 2001 para trazer um “conteúdo inovador” e ir “na contramão” do que é trazido pela maioria das outras publicações voltadas para as mulheres (TRIP, 2015). Versão feminina da revista *Trip*, *TPM* tem uma tiragem de cerca de 36 mil exemplares por mês, segundo o site da Editora.



grupos e silencia outros, relegando-os ao que pode ser considerada uma subalternidade.

Outro termo que precisa ser colocado em voga se refere à raça, entendida por Schwarcz (2012, p. 34) como

uma construção local, histórica e cultural, que tanto pertence à ordem das representações sociais – assim como o são fantasias, mitos e ideologias – como exerce influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais politicamente poderosas.

Assim, partindo-se para as revistas em questão, observa-se que, no exemplar de setembro de 2009 de *Claudia*, que pede pelo fim do racismo e prega por uma igualdade, a publicação não se distancia de seu formato convencional. Na capa, uma modelo com uma caprichada produção de figurino, cabelo e maquiagem exhibe sua figura esguia. O único aspecto que parece denunciar que se trata de uma edição especial sobre o combate à discriminação, além das chamadas da primeira página, é a cor negra da pele da atriz Taís Araújo.

No editorial de *Claudia*, a então diretora de redação, Marcia Neder, fala do exemplar em questão como um “manifesto anti-racista”. Para ela, o combate à segregação racial deve ser ensinado aos filhos e ser um legado passado a todos, “sejam brancos, amarelos, vermelhos ou negros” (CLAUDIA, 2009, p. 10). Marcia, como figura responsável pelo veículo, assume a postura de porta-voz das mulheres. Essa pressuposição do gênero como grupo unificado, homogêneo, que poderia ser representado por uma só mulher – e branca –, vem sendo amplamente contestada em estudos feministas.

A autora Judith Butler (2008, p. 20) ressalta que a ideia de gênero, assim como de sexo, não pode ser dissociada das intersecções políticas e culturais sobre as quais é produzida e sustentada. Longe de ser coerente ou natural, então, o conceito de gênero é decorrente da maneira como a mulher é construída socialmente. Não passariam, desse modo, de individualidades impostas, atribuições arbitrárias, procedentes de múltiplos setores sociais a todo o tempo, com colocações que operam inclusive sob eixos de dominação e exclusão.

Apesar de se atestar como representativa de um gênero, então, *Claudia* constantemente forma esse gênero, com sugestões que passam dos cuidados de beleza à conquista do homem, e supostamente seriam de um “interesse feminino”. Nesse percurso, tanto não é explicitada em discurso a arbitrariedade dessas colocações como não são mencionadas as supressões de indivíduos que as tornam possíveis. Desse modo, o editorial de moda com a modelo magra e branca (CLAUDIA, set., 2009, p. 172-183) ou a matéria sobre como conquistar e manter o homem certo, neste mesmo exemplar especial, revelam, por exemplo, que seduzir os homens deve estar entre as preocupações e que um corpo magro e branco está entre os referenciais de beleza.

Certamente, como veículo que deve atingir a maior massa de leitores possível e, ao mesmo tempo, por ser segmentado, afirmar seu direcionamento a um grupo específico, que compartilharia os mesmos interesses, a



revista precisa, até algum ponto, trabalhar com generalizações e delimitações. Porém, o que se nota é uma delimitação constante de comportamentos e modos de ser que culminam na exclusão de quem não se enquadra nesses padrões.

Como complementa Brah (2006), o signo “mulher” tem sua própria especificidade constituída dentro e por meio de configurações historicamente específicas de relações de gênero, de modo que vem a simbolizar, nos discursos, trajetórias, circunstâncias materiais e experiências culturais históricas particulares. Portanto, nem a mulher de *Claudia* ou de *TPM* pode ser uma só e nem estruturas de classe, racismo e sexualidade podem ser tratadas como “variáveis independentes”, como se pressupõe ao se produzir uma edição especial de combate ao racismo. Afinal, a opressão de cada uma dessas variáveis está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e é constitutiva dela. A mulher negra sentirá o fluxo intenso determinado tanto pelas vias do gênero ao qual pertence, mas também pela sua raça, classe e por suas demais localizações.

De qualquer maneira, a edição especial de *Claudia* é reducionista quanto a essas questões e elege a visão de celebridades, personalidades e famosas para tratar da temática racial. Na matéria de capa, está Taís Araújo, que “treinou cedo suas respostas ao preconceito” e “batalhou” até conquistar espaço na televisão, conta sua trajetória (CLAUDIA, set., 2009, p. 48-52). O destaque à insistência da atriz em lutar por sua carreira denuncia uma abordagem que chega a minimizar os impactos do racismo no país, ao sugerir que, com determinação e talento, é possível vencer a discriminação e se tornar uma estrela da televisão.

Nas páginas seguintes, seguem-se depoimentos e opiniões de pessoas negras sobre questões raciais: “É ótimo ter a primeira heroína negra, Taís Araújo, na novela das 9. Seria mais maravilhoso ainda se não fosse notícia. O fato de ser notícia revela o nosso estágio no combate ao racismo: estamos engatinhando”, afirmou a atriz, cantora e poetisa, Elisa Lucinda (CLAUDIA, set., 2009, p. 57). Das 24 pequenas falas, apenas dois são de pessoas “comuns”, que não se enquadram na titulação de celebridades, ativistas ou políticos. Um pequeno texto, de meia página, finaliza essa matéria principal, mencionando possíveis origens do racismo e apontando a diferença salarial entre negros e brancos.

Os breves depoimentos podem causar certo impacto ao público e promover questionamento sobre o tema. Contudo, nota-se uma superficialidade em relação à abordagem, de forma que a menção ao fim do racismo, no total, fica restrita a 13 páginas seguidas⁴ das 226 páginas totais do exemplar em questão. Após esse “especial”, a revista segue com os assuntos abordados em todas as edições, como editoriais de moda, sugestões de maquiagem, de viagem, dicas de como cuidar dos filhos, de bichos de estimação, etc.

⁴ Nessa contagem, foram excluídas as páginas de anúncio entre as matérias.



A temática racial e a própria apresentação das mulheres com tom de pele escuro está de tal modo restrita àquele espaço determinado que em nenhuma matéria seguinte do exemplar, seja editorial de moda ou matéria de viagem, encontra-se uma outra negra. Depois dessa edição, Camila Pitanga estaria na capa em abril de 2010, sendo seguida por um hiato de negras na primeira página, interrompido por Taís Araújo somente no exemplar de agosto de 2012 de *Claudia*⁵.

Em *TPM*, notam-se tentativas de diferenciação do veículo desde as capas, o que não foi diferente na edição especial pelo fim da discriminação racial. O vestido volumoso rosa, aliado ao sorriso aberto de Taís Araújo, intensamente maquiada, e aos recursos gráficos que deram uma aura alegre na edição de *Claudia* contrapõem-se de forma contundente à capa do exemplar de abril de 2014 de *TPM*.

Nesta última, a atriz Juliana Alves aparece toda de preto, com expressão séria. A figura da atriz é acompanhada por um fundo cinza e pela frase “ser negra no Brasil é (muito) f*da”. O cabelo preso de Juliana, em oposição às madeixas soltas de Taís, contribui para complementar o caráter de seriedade do assunto a ser tratado⁶. Nas páginas da edição, *TPM* se destaca por trazer mais de 50 mulheres que discutiriam o que é “enfrentar o racismo e o machismo ao mesmo tempo” (*TPM*, abr., 2014, p. 6), evidenciando um debate que, diferentemente do proposto por *Claudia*, não levaria em conta apenas uma localização do indivíduo.

O editorial dessa edição de *TPM*, assinado pelo diretor editorial, Fernando Luna, traz estatísticas que comprovam as desigualdades sociais enfrentadas pelas negras e revela que elas “costumam nascer diante de um Himalaia de desigualdades históricas” (*TPM*, abr., 2014, p. 6). Para ilustrar, a foto da sobrinha da atriz Juliana Alves, Lara, de 9 anos, aparece séria, sem maquiagem, com o cabelo solto, aparentemente natural, sem alisamentos ou penteados: “(queremos que) Lara possa ser o que quiser na vida, sem tanto sofrimento” (*TPM*, abr., 2014, p. 38-39). A matéria é composta pelo depoimento, de uma página inteira de Juliana, seguido por uma série de confissões e impressões, de pessoas comuns e personalidades, a maioria mulheres, que sofreram com o racismo, além de matérias diversas relacionadas ao tema, como sobre cabeleireiras especializadas em cabelos afro.

⁵ Após a edição de 2012, Taís Araújo mais uma vez seria a negra escolhida por *Claudia* para estampar a capa, longos dois anos depois, na edição de agosto de 2014. Nesse exemplar mais recente, a atriz falaria novamente sobre sua vida pessoal. A menção ao racismo, enfrentado desde a infância, é feita de forma bem similar à entrevista da edição de 2009, inclusive em respostas a perguntas bem parecidas. Olhando-se para as *Claudias* dos últimos oito anos, nota-se que Taís Araújo e Camila Pitanga se tornaram as únicas negras ícones da primeira página, como se não existissem outras personalidades com tom de pele mais escuro que merecessem esse lugar privilegiado.

⁶ A revista traz duas capas diferentes nesta edição: uma focada no rosto sério da atriz Juliana Alves e outra que mostra o corpo inteiro da personalidade. Mas as duas mantêm as mesmas características gerais destacadas aqui. No mesmo mês, a versão masculina da revista trouxe o lutador Anderson Silva na capa, acompanhado da frase: “ser negro no Brasil é f*da”. Na edição masculina, 70 pessoas, na maioria homens, dão seus depoimentos sobre como o país é racista.



Assim, a temática racial concentra-se da página 38 à 69⁷, de um total de 98 desse exemplar. A apresentação de negras se seguirá ainda em páginas seguintes, em editorial de moda e em crônica da mesma edição. Pode-se considerar, então, que a edição de *TPM* garante méritos. Pode-se supor que a revista não apenas fala das negras, como criticaria Spivak (2010), mas dá condições para que elas possam falar.

Por outro lado, questiona-se se *TPM*, assim como *Claudia*, não traz direcionamentos que manteriam esse grupo racial como o “outro”, enquanto as brancas seriam o “eu”, o padrão da normalidade e da regularidade. Em *Claudia*, esses direcionamentos ficam evidentes pela insistente repetição das figuras brancas, por exemplo. Já em *TPM*, ao se observar essa edição especial, nota-se que, embora a revista traga personagens de diversos meios, a grande maioria das falas parte do pressuposto do preconceito que enfrentam ou enfrentaram. As dificuldades que tiveram em relação ao mercado de trabalho, o tratamento diferenciado na escola, as humilhações em situações cotidianas e etc. são o mote principal da maior parte das matérias sobre o tema e praticamente único motivo de se conferir espaço às negras.

Não seria a questão da subalternidade um caminho de legitimação da apresentação das negras na edição especial? O único depoimento que parece destoar dessas premissas é o de Elisa Freitas, a primeira negra eleita Miss Santa Catarina, que diz “nunca ter sido tratada diferente” pela cor da pele (*TPM*, abr., 2014, p. 44).

É de se supor que a própria exposição, no enfoque da inferioridade, reforce, em alguma medida, uma concepção ficcional e simplista das negras, como exclusivamente relegadas ao preconceito, como se não existissem senão por esse aspecto. Acredita-se que retratar a negra que não pela ligação ao racismo e ao preconceito sofridos poderia trazer contribuições no sentido de deslocá-la desse local inferiorizado, de “outro”, na qual ela pode se encontrar nos discursos. Essa proposta, apontando-a como agente e seguindo uma intervenção política, deveria ser aplicada não somente em edições especiais de revistas, mas também como prática vigente nas publicações.

TPM garante seus méritos retratar personagens que não são celebridades e ao se preocupar com uma abordagem diferenciada, privilegiando histórias e depoimentos. No entanto, ao mesmo tempo em que pode ter pecado ao cair em um discurso de vitimização, um olhar sobre as capas também evidencia que o título da Editora Trip acaba igualmente por privilegiar as brancas. Assim, ao longo de 2014, por exemplo, além da discutida edição com Juliana Alves, apenas um exemplar seria protagonizado por uma negra⁸, a edição de

⁷ Não há anúncios entre essas páginas.

⁸ A edição de outubro daquele ano também traria um negro na capa. O espaço reproduziria uma foto tirada para a divulgação do filme *Bye Bye Brasil*, em 1979. Na imagem, a atriz, branca, Betty Faria seria acompanhada pelo ator negro Príncipe Nabor. No entanto, o ator figura-se como coadjuvante na foto da edição que teria como temática a “TV e a mulher”, não sendo alvo de matéria. O foco estaria em Betty Faria, que inclusive seria entrevistada naquele exemplar.



julho, com a jogadora Marta.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Quando se tratam de edições especiais sobre o combate ao racismo, nota-se um esforço por parte das publicações para evidenciar a representatividade das negras, em exemplares que se autodeclaram democráticos. Na prática, como se notou, os veículos cometem deslizes, seja contradizendo esses próprios ideais igualitários, como faz *Claudia*, ao propor o fim do racismo em 2009 e manter as negras como exceção nas páginas, ou vitimizando o grupo e reforçando sua associação com o sofrimento contínuo, como sugere *TPM*, na edição especial de 2014.

Como expôs Simpson (2012, p. 34), em um debate sobre a dimensão feminina dentro do contexto biopolítico contemporâneo, “não basta reivindicar visibilidade, é preciso também questionar que tipo de visibilidade queremos”. Acredita-se, então, que, colocar as negras como eternas vítimas na sociedade não vai trazer avanços para a causa anti-racista. Também não vai contribuir para essa causa passar uma edição inteira sem uma negra entre as personagens ou estampar na capa uma atriz negra a cada dois anos e loiras no restante dos exemplares.

Seria possível argumentar que os meios de comunicação de massa se auto-alimentam e, nesse sentido, a cantora ou a atriz famosa na televisão serão aquelas que aparecerão também nas páginas de revista. No entanto, mesmo essa pouca visibilidade das negras nos demais meios midiáticos não justificaria que Taís fosse praticamente a única negra celebridade lembrada por *Claudia*, por exemplo.

Essas questões referentes à representatividade devem servir de alerta, à medida em que podem influenciar não apenas nas relações sociais como também na visão que as leitoras têm de si mesma e dos demais. Nesse sentido, podem atuar ainda nos processos de identificação de que falava Hall (2014), perpetuando-se, inclusive, discriminações, ao se privilegiar o branco como padrão.

Para que sejam, de fato, democráticas como propõem, é necessário, portanto, que as revistas em questão admitam toda a complexidade da categoria mulheres, atravessada por diversas outras localizações. Uma publicação com compromisso pela promoção de debates e ciente do próprio papel social como meio de comunicação pressupõe considerar as heterogeneidades referentes ao gênero que, como expôs Costa (2002, p. 133) são construídas historicamente por discursos e práticas.



REFERÊNCIAS

ABRIL [on-line]. *Perfil do leitor*. Fonte dos dados: estudos Marplan consolidados em 2014. Disponível em: <<http://www.publiabril.com.br>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

BAHRI, D. Feminismo e/no pós-colonialismo. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, vol. 21, número 2, maio/agosto 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2013000200018&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 ago. 2014.

BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu: trajetórias do gênero*. Campinas: Unicamp, n. 26, jan./jun 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014>. Acesso em: 22 jan. 2014.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CASTRO-GÓMEZ. S. Michel Foucault y La colonialidad del poder. *Tabula Rasa*. Bogotá: Universidade Colégio maior de Cundinamarca, n.6, jan-jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892007000100008&lng=es&nrm>. Acesso em: 26 out. 2013.

CASTRO-GÓMEZ. S.; GROSGOUEL, R (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CLAUDIA [on-line]. Editora: Nathália Florencio, Designer: Carol Soman. Webmaster: Gabriela Fontainhas. Disponível em <www.claudia.com.br>. Acesso em: 11 ago. 2014.

_____. São Paulo: Editora Abril, n. 9, ano 48, set., 2009.

_____. São Paulo: Editora Abril, n. 4, ano 49, abr., 2010.

_____. São Paulo: Editora Abril, n. 8, ano 51, ago., 2012.

COSTA, C. de L. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Caderno Pagu: trajetórias do gênero*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/ UNICAMP, p. 59-90, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a04.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2013.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

MIRA, M. C. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água e Fapesp, 2001.

RESTREPO, E.; ROJAS, A. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Instituto de



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Estudios Sociales y Culturales Pensar; Maestría en Estudios Culturales; Universidad Javeriana; Editorial Universidad del Cauca, 2010.

SIMPSON, J. Resistências epistemológicas feministas: subjetivações emergentes como estéticas do existir. *E-cadernos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, n. 18, 2012.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SCHWARCZ, L. M. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

TPM. São Paulo: Editora Trip, n. 141, abr., 2014.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 144, jul. 2014.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 147, out. 2014.

TRIP [on-line]. Revista TPM. Disponível em: <<http://www.tripeditora.com.br/marcas-trip/>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 18
Mulheres, raça e literatura

**MÃES ADOCIDADAS: ESCRAVAS AFRICANAS NO NORDESTE E SUAS PRÁTICAS CULTURAIS
EM CASA GRANDE & SENZALA, DE GILBERTO FREYRE.**

Ana Paula Ody Batista (UCS)
Dr. Rafael José dos Santos (UCS)

Este artigo pretende esboçar uma análise hermenêutica de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre no que se refere a agente social da africana escrava e seus supostos papéis, segundo o sociólogo brasileiro, na contribuição da noção de “povo Brasileiro” defendida por Freyre, que é regada pelo mito da mestiçagem. O autor, aliás, provavelmente gostaria de ser apresentado primeiramente como pernambucano, antes mesmo de brasileiro, não sendo admitido, todavia, o esquecimento da sua nacionalidade. É com esta provocação que se inicia esta análise.

Para quem estuda Freyre existem alguns conceitos chaves que são imprescindíveis para a compreensão do seu projeto intelectual ideológico para os estudos sobre o Brasil: região, regionalismo, cultura, mestiçagem, nacionalidade, etc. Este trabalho utiliza todos esses conceitos citados, pois necessita deste arcabouço teórico para compreender a relação de Freyre com o meio intelectual, social e político brasileiro que se apresentava nas primeiras décadas do século XX: um período no qual a nacionalidade ainda configurava como tema de estudos e de discussões largas e profundas na intelectualidade do país, resquício que vinha desde os fins do século anterior, e que estavam presentes na mesma camada social e econômica que em meados de 1920, conforme demonstra Alberto Luiz Schneider (2005, p.21).

Assim, Freyre continua trabalhando com o problema antigo no Brasil, que é tentar responder o que é ser brasileiro e o que é o Brasil, mas começa a utilizar caminhos distintos e defender abordagens novas: a mestiçagem. Anteriormente à Gilberto Freyre tinha-se uma ideia negativa da mestiçagem entre diferentes povos e “raças” no Brasil. Tais ideias vinham de correntes deterministas européias adaptadas¹ no país pelos pensadores da época, que encontram na pessoa do bacharel em direito Silvio Romero um expoente. Freyre, contudo, transformou a mestiçagem que outrora era considerada degenerativa para o povo brasileiro, e conseqüentemente o maior motivo do nosso suposto atraso em relação as culturas europeias, em característica e

¹ Essas correntes foram: o determinismo biológico e o geográfico, que visavam legitimar e explicar a inferioridade de algumas culturas e “raças” em detrimentos de outras através de fatores climáticos, geográficos ou genéticos. Ver SCHWARCZ 1993.



bem nacional. O sociólogo pernambucano, entretanto, fez essa transformação pautada em dois elementos imprescindíveis: práticas culturais e região. Ou melhor, práticas culturais representativas de uma região gênese do Brasil: modos de ser, de fazer e de sentir no nordeste açucareiro brasileiro.

Nesta perspectiva, podemos observar, através de uma leitura estruturada da obra *Casa Grande & Senzala*, que Freyre trabalha com uma noção de região que ultrapassa o conceito físico e puramente geográfico. A noção de região que Freyre estabelece ao ligar representações culturais de escravas africanas a uma região, tornando-a simbólica, convergindo com as ideias de Pierre Bourdieu (2000).

Mesmo assim, a região de Freyre não passa de um estabelecimento que de natural, não tem absolutamente nada. Assim como toda classificação, segundo o sociólogo francês:

Ninguém poderia hoje sustentar que existem critérios capazes de fundamentar classificações naturais em regiões naturais, separadas por fronteiras naturais. A fronteira nunca é mais do que o produto de uma divisão a que se atribuirá maior ou menor fundamento na realidade segundo os elementos que ela reúne [...]. Mas não é tudo: a realidade, neste caso, é social de parte a parte e as classificações mais naturais apoiam-se em características que nada têm de natural e que são, em grande parte, produto de uma imposição arbitrária [...]. (BOURDIEU, 2000, p. 114-115).

Reforçando o conceito de região como uma delimitação despótica, do ponto de vista da ciência que se propõe a estudá-la que neste caso é a sociologia, temos ainda a contribuição de José Clemente Pozenato, que afirma que a região é: “um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações”. (POZENATO, 2003, p. 151)

A noção comum de região liga-se à ideia de delimitações físicas de caráter geográfico, ignorando a própria arbitrariedade da Geografia. Porém, conforme SANTOS (2011), a região se formou no Brasil “antes pela literatura e crítica literária do que pela Geografia”. O que Santos (2011) nos informa é que na verdade, desde o final do século XIX ocorre no Brasil uma discussão sobre região dentro de críticas e de produções literárias antes mesmo do conceito ser definido e discutido pela Geografia. Foi assim com Franklin Távora em sua prefácio de *O Cabeleira*, ao delegar ao “Norte” proeminência literária em relação ao “Sul”, e foi assim também com Silvio Romero quando acabou discutindo temas de “raça” e cultura perpassando o problema de produção e classificação literária do Brasil. No caso do Nordeste, ocorre a mesma coisa anos mais tarde, ou seja, segundo Albuquerque Júnior (2001), a região passa a ser imaginada, criada e inventada a partir de intelectuais e artistas através das artes, excluindo o caráter puramente geográfico. Trata-se de uma produção imagético-discursiva, e é isso que Freyre faz em seus escritos, tendo como um dos componentes formadores o negro e a negra enquanto escravos. Gilberto Freyre, portanto, define o Nordeste a partir de delimitações arbitrariamente culturais, que são as práticas de cultura africana e escrava por parte do gênero feminino presentes e analisadas em *Casa Grande & Senzala* neste trabalho. Antes de ser uma região geograficamente delimitada, o Nordeste para Freyre é culturalmente formado e, principalmente *representado*: “Biologicamente presentes. Culturalmente presentes. Presentes e marcantes, atuantes, influentes, contribuintes.” (FREYRE, 1976, p. 370).



Além de falar de uma região simbólica, por se tratar de representações, Gilberto Freyre fala de forma regionalista, com tom de enaltecimento dessa região e de absolutamente tudo o que existe em “seu Nordeste”. O discurso regionalista, por sua vez pode ser compreendido também através de Bourdieu:

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada - e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora. (BOURDIEU, 2000, p. 116).

Logo, o regionalismo de Freyre em Casa Grande e Senzala e em demais obras do autor, principalmente no *Manifesto Regionalista* (1952), e ainda em outros autores considerados regionalistas, é, antes de qualquer coisa, um movimento ideológico, que no caso do sociólogo pernambucano, se dá através da delimitação de fronteiras *culturais* (*práticas culturais*). Portanto, regionalista não é aquele autor ou autora que escreve sobre uma região, mas sim os que enaltecem essa região. Neste trabalho, as práticas culturais de escravas negras africanas são os delimitadores do Nordeste freyriano. Chegaremos nelas mais adiante, mas para isso ainda se faz necessária uma breve reflexão acerca de outros conceitos importantes para compreender a obra de Gilberto Freyre.

Contrapondo, entretanto, o regionalismo impregnado em afirmações de Freyre, vale salientar o nacionalismo presente, vez e outra, no mesmo discurso. Ora, mas afinal de contas, o que é Gilberto Freyre, um regionalista ou um nacionalista? Com a palavra, o próprio:

[...] Mas de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais a que se sobrepujaram regiões sociais. [...] Regionalmente é que o Brasil deve ser administrado. É claro que administrado sobre uma só bandeira e um só governo, pois regionalismo não quer dizer separatismo, ao contrário do que disseram ao Presidente Arthur Bernardes. (FREYRE, 1996, p. 45)

Neste momento, percebe-se uma contradição simples, mas que ao ser repetida muitas vezes ao longo de muitas de suas obras, faz com que Gilberto Freyre ganhe o título de autor mais contraditório de sua geração entre intelectuais brasileiros como, por exemplo, Carlos Guilherme Mota, que afirma:

Freyre desenvolveu uma série de mecanismos e artifícios para não ser facilmente localizável. Em certo sentido coloca-se como sociólogo; em outro sentido, não... É um liberal, mas critica os liberais (“o liberal não resolve nada porque foge das soluções”); e também um “revolucionário”, porém... um “revolucionário conservador”. Frequentes vezes diz fazer uma “quase ciência”. Quando sua localização começa a ser feita, no terreno das linhagens antropológicas, transforma-se em simples escritor. (MOTA, 1980, p. 64).

Por tanto, é normal, ao longo da leitura de Casa Grande e Senzala, ora ler um Gilberto regionalista até a raiz dos cabelos, ora ler um Gilberto sonhador com uma nação culturalmente padronizada, a partir do regional.



Ora ler um sociólogo “discípulo” do culturalismo boasiano², ora ler um sociólogo determinista tanto geográfico quanto biológico. Mas essas e outras contradições dariam pano para outro artigo. Fica aqui frisado resumidamente, portanto, que Gilberto Freyre é um intelectual que produziu contradições que marcaram a cena intelectual sobre o “pensar o Brasil”.

As práticas culturais de origem africana, escrava e feminina em *Casa Grande & Senzala* de Freyre, contudo, não são demarcadas isoladamente, do ponto de vista cultural. Elas são, sim, enaltecidas, destacadas em detrimento de outros agentes culturais, através da ideologia da mestiçagem apresentada por Freyre, que segundo ORTIZ (1985), inverte o sinal, fazendo com que a mestiçagem deixe de ser questão de raça e passe a ser questão de cultura. Segundo o próprio Freyre:

Pois o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura. E o Nordeste, talvez a principal bacia em que se vêm processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangues e valores que ainda fervem: portugueses, indígenas, espanhóis, franceses, africanos, holandeses, judeus, ingleses, alemães, italianos. (FREYRE, 1976, p. 76)

E ainda:

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em minas gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano. (FREYRE, 2006, p. 367)

Desconsiderando a influencia de Silvio Romero e de sua *História da Literatura Brasileira* nesta última citação de Freyre retirada de *Casa Grande e Senzala*, referente à “quando não na alma e no sangue”, que é praticamente uma paráfrase à afirmação do bacharel em direito sergipano do final do século XIX, percebe-se como se dá a arbitrária delimitação das características e práticas culturais de origem africana feminina, especificamente como se verá agora, no pensamento de Freyre.

Pois bem, o autor pernambucano elenca uma série de modos de fazer, sentir e pensar que delimitam seu Nordeste simbólico e que se estendem para o resto do Brasil criando, segundo o autor, “o povo brasileiro”. Para Freyre as seguintes práticas culturais, supostamente herdadas das mulheres escravas africanas, contribuem para nos configurar como povo brasileiro:

- Extroversão (através da dança e da música);
- Culinária: utilização de determinados temperos e receitas;

² O Culturalismo do professor alemão Franz Boas, que lecionou para Freyre na Universidade de Columbia nos Estados Unidos da América, baseava-se em dissociar o termo raça de cultura, contrariando as afirmações da época (final do século XIX e início do século XX) que tentavam legitimar a inferioridade de alguns povos e grupos culturais através dos determinismos biológico e geográfico.



- Contribuição da feitiçaria africana e das religiosidades que no Brasil passou aos poucos a ser majoritariamente matriarcal;
- Superstições modificadas pela ama de leite, que criava o menino e a menina de engenho;
- Adaptação de canções de ninar e de contos portugueses pelas amas de leite ou negras velhas contadoras de história;
- Amolecimento do português falado: “Cacá, pipi, bumbum, tentem, neném, tatá, papá, pato, lili, mimi, au-au, bambanho, cocô, dindinho, bimbinha. “Amolecimento que se deu em grande parte pela ação da ama negra [...]”. (FREYRE, 2006, p. 414);

Porém, é importante ressaltar que, segundo o próprio Gilberto Freyre, nenhuma destas práticas culturais de origem escrava africana feminina pode ser compreendida fora do âmbito do processo de mestiçagem entre as três “raças” que o autor elenca como formadoras do povo brasileiro, que são, respectivamente, o português, o negro e o índio, nesta ordem de importância. Muito menos, podem ser desvinculadas da mulher negra na situação de *escrava*:

Sempre que consideramos a influência do negro – ou da negra - sobre a vida íntima do brasileiro, é a ação do escravo, e não a do negro por si, que apreciamos. [...] Parece às vezes influência de raça o que é influência pura e simples do escravo: do sistema social da escravidão. (FREYRE, 2006, p. 397).

Finalizando, portanto, este trabalho demonstra que a região simbólica que Gilberto Freyre delimita através de práticas culturais supostamente presentes no povo brasileiro, tem um histórico de influência africana, escrava, e significativamente feminina. Essa região é ainda considerada fruto de um trabalho intelectual regionalista que detêm justamente nessas práticas culturais o alicerce de sua fundamentação. Para o sociólogo pernambucano, assim, o Brasil e o povo brasileiro como um todo, são reflexo de uma sociedade gênese do Brasil- a nordestina -, marcada pela presença feminina escrava e negra africana que se sobressaiu em detrimento das demais no processo formador da mestiçagem. Freyre guarda em *Casa Grande e Senzala*, mesmo que de forma conservadora, patriarcal e machista um lugar importante para as mulheres negras africanas, muito embora, ainda sob o estigma da escravidão, o que não deixa de se configurar como uma violação dos direitos humanos universais.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Aspectos da influência africana no Brasil*. Revista del CESLA, núm. 7, 2005, pp. 369-384.



Uniwersytet Warszawski Varsovia, Polonia.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 51ª Ed. São Paulo: Global, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7. ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. P. 47-75.

MOTA, Carlos Guilherme. *Cristalização de uma ideologia: a cultura brasileira*. In: *Ideologia da cultura brasileira 1933-1934: pontos de partida para uma revisão histórica*. 4. Ed., 2 impressão. São Paulo: Ática, 1980 – capítulo I: cristalização de uma ideologia: a cultura brasileira. Cap. I. p. 53-74.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. SP: Brasiliense, 1985.

POZENATO, José Clemente. *Processos Culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: Educus, 2003.

SANTOS, Rafael José dos. *Regionalidade, literatura e pensamento social*. Cenários, Porto Alegre, v.1, n. 3, 1º semestre, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 18
Mulheres, raça e literatura

CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE: RACISMO E OPRESSÃO DE GÊNERO

Thayane Morais (UFRN)

Atento aos deslocamentos proporcionados pelo texto literário que abre fendas num mundo cada vez mais tendencioso ao extremismo das certezas homogeneizantes, este ensaio tem como intenção refletir sobre o racismo e a opressão de gênero em contos da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, no entendimento da emergência da desconstrução de preconceitos, proporcionada pela abordagem da mulher africana.

A partir das questões que se apresentam em torno de duas personagens, Ujunwa e Grace, retratadas respectivamente nas narrativas de *Jumping Monkey Hill* e *A Historiadora Obstinada*, dois dos doze contos que compõe os textos de *A coisa à volta do teu pescoço*¹, evidencia-se a tensão permanente presente nas fronteiras do encontro cultural. Na negociação de espaços inerente à condição fronteiriça, Adichie tece a crítica à ideia hierarquizada de raça (MUNANGA, 2009) e a subalternidade feminina (SPIVAK, 2014), extrapolando os limites da modernidade hegemônica ocidental, dando voz ao que está para além das dualidades que regulam, ainda e não somente, a conjuntura explicitada pela escritora nos contos em questão.

De acordo com a análise aqui desenvolvida, deve-se ressaltar também a importância da escrita feminista africana, articulada por Adichie. Comprovando a diferença – traço fundamental para entender as questões identitárias num cenário em que toda tentativa de manter um terreno sólido e seguro é estilhaçada perante o sujeito fragmentado como afirma Stuart Hall – na articulação feminista que denuncia: o (pre)conceito regulador da categoria de gênero não é exclusivamente determinado pelo caráter dual homem/mulher, mas de forma ampla em sua interseção com a particularidade racial, cultural e social, englobando uma cadeia opressiva complexa que remonta o preconceito determinante de cada uma dessas instâncias.

NA ENCRUZILHADA: RACISMO E OPRESSÃO DE GÊNERO

“ – Que África?”, pergunta em tom abismado a protagonista do conto *Jumping Monkey Hill*, Ujunwa. Tal pergunta parece crucial e ressoa por toda a narrativa, impulsionando a reflexão sobre os discursos e ações que preservam uma verdade sobre o mundo que se tornou normativa, a exemplo do que diz Gayatri Spivak. A

¹ Livro traduzido pela editora portuguesa Dom Quixote, publicado em 2012. Os textos originais (“The Thing Around Your Neck”) são de 2009 em língua inglesa.



colocação da personagem indaga sobre a multiplicidade de olhares, bem como as estruturas de poder que modelam a vida do sujeito subalterno, forçado a silenciar suas verdades, impossibilitado de dizer a África, e o mundo, que enxerga na sua experiência.

Diz Ujunwa, “A estância turística tinha algo da complacência dos bem alimentados” (ADICHIE, 2012), por achar estranho que uma oficina de escrita criativa africana, que para a construção do texto literário (um conto) buscava inspiração na conjuntura de alguns países daquele continente, acontecesse em um local destinado ao descanso e lazer de uma elite branca, propósito de Jumping Monkey Hill. A personagem, durante o seu processo de escrita, aponta que o local parecia estar bem distante da complexidade constitutiva de uma sociedade multirracial, como a sul-africana – país no qual se encontra a estância turística – desconsiderando, por consequência, a situação opressiva e desigual do negro, como explorado no trecho a seguir:

[...] era o tipo de lugar onde ela imaginava turistas estrangeiros abastados a andarem de um lado para o outro a tirar fotografias de lagartos e depois regressarem aos seus países ainda em grande medida sem a noção de que havia mais pessoas negras do que lagartos de cabeça vermelha em África do Sul. (ADICHIE, 2012, p. 103-104).

O sentimento de Ujunwa se confirma na colocação crítica de Kabengele Mununga. Ao problematizar a disposição da questão racial na atualidade, ele afirma que:

[...] a persistência dos mecanismos de discriminação racial [...] [em vários] cantos do mundo demonstra claramente que o racismo é um fato que confere à ‘raça’ sua realidade política e social. Ou seja, se cientificamente a realidade da raça é contestada, política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis. (MUNANGA, 2009, p. 15).

Os mecanismos discriminatórios, aos quais se refere o crítico, estão marcados na narrativa e atestam a manutenção da ideologia racial que confere ao negro o lugar marginalizado. Como se pode observar, as atividades historicamente subalternizadas são oferecidas às negras empregadas na instância turística que, de tão discretas, são invisíveis aos hóspedes estrangeiros. Aos visitantes brancos, não causa estranheza que negros somente ocupem os lugares “menores”, pois essa situação atende ao ideário racista perpetuado, disseminado de forma natural. Mesmo estando num território africano, onde a maioria populacional é negra, o estranho se dá diante da presença dos participantes negros², escolhidos para o evento, transitarem no ambiente na qualidade de hóspedes. O que caracteriza a igualdade de oportunidades é tomado como “afronta” por alguns, causando inquietação no paraíso turístico. Pode-se observar a ideia preconceituosa de que aquele lugar não foi “feito” para negros, e até mesmo o temor dos visitantes do local, tendo em vista o prejulgamento racista que liga

² A mulher sul-africana é branca, como exceção no grupo. Mas, nesse contexto, também sofria com os olhares preconceituosos por conta de suas roupas que abordavam temas (estampas, cores, etc.) tradicionais africanos, acreditava ela. Podemos inferir que a escritora aponta nessa construção o preconceito cultural conjuntamente com o racial



diretamente o ser negro à perversidade, taxando-o na figura do agressor, como mostra o fragmento.

[...] os outros hóspedes de Jumping Monkey Hill – que eram todos brancos – olhavam para os participantes com um ar desconfiado. O queniano disse que um casal mais ou menos novo³ tinha parado e recuado um pouco quando ele se aproximou deles no caminho da piscina no dia anterior. (ADICHIE, 2012, p. 116).

Pensando sobre as faces variadas que demonstram o teor “esquizofrênico” do racismo, identifica-se o olhar exótico lançado por Edward e Isabel, casal inglês organizador da oficina. Revestidos da ambivalência do falso elogio, o casal acredita no comprometimento com uma “África real”, termo proferido por Edward em determinado momento do conto. A afirmação de uma “África real” por si só parece conter todo o preceito essencialista da verdade hegemônica que por séculos silencia as narrativas diversas do universo cultural daquele continente, reforçando a objetificação do sujeito subalterno.

Por sua vez, Isabel se aproxima de Ujunwa com a pretensão exótica que mistifica o outro, como afirma SHOHAT (2006), numa relação fundamentada em satisfazer os desejos próprios. Isabel em nada contribui com a luta contra a opressão racial, na realidade ela coopera com esse sistema opressivo, conivente com a necessidade afirmativa de “ser superior”. Busca-se então em elementos esvaziados de significado à legitimação do negro, de acordo com uma ideia estereotipada e agenciadora. Como mostra o fragmento a seguir, Ujunwa se mostra ciente dessa intenção e evidencia o teor racista dos comentários de Isabel.

[...] com certeza, com aquela estrutura óssea maravilhosa, Ujunwa devia estar ligada à realeza nigeriana. A primeira coisa que passou pela cabeça de Ujunwa foi perguntar se Isabel precisava de recorrer à ideia de sangue real para explicar o bom aspecto dos seus amigos de Londres. [...] Isabel disse, toda animada, que era sempre capaz de detectar sangue real [...] (ADICHIE, 2012, p. 107).

O comportamento de Isabel é reiterado pelo de Edward quando desconsidera as idiossincrasias exteriores às suas experiências, reunindo todos os participantes da oficina numa identidade unitária, sob o pretexto de uma tradição africana, invariável e homogênea. Em uma leitura possível, compreende-se a crítica a este posicionamento também nos elementos estéticos escolhidos por Adichie. Por exemplo, todos os participantes da oficina são apresentados por suas nacionalidades, seguindo assim até o fim da narrativa:

A mulher branca sul-africana era de Durban e o homem negro viera de Joanesburgo. O tanzaniano era de Arusha, a zimbabueana de Balawayo, o queniano de Nairobi e a senegalesa [...] tinha vindo de Paris, onde frequentava a universidade (ADICHIE, 2012, p. 105).

Longe da tentativa de recuperar o nacionalismo de décadas passadas, Chimamanda Adichie marca o lugar da diferença, que como exposto por BHABHA (2010, p. 21) não se trata de “reflexo de traços culturais ou

³ Acredito ser importante frisar o termo usado pela escritora, “um casal mais ou menos novo”. Em uma leitura possível, pode-se dizer que essa colocação marca exatamente a manutenção do ideário racista, tendo em vista que as novas gerações reproduzem comportamento preconceituoso e opressivo que vem se arrastando no discurso e nas ações daqueles que os precederam.



étnicos preestabelecidos”, inscritos numa tradição fixa, mas uma negociação complexa que está em processo nos lugares ditos pós-coloniais, conferindo autoridade aos “hibridismos culturais” no trânsito histórico.

O hibridismo cultural também é posto em evidência no conto a *Historiadora Obstina*, publicado no mesmo livro. A personagem Grace, historiadora referenciada no título, vivência a condição fronteiriça numa época em que a imposição dualista da modernidade europeia determinou, de forma muito clara, a separação entre África e Europa. Essa delimitação de espaços fechados é questionada e desconstruída em todo seu caráter hegemônico nas duas narrativas apresentadas. Assim como Ujunwa, Grace ressalta o racismo contido na imposição imperialista, em seu caso, por meio dos preceitos religiosos.

Grace mantém uma relação íntima com sua avó, Nwamgba, e conseqüentemente com a tradição dos antepassados, mesmo contra a vontade de seu pai, que doutrinado nos costumes cristãos, renega, ainda na adolescência, a cultura ancestral. A figura da avó de Grace parece retomar um percurso de resistência do povo nigeriano à imposição estrangeira, sendo um marco decisivo na vida da menina que, quando adulta, se servirá da profissão para resgatar a voz de povos e culturas, silenciados no embate com as forças imperialistas.

A personagem cresce entre os dois mundos que, até certo momento, parecem existir em sua vida de forma separada devido o extremismo da religião ocidental, incapacitando o diálogo entre culturas. Ainda na infância, Afamefuna começa a observar as relações de poder no cerne do encontro entre mundos distintos, como mostra o trecho:

Foi Grace quem leu sobre estes selvagens, intrigada pelos seus costumes curiosos e sem sentido, não os relacionando consigo própria até que a sua professora, a irmã Maureen, lhe dizer que não podia referir-se às cantigas ao desafio que a sua avó lhe tinha ensinado como poesia, porque as tribos primitivas não tinham poesia. (ADICHIE 2012, p. 221-222).

Como MUNANGA (2009) esclarece a negação de que as sociedades africanas possuíam um sistema organizado, dentro de uma articulação cultural e social próprias, forçou uma remodelação negra, constituinte do “retrato-acusação”. Esta forma de enxergar o negro, e a cultura produzida em seu território, aliena e desvaloriza diante da afirmativa de que tudo relacionado à pessoa negra é negado, semelhante ao identificado no primeiro conto deste ensaio.

Essa negação fazia – e continua fazendo – parte da estratégia colonialista/imperialista para esvaziar, inferiorizando, o sentido de mundo daqueles que não atendem aos padrões hegemônicos, na investida agenciadora. Em concordância com a crítica de Munanga, negacear as sociedades e culturas distintas do padrão europeizado também remonta uma necessidade de autoafirmação. Como localiza SHOHAT (2006, p. 45) “O racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo; o insulto ao acusado é acompanhado por um



elogio ao acusador”.

Identificando as amarras lançadas pelas estruturas de poder que a ideia hierarquizada de raça sustenta, Grace percebe a relevância de revisar a sua própria condição quando se depara com os danos à construção subjetiva do negro que, carregando nos ombros séculos de opressão, se vê refletido no “retrato-acusação”, produzido pelo sujeito do poder ocidental.

O eminente Mr. Gboyega, um nigeriano com pele cor de chocolate, que tinha estudado em Londres e era um distinto especialista da história do império britânico, tinha-se demitido indignado, quando o Conselho de Exames da África Ocidental começou a falar em incluir a história africana no currículo, porque se sentia abismado por a história africana ser sequer considerada uma matéria de estudo. Grace refletiria sobre este episódio durante muito tempo, com grande tristeza, e ele lavá-la-ia a estabelecer uma ligação clara entre educação e dignidade, entre as coisas duras e sérias que aparecem impressas nos livros e as coisas suaves e subtis que se alojam na alma. (ADICHIE, 2012, p. 222).

Refletindo sobre o excerto acima, pode-se dizer que Grace distingue o preconceito disseminado por meio da doutrina imperialista e seu resultado na prática, no apagamento dos relatos daqueles que estiveram à margem do “império britânico”. Diante da lacuna histórica, faz-se necessário revisitar o passado, resgatando essas vozes silenciadas, a fim de explicar a articulação do tempo presente. Para Grace esse resgate significa igualmente entender o destino de sua própria família, um exemplo da negociação de espaços e das relações de poder no cerne do encontro cultural, e em última instância o seu em particular, já que, às voltas com as questões identitárias, a personagem muda oficialmente de nome, passa a chamar-se Afamefunu nome dado a ela pela avó, como forma de reconectar-se com suas raízes étnicas.

A personagem torna-se historiadora e por muitos anos vai à procura da narrativa de povos nigerianos que eram retratados como selvagens nos livros de sua infância, tendo em mãos os instrumentos proporcionados pelo contexto hibridizado, fazendo uso da sua educação católica ocidental para ir de encontro com realidades que preenchiam aquele espaço antes da ocupação imperialista. Nesse ponto, é importante chamar atenção para a figura da mulher, detentora da tarefa de revisão histórica; tanto porque ela causa um deslocamento sobre a definição de gênero participando do trabalho acadêmico, um lugar fixado como masculino; quanto à responsabilidade de se fazer ouvir a voz de tantos outros, subalternizados como ela.

Grace⁴ traz à tona juntamente com o racismo a opressão de gênero. Em uma conjuntura como a apresentada em *A Historiadora obstinada*, é vital evidenciar o caráter transversal dos preconceitos que atravessam as subjetividades femininas. Dessa forma, em se tratando da mulher inserida numa cultura patriarcal e machista, reforçada pela misoginia ocidental, o racismo e a opressão de gênero trabalham em conjunto,

⁴ Mesmo depois de mostrar a modificação no nome da personagem, vamos continuar a fazer uso do nome Grace a título de não confundir o leitor.



silenciando duplamente a mulher pós-colonial, pois como afirma Gayatri Spivak, “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (SPIVAK, 2014, p. 85).

Com a historiadora, Adichie desenvolve um traço característico de sua escrita, o questionamento ao instituído, desarticulando as estruturas de poder que reforçam as dualidades local/estrangeiro, mulher/homem, evidenciando a fragmentação do sujeito subalterno, convergente ao que postula Stuart Hall sobre as identidades no mundo contemporâneo. Grace então quebra com a expectativa de sua avó quando pedia um neto aos deuses, pois acreditava que somente um homem poderia conservar os costumes da tribo; de mesmo modo, desfaz o preceito cristão ocidental da mulher recatada que cuida da casa e dos filhos – a exemplo da sua mãe e como defendido por seu pai – tendo em vista que “como uma das poucas mulheres na universidade em Ibadan em 1950” (ADICHIE, 2012, p. 222) Grace conclui a graduação e mais tarde se torna uma historiadora reconhecida, não só na Nigéria. As ações da personagem caracterizam a transgressão, expondo as marcas opressivas das instituições fixadas na cultura, e que de maneira individualizada modelam as subjetividades, o íntimo das mulheres que estão inseridas e excluídas ao mesmo tempo, pois tem o seu papel determinado pelo poder patriarcal, mas são silenciadas nas negociações, no cerne de suas culturas.

Tendo em vista o papel da mulher de maneira fixada no espaço nigeriano, percebe-se que a realidade destas personagens, Ujunwa e Grace, é norteadas por uma ideia naturalizada do que elas devem ou não fazer/ser naquela conjuntura específica. Como ponto de partida para compreender a opressão feminina se faz importante a desconstrução do teor natural do tema, como nos fala Judith Butler em *Problemas de Gênero*, uma vez que todas as afirmações políticas, sociais e culturais que orbitam em todo da definição de gênero, bem como o equivoco de seu caráter dual, é uma construção que, partindo de uma história marcadamente dominada pelo machismo heterossexual compulsório, relega a mulher ao lugar menor.

No conto *Jumping Monkey Hill*, a personagem Ujunwa questiona o fato de o silêncio ser visto como “a melhor saída” para a mulher que sofre a agressão, sob pena do não sucesso na profissão ou no casamento (como demonstra ao falar do casamento dos pais). Em determinado momento da narrativa, ela é assediada por Edward, organizador do evento, e todo o grupo recebe a investida como apenas uma “brincadeira” despreziosa. A própria Ujunwa não consegue entender quão profunda é a raiz daquele gesto que, num primeiro momento, consegue mascarar uma história de privação. O modo de agir de Edward é sustentado pela proibição imposta, que até os dias atuais, exclui a mulher do mercado de trabalho, silencia e enclausura dentro de um lar, domesticável de afazeres infintos e repetitivos. Mas, à medida que sua reflexão sobre o ocorrido se



acentua, impulsionada pela repetição da agressão contra ela e as demais participantes, a situação se agrava.

Ujunwa sentiu uma intensa insatisfação consigo própria a rebentar-lhe no fundo do estômago. Não devia ter rido quando Edward dissera <<Preferia que se deitasse para mim>>. Não tivera piada. Não tivera piada nenhuma. Detestara ouvi-lo, detestara o sorrisinho dele e o vislumbre de dentes esverdeados e a maneira como ele lhe olhava sempre para o peito e não para a cara, a maneira como os olhos dele trepavam por toda ela, e no entanto obrigara-se a rir como uma hiena demente. (ADICHIE, 2012, p. 116-117).

A partir desse momento o posicionamento de Ujunwa se modifica. É preciso contestar para desfazer o silêncio: “– Mas porque é que nós não dizemos nada? – perguntou Ujunwa. Ergueu a voz e olhou para os outros. – Porque é que nunca dizemos nada?” (ADICHIE, 2012, p. 119).

A INTERVENÇÃO POR MEIO DA ESCRITA

No trabalho com o texto da mulher africana, é primordial a percepção conjunta do elemento criativo literário e da ação contestatória inserida nas temáticas abordadas. Em sua ficção, Chimamanda Ngozi Adichie retoma as problemáticas que circundam a mulher nigeriana como base estética, desenvolvendo a crítica às estruturas de poder arquitetadas pelo racismo e pela opressão de gênero que cerceiam as subjetividades femininas. Partindo da premissa de que os textos de Adichie afirmam um posicionamento contrário ao sistema opressivo estabelecido, parece pertinente aproximar a intervenção de sua crítica cultural a esse trabalho literário, na tentativa de entender o questionamento que molda a estética ficcional e desagua no mar da voz e da escrita feminista.

Nesse ponto, deve-se lembrar de que o direito à escrita, bem como a publicação de tais escritos, continua a constituir um elemento de luta para a mulher negra que, seja nos territórios ditos pós-coloniais, seja no ocidental, enfrenta os caminhos repletos de obstáculos pré-moldados que dificultam seus passos. Tendo em vista a conjuntura excludente em que estamos inseridos, a visibilidade crescente de Chimamanda Adichie nas redes sociais e por meio da divulgação de palestras⁵, indica um passo à frente ao pensar nas demandas raciais e feministas.

As duas personagens apresentadas neste ensaio também nos falam sobre estas demandas, uma pela escrita literária; outra pela acadêmica, realçando os espaços diversos reivindicados pela mulher. A própria figura de Ujunwa e Grace já simboliza um objeto de conquista, tendo em vista a quebra, no cerne literário, do agenciamento externo e o empoderamento daquela que retoma o direito de dizer sobre si e sobre o mundo que

⁵ Nas quais a escritora discorre sobre temas como feminismo, a beleza negra, os estereótipos em torno de determinados aspectos culturais.



enxerga. A escrita que, ponto de ligação entre as personagens, converge para a quebra de um silenciamento histórico, constitui os “dois lados da moeda” que compõe o universo de atuação da própria Adichie.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *A coisa à volta do teu pescoço*. Alfragide: Dom Quixote, 2012.

_____. *Sejamos todos feministas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila [et al.]. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

CHIZIANE, P. Eu, mulher, por uma nova visão do mundo. In: AFONSO, A. E. de S. (Org.). *Eu, mulher em Moçambique*. Moçambique: AEMO; UNESCO, 1992. p. 9-21.

DAVIS, Angela Y. *A democracia da abolição: para além do império das prisões e da tortura*. Tradução de Artur Neves Teixeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Factor, 1983.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

MEMMI, Albert. *Retrato do descolonizado: árabe-muçulmano e de alguns outros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MIGNOLO, Walter de. *Histórias locais, projetos globais*. Colonialidade. Saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MUNANGA, Kebengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Ática 1998.

SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2014.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 19

Imaginação Criadora e Insólito: imagens femininas nas artes plásticas, no cinema e no texto literário

A MULHER E O INSTINTO PRIMEIRO: AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS ATRAVÉS DO TRAÇO DO ARTISTA PLÁSTICO CAXIENSE BRUNO SEGALLA

Mariana Duarte (UCS)

A presente comunicação tem como principal objetivo versar, por meio da análise de imagens, as apropriações do metalúrgico, político e artista plástico caxiense Bruno Segalla (1922 – 2001) ao desenhar e modelar em forma de esculturas a figura feminina em grande parte de suas criações de arte.

Para o estudo aqui proposto, devemos observar aspectos pessoais da vida e trajetória social do artista, como a precoce separação dos pais nos anos 1930, o empenho da mãe para sustentar os filhos com a profissão de parteira, assim começando a trabalhar muito jovem em uma metalúrgica da cidade e a sua luta junto ao Sindicato dos Metalúrgicos de Caxias do Sul em busca da melhoria das condições de trabalho e, inclusive, melhores salários para as mulheres.

Notamos que muitas de suas obras representam a figura feminina em diferentes situações, entre elas: a mulher dando à luz, a mulher amamentando, a mulher campesina, as reproduções da figura cristã Pietá (representação a qual Maria segura Jesus morto em seus braços) e a mulher gestante, em especial na obra Instinto Primeiro – monumento erguido na praça central de Caxias do Sul em homenagem ao centenário da empresa Eberle S/A – escultura a qual Segalla deixou registrado em cartas e a anotações que esta seria uma celebração ao aniversário da empresa, mas, sobretudo, uma simbólica homenagem para todas as mulheres da região.

Para esta pesquisa foram utilizados elementos do acervo do artista encontrados no Instituto Bruno Segalla, como as próprias obras, periódicos locais, esboços e rascunhos, documentação pessoal e história oral, junto à pesquisa bibliográfica, que aborda temáticas da linguagem da arte, a memória e a história cultural das imagens. Cabe também ressaltar, que a elaboração desta breve comunicação é uma ramificação de um projeto de tese em andamento no Programa de Doutorado em Letras da Universidade de Caxias do Sul / Associação ampla UniRitter, intitulada *A leitura social em bronze: uma abordagem sócio-histórica da produção de Bruno Segalla*, com previsão de defesa em 2017.

A tese em questão está buscando, em forma de recolhimento de dados e análise dos mesmos, um resgate



de parte da história contemporânea de Caxias do Sul / RS. Reflexões acerca do metalúrgico, político e artista plástico caxiense Bruno Segalla (1922 – 2001), com o intuito de compreender e divulgar aspectos de sua trajetória, no ramo da arte e da política, e a importância de sua atuação social para a cidade. Propomos, através da leitura social das medalhas, ressignificar aspectos relevantes sobre sua vida e obra do artista, assim como sobre a importância política e social de sua figura para a região, ao mesmo tempo colaborando com o estudo histórico e da concepção artística desta produção numismática. Os anos de trabalho artístico, na metalurgia e também o ativismo político de Bruno Segalla se mesclam com a história de Caxias do Sul. Além disso, encontramos no momento apenas registros escassos de sua história publicados. As obras e documentação sobre a vida de Segalla estão sendo preservadas, mas existe a necessidade que estas memórias sejam devidamente catalogadas e organizadas para assim serem divulgadas, conferindo assim seu importante significado para a cidade e a região.

A tese, aqui citada, tem como objetivo geral analisar medalhas do artista plástico caxiense Bruno Segalla, compreendendo o papel e a contribuição da sua história e da sua obra, revelando-a como patrimônio da história de Caxias do Sul e região. E como objetivos específicos, estão os temas como contextualização histórica, política e social da vida e da obra de Bruno Segalla – objetivo que deve se configurar em uma narrativa de sua trajetória política ainda bastante questionada na cidade, devido ao seu envolvimento possível envolvimento com os ideais comunistas.

Para o referencial teórico, tanto da tese aqui referenciada, assim como para o presente estudo, consideramos que conceitos como arte e linguagem deverão fundamentar as discussões dessa proposta de estudo que concebe a arte medalhística como linguagem e tem como tema a produção artística, e em alguns momentos as influências culturais, sociais, políticos e pessoais de Bruno Segalla no contexto sócio-histórico de Caxias do Sul. É preciso compreender que as Artes e a História são discursos produzidos por uma cultura e por isso permitem leituras a partir da motivação que resultou na gravação da medalha, sejam elas políticas, sociais, jurídicas, entre outras. Além disso, o referencial teórico também se faz importante para definir outros conceitos que serão fundamentais para a leitura das fontes de pesquisa.

O historiador José D'Assunção Barros (2010) traça um panorama das possíveis relações da história com outros campos do conhecimento, o que, no caso desse estudo, permite a formação de um quadro mais amplo de análise. O autor aponta que nos diferentes campos da história, além de divergências, encontram-se possibilidades e afinidades (p. 8). Isto justifica a possibilidade do trabalho ser realizado dentro da proposta de um diálogo entre diferentes áreas, no caso a história cultural e a arte.



A obra *A história cultural: entre práticas e representações* (1990), de Roger Chartier, demonstra a linguagem como forma de veículo social e o modo que o artista utiliza como denuncia e formulação críticas sobre o meio social, deste modo, constroem um discurso a partir das suas leituras, e elas são ao mesmo tempo individuais (do artista) e coletivas (do meio social a qual pertencem).

Ao contemplar uma obra de arte e fazer uma crítica artística sobre a mesma, observamos a necessidade de colocar em questão o contexto vivenciado pelo artista. Armindo Trevisan (1990) menciona em seu livro, que é pertinente dizer que a leitura biográfica tem importância, mesmo quando a vida do autor aparentemente não traz elementos interessantes para todas as pessoas. Ao ler e interpretar o contexto, o artista cria o texto visual e também se coloca na obra, pois as suas experiências, o seu ambiente, os seus relacionamentos, as suas viagens, as suas memórias e a sua história estão nele e estão no seu trabalho:

Até certo ponto a biografia de um artista ajuda a compreender sua obra. Note-se que usamos a expressão: leitura biográfica-intencional. Queremos significar que as ideias estéticas dos artistas, suas pretensões conscientes, também devem merecer atenção quando reveladas. Seria irrazoável desconhecer os “cadernos” de Leonardo da Vinci ou a “correspondência” de Van Gogh. (TREVISAN, 1990, p. 146).

Portanto será necessário compreender como o artista plástico Bruno Segalla, que traz a sua história individual, se apropria de aspectos históricos e da memória coletiva, para dialogar com seu espaço. Ele utiliza suas vivências e a relação com a sociedade como forma de inspiração no processo de criação artística. Ecléa Bosi (2001), ao fazer observações acerca do indivíduo como testemunha, alega que a memória se desenvolve a partir de laços de convivência familiar e também profissional: “Por muito que se deva à memória coletiva, é o indivíduo, ser único, que recorda, memoriza e tem acesso a estas camadas significativas do passado” (p. 408). Segalla, ao criar, não se distanciava do seu ofício e criava, muitas vezes, estabelecendo relações com a sua história de vida.

O estudo foi, e vem sendo realizado, através da pesquisa bibliográfica, da pesquisa de documentação pertencente ao Instituto Bruno Segalla para fundamentar as teorias que serão utilizadas na análise das medalhas, e, tão importante quanto, a história oral. A História Oral, segundo Schmidt (2004) é uma fonte diferenciada para a captação de informações, e pode estar muito relacionada com o estudo da história de um local específico. (p. 127).

Compreendemos a arte enquanto linguagem, o conjunto da obra de Segalla, seus comentários e observações acerca de seu trabalho, a pesquisa realizada no acervo do Instituto e o levantamento do material já publicado, permitem o acesso ao universo do artista.

A motivação da criação desta pesquisa está vinculada ao Instituto Bruno Segalla. Instituição criada em 2005 em forma de OSCIP (Organização Civil de Interesse Público), sem fins lucrativos e aberta ao público, que



preserva, estuda, comunica e expõe bens culturais relacionados à vida e a obra de Bruno Segalla. Atualmente o espaço está localizado nas dependências do Campus 8 – Cidade das Artes na Universidade de Caxias do Sul (UCS), em Caxias do Sul, e é constituído pelo espaço museal, por salas de destinadas ao setor administrativo e educativo, como um atelier e uma sala de acervo. O IBS trabalha na promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico, artístico e cultural, bem como com a educação, formação e inclusão por meio das ações culturais, projetos socioculturais e salvaguarda do acervo. Além disso, é um espaço de memória e cultura cadastrado no SBM (Sistema Brasileiro de Museus/Ibram/Minc) e no SEM-RS (Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul).

O Instituto é reconhecido na cidade, no Estado e também no país, como comprovou a seleção, no ano de 2012, para expor suas experiências no 5º Fórum Nacional de Museus, em Petrópolis / RJ, e o convite em 2013, para uma visita à Casa da Moeda, no Rio de Janeiro, durante o Congresso do ICOM (Conselho Internacional dos Museus), para um diálogo acerca das medalhas criadas pelo artista caxiense. Atualmente, aproximadamente 400 esculturas estão catalogadas, assim como as das modelagens, de tamanho significativo, em gesso, das obras *Ana Rech*, *Padre Eugênio Angelo Giordani* e *Instinto Primeiro*. Estes são importantes monumentos que estão localizados em locais públicos no município de Caxias do Sul. Ainda quanto às obras artísticas, o acervo detém mais de quinhentos desenhos criados com o uso de diferentes materiais (grafite, nanquim, entre outros) em distintas superfícies (folhas de caderno, papel sulfite, entre outros).

O IBS está sempre disposto a receber itens novos para o seu acervo de arte e documental. Pessoas próximas ao artista ainda possuem peças, documentos e informações relevantes sobre a história e a obra de Segalla. No ano de 2001, por exemplo, foram recebidas doações de 19 medalhas de uma coleção particular, além de 180 medalhas que estavam guardadas pela família na empresa de Bruno Segalla Filho e de um pantógrafo, que foi utilizado pelo artista na ampliação, confecção e reprodução de moedas e medalhas.

O artista caxiense Bruno Segalla nasceu no ano de 1922, filho dos descendentes de imigrantes italianos. Em 1935, Segalla começa a trabalhar no setor de gravações da Metalúrgica Eberle S/A, onde desenhava, modelava e cunhava. É durante os primeiros anos como metalúrgico que adquire conhecimentos técnicos em contatos com moldes de artigos decorativos e também medalhas religiosas.

Aos 28 anos produz um de seus trabalhos mais interessantes: auxiliado por lentes de aumento afixadas à armação de seu óculos e uma ferramenta contendo um pequeno pedaço diamantado na ponta grava a efígie de Getúlio Vargas na cabeça de um alfinete, com o propósito de, segundo o mesmo: “realizar uma gravura o menor possível”. A partir dessa gravação se torna conhecido regionalmente. No mesmo ano cria a medalha em



comemoração aos 75 anos da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul e cria sua primeira medalha para a Festa Nacional da Uva.

Ao mesmo tempo em que se dedica a profissão, Segalla está envolvido com ideais políticos. Em 1952 se elege presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Caxias do Sul, permanecendo à frente do Sindicato por aproximadamente 12 anos. Na eleição municipal do ano de 1955 é eleito vereador, pelo PSP (Partido Social Progressista) e faz viagens a Europa e União Soviética atuando como delegado sindical em congressos internacionais representando o Brasil.

Em 1957, Segalla é reconhecido como uma liderança sindical não apenas dentro do município, mas também em âmbito regional, estadual e nacional. Já, a nível internacional, se torna membro integrante da Federação Sindical dos Metalúrgicos (FSM) situada em Praga. Já em 1963 é eleito Suplente a Deputado Estadual pela extinta Aliança Republicana Socialista e é no mesmo ano que organiza a 1º greve do município de Caxias do Sul, quando aproximadamente cinco mil metalúrgicos cruzam os braços reivindicando melhoria salarial. Nesta mesma época Bruno Segalla e sua família passam a sofrer fortes calúnias e ameaças, o que leva a sua prisão em 1964, ano do golpe militar, sendo cassado pelo então AI-2. Bruno fica encarcerado pelo período de aproximadamente três meses.

Sua cassação política por cerca 15 anos o faz retornar efetivamente à sua arte e dedica-se a modelar medalhas, de criação própria, e esculturas. O artista segue trabalhando na Metalúrgica Eberle S/A e em 1974 cria uma série de medalhas comemorativas aos 100 anos da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul. Modela também a medalha comemorativa à instalação da agência do Banco do Brasil em Milão.

Em 1980, após aposentar-se na Metalúrgica Eberle, funda junto ao seu atelier e sua casa, a empresa de gravações em matrizes denominada: “BS Gravações”. No ano seguinte filia-se ao partido PDT. Na década seguinte surgem os primeiros protótipos da obra *Monumento Jesus 3º Milênio* e é executada a *Medalha Rio 92*, que é distribuída a chefes de Estado durante o evento Eco 92, mesmo ano em que se candidata a deputado federal pelo PDT, não sendo eleito.

Em 1995 modela a medalha Jubileu de Prata para Universidade de Caxias do Sul. Em 1999 cria a medalha de *Santo Ynácio de Loyola* para a UNISINOS, recebe a homenagem “Destaque Comunitário Valores da Terra” da prefeitura de Caxias do Sul e é homenageado como personalidade de Caxias do Sul do século XX. Segue criando medalhas e esculturas até o início do ano de 2001. Bruno Segalla falece em agosto de 2001, aos 78 anos, em decorrência a complicações pulmonares.

Em sua produção fica claro que a questão social da mulher era motivo de preocupação e inspiração, em

inúmeras vezes representando a figura feminina. Por exemplo, Segalla deixou um significativo acervo de esculturas que expressam a questão da maternidade na vida das mulheres. Dentro deste tema encontramos os seguintes títulos: "Mulher Parindo", "O Complexo de Édipo", "Grávida Ajoelhada", "A Mãe Nordestina", "As Grávidas", "Pietà" (são várias as esculturas assim nomeadas), entre outras nomenclaturas que remetem ao gênero feminino.

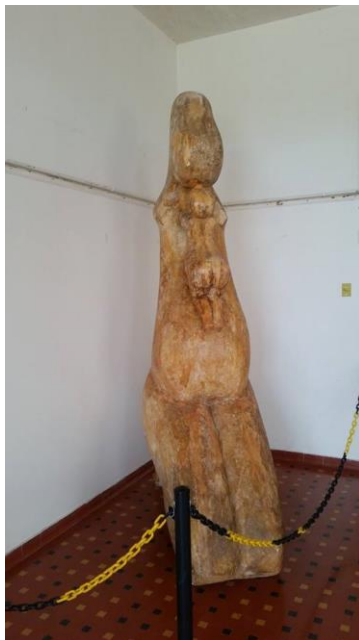
A obra *Instinto Primeiro* foi escolhida, pela empresa Eberle S.A. para se tornar o monumento em homenagem às mulheres caxienses na pessoa da italiana Luiza Eberle, conhecida como Gigia Bandera ou Luiza - A ferreira, a funileira que contribuiu para o desenvolvimento e a prosperidade de Caxias do Sul. A obra foi doada para a cidade em 1997, em comemoração ao centenário da Eberle.



Esboço da obra *Instinto Primeiro* (Centro de Documentação do Instituto Bruno Segalla)

Sobre a obra, Segalla relatou: “Esta estátua simboliza toda a força da mulher e seu espaço na sociedade. Gigia Bandera, mais do que ninguém, há um século soube provar isso.” A escultura representa o primeiro instinto do homem, que é alimentar-se. Entre outras considerações dispostas em materiais deixados pelo artista, ao ser questionado Segalla explicava sua obra dizendo:

Todos sabemos que a condição de qualquer animal é a de sobreviver. Sinto a criança sugando a vida. Sinto a criação de uma criação, a mãe parindo e amamentando ao mesmo tempo.



Molde em gesso e madeira elaborado por Bruno Segalla para a fundição da peça em bronze. (Disponível no Instituto Bruno Segalla, fotografia por Mariana Duarte 02/09/2015).



Fotografia do monumento Instinto Primeiro – Gígia Bandeira na Praça Dante Alighieri em Caxias do Sul (Fonte: tripadvisor.com por Elisabeth Soares, 09/2012).

Outras considerações registradas em forma de entrevista também se fazem importantes. Como a do prefeito em exercício no ano em que a obra foi inaugurada:



Quando me mostraram o projeto tive logo a percepção da distância que nos separa da sensibilidade de um artista. A obra era maravilhosa, uma homenagem à mulher, não só a Gígia Bandera, mas todas as mulheres, com traços ousados e nada convencionais para quem já imaginava uma estátua. Uma verdadeira elegia ao amor e a simbiose que só as mulheres tem o privilégio de ter com suas crias. [Gilberto Pepe Vargas – ex-prefeito de Caxias do Sul, em exercício em 1997]

Os esboços da obra são consideravelmente anteriores, cerca de 20 anos, à sua execução e inauguração na praça central da cidade, portando é possível concluir que o trabalho não foi realizado com o fim de homenagear institucionalmente a empresa, e sim, houve um aproveitamento de uma produção artística já idealizada.

A história oral nos apresenta então, uma das possíveis inspirações de Bruno Segalla para a tal criação, relatadas por seu irmão Roberto Segalla, em entrevista realizada em setembro 14 de novembro de 2012, por Bárbara Lawrenz Netto e Sônia Storchi Fries, em Caxias do Sul:

Então ele [Bruno Segalla] passou... ele fazia busto, Cristo, objetos, tudo pro Eberle, e essa, essa estátua aí, que chama Gígia Bandera... Sabe quem é essa aí? Minha mãe! Parteira Maria Segalla. Em homenagem a minha mãe, só que o Eberle comprou ela como Gígia Bandera. Eu disse na, no coiso do Bruno, isso aí, o Bruno fez a mãe dele, depois, como o Eberle fez 100 anos, resolveu comprar essa estátua e chamar ela de Gígia Bandera. [...] É uma mãe de seio lá, fazendo... Um quadril enorme, né, que faz filho, né? E um seio, que é a cabeça... Parteira velha, Maria Segalla. A turma caiu de pau em cima de mim: “Mas como é que tu diz uma coisa dessas?” – “Porque pra mim ele disse.” [...] e depois o Eberle, como fez 100 anos, comprou a ideia e botou aquilo, Gígia Bandera, que também é o início da vida, né? É uma boa ideia. [...] Só que o Eberle exigiu uma placa [...] Dizendo Gígia Bandera, só que com uma fotografia diferente, mas aquela encima é minha mãe. [SEGALLA, 2012, p. 28]

A consideração anterior se faz valorosa, ao homenagear uma mulher específica e muito importante em sua vida, a sua mãe, Segalla estende a homenagem à todas as mulheres, aproveitando do espaço de expor seu trabalho em uma via pública – a homenagem ao centenário de uma importante empresa da região – cumprindo assim a função de um monumento, que é a de homenagem e comemoração.

Roberto Segalla, relata também, em outra entrevista concedida ao historiador caxiense Luiz Carlos Ponzi, que a sua mãe casou por volta dos 18 anos, e aos 25 já era mãe de quatro filhos e casada com um homem sem emprego. Além de perceber que a situação econômica da família estava difícil, Maria também preocupava-se com o alcoolismo do marido e o filho aponta que este era violento e ainda antes do desquite ser efetuado, nos anos 1930, ela buscou uma forma de ir para Porto Alegre fazer o estágio na Santa Casa para ser licenciada parteira. Nesta fase cada um dos filhos vai morar com uma pessoa diferente. No seu retorno, já sem a presença do companheiro em casa, os filhos viam a mãe deixar a casa, muitas vezes durante a noite, para realizar os partos, e disto vinha a renda da família. [Segalla, 2003, s/p]

Os motivos para homenagear a sua mãe são únicos, devem ser levados em consideração e, história da sua família, pode ser identificada por outras pessoas em outros contextos. Conhecemos a história institucional



da empresa Eberle S.A., mas, modelada em forma de monumento, está uma das diversas funções da arte, neste caso, a escultura: representar sentimentos e emocionar o público, sem utilizar a palavra escrita e sim o texto visual.

REFERÊNCIAS

- BARROS, José D'Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- Centro de Documentação do Instituto Bruno Segalla: *Vida e obra de Bruno Segalla: O artista, Gravador, Os alfinetes, Medalhista*. Polígrafo: Caxias do Sul – RS, S/D.
- Publicação do IBS – Instituto Bruno Segalla. *IBS em revista 2012*. Redação de Rose Brogliatto (MTB 11004/RS). Impressão: Lofty Desing, 2013.
- SEGALLA, R. *Educação*: Senai Nilo Peçanha. 14 de novembro de 2012. Caxias do Sul. Entrevista concedida a Bárbara Lawrenz Netto e Sônia Storchi Fries.
- SEGALLA, R. *Entrevista com Roberto Segalla, para "Bruno Segalla"*. 9 de setembro de 2003. Caxias do Sul. Entrevista concedida a Luiz Carlos Ponzi.
- SCHIMIDT, Maria Auxiliadora. História oral e o ensino da História. In: *Pensamento e ação no magistério*. São Paulo: Scipione, 2004.
- TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- VASCONCELOS, Marijane. Personalidade: Conhecendo Bruno Segalla. *Revista Clube da Medalha do Brasil: No físico: o peso do metal. No imaginário: a leveza da criação*. Rio de Janeiro, ano 1, número 3, p. 14 – 21, abr. 1993.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 19

Imaginação Criadora e Insólito: imagens femininas nas artes plásticas, no cinema e no texto literário

A RELAÇÃO AMOROSA ILEGAL AMAZÔNICA: UMA EXPLORAÇÃO IMPLÍCITA DA ÍNDIA E CABOCLA NO SERINGAL NORTE, SEGUNDO ALBERTO RANGEL

Francisco dos Santos Nogueira (SEMED)

INTRODUÇÃO

No início da discussão, trago o jargão A TRANSA AMAZÔNICA e sua ilegalidade implícita. Segundo Alberto Rangel (2001), o destaque para a palavra implícita, dentro da homonímia, nos remete há séculos passados, onde a mesma era classificada como algo omissivo, o que desvalorizava o ser humano e seu ambiente há mais de dois mil anos a.C e d.C.

Segundo o Dicionário da Academia Brasileira de Letras, a palavra “plebeu” é classificada como: Sm: indivíduo que não fazia parte da nobreza, era uma camada da sociedade que se dedicava ao comércio, ao trabalho agrícola. Como adj.: que faz referência à plebe, pleico; plebeísmo como comunidades abastadas e sem conhecimentos intelectual. Dessa forma, trataremos nesse simpósio da analogia a partir de Inferno Verde, de Alberto Rangel e contribuições de Euclides da Cunha, assim como outras citações de pesquisadores e escritores que ousaram conhecer a Amazônia.

A partir da década de 60, a Amazônia vem sofrendo diversas ausências de moral, o assédio, o descaso, a violência e o abandono. Segundo, Alberto Rangel, no livro Inferno Verde, 5ª ed., 2001, apresenta cenas e cenários do Amazonas que vêm descobrindo, descortinando o real sentimento dos amantes da Amazônia, como apenas uma transa, de transação exploratória das riquezas intra-florestal da mesma que acolhe e os sustenta durante milhares de décadas.

O homem no início do século XX e a consciência que lhe era possível, estava, então, a pouco anos da proclamação da república e positivismo era a ideologia dominante do Brasil. O sonho da utopia contaminava as mentes mais avançadas e despertava sonhos de progressos em nome de uma humanidade superior. Exigir mais do que as cartas dispostas pela época não nos é lícito.

A influência da literatura de Euclides da Cunha referia-se ao homem que vive da pesca nos lagos com algo que lembra a célebre frase “o sertanejo é antes de tudo um forte”, porque sua luta tem sido enorme no



anfiteatro lacustre do Amazonas, o caboclo é o Orestes da tragédia grega. “O RIO”. Adiante em Terras Caídas, reforçará o mesmo pensamento, de que nas convulsões da natureza, acima da fraqueza da terra, estava a alma do nativo com tranquilidade e fortaleza.

A MULHER NO SERINGAL DO NORTE DA AMAZÔNIA

A história foi por um bom tempo escrita no masculino. Desta forma, uma vastidão de objetos, coisas e sujeitos ficaram soterradas. É o caso, por exemplo, da história das mulheres, do negro, do índio, da criança, entre outras. Esses “excluídos”, parafraseando Michelle Perrot, só tiveram notoriedade para os historiadores a partir de 1929, quando se inicia, na França, um movimento que tem como um dos objetivos questionar a história fatalista, centrada nas ideais e decisões de “grandes homens”, em batalhas políticas e em estratégias diplomáticas. História que até então vinha sendo praticada pelos historiadores.

A necessidade de uma história mais abrangente e totalizante não podia se resumir apenas ao jogo do poder e era necessário abordar aspectos mais complexos da vida do homem. Nascia então uma necessidade de abordá-lo em sua maneira de pensar, agir e sentir. Desta forma, a história passou a penetrar nos hábitos, costumes, cotidiano, sexualidade, afetividade, matrimônio e na cultura, e foi aos poucos esbarrando nas pessoas simples que até então haviam sido esquecidas pela historiografia. É nesse contexto, que nasce a história das mulheres e foi nesse momento que os historiadores começaram a observá-la como um campo de pesquisa, e se debruçaram sobre esse objeto de estudo tão diverso em sua condição sócio-cultural.

O desenvolvimento da história das mulheres, articulando as informações no próprio terreno da historiografia, tem dado lugar a pesquisa de inúmeros temas. Não mais apenas focalizam-se “as mulheres no campo do trabalho, da política, no terreno da educação, ou dos direitos civis, mas também se introduzem novos temas na análise, como a família, a maternidade, os gestos, os sentimentos, a sexualidade e o corpo, entre outros”. Desde então, esse campo tão vasto da historiografia vem sendo explorado cada vez com mais intensidade, e a mulher vem sendo analisada em vários aspectos e âmbitos de sua vida.

Na Amazônia ou no Amazonas, esse processo foi um pouco mais lento. O avanço da historiografia regional em direção à história das mulheres levou um pouco mais de tempo para acontecer. As obras mais relevantes sobre as mulheres da região têm relativamente pouco tempo de publicadas e ainda são poucas se pensarmos nas inúmeras possibilidades de pesquisa que a região oferece. Dentre os trabalhos mais relevantes, destaco os trabalhos das sociólogas Heloísa Lara Costa e Iraildes Caldas mulheres pioneiras no estudo sobre



“as mulheres na Amazônia e no Amazonas”.

Uma das primeiras pesquisas que buscou revelar as experiências vividas pelas mulheres nos seringais surgiu por volta do ano de 1991. No contexto da historiografia tradicional, as mulheres não tiveram participação significativa na história da exploração do látex, e quando surgiam eram tidas apenas como “mercadoras”, servindo somente para satisfazer os desejos e os anseios dos seringueiros que viviam “ardentes” e solitários nas matas.

A mulher foi objeto cobiçado, sonho permanente do seringueiro isolado na floresta. O desejo de uma companheira feia, de qualquer cor, tamanho, idade, naturalidade, espécie moral, torturava o seringueiro.

Desta forma, a visibilidade feminina nos seringais do Amazonas ficou ofuscada e o véu que a escondia começou a ser descortinado a partir de 1991, quando Ligia Simonian publicou na revista da coleção Eduardo Galvão “A mulher existe?”, os primeiros resultados de sua pesquisa Mulheres Seringueiras na Amazônia Brasileira: “uma vida de trabalho silenciado”. A partir daí, e ainda de forma bastante tímida, outros trabalhos foram surgindo. Em 1999 a historiadora Cristina Scheibe Wolff publicou sua tese de doutorado, “Mulheres da Floresta: uma história Alto-Juruá, Acre” (1890-1945). Esse trabalho revelou situações interessantes vividas pelas mulheres na mata, trouxe à tona questões importantes sobre a captura de mulheres durante o período de formação dos seringais, sobre a violência sofrida por elas, sobre a conjugalidade na mata, sobre as principais violências sofridas no período onde não havia voz e nem vez.

O trabalho de Ligia Simonian quanto o da historiadora Cristina Scheibe Wolff foram trabalhos realizados através de um criterioso estudo de campo e baseados nas ferramentas oferecidas pela história oral. Os resultados desses trabalhos trouxeram importantes contribuições para a história no que tange à vida, o cotidiano e à cultura das mulheres nos seringais. Mas são pesquisas que enriquecem o debate sobre as histórias de vida das mulheres que viveram nos seringais do Acre, porque foram trabalhos realizados em regiões de fronteira entre o Acre e o Amazonas, enfocando mais a região Acreana.

Estudos sobre este tema voltados para o Amazonas, ainda carecem de pesquisas. Se pensarmos nos inúmeros seringais que existiram ao redor dos extensos rios Amazônicos, nas inúmeras experiências que ainda não foram relatadas e reveladas pela história, podem dizer que ainda temos um campo fértil a explorar, imensos “rios a transpor” e inúmeras histórias a contar. Esse trabalho nasceu da vontade de explorar essas histórias, é talvez, o primeiro trabalho sobre as mulheres nos seringais dos rios Negras, Purus e Madeira. É uma proposta que busca mexer e remexer no passado e assim revelar histórias que até então não foram contadas.

A partir desses relatos das pesquisadoras Mônica Lage e Cristina Scheibe Wolff que nos apresentam a



realidade da mulher do seringal do norte. Compartilharemos a apresentação de uma mulher que fora protagonista em períodos áureo dos seringais do norte, Maiby será a estrela na ficção natarativa com o desfecho desumano.

Nesse período as mulheres já atuavam nos seringais sem serem notadas como arrimo de família. Segundo, Mônica Lage as mulheres do seringal trabalhavam na invisibilidade social da época totalmente machista onde mulher era tida apenas como objeto de prazer e descartada com lixo. Muitas eram prostitutas importadas de Paris. Outro ponto da nossa discussão será: Pós decadência dos seringais da Amazônia.

UM PERNAMBUCANO REGISTRANDO OS FLAGRANTES NA AMAZÔNIA

No ano de 1908, o pernambucano Alberto do Rego Rangel publicava o livro *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. Um livro que, como bem observou Krüger (2001), pode ser lido tanto horizontal (como um livro de contos, contendo onze narrativas) quanto verticalmente (como um romance de onze capítulos). Essa ambiguidade estrutural é vista por Krüger como uma virtude da obra, o seu primeiro grande mérito. Adoto aqui a segunda perspectiva, ou seja, a leitura do livro como um romance cuja unidade se dá pela presença do narrador viajante que percorre a Amazônia em vários pontos e vai registrando os flagrantes que observa. Cada flagrante é um quadro que, em conjuntos com os demais, forma um grande painel do “inferno” amazônico. Entre esses flagrantes, encontra-se o malfadado casamento do seringueiro com a cabocla, narrado no capítulo intitulado “Maiby”.

Nesse capítulo, conhecemos o cearense Sabino, que, a exemplo de milhares de outros nordestinos, fora agenciado para trabalhar em seringais da Amazônia. Após passar por sucessivas etapas do seu “êxodo”, iniciado na região do baixo Amazonas, chegou ao seringal Soledade, onde passou a trabalhar para Marciano, o proprietário do seringal. Sabino chegou ali acompanhado de Maibi, uma cabocla que conhecera na localidade chamada Castanho, local esse utilizado por Rangel para ambientar o conto. E com quem se casara. Ela era, àquela altura, uma “linda cunhã”, “enguiço núbil”, uma “tentação”, de olhos “tingidos no sumo do pajurá; o andar miúdo e ligeiro de um maçarico”, os cabelos com “o negror da polpa do mutum ‘fava’; o vulto roliço...” E era uma cabocla perita em aplicar “carícias ardentes” em seu homem (RANGEL, 2001, p. 128).

Após instalarem-se no Soledade, Sabino acumulou, ao longo de quatro anos, uma dívida que não conseguia mais quitar. Com o passar do tempo, a dívida apenas aumentava, e uma situação assim sempre trazia preocupação ao seringalista, arrivista que era. Se por um lado a dívida trazia a aparente vantagem, para o



seringalista, de escravizar o seringueiro, tornando-o seu refém, por outro lado essa dívida poderia significar queda de produção no trabalho do seringueiro, que podia ser vista pelo patrão como prejuízo a ser evitado. A situação de dívida vultosa quase sempre demandava uma tomada de posição por parte do patrão.

Foi a partir dessa situação que Marciano impôs ao seu empregado “o mais comum dos arranjos comerciais”, uma “transferência de débito, com o assentimento do credor, por saldo de contas” (RANGEL, 2001, p. 126). Em que consistia essa transferência de débito, que o narrador assegura ser tão comum nos seringais? Consistia em que o seringalista tinha autoridade para usar a mulher do devedor como moeda de troca. Funcionava assim: se o seringueiro não conseguia quitar a sua dívida, e era casado, o patrão tomava-lhe a mulher para dá-la a outro seringueiro que tivesse saldo. O seringueiro que recebia a mulher assumia a dívida do outro, e este ficava quite com o patrão. Foi o que aconteceu com Sabino, em um “negócio” fechado com Marciano junto ao balcão do armazém do barracão. O seringueiro Sérgio, que tinha saldo e era afamado como trabalhador, assumiu a dívida de Sabino e recebeu a cabocla Maibi como sua mulher.

Após fechar o negócio, Sabino sentiu-se, de certa forma, como se estivesse aliviado de um fardo. Afinal, raciocinava ele naquele momento, a mulher entrara em sua vida para atrapalhá-lo. Tentava se convencer de que, se tivesse ido sozinho para o Soledade, teria trabalhado com muito mais afinco e, àquela altura, certamente já teria voltado ao seu querido Ceará. Mas o seu pensamento era ambíguo. Ao mesmo tempo em que se esforçava para ver a mulher como um estorvo, via-a como uma necessidade, sentia sua falta. Um pensamento torturante o incomodava dolorosamente: um misto de saudade e ciúme que aos poucos se apossava dele. Não suportava a ideia de que “nos braços de outro ela se arrebataria em juras e suspiros...” aplicando em outro as “carícias ardentes” que lhe pertenciam (RANGEL, 2001, p. 128).

Passado algum tempo, quando tudo parecia correr normalmente no seringal, numa tarde Marciano nota que uma canoa, dobrando a curva do remanso, desponta em direção ao armazém, com o seu condutor remando desesperadamente, pálido e atônito. Era o Sérgio, que estava à procura de Maibi. Sérgio conta ao patrão que aproveitara uns dias de chuva, período em que o corte da seringa era impraticável, para fazer uma viagem ao centro, mas ao retornar não encontrara a mulher em casa. Diz-lhe que já a procurara em vários pontos do seringal, e ia continuar procurando-a por toda parte. Depois que ele parte, exasperado, o patrão, “com seu pretendido faro de antiga autoridade policial em São João de Uruburetama, lembrou-se do Sabino. Quem saberia se o cearense, enciumado, não dera sumiço à rapariga?” (RANGEL, 2001, p. 132).

Pensando assim, Marciano recorreu ao seu “detetive” particular, o empregado Zé Magro, habilidoso na arte de bisbilhotar e farejar. Talvez ele conseguisse encontrar o Sabino e arrancar dele alguma informação a



respeito da mulher. O desfecho de tudo foi que o espião, no seu mister de procurar Maibi, acabou por ficar aterrado diante de um espetáculo macabro de crucificação que encontrou na colocação destinada ao trabalho de Sabino:

Uma mulher, completamente despida, estava amarrada a certa seringueira. Não se lhe via bem a face na moldura lustrosa, em jorro negro e denso, dos cabelos fartos. O Zé Magro acercou-se, tremendo, a examinar a realidade terrível; na crucificada reconheceu estupefata, a mulher do Sabino e do Sérgio. Atado com uns pedaços de ambécima à “madeira” da estrada, o corpo acanelado da cabocla adornava bizarramente a planta que lhe servia de estranho pelourinho. Era como uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue de a mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo que sustinha a morta. Nos recipientes o leite estava coalhado – um sernambi vermelho... (RANGEL, 2001, p. 135).

Sabino crucificara a mulher e fincara-lhe no corpo doze tigelas, postas ali para a parar-lhe o sangue, à maneira de látex. Mas de nada adiantaria ao ladino Zé Magro sair em perseguição ao assassino: Sabino enlouquecera e, vagando pela selva, não muito longe dali, contorcia-se desesperadamente em paroxismos epiléticos. Rangel encerra esse capítulo direcionando o leitor para uma interpretação pretendida: ver o martírio de Maibi como uma metáfora do martírio do símbolo áureo do Amazonas:

[...] imolada na árvore, essa mulher representava a terra... O martírio de Maibi, com a sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor que o do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota. A vingança do seringueiro, com intenção diversa, esculpira a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração. Havia uma auréola de oblação nesse cadáver, que se diria representar, em miniatura um crime maior, não cometido pelo Amor, em coração desvairado, mas pela Ambição coletiva de milhares d'almas endoidecidas na cobiça universal (RANGEL, 2001, p. 136). Lima (2009, p. 90-91) amplia, de forma lúcida, essa metáfora que une a mulher e a seringueira, ao considerar que, para o seringueiro, os significados da árvore e da mulher aproximam-se em vários pontos. Ela esclarece: Como a seringueira, a mulher não pertence ao seringueiro, é um bem do qual só pode usufruir quem sobre ele adquire direito. 'Maibi' passa a ser propriedade de Sérgio porque ele possui condições de tê-la. A seringueira, por sua vez, pertence ao patrão que domina os meios de produção do seringal. Sabino tem a ilusão de que a seringueira lhe pertence porque é o extrator de sua riqueza, assim como se ilude que a mulher lhe pertence quando, de fato, ela pertence a quem pode pagar por ela. As posses mal realizadas da seringueira e da mulher só podem ser compensadas



com a morte de ambas. Cortar a seringueira para extrair seu leite é uma forma de matá-la, sangrar a mulher até que se esvaia todo o seu sangue, assim como sua última energia vital.

MULHER, MERCADORIA DE DESEJO DESCARTÁVEL

A pesquisadora Cristina Wolff (2011), em um estudo que desenvolveu a respeito das mulheres da floresta, destaca que a crise da economia gomífera foi um dos principais fatores responsáveis por mudanças como essas nos seringais. No seu entendimento, foi a partir de 1912 e, especialmente, nas décadas de 20 e 30 do século XX, que a improvisação de grupos familiares se intensificou de forma notável, tendo em vista a necessidade forjada pelo momento de crise. Ela assinala que para sobreviver nos seringais em crise, foram necessárias grandes transformações. Se antes os seringueiros viviam basicamente da troca da borracha produzida pelas mercadorias vendidas pelos patrões, eventualmente de alguma caça e pesca; agora a agricultura, a caça, a pesca, a criação de pequenos animais, o artesanato e a extração de outros produtos florestais tais como madeiras nobres, peles de animais, óleos vegetais, entre outros, passavam a serem atividades fundamentais para a sobrevivência. E um seringueiro sozinho não conseguiria praticar tantas atividades simultaneamente (WOLFF, 2011, p. 32). Outra pesquisadora do tema, Maria das Graças Nascimento (1998), explicita que a mulher passou a ajudar o homem no corte da seringa, numa dura labuta que envolvia as filhas, inclusive as que ainda eram crianças. Seu trabalho ajudava no sustento da família e na luta pela quitação da dívida no barracão do seringal. Muitas vezes o chefe da família adoecia ou se tornava inválido, e a mulher se via obrigada a assumir as responsabilidades por todas essas demandas. Segundo ela, de uma forma ou de outra, a presença da mulher na formação social dos seringais torna-se decisiva, na medida em que ela executava atividades necessárias para a subsistência da família, permitia ao seringueiro uma jornada menos exaustiva e um aumento de produção em virtude de uma dedicação maior dela ao extrativismo. E o seringal deixa de ser um acampamento só de homens. A presença da mulher nos seringais é um dos fatores que contribuíram para a fixação do homem em um ambiente isolado como é o dos seringais; com isso, toma-se um empreendimento socioeconômico organizado e produtivo para os seringalistas (NASCIMENTO, 1998, p. 5). É essa mulher incansável, solidária e extremamente sofrida, que Maia (1997, p. 99) chama de “companheira desconhecida”. “São as mulheres dos vencedores do deserto, as vencedoras vencidas da floresta”. Mulheres que, segundo ele, em sacrifício anônimo, alegraram “o deserto com o seu sorriso e as suas canções.” A massiva presença da mulher constitui-se, por assim dizer, um elemento saneador do estado de permanente lubricidade masculina no



ambiente dos seringais. Porque embora os seringueiros continuassem a levar uma vida sem a menor perspectiva, ter uma companheira ao seu lado ajudava-o a suportar melhor o peso de suas angústias. Era alguém com quem conversar com quem compartilhar alegrias e sofrimentos. E era a fêmea, com a qual podia dar vazão à sua contingência de macho. Os rumorosos casos de traição, os crimes passionais e as bestialidades continuariam a existir. A solidão também continuava a ser uma realidade inexorável, mas deixava de ser uma “solidão sozinha”, para usar um pleonasma de Linhares (1995).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A universalidade e a atemporalidade da arte literária possibilitaram a Alberto Rangel e Ferreira de Castro os flagrantes de violência contra a mulher no seringais do norte, onde o delírio sexual masculino nas imagens indelévels que criaram. Relativamente ao tema, o brasileiro e o português fazem coro com dezenas de autores que trouxeram à tona as relações sociais deterioradas do submundo dos seringais, um submundo de estupidez (marginalização) que os propagandistas do ciclo da borracha, em geral abandonados pelo governo local, fazia questão de manter numa zona de silêncio. Propagandeavam uma falsa ideologia de uma riqueza ilusória nas cidades de Manaus e Belém, que eram consideradas verdadeiras réplicas de grandes cidades europeias incrustadas na selva, cidades-cenárias montadas para o espetáculo do capital estrangeiro, no dizer de Souza (2003). Mas o que acontecia no interior da floresta era cuidadosamente silenciado, até aparecerem às primeiras obras que, de alguma forma, começaram a romper com esse silêncio construído. Entre essas obras encontram-se *Inferno verde* e *A Selva*.

Tanto em “Maibi” quanto em *A Selva* encontramos flagrantes de uso da mulher como objeto de troca, exasperação masculina pela falta da fêmea, crime passional motivado pelo ciúme, homens em estado de enlouquecimento pela privação de sexo, dança entre homens, em razão da escassez de mulheres, estimulando desejos homossexuais, além da cobiça tresloucada da mulher do outro. Particularmente em “Maibi”, percebemos um olhar dúbio em relação à mulher, encarada ora como estorvo ora como premente necessidade. Já em *A Selva* são evidentes as cenas de masturbação, estupro, zoofilia e pedofilia. Também se ressaltam variadas formas de prostituição envolvendo coronéis e mulheres “encomendadas” nos bordéis de Manaus e Belém, tudo envolvido numa linguagem de tendência naturalista com vistas ao enfoque determinista dos fatos.

Essas cenas fortes e pungentes que trazem o homem e sua animalidade para o primeiro plano acabam deixando em segundo plano, em certa medida, a figura da mulher, em seu martírio de se ver reduzida a um



campo de exercício do gozo do macho. Wolff (2011) chama a atenção para esse apagamento da presença feminina na escrita sobre a Amazônia de então, e rejeita a acepção dos seringais como um espaço vazio de mulheres. Sua pesquisa aponta que as mulheres, embora não fizessem parte das estratégias dos coronéis para a ocupação e o povoamento dos seringais, elas se fizeram presentes e desempenharam um papel imprescindível na organização e funcionamento daquele mundo, emprestando a sua tenacidade e a sua dedicação ao trabalho.

Todavia a historiografia, assim como a ficção, pondo o elemento masculino em primeiro plano, reserva à mulher o diminuto papel de objeto de desejo do homem. Daí resultarem as imagens recorrentes, como aparecem conjuntamente em “Maíbi” e em *Inferno verde*, da menina assediada e morta pelo seringueiro desvairado, da esposa de uma espreitada pelo outro, da mulher assassinada com requintes de crueldade, da anciã aliciada e estuprada, da dedicada esposa do coronel que ficava em Manaus cuidando da família, enquanto este se esbaldava com prostitutas, as prostitutas que serviam como objeto de troca nos barracões. E por via dessas imagens e de outras tantas da mesma natureza.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. Lisboa: Editora Guimarães e Cia., 1979.

KRÜGER, Marcos Frederico. “Grande Amazônia: Veredas”. In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde – cenas e cenários do Amazonas*. 5. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001.

LETÍZIA, Maria Eva. “Crítica publicada na Revista Castriana em Portugal”. In: BAZE, Abrahim. *Ferreira de Castro – um imigrante português na Amazônia*. Manaus: Valer, 2005.

LIMA, Cláudio de Araújo. *Coronel de barranco*. 2. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2002 (Resgate II).

LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do ciclo da borracha: A Selva, Beiradão e O amante das amazonas*. Manaus: Edua, 2009.

LINHARES, Erasmo do Amaral. *O Tocador de charamela*. Manaus: Edua, 1995.

MAIA, Álvaro. *Banco de canoa – cenas de rios e seringais do Amazonas*. 2. ed. rev. Manaus: Edua, 1997.

NASCIMENTO, Maria das Graças. *O trabalho silencioso da mulher no interior da floresta amazônica*. Revista de Educação, Cultura e Meio-ambiente. Março -Nº 11, Vol II, 1998. Disponível em: <www.revistapresenca.unir.br/artigos_presenca>. Acesso em: 11 set. 2012.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde – cenas e cenários do Amazonas*. 5. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

WOLFF, Cristina Scheibe. *Mulheres da floresta: outras tantas histórias*. Revista Estudos Amazônicos. Vol. VI nº 1 (2011).

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 19

Imaginação Criadora e Insólito: imagens femininas nas artes plásticas, no cinema e no texto literário

FEMININO E GROTESCO EM “GOOD COUNTRY PEOPLE”, DE FLANNERY O’CONNOR

Débora Ballielo Barcala (Unesp/Assis)
Dra. Cleide Antonia Rapucci (Unesp/Assis)

Apesar de relativamente pequena (31 contos e 2 romances), a obra de Flannery O’Connor tem um peso considerável no âmbito da literatura estadunidense. Nascida na Geórgia, sul dos Estados Unidos, em 1925, O’Connor decidiu tornar-se escritora já na pós-graduação, mas viveu apenas até os 39 anos, pois sofria de lúpus, uma doença autoimune. A autora recebeu vários prêmios por seus contos e um por seu primeiro romance, *Wise Blood*, e sua obra logo chamou a atenção dos críticos, mas poucos a consideraram como feminista, já que escrevia de forma pouco usual para mulheres. Este trabalho pretende, portanto, demonstrar o uso do grotesco na crítica aos valores patriarcais na obra de O’Connor.

O conto “Good Country People”, traduzido como “Gente boa da roça”, narra a história de Joy, ou Allegra, em português, uma moça de 32 anos e altamente educada, que volta a morar na fazenda da mãe, Mrs. Hopewell, após ter concluído seu doutorado em filosofia. O motivo da volta de Joy é uma má formação cardíaca que pode abreviar sua expectativa de vida. Joy não tem uma boa relação com a mãe e com sua empregada, Mrs. Freeman, pois as considera ignorantes. Assim que foi para a faculdade e completou 21 anos, Joy mudou seu nome legalmente para Hulga, que sua mãe achava o “nome mais horroroso existente em qualquer língua” (O’CONNOR, 2008, p. 349) e que lhe lembrava “o casco cor de pulga de um navio de guerra”¹ (ibidem).

Hulga era “loura e corpulenta, mas com uma perna de pau” (O’CONNOR, 2008, p. 346), que permitia a ela certa mobilidade, já que sua “perna fora literalmente esfacelada” (O’CONNOR, 2008, p. 350) ao ser “atingida por um tiro, num acidente de caça, quando Allegra tinha dez anos” (O’CONNOR, 2008, p. 348). A lembrança do esfacelamento da perna de Hulga e seu próprio corpo amputado/deformado são o elemento do grotesco mais facilmente identificável no conto. O corpo de Hulga é o corpo inacabado, imperfeito, oposto a tudo aquilo que se considera como belo pela estética clássica e, assim sendo, é o corpo grotesco por excelência, conforme definido por Bakhtin (2013): “o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo,

¹ O tradutor Leonardo Fróes criou um jogo de palavras entre “Hulga” e “pulga”, que remonta ao texto em inglês: “she thought of the broad blank *hull* of a battleship” (O’CONNOR, 1997, p. 274, grifo nosso).



fazendo dele um fenômeno isolado e acabado” (p. 278).

A perna prostética de Hulga, além de uma evidência de sua deformidade, é o que lhe garante independência e mobilidade, possibilitando que ela frequente a universidade. Nesse sentido, podemos interpretar a perna de pau como um objeto fálico, que confere à personagem características diferentes daquelas esperadas de uma mulher do ambiente rural do sul dos Estados Unidos, na década de cinquenta. O narrador nos informa que Hulga:

Era porém tão suscetível no tocante à perna de pau quanto um pavão em relação à própria cauda. Ninguém jamais tocava nela, a não ser ela mesma, que cuidava da perna como outros cuidam da alma, em total privacidade e quase voltando os olhos para longe do alvo (O’CONNOR, 2008, p. 366).

Esse trecho corrobora a afirmação de que a prótese é um objeto fálico, pois a compara à cauda de um pavão orgulhoso e, como sabemos, apenas os pavões machos possuem e exibem caudas vistosas. Strempe-Durgin (2009) chega mesmo a afirmar que a prótese é “um *strap-on* em todos os sentidos da palavra” (p. 37, tradução minha), sendo a maior evidência da androginia de Hulga. De acordo com Bakhtin (2013), o essencial no corpo grotesco são as partes nas quais se “ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo” (p. 277), partes favoritas para o exagero positivo, para a hiperbolização. Embora essas partes do corpo sejam as mais evidenciadas no grotesco,

Evidentemente, os outros membros, órgãos e partes do corpo podem figurar na imagem grotesca (sobretudo na do corpo despedaçado), mas têm nesse caso apenas o papel de figurantes no drama grotesco; eles não são jamais enfatizados (a menos que substituam um outro órgão de primeiro plano). (BAKHTIN, 2013, p.278).

A perna prostética da personagem, nesse caso, é enfatizada como uma parte do corpo que substitui um órgão de primeiro plano (o falo), o que a qualifica como um órgão grotesco.

Hulga é caracterizada no conto principalmente em oposição a outras personagens femininas consideradas como “mais adequadas” ao papel relegado às mulheres naquele contexto sócio-cultural. Sua mãe, Mrs. Hopewell “dizia de bom grado aos outros que Glynese e Carramae [filhas de Mrs. Freeman] eram duas das melhores moças que já conhecera, que Mrs. Freeman era uma *dama* e que ela jamais se envergonharia de levá-la em sua companhia” (O’CONNOR, 2008, p. 346). A mesma Mrs. Hopewell, no entanto, envergonha-se do grau de educação da filha, conforme nos informa o narrador onisciente seletivo:

A menina doutorou-se em filosofia e isso deixara Mrs. Hopewell no mais completo embaraço. Qualquer um bem podia dizer “Minha filha é enfermeira”, ou “Minha filha é professora do ensino básico”, ou até mesmo “Minha filha é engenheira química”. Mas quem diria “Minha filha é filósofa”, se isso era coisa morta e acabada desde os romanos e os gregos? (O’CONNOR, 2008, p. 351-352).

Fica evidente, a partir do acima exposto, que Hulga desafia os papéis de gênero de sua sociedade, já que



suas escolhas de vida (mudança de nome, alto grau de educação e recusa dos padrões estéticos) vão de encontro ao papel esperado da mulher sulista, que inclui ser gentil com todos. É uma “polidez que traga todas as outras emoções, que não permite contato a não ser no nível mais superficial” (HENDIN, 1970, p. 12, tradução nossa). Esse código de conduta para as mulheres sulistas “cesura todos os excessos de sentimento que poderiam constituir ‘escândalo’ e proíbe ser próximo de alguém a ponto de contar-lhe seus ‘assuntos’” (ibidem).

Harvid (1993) defende que Hulga é uma das personagens de O’Connor que tenta se aproximar da condição masculina, fugindo do código de conduta esperado dela, sendo independente, dominadora e orgulhosa. Para ele, Hulga tenta se transformar intelectualmente num homem, enxergando a si mesma como o deus Vulcano, deformado e aleijado:

O novo nome era considerado por ela uma questão pessoal. Chegara a ele, a princípio, apenas levando em conta a fealdade do som, mas depois veio a notar todo o espírito de sua adequação. Tinha tido a inspiração desse nome ao trabalhar como o feio e suarento Vulcano, que se mantinha à forja e que supostamente a Deusa iria visitar quando invocada, tomando-o mesmo pelo nome de seu ato criador mais excelso (O’CONNOR, 2008, p. 349-350).

Assim, Hulga se via como o deus coxo da mitologia, marido traído de Vênus, deusa da beleza e do amor. Nesse sentido, podemos afirmar que a personagem enxergava em si mesma uma parte que identificava como masculina e dominante e uma parte feminina que é representada no conto pelo nome Joy, que carrega em si todas as expectativas da mãe e todos os padrões de condutas esperados de uma mulher. Hulga deliberadamente transforma-se no Vulcano ao trocar seu nome.

Hendin (1970) afirma que a protagonista adotara o nome Hulga “porque combina com seu corpo melhor do que Joy, ela se nomeia a partir de sua deformidade, permitindo que a perna artificial molde sua personalidade” (p. 40). Embora seja talvez a semelhança física a mais aparente entre Vulcano e Hulga, acreditamos que a mudança de nome serviu para externar a personalidade de Hulga e não para adequá-la à sua deformidade física, já que ela desafia não apenas os padrões de beleza, mas também os padrões de comportamento e os padrões intelectuais impostos às mulheres.

Russo afirma que o grotesco “é reconhecido apenas com relação a uma norma e [...] sair da norma implica sérios riscos” (2000, p. 22), especialmente para as mulheres, pois a norma ou o corpo normal é o masculino, assim o corpo feminino é aquele marcado pela diferença. Portanto, o grotesco feminino é aquele caracterizado por ser um lugar de abjeção e aberração. Para Russo:

O conceito de extraordinário bifurca-se em 1) um modelo de excepcionalismo feminino (a acrobacia) [...] e 2) as criaturas duplas, anãs, aleijadas (deformadas) das feiras de variedades, que figuram como representantes de uma bem conhecida representação cultural do corpo feminino como monstruoso e deficiente (2000, p. 37)



Como já vimos, Hulga se encaixa perfeitamente na segunda categoria, devido à amputação de sua perna, à má formação no coração e também à sua condição de “corpulenta”. Mas a personagem é também grotesca no sentido do excepcionalismo feminino, por não se adequar às regras e às limitações dos papéis de gênero tradicionais, o que a mudança de seu nome de Joy para Hulga externa.

No decorrer da narrativa, aparece na fazenda de Mrs. Hopewell um vendedor de Bíblias que “não era de todo feio, embora seu terno azul fosse brilhante demais e suas meias amarelas estivessem bem desbeijadas. Tinha os ossos do rosto em acentuado relevo e um cacho gosmento de cabelo castanho a lhe cair pela testa” (O’CONNOR, 2008, p. 353). O moço se apresenta como Manley Pointer e conta sua história de vida no campo e, coincidentemente, conta que possui um problema cardíaco que pode impedi-lo de viver muito. Ao ouvir isso, Mrs. Hopewell se solidariza e o convida para ficar para o almoço.

Durante a refeição, Hulga ignora o rapaz, a despeito de seus esforços para travar diálogo. Os dois vão conversar apenas quando Pointer deixa a casa e encontra Hulga do lado de fora. Estranhamente, Hulga acredita que o rapaz a entende, pois não estranha seu nome e demonstra interesse em sua perna de pau. Pointer “olhava-a então com fascínio, com indisfarçada curiosidade, como uma criança que vê no zoológico um novo animal fantástico” (O’CONNOR, 2008, p. 359). Fingindo ter dezessete anos, a moça concorda em marcar um piquenique com Pointer no dia seguinte.

No passeio, Hulga acredita que pode seduzir Pointer e que ele, por ser muito inocente e cristão, sentiria remorso após envolver-se com ela. Hulga planejava usar esse sentimento de arrependimento pra ensiná-lo que suas convicções de vida estavam erradas e que ele não havia feito algo condenável, dando-lhe, assim, uma lição filosófica. Ocorre que Pointer, com sua pretensa ingenuidade, consegue beijar Hulga repetidas vezes e até fazê-la dizer que o ama. Os dois seguem para o segundo andar de um celeiro e, no momento em que Hulga acredita ter seduzido Pointer e estar no comando (papel masculino) da situação, o moço pede para que ela prove seu amor mostrando como tirar e recolocar sua prótese. Hulga hesita, mas acaba cedendo e Pointer retira sua prótese.

Mas a “ausência da perna tornava-a inteiramente dependente dele. Seu cérebro parecia ter parado de pensar para sempre, exercendo agora outra função na qual não era tão bom” (O’CONNOR, 2008, p. 367). Assim, ela pede para que a prótese seja recolocada, porém Pointer recusa-se e revela sua verdadeira índole. Seu nome não era realmente Manley Pointer, ele não acreditava na Bíblia e havia planejado seduzi-la exclusivamente para roubar sua perna de pau, da mesma maneira como já roubara o olho de vidro de outra mulher.



Se entendermos o fetiche como um objeto de significância fálica que oferece proteção contra o medo da castração, fica bastante evidente o motivo pelo qual Mainley Pointer esforça-se tanto para roubar a prótese. Ele enxergava na perna de Hulga uma ameaça à sua masculinidade. O olho de vidro roubado de outra mulher também demonstra o medo de castração de Pointer, pois, de acordo com Freud, “a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado” (FREUD, 2006, p. 249). O psicanalista nos informa ainda que:

[...] a relação substitutiva entre o olho e o órgão masculino, que se verifica existir nos sonhos, mitos e fantasias; nem dissipa a impressão de que a ameaça de ser castrado excita de modo especial uma emoção particularmente violenta e obscura, e que é essa emoção que dá, antes de mais nada, intenso colorido à ideia de perder outros órgãos. (ibidem)

Pointer é, assim, um fetichista que, movido pela excitação causada pelo medo da castração, procura castrar as mulheres de forma violenta e cruel. Hulga termina a narrativa sozinha no celeiro, humilhada e sem ter como descer.

Muitos teóricos, entre eles Harvid (1993), interpretam o roubo da prótese de Hulga como um caso de estupro figurado, apesar de também reconhecerem que a perna de pau era um símbolo fálico. O que acontece com Hulga no final do conto seria, assim, uma punição antifeminista a Hulga por sua tentativa de seduzir Pointer, “na realidade uma tentativa de subverter as relações patriarcais de gênero assumindo um papel dominante diante de um amante mais jovem” (PROWN, 2001, p. 49, tradução nossa).

Embora concordemos com a interpretação da tentativa de Hulga de subverter as relações patriarcais, defendemos, no entanto, assim como o faz Strempe-Durgin (2009), que o roubo da perna é uma castração figurada, já que “Manley Pointer não emascula uma personagem feminina, ele emascula uma mulher que ousa pensar e agir fora dos limites estabelecidos para ela” (STREMPE-DURGIN, 2009, p. 47, tradução nossa). Encarando dessa forma, o conto se abre para uma interpretação feminista, pois, ao castrá-la, Pointer reforça os valores patriarcais e reduz as chances de que Hulga destaque-se pelo excepcionalismo feminino grotesco, relegando-a apenas o espaço da monstruosidade e da abjeção. Enquanto Hulga “acredita que está seduzindo-o, Manley está despindo-a de tudo o que a torna diferente e, portanto, de seu poder” (ibidem, p. 45, tradução nossa).

Ao colocar Hulga como uma vítima, O'Connor não estaria sugerindo que ela devesse ser punida por sua ousadia grotesca, mas que o poder do patriarcado se estende até mesmo sobre aqueles que vivem isolados. O roubo de sua perna, isto é, sua castração, seria um lembrete (e uma crítica) de que ela, enquanto mulher, nunca estará salva da punição do patriarcado, mesmo que não siga os papéis tradicionais de gênero. É o “beco sem saída” de que fala Elódia Xavier (1999) em seu texto sobre as fases de Showalter na literatura brasileira de



autoria feminina. Ao falar sobre Lya Luft, que é colocada pela autora na fase feminista, Xavier afirma que “o trágico e o grotesco se articulam para desvelar as regras desse jogo sujo, onde a mulher é sempre perdedora” (1999, p. 6). Assim também ocorre no conto “Good Country People”, embora alguns autores ainda relutem em classificar a obra de O’Connor como feminista, a despeito da clara ênfase nos conflitos de gênero em alguns textos.

Para Prown (2001), O’Connor fez um grande esforço para anular e diluir em seus textos sua voz enquanto mulher. Ao estudar os manuscritos da autora, Prown afirma ter encontrado indícios de que seus textos iniciais eram muito mais engajados com o ponto de vista da mulher do que os textos publicados. O’Connor teria feito isso para que seus textos fossem melhor recebidos pela crítica e pelo público em geral do que comumente eram os textos escritos por mulheres. Assim, O’Connor teria lançado mão do grotesco, da violência e do tratamento indiferenciado de personagens masculinas e femininas (Prown, 2001, p. 10) para insultar “a sensibilidade de mulheres leitoras” (PROWN, 2001, p. 9, tradução nossa) e “distinguir-se decididamente como uma escritora não-*ladylike*²” (ibidem). No entanto, a própria Prown admite que:

Atenção minuciosa às dinâmicas relacionadas ao gênero em jogo na obra de O’Connor torna possível desvelar uma variedade de novas leituras que sugerem as muitas maneiras pelas quais sua ficção é, apesar das aparências, refletiva de sua identidade como uma mulher. De fato, não seria exagerado concluir que o gênero influenciou virtualmente todos os aspectos do desenvolvimento literário de O’Connor. (PROWN, 2001, p. 10, tradução nossa).

Mesmo que O’Connor tenha feito alterações em seus manuscritos antes de publicá-los, isso não significa que ela estivesse deliberadamente tentando camuflar sua identidade como mulher escritora, mas simplesmente tentando se adequar aos padrões literários da época e ao mesmo tempo dar sua contribuição. Aparentemente conformada aos costumes do mundo sulista, O’Connor conseguiu ser a garota sulista educada e gentil, o que permitiu que ela violasse “muitas das regras de conduta impostas sobre as mulheres jovens de sua raça e classe e atender às necessidades geradas por seus impulsos artísticos ‘anormais’” (PROWN, 2001, p. 15, tradução nossa).

Não se pode deixar de lado o fato de que Flannery O’Connor fazia parte de uma classe social privilegiada. Sua família, descendente de imigrantes irlandeses, tinha muita influência na cidade de Milledgeville (Geórgia), o que a coloca em uma posição ambígua de escrever ao mesmo tempo dentro de uma classe social dominante e de um grupo oprimido por essa mesma classe: o grupo das mulheres. Portanto, a escrita de O’Connor é um exemplo daquilo que Showalter chama de “‘discurso de duas vozes’, que personifica

² *Ladylike* é uma palavra usada na Língua Inglesa para definir algo que é refinado, polido, quieto e socialmente aceito para uma mulher.



sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50), sendo impossível ignorar a influência recebida da tradição literária masculina, mas também sendo redutor ignorar seu lado subversivo e sua escrita feita “no território selvagem” (Showalter, 1994) das mulheres.

É importante ainda destacar que o grotesco tem servido historicamente como um meio de subversão, contestação e ruptura, e assim também ocorre na obra de O’Connor. Os elementos grotescos e violentos não estão lá apenas para “chocar as mulheres” e diferenciar a literatura da autora, como sugere Prown (2001). Bakhtin, ao discutir a obra de Rabelais, afirma que sua tarefa essencial “consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época” (BAKHTIN, 2013, p. 386). Isto é, através de sua obra, o escritor francês procurava, por meio de um sistema de imagens grotescas, questionar a verdade oficial, ou, como afirma Bakhtin “a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes” (ibidem). Assim, Rabelais procura desconstruir a ideia que sua época “tem de si mesma”.

Da mesma forma, Flannery O’Connor, como pudemos constatar na análise deste conto, lança mão do grotesco para questionar os valores oficiais e busca lançar luz sobre as motivações escusas de suas personagens criticando a verdade da sociedade patriarcal. Assim, O’Connor consegue transmitir ao leitor uma sensação de ambivalência, levando-o a uma reflexão sobre as estruturas e instituições tidas como dominantes em sua época.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad: Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Trad: Jayme Salomão [et al.]. vol 17. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 235-269.

HARVID, David. The saving rape: Flannery O’Connor and patriarchal religion. *The Mississippi Quarterly*. 47.1, Winter 1993, p. 15. Disponível em: <http://www.missq.msstate.edu/> Acesso em: 23 de abril de 2015.

HENDIN, Josephine. *The World of Flannery O’Connor*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1970.

O’CONNOR, Flannery. Gente boa da roça. In: _____. *Contos completos: Flannery O’Connor*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 344-369.

_____. Good Country People. In: _____. *The complete stories*. London: Faber and Faber, 1997, p. 271-291.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Trad: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e Impasses: o Feminismo como crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

STREMPKE-DURGIN, Heather D. Prosthetics and Patriarchy: The Castration of Hulga Hopewell in Flannery O'Connor's "Good Country People". In: _____. *Patriarchal Power and Punishment: The Trickster Figure in the Short Fiction of Shirley Jackson, Flannery O'Connor, and Joyce Carol Oates*. Dissertação de Mestrado. Oregon State University, 2009, p. 31-49.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Mulheres e Literatura*, v. 3, 1999. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume3/31_elodia.html Acesso em: 23 de agosto de 2004.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 19

Imaginação Criadora e Insólito: imagens femininas nas artes plásticas, no cinema e no texto literário

FIGURAÇÕES INSÓLITAS DO CORPO PERFORMÁTICO NO DOCUMENTÁRIO *PINA*, DE WIM WENDERS

Luiz Guilherme dos Santos Júnior (PUCRS)

POR UM CINEMA DO CORPO

“filmado, o corpo atinge uma potência de convicção, uma beleza que o corpo não filmado não conhece”.

(COMOLLI, 2008, p. 176).

Entre os estudos que discutem teoricamente a representação do *Corpo* no cinema, o livro *Imagem-tempo*, de Gilles Deleuze, é pontual. Segundo o filósofo, o corpo diante da câmera se configura como uma “revelação” do humano, a partir dos gestos, configurando, assim, um “cinema do corpo”, em que “a personagem fica reduzida as suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um ‘espetáculo’, uma teatralização ou dramatização que vale para toda intriga” (DELEUZE, 2007, p. 231).

Com base nos filmes de Cassavetes e de Godard, Deleuze (2007, p. 242) ressalta a necessidade de que o cinema invente novas formas de captação que possibilitem realizar a busca de “posturas primordiais”, ou seja, maneiras de reinventar o estatuto do corpo, no intuito de questionar os limites do organismo. Essa maneira de entender a dimensão do corpo, tem como base as propostas teatrais de Antonin Artaud e seu “teatro do absurdo”, que, de acordo com Lins (1999, p. 20), “pretende não só refazer o corpo, mas reinventar o homem, criar um outro saber que não encontre no homem o lugar único da produção de vida e de conhecimentos”. Artaud sugere um teatro que reflita sobre o papel do corpo, no sentido de se contrapor aos regimes de interdição social.

Nesse sentido, o *Corpo sem Órgãos* proposto por Deleuze em *Mil Platôs* nasce com o propósito de pensar uma forma corporal que se anteponha à tirania de um organismo forjado pelos condicionamentos sociais. Com isso, a efusão, os movimentos gestuais e a intensidade dos corpos, para além do instituído, agenciaria formas de ruptura quanto a esses limites corporais.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur (DELEUZE, 1995, p. 25).



Deleuze refere-se ainda a uma “cotidianidade” que envolve um cerimonial em relação a tudo que possa transgredir o lugar comum dos corpos. Para ele, nessa perspectiva, “as atitudes e posturas entram nessa lenta teatralização cotidiana do corpo” (DELEUZE, 2007, p. 230-1). Entre as particularidades do que Deleuze chama de “cinema do corpo”, segundo o autor, está o fato de que “a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um ‘espetáculo’, uma teatralização ou dramatização que vale para toda intriga”.

Foucault (2001, p. 370), nesse sentido, ratifica o propósito de elaborar experiências cinematográficas, a partir de aspectos não “disciplinares”, desse modo, portanto, “é preciso inventar com o corpo, com seus elementos, suas superfícies, seus volumes, suas densidades, um erotismo não disciplinar: o do corpo em estado volátil e difuso, com seus encontros ao acaso e seus prazeres não calculados”. Mais do que uma “encenação” do corpo diante da câmera, o cinema deve agenciar figurações artísticas que multipliquem formas corporais não demarcatórias ou que limitem as expressões e os gestos.

Nesse sentido, o cinema precisa “desmantelar essa organicidade: isso não é mais uma língua que sai de uma boca, não é um órgão da boca profanado e destinado ao prazer de um outro” (FOUCAULT, 2001, p. 367). Por isso, a câmera tem um papel primordial, no sentido de agenciar intensidades através de ângulos, planos, enquadramentos, linhas de fuga, além de prazeres que desorganizem as formas e discursos comuns no tocante aos afetos.

As duas referidas propostas teóricas sobre o estatuto do “corpo no cinema”, podem ser percebidas de maneira extrema no documentário *Pina*, dirigido por Wim Wenders. A escolha feita pelo diretor alemão é oportuna quanto a isso, pois, a coreógrafa alemã, Pina Bausch, propõe em sua arte corporal diversos questionamentos sobre a densidade da matéria orgânica dos corpos, ou se há realmente algum limite para os gestos em movimento.

PINA OU O CINEMA DO CORPO

“A dança é o que suspende o tempo no espaço.”
(BADIOU, 2002, p. 84)

O documentário *Pina*, de Wim Wenders, realiza uma homenagem à Pina Bausch (falecida em 2009), uma das artistas que mais contribuíram para inserção de novas formas corporais e poéticas no âmbito da dança contemporânea. O filme originalmente foi filmado em 3D, pois, segundo seu diretor, até o advento dessa dimensão da imagem cinematográfica, seria quase impossível filmar a *performance* corporal do grupo artístico



de Pina Bausch, pelo motivo de que o dispositivo comum do cinema acabasse delimitando a complexidade dos mínimos detalhes dos movimentos gestuais e corporais.

Dentro dos padrões do gênero, no entanto, com muita inventividade, o cineasta alemão utilizou-se de filmes que mostram os ensaios originais conduzidos pela mentora do grupo e de coreografias realizadas pela *Companhia Tanztheater Wuppertal*, dirigida pela própria artista, além peças musicais da Companhia, a seguir: “A Sagração da Primavera”, “Café Müller”, “Kontakthof” e “Vollmond”.

As locações do documentário estão centradas na cidade de Wuppertal, na Alemanha, onde Pina viveu durante 35 anos, alternando-se com partes gravadas em estúdio com os alunos da coreógrafa, e outras que mostram cenas sequenciais de espetáculos dessa companhia. Contudo, a maioria das cenas surgem em um espaço teatral em que os espetáculos de dança eram levados ao público. Em tais sequências, cinema e teatro se confundem no documentário, criando a ilusão de que estamos ora assistindo a um espetáculo teatral de dança, ora realmente estamos diante de um filme.

Nesse sentido, a proposta estética elaborada por Wim Wenders se aproxima do conceito de “documentário performático”, no entanto, incorpora formas conceituais do cinema poético, já que tenciona utilizar-se de maneira contínua, fusões entre as matrizes da linguagem da visual, sonora e verbal. Além disso, as performances que foram criadas e coreografadas por Pina colocam em cena figurações do corpo numa vertigem que “desorganiza” a compleição natural dos movimentos e dos gestos, a partir de imagens insólitas que apresentam planos, ângulos e enquadramentos inusitados quanto às potências naturais dos corpos.

No todo, o documentário realiza enquadramentos que em sua maioria fazem a captação dos corpos em plano conjunto, o que demonstra certa intenção de mostra-los dentro de um domínio pleno de movimentos e gestos. Entretanto, as cenas nunca estão destituídas da concepção espacial, ou em espaços fechados, como no caso do teatro, ou em que os bailarinos mantêm contato direto com a natureza.

Wenders realizou um documentário em que o “gesto” se estabelece plenamente como dimensão de afetos, para que os corpos se apresentem plenos diante da câmera. Tal consonância entre “gesto” e produção de afetos está presente no teatro, mas pode ser naturalmente aplicada ao cinema. Como explica Brecht (2005, p. 155),

Chamamos esfera do Gestus aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um Gestus social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc.

Sobre essa potência dos corpos e dos gestos, e essa capacidade de transformá-los em arte e afetos múltiplos, Jeudy (2002, p. 111) comenta que “o desafio é de mostrar não somente do que o corpo é capaz, mas,



sobretudo, o que ele ainda pode, para além as exibições já realizadas”. Pode-se afirmar ainda que as dimensões insólitas dos corpos e dos gestos em *Pina* realizam o que Badiou (2002) chama de “a relação entre verticalidade e atração”, ou seja, como se em cada movimento corporal percebêssemos duas forças naturais que agiriam sobre os corpos: a tentativa de lançar-se numa linha vertical, e, por outro, a atração gravitacional do solo.

Tal dicotomia é marcante em quase todas as sequências do documentário, o que demonstra o intenso trabalho de reverter ou desconstruir as limitações impostas pelas leis da matéria. Badiou (2002, p. 80), “o corpo dançante está propriamente em estado de jorro, fora do solo, fora de si mesmo”. Especificamente sobre o teatro forjado por Pina Bausch, Lehmann (2007, p. 340), entende que,

Assim como os objetos, os gestos corporais são perceptíveis como realidades antes de toda significação, de modo que não mais conseguimos perceber efetivamente a realidade exterior no percurso da visão, orientada cada vez mais para o abstrato. O corpo sofre pela infância perdida; o teatro de dança a investiga novamente (LEHMANN, 2007, p. 340).

Em várias sequências do filme, os corpos convergem para formas vertiginosas que entram em choque com a dureza dos elementos materiais. Em outros, a fixidez e a leveza dos gestos agem como extensões dos elementos: terra, ar, fogo e água. O corpo deseja ser uma parte natural do mundo, estar mais próximo do que é inerente à própria constituição orgânica e “elemental” do homem, por outro lado, procura repelir, ultrapassar as limitações do corpo.

Por outro lado, a cidade de Wuppertal é um cenário recorrente no documentário, sobretudo porque se apresenta como um espaço tencionado pelos padrões da modernidade, com pontes, prédios e elevados, onde se percebe a ausência e trânsito de pessoas. Em algumas sequências do filme, os bailarinos de Pina surgem em plano conjunto, compondo movimentos gestuais em que a leveza das mãos e rotações do corpo em *performance* formulam contrapontos visuais em desalinho. Pela análise de Glusberg (2009, p. 58), “a *performance* é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística”. O que está em jogo nesse posicionamento estético é desconstruir a supremacia dos “dogmas comportamentais”, ao “ressignificar” a organicidade do corpo.

Ainda segundo Glusberg (2009, p. 59), “a *performance* não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras”. Desse modo, as figurações dos corpos em *Pina*, com base nessa proposta estética, pretendem, diante da câmera, realizar o extremo possível da capacidade estética dos movimentos, tirando-os do que é usual e telegrafado, mesmo que esses movimentos estejam grafados dentro de um processo de captação visual como o cinema.

A irrupção do insólito está em consonância com a radicalidade dos movimentos corporais dos atores frente às câmeras; ao mesmo tempo, corpo e gesto perdem as características usuais e se aproximam de um



Corpo sem Órgãos (CsO): “percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo” (DELEUZE, 1995, p. 24).

Numa dessas sequências, uma das bailarinas ensaia movimentos livres em uma indústria. No enquadramento, o espectador percebe em destaque uma arquitetura de aço em plano geral, enquanto a dançarina mantém um ritmo que, de alguma maneira, neutraliza o peso das linhas e do maquinário da fábrica. O chão de cimento sente o toque dos pés da bailarina, enquanto os braços e as mãos se distendem nas curvas da engrenagem de aço. Como afirma Badiou (2002, p. 83), “a leveza tem sua essência, daí ser a dança a sua melhor imagem, na capacidade de manifestar a lentidão secreta no que é ser rápido”.

Em certos momentos do filme, os bailarinos da companhia se transformam em espectadores, quando assistem algumas filmagens em que Pina Bausch orienta seus discípulos. São eles que propuseram, de acordo com a singularidade artística de cada um, uma dança ou movimento em homenagem à memória da artista. Diante da câmera, cada um dançarino fala da convivência e dos desafios que tinham que enfrentar sob a orientação da coreógrafa. Alguns dos artistas falam de medos interiores e de como Pina Bausch buscava “explorar” a potencialidade corporal de seus alunos, muitas vezes, apenas com uma frase, um olhar ou com o próprio silêncio. Nos depoimentos, o olhar de cada um expressar certa angústia interior; não há movimentos, apenas o silêncio diante da câmera, enquanto a voz dos artistas é ouvida pelos espectadores.

Outro elemento estético em destaque no referido documentário é a presença da trilha sonora, pois esta coordena de maneira harmônica e, por vezes, conduzindo o fluxo dos corpos, alternando-se em outras sequências, no intuito de, ora suavizar as linhas corporais e os gestos, ora projetando atritos entre o corpo, o espaço e o tempo, além estabelecer a profusão de afetos entre os dançarinos.

Outro papel fundamental da trilha é conduzir os encontros que acontecem entre os bailarinos. Raras são as cenas em que eles aparecem solitários. O encontro e o choque entre os corpos refletem a “cotidianidade” falada por Deleuze. Os corpos falam de vida, de dores e dramas afetivos, porém numa certa dimensão expressa apenas pelo movimento das mãos, de gestos faciais, de olhares intensos entre os atores. O peso dos corpos é controlado por outros corpos em situações de extrema plasticidade. Segundo um dos atores entrevistados, eles tinham que expressar fenômenos da natureza apenas com os gestos das mãos. O início do documentário é singular nesse sentido, pois inicia-se com os atores no palco realizando gestos manuais que simbolizam as estações do ano, seguidos de uma trilha instrumental com leves compassos.

O documentário finaliza com num plano geral onde novamente os atores realizam os mesmos gestos iniciais das mãos que “materializam” o fluir das estações. Estas são representativas pois sugerem estados



sensíveis do corpo, e de que maneira os gestos podem estabelecer um vínculo com os elementos da natureza, sem, contudo, deixar de questionar tudo aquilo que delimita ou pretende condicionar os corpos.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny et all. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. Sade, o sargento do sexo. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. In: *Ditos & Escritos*. (Vol. III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como obra de arte*. 2. ed. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Edição Liberdade, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Dumará, 1999.

PINA. Direção: Wim Wenders. Fotografia Hélène Louvart.: Imovision, 2011, NTSC, color. Título original: PINA.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 19

Imaginação Criadora e Insólito: imagens femininas nas artes plásticas, no cinema e no texto literário

IMAGENS DO INSÓLITO E DO FEMININO EM *VELAS NA TAPERA*: UM ROMANCE DE CARLOS CORREIA SANTOS

Danieli dos Santos Pimentel (PUCRS/CAPES)

VELAS NA TAPERA: O DISCURSO FICCIONAL E HISTÓRICO

Publicada no ano de 2009 pela Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, em termos históricos, a obra contextualiza os anos de 1928 a 1946 do século XX, época da instalação da companhia *Henry Ford Motores e Cia* no Baixo Amazonas, às margens do rio Tapajós. Região onde duas importantes cidades são erguidas: Fordlândia e Belterra – polos de abastecimento do látex – utilizado na confecção de pneus da montadora automobilística de Henry Ford. No entanto, a partir da alta produção da borracha na Malásia, seguido do insucesso do plantio das seringueiras na Amazônia, a economia gomífera entra em declínio e o projeto chega ao fim. As duas cidades construídas com o intuito de gerenciar e abrigar a mão de obra estrangeira são abandonadas por seus idealizadores e a ruína toma conta do lugar. Por sua vez, a montadora cancela o projeto de ocupação da área, e, praticamente toda a mão de obra estrangeira retorna ao país de origem deixando, no local, os vestígios de um projeto econômico interrompido e as memórias de um tempo áureo protagonizado por trabalhadores, entre eles pessoas de diferentes nacionalidades e a mão-de-obra local. Podemos assim dizer o evento histórico é atualizado pelas lentes de *Velas na tapera*, espaço ficcional onde se assenta a narrativa romanesca de Carlos Correia¹. Nesse cenário em que o insólito se manifesta em diferentes momentos, o escritor recria ficcionalmente o espaço onde habita Rita Flor, a personagem insólita viúva-órfã do romance.

A partir dos dois lutos, a personagem se entrega ao abandono e ao exílio de si. A não superação do luto, a melancolia e o transtorno psicológico, somado aos estranhos eventos que escapam à lógica material, desencadeiam a série de eventos insólitos na obra. Tudo começa com o misterioso incêndio na velha tapara de Rita Flor, o aparecimento de velas acesas no lugar de sua antiga cabana e a aparição do fantasma da filha que implora por um templo sagrado, esses são os primeiros apontamentos da irrupção do insólito em *Velas na*

¹ Em fins do século XX o autor empreendeu uma vasta e importante pesquisa documental que deu fundo histórico ao seu romance. O projeto resultou no romance, *Velas na tapera*, vencedor do Prêmio Dalcídio Jurandir, promovido pela Fundação Tancredo Neves (2008).



tapera. Após esses trágicos acontecimentos, a viúva é abandonada pela família com quem tinha uma relação complicada. Não encontrando abrigo nem mesmo na vizinhança, Rita Flor se vê diante da impossibilidade da vida e do projeto de construção da capela. Nessa penumbra, ambientado em um cenário de ruínas e abandono nos deparamos com uma velha Fordlândia em destroços, apenas o negro e velho vestido de luto da personagem, se destaca na paisagem abandonada e fantasmagórica. Seu corpo esquelético, mas ainda belo encontra abrigo no prostíbulo da cidade.

Nesse lugar, Rita Flor testemunhará estranhas forças do sobrenatural. Durante o dia, cumpre a sua rigorosa penitência e à noite oferta o seu corpo em nome da santificação da filha. As prostitutas e os clientes serão também as principais testemunhas dos mistérios do sagrado e do profano que vem modificar a atmosfera do espaço: a aparição do fantasma de Saninha, as velas místicas acesas no chão do quarto e o profundo sentimento de tristeza descrito pelos homens durante a relação sexual com a viúva. Não obstante, toda a cena de ocupação americana na Amazônia é sempre descrita em volteios, intercalando a memória do passado e os elementos do presente: igrejas luteranas, hospitais com aparatos tecnológicos importados, cidade planejada conforme modelo arquitetônico americano, variações linguísticas da fala local, língua inglesa são elementos que convivem simultaneamente.

IMAGENS DO INSÓLITO E DO FEMININO

Carlos Reis (2012, p. 55) enfatiza o alargamento da “dimensão contextual das representações do insólito” no âmbito da historicidade. Conforme o autor: não há, nos textos literários, um insólito em absoluto ou em abstrato, ou seja, fora de contexto; há um insólito (ou até vários insólitos)”. Desse modo, achamos oportuno destacar a nossa posição conceitual a despeito do insólito. A definição que percorremos figura no artigo – *Figurações do insólito em contexto ficcional* – de autoria do mesmo Reis. O estudioso nos lembra do importante ensaio de Manuel Antônio de Castro onde o termo (insólito), para ser melhor entendido, precisa da recuperação de outro vocábulo em latim de onde deriva o termo português: “*Sólitus*”. Portanto, de acordo com o autor acima, tudo o que é “*sólitus*” pertence ao terreno do habitual e do costumeiro, normalmente aquilo que impele a força do hábito, da repetição. Assim, o prefixo (*in*) “indica negação”, logo, “o insólito é simplesmente o não-costumeiro, o não habitual” (REIS, 2012, p. 57).

As primeiras páginas do romance se abrem para uma atmosfera melancólica, triste e sombria, a cena do sepultamento de Saninha, filha de Rita Flor. Detemo-nos na primeira manifestação do insólito, a densidade



psicológica e a visível alteração do estado físico das personagens: Rita Flor e Terêncio, não precisamos forçar a imaginação, e, tão logo, o que vemos, é quase o retrato inerte de uma aparição sobrenatural na floresta escura e fria. Ainda mais, quando o insólito vem pousar bem ali nas franjas do tempo e do espaço, essa terrível ação responsável por tirar da chamada normalidade o estado das coisas, evento que governa não só a vida das personagens, mas também, atua e interfere, sobretudo, na lógica da natureza. A uma hora dessas, imaginamos o desajuste do leitor frente à triste cena do funeral:

Rumava ao horizonte o entardecer. E tudo na margem do rio parecia ter parado para acompanhar o melancólico sepultamento de Saninha. Não havia um vento que soprasse. Não havia uma folha que mexesse. Em pé, ao lado de Terêncio, descalça, inteiramente vestida de preta, segurando uma vela acesa. Rita Flor não movia um milímetro em sua alma. Não oscilava uma ação sequer. O olhar parado ao pequeno caixão de madeira crua que continha a sua filha. (SANTOS, 2009, p. 21).

Aqui, o estranhamento do leitor deve ser levado em consideração, pois corresponde a uma dupla experiência de leitura. Referimo-nos à experiência do medo provocada pela obra que encarna o discurso ficcional insólito, como fazem até hoje os gêneros remanescentes dos clássicos da literatura fantástica a partir da instauração do “medo como efeito fundamental do fantástico”, como bem observa David Roas (2014, p. 58): “a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor”.

Velas na tapera recupera e assume, em parte, a multiplicidade de imagens insólitas, sem se apresentar exatamente como uma literatura fantástica ainda que a obra se aproxime bastante do gênero. A obra encena diversas situações absurdas que, a seu modo, vem abalar tanto o caráter inovador da linguagem romanesca, e, em sua temática, desencadeia a ruptura com padrões de uma sociedade tida como normal e pacata, assegurada pelos bons costumes, valores morais e religiosos, num lugar onde não pode reinar, de modo algum, segundo as leis, os sintomas da má conduta. Mas eis que surge Rita Flor. Imigrante estrangeira educada aos moldes rígidos de uma cultura burocrática e religiosa, ainda por cima, prometida a um noivo com quem irá romper. Certos de que a personagem “bem-comportada”, conforme os padrões da época, não vai romper com o paradigma de moça recatada e vai. Sim. Vai provocar no seio daquela sociedade uma grande reviravolta. A ruptura vem do coração, por amor a um outro homem que não o prometido na tenra idade. Rompe com a família e vai viver nos braços de quem a família, nem por um milagre, aceitaria como membro. Aí que reside o insólito, a narrativa prima pela desordem, pela desestabilização de uma determinada ordem. Investindo fatalmente na errância e no destino trágico de todas as suas personagens, sem exceção. Não há uma personagem da obra que não viva, à sua maneira, imersa numa terrível maldição, o assombro de um espaço onde tudo tende ao abandono. Nada na obra é estável e permanente, tudo remete ao imprevisível, ao efêmero. Suas personagens, todas inconformadas



com a decadência do tempo que varreu para sempre a esperança de um retorno aos tempos áureos e prósperos de Fordlândia também se degradam à medida que insistem em sobreviver em meio às crises de ordem material e espiritual.

A obra, prima pelo trágico dos acontecimentos ao passo que avança pelo terreno do sobrenatural em que pese a luta entre dois mundos. Desta obra, nada podemos esperar em matéria de “normalidade”, pois nela, tudo é regido pelo absurdo dos acontecimentos. O que a esse ponto já podemos adiantar, nem mesmo o amor tem a força de reverter a ordem das coisas. Ao cabo, a morte é quem triunfa e comanda a vida e o destino das personagens. De certa forma, todas as personagens de *Velas na tapera* são testemunhas das estranhas forças que brotam das ruínas do espaço. No entanto, a estrela maior do insólito é Rita Flor, é ela quem vive, de fato, a sua crença místico-religiosa, assiste ao acender das misteriosas velas e a voz fantasma da filha que apela pela construção da igreja. Estrangeira em terra alheia, mulher, viúva, órfã, cortesã e quantos mais adjetivos possam emergir dessa grande personagem. Mais uma vez, o insólito se ratifica por meio da ruptura com a ordem estabelecida, algo que pertence ao terreno do verossímil, quem sabe até ao inverossímil do ponto de vista real, quando nos detemos em uma vida eternamente confinada ao desespero. Por isso, costumamos duvidar, ainda que incrédulos, que isso de fato, seja possível e plausível de acontecer mesmo no mundo ficcional, daí o nosso assombro quando dizemos: que coisa mais insólita! “O que podia na vida de uma mulher que aos dezoito anos perdera o marido? O que podia na vida de uma mulher que aos vinte e dois perdera a filha para uma doença sem uma única explicação?”

No romance, nada pode ser esperado do ponto de lógica racionalista, ao passo que a narrativa avança, vamos adentrando no universo simbólico de Rita Flor, desvelando um mundo cada vez mais absurdo e aparentemente ilógico. A personagem, por si só, já responde ao primeiro quesito, principal alvo e instaurador de uma nova realidade. Exatamente na forma como descreve Silva (2013, p. 21): “O insólito ocorre como ruptura de dada realidade, na contramão da expectativa despertada por determinado acontecimento, como quebra da relação previsível e esperada, confrontando-se, por vezes, no mundo diegético, também insólito”. Tanto a obra quanto a personagem assumem figurações insólitas². A irrupção do insólito se manifesta desde a cena do sepultamento da filha, momento em que a personagem retorna ao lar e de se depara com a solidão de sua velha tapera, em total desespero, acende algumas velas na tentativa de iluminar o ambiente, e sem perceber o fogo se

² A partir dos estudos de Reis e Lopes, Flavio García (2013, p. 88) indica o conceito de personagem insólita: “é sobretudo o aspecto físico [...] que atrai as atenções da caracterização [da personagem, e que] a atribuição [...] de uma alcunha pode desde logo atuar como elemento de caracterização”. Desse modo, se atentarmos muito bem para as características físicas de Rita Flor vamos notar que a referida personagem adquire ares insólitos por se aproximar plasticamente da imagem de um fantasma, espécie de vulto fantasmagórico e esquelético encarnado no perfil de viúva e órfã.



alastra pela casa. Em estado alterado, a personagem nada percebe, pois a essa altura encontra-se do lado de fora da casa, vagando pela floresta. Horas depois, quando desperta de um desmaio recobra a consciência e só então se dá conta do incêndio. Desse ponto em diante, já estamos em terreno do insólito.

Rita Flor abrindo os olhos devagar. Num primeiro momento, a compreensível confusão sensorial de um pós-desmaio. Primeiro a sensação do chão frio sob si, relva úmida. Em seguida o ruído de tudo em volta. Sussurros de mato, cochichos de reentrâncias. Mesmo já aberto os olhos, só depois o foco da visão foi se ajustando. O rosto apontado para cima permitiu-lhe ir vendo, para além das copas das árvores, a imagem de uma lua cinza. Um céu noturno que sorria lonjuras. Cansada, a face foi decaindo, decaindo (...) A mata...Outra vez em seu ouvido a voz de Saninha (...) Rita ergueu-se de súbito. Como? Mas como fora parar ali? Cristo Amado! Lembrava-se de estar em sua tapera, acendendo velas. Estava em sua casa, segundos atrás. Agora se via no meio da mata! Como? As velas... (SANTOS, 2009, p. 31).

Toda a vida de Rita Flor inclina-se para a decifração das mensagens do simbólico e do sagrado³ presentes no fenômeno das velas acesas no chão.

“Mamãe...Haverá luz depois, mamãe... Haverá luz...” Perdida em carreira, Rita buscando entender. Ouvira sua filha? Ouvira a voz de sua menina? O que estava acontecendo?...Toda a mata, por fim, se abriu para tudo mostrar a Rita Flor. E ela se deteve, pálida. A imagem a sua frente foi qual um muro de lanças. Sua tapera. Inteiramente incendiada. Sua tapera virava restos em brasa. Cinza. A fumaça escura a subir no rumo da lua. Cinza. Um turbilhão de emoções e pensamentos. Perda. Como? Desgraça. Absurdo. Patético. Inércia. Mutismo. Solidão. Loucura. Nada. Oco. Perda. Como? Destruição total. Para a alma, para o corpo, para o juízo. “Luz, mamãe...Luz...Depois”. Saninha? (...) Até que se deu aquilo. Sim...Aquilo...Rita parou de girar ao perceber no chão, a centímetros de seus pés, uma vela. Acesa. Não. Não era uma vela. Eram duas. Acesas. Não! Três! Uma atrás da outra. Qual uma trilha. Não. Não eram três. Eram quatro, cinco...sete...Uma trilha de velas acesas. Uma trilha surgida do nada. (SANTOS, 2009, p. 32).

O mistério das velas acesas desperta a sensibilidade de Rita Flor e a personagem começa a estabelecer uma comunicação com esses estranhos eventos: “Por milagre, por absoluto milagre, descobriu que a vela sobre o túmulo de Saninha estava...acesa (...) conseguira compreender com poética profundidade o que lhe estava acontecendo (SANTOS, 2009, p. 35). De início, assim que as velas acesas e o choro do fantasma da filha começam a se manifestar, a viúva não compreende muito bem a linguagem desse mistério.

Nesse ponto, fazemos uma suspensão a despeito do insólito no romance, pois precisamos demarcar de que maneira a personagem vai se transformar em prostituta⁴. Lembremos que, a esta altura, a viúva já sem casa

³ Tomamos o conceito de sagrado postulado por Mircea Eliade em sua obra, *O sagrado e o profano* (1992, p. 164): “O homem religioso assume um modo de existência específica no mundo, e, apesar do grande número de formas histórico-religiosas, este modo específico é sempre reconhecível. Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo.

⁴ A figura da prostituta na literatura é muito antiga. O mesmo romance faz alusão a obra de Alexandre Dumas, *A Dama das camélias*, que é lembrado de forma intertextual pela prostituta Naiara. No entanto, queremos chamar atenção para o fato de *Velas na tapera* tratar de um dos objetos de desejo, no caso a prostituição, esse fator se aproxima muito do estudo de autoria de Georges Bataille, especificamente no XII capítulo de sua obra, *O erotismo* (2014), o autor ressalta a questão de as mulheres serem “objetos privilegiados do desejo”, também se ocupa da prostituição religiosa, elemento que vamos notar no romance de Carlos Correia Santos, lembremos que Rita Flor, é tida pelos homens, como um objeto de desejo ao passo que também é tida como um ser sagrado, mãe de uma criança milagreira, todos os homens tem pela prostituta um sentimento de devoção.



e despossuída de bens, começa a perambular pela mata e pelas ruas da cidade até ser acolhida por Naiara, uma das prostitutas que trabalha com a Velha Carmem. Segundo o narrador, fazia tempos que a moça acompanhava de longe as notícias da Viúva a Mata, sabia que fazia dias que Rita Flor perambulava por aquelas redondezas, e, no fundo, sempre tivera um “fascínio por aquela mulher...Ninguém na cidade pronunciava seu nome, ninguém ousava tocar no assunto...Rebatizaram-na como Viúva da Mata e assim a tratavam” (SANTOS, 2009, p. 37). Mesmo muito antes de Naiara vir trabalhar na casa da Velha Carmem a lenda de Rita Flor e sua menina já corria pela cidade de Fordlândia. Foi assim que, pela primeira vez, foi tomada de fascínio por aquela mulher por quem muitos suspiravam, pois em seu entorno havia algo de um profundo mistério, somado ainda a sua bela aparência física “jamais esquecer a primeira vez em que vira a Viúva da Mata (...) Vira-a perto do rio, brincando com a sua menina. Que figura fascinante. Que mulher bela. Os longos cabelos pretos cheios de vento e noite. (SANTOS, 2009, p. 38).

É importante dizer que a obra não se assenta apenas nos eventos sobrenaturais que cercam a vida de Rita Flor, mas se encarrega de sobrepor diversas imagens do sagrado. Isso significa dizer que o sagrado não emerge apenas das convicções da viúva, pois há um sagrado manifesto em outros signos, na fusão dos signos do catolicismo popular *versus* o protestantismo:

A igrejinha...Brotando dos batentes que levavam a entrada impedida, um jardim de velas que os fies sem paróquia espelhavam. Pedidos. Muitos pedidos. Alguns pavios ainda acesos. Alguns restos de cera apagada, formando desenhos que só os sem pressa entendiam. Dentro do prédio, as imagens de santos. Sozinhas. No escuro (SANTOS, 2009, p. 39-0).

Em meio às ruínas e a decadência, Rita Flor inicia a sua errância pelas ruas: “Rita Flor a andar devagar. Pés descalços. A barra de seu mudo vestido preto arrastando as folhas mortas no chão (...) Rita andava como quem partia e não como quem avançava (...) tudo em sua aparência resumia-se a uma palavra: inexistência. (SANTOS, 2009, p. 47-1). Em outras passagens, o sagrado se manifesta como punição para os pecados cometidos pela viúva no passado, assim observamos na voz do pastor, no momento em que Rita Flor, ao se dirigir a porta de entrada do templo protestante ouve a seguinte pregação: “aos impuros caberão as vestes da vergonha...Aos impuros restará o ofício de purgar os erros...” (SANTOS, 2009, p. 51).

Uma das cenas mais marcantes se dá no momento em que o insólito ganha ainda mais densidade no plano dos acontecimentos, corresponde ao momento em que a viúva adentra o interior da igreja protestante durante o culto protestante. Pela primeira vez, desde que rompera com a família e a religião, a personagem se defronta com os seus familiares (com sua mãe, sua tia e seu ex-noivo). Não poderia soar diferente, a conduta da viúva e as notícias do milagre de Saninha tê-la salvado do incêndio em sua tapera são vistos de forma negativa pela família e pelos membros da igreja.



Mas Rita, transtornada. Ela apenas concordou em deter os passos mortos diante da fileira de bancos onde estavam sua tia e sua mãe. Olhou-as com súplica. Tiana não quis encará-la. Hannan chorou ao revê-la, ali, tão perto...Rita falando e falando: – Um milagre! Aconteceu um milagre... – A lágrima cravada na face – As velas na minha tapera...Tudo pegou fogo...Eu...Eu desmaiei, eu caí...E quando acordei...Eu estava do lado de fora, longe do incêndio...Eu ouvi a voz de Saninha – Queria receber de volta o olhar de sua mãe. Precisava. Não era hora para rancores. Porque ela não a olhava nos olhos? Fitou Hannan de modo pungente – Tia...A senhora entende? Foi um milagre...Saninha me salvou...Foi um milagre. Trovão. Lá fora, um rascante estrondo de trovão...(SANTOS, 2009, p. 53).

O insólito mais uma vez se manifesta na forma como a notícia do milagre vem perturbar a ordem religiosa da família. Não obstante, tanto o pastor O'Brien quanto a mãe de Rita Flor reprovam a ideia de um possível milagre, assim lemos em duas passagens, a primeira se dá na fala do pastor e a segunda na voz de Tiana, mãe da viúva: – Jovem...Ouça...Os milagres do Senhor não se processam desse jeito”, “Deus está te dando o castigo que mereces...O pecado se pune com o sofrer” (SANTOS, 2009, p. 53). Acompanhamos o desfecho de uma cena triste, nos referimos ao abandono de Rita Flor por parte dos familiares que a ignoram em sinal de reprovação aos seus atos. Por fim, desconsideram totalmente a presença da viúva ao ponto de abandoná-la sozinha na igreja. Nem mesmo o pastor de quem a viúva, fora desde a infância prometida, (O'Brien) foi capaz de ampará-la. Assim, a viúva chega a uma terrível conclusão de que é “um alguém sem ninguém”, expressão do narrador em fins desse triste episódio. As transformações operadas no tempo e no espaço dão início a outro momento da narrativa. A pesada chuva já antecipada pelo trovão vem a dar início a uma fase de mudanças, inclusive na vida de outras personagens. A água simboliza o renascer de Rita Flor, imagem que nos lembra a cena de um batismo, mais uma vez o insólito se intercala com o sagrado, ao mesmo tempo em que busca uma aproximação com as esferas do simbólico: “Rita Flor parada no meio da praça, sob a chuva...Abandonada” (SANTOS, 2009, p. 56). Nem mesmo a tentativa de Pedro da Luz (o dono do empório) de tirar Rita Flor da chuva, nem mesmo o seu amor revelado ali foi capaz de chamar atenção por um instante da viúva petrificada debaixo daquele temporal. Parara qual uma estátua tinha o olhar vago e perdido nos enigmas de Saninha e no mistério das velas. Foi então que veio o frio, a febre, o delírio e a queda. A segunda parte do romance narra a acolhida de Rita Flor no prostíbulo. Após, perder a consciência é levada por Naiara para o prostíbulo da Velha Carmem:

– Onde estou?... – Novo fitar a outra ao seu lado – Quem és tu?... (...) – Me chamo Naiara. Sou uma das acolhidas da Velha Carmem...A senhora está no meu quarto, na casa da velha Carmem...Velha Carmem? A casa da Velha Carmem?...Era um prostíbulo...Estava nu, prostíbulo...Demonstrando o tanto que ainda se encontrava alquebrada, quis saber: – Estou aqui há quanto tempo?...Um, dois dias? O riso suave de Naiara e a resposta: – Duas semanas. O susto fez Rita querer erguer-se. A franqueza, porém, obrigou-a a manter a cabeça sobre o travesseiro. – Duas semanas. Como algo assim era possível? Naiara explicou: – Aquela noite...Bem, eu fui até a praça...A senhora passou o dia inteiro lá, em pé, sob a chuva...Cheguei exatamente no momento em que desmaiou...Pedi ajuda e a trouxe para cá...(SANTOS, 2009, p. 69).



A descrição do decadente prostíbulo: “para além das desertas e melancólicas instalações da antiga serraria...Era no depois daquele acolá que ficava a forja das paredes, portas e janelas que atendia pela alcunha de Casa da Velha Carmem” (SANTOS, 2009, p. 76). Depois da acolhida de Rita Flor, seguido da recuperação lenta da saúde. Novamente, o segredo da vela mística: “Minha filha quer que eu faça uma capela para ela...”. A viúva se dispõe a narrar todo o milagre para Naiara: “Antes de desmaiar na praça...eu tive a revelação do que preciso fazer...Uma capela...Sainha quer que eu construa uma capela para ela...” (SANTOS, 2009, p. 78-9).

Nem bem a personagem termina de narrar o pedido da filha, o insólito torna a se manifestar. Desta vez, a aparição da vela acesa não se mostra apenas à mãe de Saninha, mas também aos olhos da companheira de quarto:

Naiara viu. Viu e arrepiou-se...Fincada na terra da margem do igarapé...uma vela. Acesa. Uma vela. Mas como? Segundos atrás levava a caneca para coletar mais água e nada ali havia. Nada. Uma corrente de espanto eletrizou-a por inteiro. Tentou dizer algo. Balbuciou um “Nossa Senhora de Nazaré...(...) Rita, porém, tomou para si o dizer. E limitou-se a murmurar, dividida entre o riso e o choro: – Saninha...A minha menina...Tu entendes?...É ela...Saninha. (SANTOS, 2009, p. 80).

A misteriosa vela acesa é acolhida por Naiara, posta em um pires e levada para o quarto. Após o banho, Rita Flor veste o mesmo traje de luto (o vestido preto) e deixa o prostíbulo. Em seguida, a Velha Carmem é quem anuncia a possibilidade de a viúva “entrar para a função”, mas a amiga retruca: “Essa mulher tem algo diferente (...) Veja só: ela acredita que a filha dela virou uma espécie de milagreira” (SANTOS, 2009, p. 84). O milagre confirmado novamente no túmulo de Saninha.

A vela. Acesa. Então, mais uma vez...o milagroso...Do nada, aos pés de Rita, uma outra vela. Acesa. Mais uma. E outra. Uma trilha de velas. Igual, mas apontando um caminho inverso. Agora saindo da margem e indicando entre folhas. O resvalar de Rita entregou-se a acompanhar o místico. Foi-se no encaço de uma vela nova, mas uma vela nova, mais uma vela nova. Acesas. Todas. As que para trás iam ficando, não mais. Nada. Vela alguma. Rita indo, indo. E o indicar da trilha iluminada por fim chegou ao rumo intentando. A mãe viúva-órfã estava de novo diante do pouco que sobrara de sua tapera (...) As velas. Acesas. Deixaram de ser uma trilha. Mas, intensas, viraram o fabuloso...O poético exuberante...Todo o solo no entorno de Rita apinhou-se de velas acesas (...) A voz de Saninha em seu ouvido: Haverá luz depois, mamãe...Haverá luz...A capela...” (SANTOS, 2009, p. 90).

Para a personagem, aquele evento era a manifestação de um milagre em sua vida. Era a voz da filha que lhe soprava nos ouvidos o desejo de uma capela. O retorno da viúva para o prostíbulo culmina com outra “experiência divina”, a vela acesa encontrada e depositada em um pires mantém a chama sempre acesa. Precisava encontrar alguma maneira de angariar economia para a construção da capela. A viúva se encaminha para estabelecimento de Pedro, mas o comerciante pergunta se a viúva tem condições de pagar. Desolada, sem ter meios para a compra do material Rita Flor tenta suicídio atirando-se ao rio. Outra vez é assombrada pela estranha voz e as velas acesas que a impedem de dar cabo na própria vida.



O terceiro capítulo narra o desaparecimento de Rita Flor, em paralelo com o abandono do lugar findo o projeto de exploração do látex. As incessantes tentativas de contato com os proprietários do projeto para a reabilitação da Companhia. Mas tudo em vão, tudo transformado em ruínas e lembranças de um tempo áureo. Após três meses a viúva retorna para aceitar ao convite da Velha Carmem: “– Sim...A proposta...Aceito entrar para a função... – Tremor na luz da vela – Não é assim que se diz? A função?...”. Entrar para o prostíbulo com uma condição, o dinheiro arrecadado seja dividido igualmente, seguido da justificativa para a construção da capela em memória da filha: “– Meu sexo não é sagrado...Minha fé, sim”. (SANTOS, 2009, p. 139). “Entrar para a função” e pede que a notícia se espalhe, surgem os pretendentes para a primeira noite com a prostituta novata. Em meio ao leilão surge o maior lance, o de Pedro da Luz, o primeiro homem a deitar com Rita Flor no prostíbulo e o primeiro a testemunhar, na manhã seguinte, o milagre das velas acesas no chão do quarto. Dali em diante, a tristeza passa a consumir alma dos homens que deitam com a mãe da menina milagreira, os clientes começam a sentir o peso da profanação, assim também se sucedera com Pedro da Luz. Enquanto isso, Rita Flor começa a amontoar os primeiros materiais para a construção da capela. A crença nos milagres de Saninha, a cura de Selma, esposa de Terêncio e o milagre da chegada da carta contendo notícias do filho da Velha Carmem. As notícias dos milagres da filha milagreira passam a correr pelas redondezas; o fantasma da menina, seguindo do fenômeno das velas acesas começa a assombrar as prostitutas e os homens. Por fim, Rita Flor consegue o seu maior intento, a construção da capela, não sem antes, despertar ainda mais uma vez, a desaprovação de sua família. A família organiza uma caminhada em protesto, durante a caminhada, encontra no caminho a procissão das velas organizada por Terêncio, Selma e pelas prostitutas, em meio a tudo isso, um dos maiores eventos insólitos que já se encaminha para o fim do romance ainda está por vir. Bem a tempo de a procissão chegar à capela da menina milagreira, a fumaça vista de longe, já antecipa o misterioso incêndio, desta vez, todos presenciam os últimos suspiros da viúva em meio as labaredas, e, bem no centro da chama mística, assistem ao emocionante encontro dos espíritos de Rita Flor com o marido (Duncan) e a filha. Durante o encontro das três almas apenas voz de Saninha ecoa em meio ao fogaréu: “– Há luz agora, minha mãe...Há luz”.

Algo que muito nos chama atenção nesse romance, não é apenas a forma como o insólito se manifesta em contexto ficcional, mas as transformações operadas no âmbito da construção do texto literário. Portanto, podemos falar de um insólito que se manifesta no nível da linguagem romanesca, por esta romper com as expectativas e o horizonte do leitor, pois ao passo que investe seguramente em uma narrativa do medo, também opera transformações no nível da forma e do texto. Aliás, o insólito não é o único fio condutor de uma obra



como esta que prima pela riqueza dos detalhes: o importante trabalho de pesquisa histórica empreendido pelo autor merece um destaque especial; em seguida, a riqueza da narrativa ao fundir diversos gêneros, desde os registros de fala das personagens na língua inglesa e nas variantes locais ribeirinhas (como a fala da Velha Carmem, de Terêncio e Selma); a relação entre a prosa romanesca, a poesia e música, por exemplo, as músicas caribenhas ouvidas na rádio, o jogo metalinguístico e lúdico a partir do intercalar da prosa com a poesia, com destaque para os poemas de Antônio Tavernard e para os poemas escritos por Naiara. Além disso, ressaltamos a profundidade e a maturidade de escrita com que o autor relaciona temas tão complexos e polêmicos como: erotismo, sagrado e profano.

Ressaltamos a forma como a linguagem do romance é, cinematograficamente construída, mediante o forte apelo visual conferido ao romance em questão, ao mesmo tempo em que a linguagem romanesca é memorialística, digressiva, fragmentária, poética, lírica e musical. Todos esses recursos tornam o texto mais flexível ao tratar de assuntos históricos, tudo isso; sem deixar de anotar a profundidade e a densidade de personagens de ficção tão bem construídas. Dito isso, tantos outros conceitos merecem atenção dos leitores quando, diante da referida obra, por exemplo, o conceito de luto e melancolia toma grandes proporções, problema que não exploramos em decorrência de nossa abordagem ser outra; a questão do erotismo torna-se muito evidente; sexualidade e violência (grande parte das personagens narram histórias de violências e abusos); a relação mais pontual entre o sagrado e o profano; a relação entre literatura e história; literatura e memória. Por fim, gostaríamos de lembrar que os nomes das personagens do romance são bastante emblemáticos, e não poderíamos terminar esse artigo sem deixar anotar a profundidade ritualística presente nos nomes das personagens: Rita Flor (o nome de Rita evoca a palavra rito) e no nome de Saninha (que é um acróstico: San[t]inha) por sintetizar em sua máxima, o elemento sagrado em toda a sua trajetória.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GARCÍA, Flavio. *Discursos fantásticos de Mia Couto: mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013.

REIS, Carlos. Figurações do insólito em contexto ficcional. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. (Org.). Flavio García e Maria Cristina Batalha. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTOS, Carlos Correia. *Velas na tapera*. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, 2009.

SILVA, Luciana Moraes. *Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 19

Imaginação Criadora e Insólito: imagens femininas nas artes plásticas, no cinema e no texto literário

**SAGAS FANTÁSTICAS E A REPRESENTAÇÃO FEMININA: A TRAJETÓRIA DE DAENERYS EM
A GUERRA DOS TRONOS**

Pedro Afonso Barth (UPF)

SAGAS FANTÁSTICAS E NOVAS REPRESENTAÇÕES

Atualmente, sagas fantásticas são muito populares entre jovens leitores. Sagas como *Harry Potter*, *O senhor dos anéis*, *Crônicas de Gelo e Fogo* venderam milhões de livros e configuram um fenômeno. Sagas, segundo Alberto Martos García (2011), são narrativas pós-modernas que mobilizam diferentes gêneros e linguagens na sua constituição e, dessa maneira, configuram um território absolutamente novo de investigação exigindo ferramentas e conceitos apropriados para a análise.

O termo saga é de origem norueguesa e seu significado está atrelado ao verbo *segja* que significa contar. Originalmente, saga identificava um gênero oral específico – composições épicas, associadas às culturas nórdicas e germânicas, que narravam façanhas e feitos memoráveis. O termo saga passou a fazer referência a narrações seriais fantásticas com conteúdos imaginários. (GARCÍA, 2009). Sagas, atualmente, dominam o mercado de vendas de livros e, por vezes, são vistas com desconfiança. Realmente, o fenômeno das sagas é consequência direta do capitalismo de ficção, da literatura de massa e da convergência midiática, porém, não significa que tais obras sejam inferiores.

Alberto Martos García (2009), em sua obra *Introducción al mundo de las sagas*, caracteriza as sagas como ficções que forjam novas realidades, criam novos universos a partir de mitos conhecidos. Sagas seriam narrativas pós-modernas, que não se limitam ao esquema do relato de espada e bruxaria, mas apresentam a elaboração de utopias e distopias, há a criação de uma nova realidade, é forjado um mundo completo, que não é apenas um plano de fundo para as histórias. Esse mundo comum, com a mesma história e geografia, e que percorre diferentes linguagens e mídias é denominado como paracosmos. Uma saga pressupõe uma expansão: a saga não se limitaria a um livro, mas se estende para continuações e mais, ultrapassa a linguagem escrita e abarca a outras linguagens – filmes, mapas, games, quadrinhos, séries. Assim, uma obra escrita, em formato de livro, pode dar origem a um universo que será expandido em outras plataformas e, muitas vezes, por autores



diferentes (MARTOS GARCIA, 2009).

Hodiernamente, as sagas literárias vêm apresentando uma hibridação de mitos que remetem ao maravilhoso clássico, tanto a matriz do gênero da Antiguidade como da Idade Média. Porém, alguns aspectos desses elementos insólitos são totalmente inovadores. O mito, com todas as suas atualizações, aparece na saga como um referente contínuo. Assim, as sagas são como um palimpsesto, com um texto sobrescrito sobre outro texto, mitos antigos reformulando questões modernas. Martos García (2009) aponta que as lendas, os mitos e os contos nutrem-se do imaginário popular da humanidade e constituem as representações das experiências e crenças coletivas que cada comunidade guarda para si como um tesouro. São primos-irmãos de toda fantasia criada pela arte, e tal fantasia é ingrediente constitutivo das sagas fantásticas.

Glória Garcia Rivera (2004) afirma que um paracosmos, apesar de parecer ter uma estrutura difusa e híbrida, é altamente influenciado por narrações folclóricas e assim apresenta semelhanças com o conto maravilhoso. Por isso, é comum em uma saga a existência de papéis básicos como o herói, o agressor, o ajudante, o mandatário, pois todo paracosmos de uma saga parece funcionar como uma espécie de mito fundacional. Apesar de se alimentar de mitos, as sagas são narrativas pós-modernas porque na realidade reciclam, hibridizam e combinam muitos materiais, desmantelando códigos e valores obsoletos e atribuindo valor em outros. Por exemplo, a forma narrativa permite a representação da mulher como uma heroína positiva, ativa e insubmissa às estruturas patriarcais. (MARTOS GARCIA, 2009) E esse aspecto das sagas que analisaremos nesse trabalho: a forma que o feminino é representado. E como delimitação, escolhemos a saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*, especialmente a maneira que a personagem Daenerys Targaryen é descrita no primeiro livro da saga, *A Guerra dos Tronos*.

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM A GUERRA DOS TRONOS

George R.R. Martin é, atualmente, um dos escritores mais lidos no mundo, graças ao sucesso de sua saga de livros *As crônicas de Gelo e Fogo* (*A Song of Ice and Fire*). Não podemos considerar esse sucesso como um evento isolado, por duas importantes razões. A primeira é o fato de Martin ser herdeiro de um legado iniciado no início do século XX, com autores como J. R. R. Tolkien, (*O senhor do Anéis*) e C. S. Lewis (*Crônicas de Nárnia*), que tornaram a fantasia épica popular, conquistando milhões de leitores e transformando essas obras em *best sellers*. As histórias fantásticas, com elementos mágicos e de encantamento operam um fascínio sobre o ser humano e esta seria a segunda razão. Como o fantástico, o imaginário e o mítico sempre



tiveram na literatura um terreno fértil para proliferar, não deve causar espanto que uma obra de Martin, tanto antes, como depois da sua adaptação televisiva, tenha conquistado milhões de leitores.

Um destaque importante em relação obra de Martin é a forma que as mulheres são descritas: elas possuem um caráter protagônico, poucas vezes visto em obras de fantasia épica. O modo de representar mulheres como heroínas é transgressor a medida que “Às mulheres, por sua vez, têm sido destinados – tanto na vida como na literatura – papéis igualmente limitadores, quase sempre definidos pelo relacionamento amoroso com um homem. Como a maior parte das mulheres da história, as personagens são consideradas párias meramente por seu gênero”. (HARTINGER, 2015, p.170). O próprio autor reconhece a maneira inovadora de representar a igualdade de gêneros em uma entrevista concedida ao site espanhol Adria’s News em 2012: “A forma como as mulheres são retratadas na fantasia épica têm sido um problema por um longo tempo. Estes livros são, em grande parte, escritos por homens, mas as mulheres também os leem em grandes, grandes números. E as mulheres na fantasia tendem a ser mulheres muito atípicas...” (BLOG GAME OF THRONES BRASIL, 2015).

Descreveremos em linhas gerais o enredo do livro *A Guerra dos Tronos*. A obra possui uma trama complexa e intrincada, nenhum personagem pode ser considerado como protagonista da história – são muitos os personagens mencionados e os focos narrativos apresentados. A história ocorre em um mundo que possui semelhanças com a Europa medieval: existem suseranos e vassalos, reis e senhores, códigos de cavalaria, famílias com tradições e estirpe. O curioso é que, apesar de ser uma série de fantasia, a magia é apenas sugerida. Existem elementos sobrenaturais presentes na obra – como os “zumbis” do norte e os ovos de dragões de Daenerys –, porém, só no final do livro há a insinuação de que terão um papel importante nas sequências. O que move o enredo são as tramas políticas, as batalhas entre as grandes famílias, a traição e a ganância pelo poder. Para ressaltar a influência da história na trama dos livros, é preciso que se “raspe a tinta dos brasões das casas e, sob leões dourados e lobos gigantes e cinzentos, é possível vislumbrar a rosa vermelha dos Lancaster e a rosa branca dos York”. (LOWDER, 2015, p. 14).

A construção desses personagens e a evolução que eles têm ao longo da história são destaques na leitura da saga, isso porque o maniqueísmo – que constitui a grande maioria das narrativas de fantasia épica do século XX não existe em *Guerra dos Tronos*: os limites entre o bem e o mal não são claros. Um personagem que parece um herói vai sendo desconstruído e vice-versa. Por exemplo, a construção da personagem Daenerys. Nos primeiros capítulos de *A Guerra dos Tronos*, a personagem é apresentada como submissa, passiva, fraca, sendo vendida pelo irmão em troca de um exército e, assim, é obrigada a se casar com um Khal, poderoso



senhor de cavalos, bruto, selvagem. Ao longo dos capítulos, Daenerys percebe-se como mulher e por meio de uma luta mental interna, aceita seu destino de rainha, depois de perder o irmão, o marido e o filho. No final da obra, Daenerys torna-se uma mulher independente, respeitada pelo seu povo e mãe de dragões. Porém, sua trajetória não cessa nesse ponto, pois ela precisa atravessar um deserto com seu povo e conquistar um exército e sua história vai se tornando mais complexa ao longo dos demais livros.

Com o intuito de demonstrar a forma que a trajetória da personagem Daenerys Targaryen hibridiza mitos e os reconfigura com aspectos da pós-modernidade, analisaremos o enredo que envolve a personagem no livro *A Guerra dos Tronos* à luz da jornada do herói de Joseph Campbell (2007).

DAS FUNÇÕES DE PROPP À JORNADA DO HERÓI DE CAMPBELL: O MITO DO HERÓI NAS NARRATIVAS

Com o propósito de desvelar verdades que são apresentadas sob diferentes disfarces – religiosos ou mitológicos –, Joseph Campbell publicou em 1949 o livro *O herói de mil Faces*. Nessa importante obra, o já renomado antropólogo, opera uma análise estruturalista de mitos de diferentes culturas e prova que toda a humanidade compartilha dos mesmos medos e aspirações e baseado nisso cria o conceito de monomito. O autor ressalta que, as histórias, ao apresentar informações sobre o processo de viver a vida, alimentam o espírito humano criativo, desmistificam narrativas sagradas como instrumentos inacessíveis e convidam o leitor a perceber o humano e suas manifestações em todas as culturas.

Toda cultura humana necessita de um modelo de conduta, um arquétipo que possa suprir muitas de nossas deficiências morais e psíquicas, e essa é a premissa principal do monomito. Esse arquétipo da humanidade seria o herói. A grande parte das narrativas humanas reproduz a mesma jornada, pois, “seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial”. (CAMPBELL, 2007, p. 42). Essa jornada idêntica é a unidade nuclear do monomito e permite afirmar que seria possível estruturar qualquer história a partir do roteiro básico da “Jornada do Herói” – Separação, iniciação e retorno –.

Campbell concebe o herói de uma maneira muito semelhante à Jung que alega que o considera essencialmente como um arquétipo, que “nasce” para suprimir muitas de nossas deficiências psíquicas e obedece ao mesmo perfil e modelo nas mais diferentes culturas. É o precursor (arquétipo) da humanidade em geral. (JUNG, 1996). O herói personifica a perfeição humana e por isso nos fascina. O herói composto do



monomito é uma personagem dotada de dons excepcionais. Sobre essa premissa, Brombert (2004, p. 22) afirma que os heróis “são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com honra e orgulho”. Apesar da aparente perfeição, o herói é obrigado a partir para uma aventura porque “ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica”. (CAMPBELL, 2007, p. 42). Nos contos de fadas, essa deficiência pode ser algo singular, e até insignificante, como a falta de um recurso mágico ou de um objeto como certo anel de ouro. Entretanto, em algumas narrativas, a vida física e espiritual de toda a terra pode ser representada em ruínas ou a ponto de se arruinar.

A jornada do herói é composta por três etapas. Na primeira – separação ou partida – o herói está em ambiente seguro, provavelmente o seu lar, quando é convocado e precisa responder a um chamado. Geralmente, o herói recusa o chamado. Porém, um encontro com algum mentor ou um auxílio sobrenatural o convence a embarcar na aventura por locais hostis. Ao sair do horizonte conhecido, o herói é colocado em provações. Campbell (2007, p. 91) define esse encontro ao desconhecido como “A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento”. A segunda etapa seria a Iniciação que é o estágio das provas e vitórias. O herói formará alianças e combaterá inimigos, enfrentará tentações e provas difíceis até encontrar a maior das provações e invariavelmente, a vencer. Então ocorre a última etapa, o retorno. O herói recebe uma recompensa e pode voltar ao lar. Ao voltar para a casa, o herói estará transformado e trará consigo algo – abstrato ou concreto- que será de grande utilidade para seu povo.

Para Campbell (2007) é possível “desmembrar” quase todas as histórias criadas oralmente pela humanidade e identificar nelas os passos que constituem a “Jornada”. O que difere uma narrativa de outra, é a forma que o herói realiza as suas façanhas. A influência do arquétipo é tão forte que é possível identificar a jornada em muitas narrativas modernas, artificialmente criadas. Cabe também acrescentar que “Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, um ritual, uma lenda ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito – e a própria omissão pode dizer muito sobre a história e a patologia do exemplo. (CAMPBELL, 2007, p. 42).

Christopher Vogler (1996), um estudioso da obra de Campbell, publicou o livro *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*, e adaptou a jornada do herói para os enredos contemporâneos¹. O objetivo de Vogler foi o de tornar a teoria de Campbell conhecida entre os escritores e roteiristas, provando que a

¹ Antes da publicação do livro, Christopher Vogler escreveu o *A Practical Guide to The Hero With a Thousand Faces* (Um Guia Prático para o Herói de Mil Faces), conhecido como Memorando de Vogler. Nos anos 80 e 90, o memorando foi utilizado pela Disney como uma espécie de manual para seus roteiristas.



jornada do herói seria o melhor fio condutor para qualquer história. O autor prova seu ponto de vista, citando exemplos de filmes e histórias famosas. Porém, apesar de seguir a teoria de Campbell, Vogler resumiu algumas etapas, omitiu algumas passagens e sintetizou a jornada do herói em doze estágios.

Os doze estágios da jornada do herói são: 1) Mundo Comum - O cotidiano, a vida normal do herói antes da história começar; 2) O Chamado da Aventura - Um problema se apresenta ao herói, ele precisa sair de sua zona de conforto; 3) Recusa do Chamado – por alguma razão o herói teme o chamado da aventura; 4) Encontro com o mentor ou Ajuda Sobrenatural - O herói encontra um mentor, ou uma entidade mágica que o faz aceitar o chamado e treina para sua aventura. 5) Cruzamento do Primeiro limiar – A passagem do mundo conhecido para o desconhecido; 6) Provações, aliados e inimigos; 7) Aproximação - O herói se aproxima do grande conflito; 8) Provação difícil ou traumática – clímax da história, o herói precisa enfrentar o seu maior desafio e sai vencedor desse enfrentamento; 9) Recompensa - O herói enfrentou a morte e agora ganha uma recompensa (o elixir). 10) O Caminho de Volta; 11) Ressurreição do Herói – o herói está transformado após as experiências que passou; 12) Regresso com o Elixir - O herói volta para casa com o "elixir", e o usa para ajudar todos no mundo comum.

Vamos agora analisar como a trajetória da personagem Daenerys Targaryen emula em alguns aspectos a jornada do herói. A história da princesa em *A Guerra dos Tronos* inicia com a descrição dela e do irmão como agregados de um poderoso senhor na cidade de Pentos. Vivem de um favor em um palácio e apesar de regalias não passam de refugiados. Esse seria o mundo comum de Daenerys, sua vida normal do herói antes da história começar: uma donzela indefesa, submissa, vivendo de migalhas advindas do poderoso nome de sua família. O segundo passo da jornada do herói, o chamado da aventura, ocorre quando o seu irmão Viserys arranja um casamento para Daenerys, com o líder de khalasar, khal Drogo, um bruto e selvagem senhor de cavalos com milhares de seguidores. Em troca do casamento, o irmão Taragaryen receberia guerreiros para reconquistar Westeros. Assim, Daenerys não é chamada, mas sim lançada sem opção para um casamento forçado. A personagem de apenas treze anos é tratada como uma moeda de troca, uma mera mercadoria.

Então acontece a recusa do Chamado: é compreensível que uma menina de treze anos resista em sair de sua segurança e case com um homem desconhecido, ameaçador que passa os dias vagando pelo deserto com milhares de cavaleiros. Porém, Daenerys é apenas uma menina, submissa, passiva, frágil, sem voz própria, com uma melancolia e nostalgia de um passado que não conhece. A personagem não tem como resistir é assim, a venda e o casamento ocorrem, sem que ela nada possa fazer para evitar. – por alguma razão o herói teme o chamado da aventura; Daenerys como mercadoria.

O quarto passo tradicional da jornada do herói é encontro com o mentor ou o recebimento de uma ajuda



sobrenatural. O cavaleiro Sor Jorah Mormont oferece seus serviços à Viserys, entretanto, no decorrer da narrativa, se afeiçoa por Daenerys e eles se tornam próximos. Jorah torna-se conselheiro e protetor da menina e vigia seus passos. Também podemos considerar que o sobrenatural está presente na trajetória de Daenerys. Como presente de casamento de Illyrio, a princesa Targaryen recebe três ovos de dragão petrificados que ficam quentes apenas com o toque de Dany. Os ovos passam a ser uma fonte de conforto e afetividade. Mesmo parecendo apenas blocos de pedra, fósseis petrificados pelo tempo, Daenerys embalava os ovos carinhosamente.

O cruzamento do primeiro limiar de Daenerys, ou seja, a passagem do mundo conhecido para o desconhecido; acontece depois de seu casamento, quando tem sua primeira noite com seu marido. A passagem no livro é forte e imbuída de aspectos polêmicos, pois é uma menina de treze anos que é estuprada por um homem adulto. Entretanto o que choca é verossimilhança: tal cena reproduz o que aconteceu com milhares de donzelas ao longo de toda história da humanidade, frágeis meninas jogadas em casamentos arranjados, sem opção, que são violadas com a aquiescência da família e da sociedade.

Uma crítica possível a trajetória de Daenerys é o fato de que ao longo dos capítulos, ela vai se apaixonando pelo marido e por meio do sexo vai o seduzindo e deixando-o submisso as suas vontades. Esse movimento de se apaixonar pelo estuprador, apesar de ser polêmico, também está assentado em aspectos verossímeis. Porém, apesar de se apaixonar pelo Khal Drogo, Daenerys se rebela contra o autoritarismo do irmão, e aos poucos passa a impor sua vontade. A personagem passa de virgem pura para uma mulher forte, segura que usa o sexo como arma de sedução e controle. Mesmo assim, ainda está submissa aos aspectos de dominação masculina presentes naquela estrutura social.

O sexto passo da jornada do herói são as provações, aliados e inimigos e nesse aspecto vários acontecimentos poderiam ser descritos, como a gravidez de Daenerys, as amizades que ela faz entre os Dothraki, e as conspirações de seu irmão. Uma vez grávida, o povo Dothraki considerava que Daenerys carregava dentro de si “o garanhão que monta o mundo”, e passa por rituais sagrados. Em um desses rituais, Viserys enciumado ameaça o bebê da irmã e Drogo para defendê-la o mata, coroando-o com ouro derretido.

A aproximação de Daenerys com um grande conflito – o sétimo passo da jornada- ocorre quando o khalasar de Drogo saqueia uma cidade próxima e Daenerys salva várias mulheres que estavam sendo estupradas, dentre elas uma maegi. A esposa do Khal não suporta ver as mulheres sendo subjugadas, humilhadas e estupradas pelos cavaleiros e companheiros do marido. Porém, tal ato gera um descontentamento entre as tropas do marido, o que acaba provocando brigas e intrigas entre os cavaleiros. Talvez com o intuito de



provar sua liderança, Drogo se envolve em um duelo e acaba mortalmente ferido. A maegi salva pelo estupro por Daenerys se oferece para curar a ferida. Esse evento abre espaço para o que podemos considerar a oitava etapa da jornada, a provação difícil ou traumática, a preparação para clímax da história: o herói precisa enfrentar o seu maior desafio.

A maegi traiu a confiança de Daenerys e faz uma magia que deixa Drogo em um estado vegetativo e faz com o seu filho nasça morto. A maioria dos guerreiros abandona o khalasar e Daenerys fica sozinha no deserto, com alguns poucos membros da comitiva original. Tomada pela dor, de perder marido e filho, Daenerys sente-se perdida, quase sem identidade. Ela então faz uma espécie de pira funerária para Drogo, prende a maegi na estrutura, coloca os ovos de dragão que havia ganhado na ocasião do seu casamento e depois de atear fogo, entra nas chamas. Todos pensam que ela se encaminha para o suicídio – e até mesmo os leitores podem ter essa impressão. Porém, no amanhecer do outro dia, Daenerys sai incólume das cinzas, o fogo não a consome, ela sobrevive, e ao sair das cinzas, três bebês-dragão estão aninhados nos seus braços, um deles mamando seu seio. Os ovos dão origem a três dragões. Os poucos que sobraram do khalasar de Drogo se ajoelham em sinal de lealdade e a Daenerys se torna a primeira mulher líder Dothraki.

Os eventos narrados congregam os demais passos da jornada, a recompensa, o caminho da volta e a ressurreição do herói. Daenerys usa a dor de perder marido e filho e renasce do fogo poderoso e empoderada. Ela ressurge como mãe, mas mãe de seres fantásticos. No início de *A Guerra dos Tronos* os dragões são animais extintos há muito tempo, fazem parte apenas de lendas e histórias do passado. A família Targaryen foi deposta do trono, quase todos os membros foram mortos e estão desaparecidos. O fato dessa família- dragão estar desaparecida, longe do poder, esquecida e subjugada é fundamental para compreender o papel que a princesa Daenerys Targaryen. Ao longo dos demais livros da saga, Daenerys se converte em mãe de dragões, e passa a ser temida pelos inimigos e tem status de rainha e soberana por onde passa. Tendo em relação esse enredo, podemos afirmar que das muitas mitologias que envolvem dragões, duas poderiam ser relacionados com *As Crônicas de Gelo e Fogo*: o imaginário medieval que considerava o dragão um monstro a ser temido e a mitologia chinesa que considera o dragão como o símbolo do imperador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve o objetivo de demonstrar a forma com que as sagas fantásticas representam o feminino, especialmente os arquétipos e papéis da mulher ao longo da história da humanidade. Nosso artigo



tem limitações, pois por ser breve, deixa margem para ampliações e até mesmo para confrontações com outras perspectivas sobre a representação feminina nas narrativas pós-modernas.

A saga *As Crônicas de Gelo e Fogo* mobilizam mitos como a jornada do herói e a figura mitológica de dragões, mas os ressignificam e dão outros contornos. George R. R. Martin constrói uma heroína, porém, ele tem o mérito de não dar a ela uma construção heroica desde o início, a personagem inicia a trama completamente submissa à sociedade patriarcal. Assim, Daenerys Targaryen se mostra uma excelente representação da mulher contemporânea. De princesa exilada, virgem, pura e submissa, se transforma em Khaleesi, esposa de um Khal, também submissa, mas consciente de sua feminilidade, e ao fim do livro *A Guerra dos tronos*, em mãe dos dragões, insubmissa, empoderada. São três vidas diferentes, três imagens femininas, três identidades. E nenhuma delas, exclui a outra, pois são complementares. A personagem encarna uma metamorfose que reproduz a luta das mulheres contra o patriarcado ao longo dos tempos.

Esse é apenas um exemplo de como sagas fantásticas podem mobilizar importantes reflexões sobre a contemporaneidade. Apesar de parecerem leituras superficiais, folhetinescas e desprovidas de profundidade, as sagas fantásticas são narrativas que congregam os valores de nosso tempo, a hibridação de gêneros, mídias e linguagens e são frutos do choque de culturas. Portanto, escolas e professores devem refletir sobre essas leituras feitas pelos jovens e tentar compreender os motivos para o seu êxito.

REFERÊNCIAS

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

BLOG GAME OF THRONES BRASIL. Entrevista com George R. R. Martin. Disponível em: <<http://www.gameofthronesbr.com/2012/10/entrevista-gigantesca-com-george-r-r.html>> Acesso em: 23 Out. 2015.

GARCIA RIVERA, Glória. Paracosmos: las regiones de la imaginación (los mundos imaginarios en los géneros de Fantasía, Ciencia Ficción y Horror: nuevos conceptos y métodos). *Primeras noticias*. Revista de literatura, nº 207, 2004 p. 61-70.

_____. Paracosmos. In: *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura*. Red Internacional de Universidades Lectoras. 1.ed. Espanha: Santillana, 2013, p. 554-557.

HARTINGER, Brent. Um tipo diferente de outro: o papel das aberrações e dos párias nas crônicas de Gelo e Fogo. In: LOWDER, James (Org.) *Além da Muralha: explorando o universo de As Crônicas de Gelo e fogo de George R. R. Martin*. Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: Leya, 2015. p. 169-182.



JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.

LOWDER, James (Org.) *Além da Muralha: explorando o universo de As Crônicas de Gelo e fogo de George R. R. Martin*. Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: Leya, 2015.

MARTIN, George R. R. *A Guerra dos Tronos: As crônicas de gelo e fogo*. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2010

MARTOS NÚÑEZ, Eloy. Hipertexto, cultura midiática e literaturas populares: o auge das sagas fantásticas. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (Coord.). *Questões de leitura no hipertexto*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2007. p. 50-63.

MARTOS GARCIA, Alberto. *Introducción al... mundo de las sagas*. Badajoz: Universidade de Extremadura, 2009

_____. Os jovens diante das telas: novos conteúdos e novas linguagens para a educação literária. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (Coord.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2011. p.13-36.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 20

Criador e criatura: o gendramento social na construção dos personagens literários

O RETRATO DE UMA SOCIEDADE PATRIARCAL NA OBRA *UMA VIDA EM SEGREDO*

Dra. Terezinha Richartz (UVRV)

1 INTRODUÇÃO

Todo ponto de vista é a vista a partir de um ponto. A frase de Leonardo Boff (1997) retrata a importância do lugar de quem olha na compreensão das coisas. Quem olha de determinado ponto não enxerga a totalidade, mas aquilo que é possível dentro do seu campo de visão.

Da mesma forma, a noção de historicidade é elemento central na compreensão de todas as relações e dos valores sociais constituídos. A obra “Uma vida em segredo” foi escrita no início do século XX, período em que era conferido à mulher um papel insignificante na sociedade brasileira. A mulher permanecia restrita ao âmbito privado e a atuação pública era destinada aos homens, o que, por sua vez, aponta para a assimetria entre os sexos. À mulher da sociedade brasileira do início do século restava se ocupar do marido e dos filhos.

O autor do livro, Autran Dourado, é fruto de uma sociedade sexista e patriarcal e evidencia na sua obra os papéis tradicionais desempenhados pela mulher: o cuidado do lar, o afeto aos filhos, a obediência ao esposo e o zelo com o corpo a fim de estar bonita para o marido. Incorporando os valores sociais daquela época, o autor explorou detalhes do cotidiano feminino valorizados pelo grupo ao qual pertencia.

A obra é construída a partir do narrador e de alguns personagens do texto. O primo Conrado e sua esposa Constança, por exemplo, estão presentes na maior parte do livro falando de Biela, “apelido de Gabriela da Conceição Fernandes”, como afirma o autor (DOURADO, 2007, p. 174). Dessa perspectiva, os detalhes e o jeito de contar são elementos centrais na análise, pois denotam a compreensão de mundo de quem escreve.

No início do século XX, ampliou-se a discussão sobre a cidadania feminina e a importância da multiplicação dos espaços sociais integrados pela mulher, enquanto algumas mulheres já estavam inseridas no mercado de trabalho. Especialmente entre a primeira e a segunda guerras mundiais, houve crescimento do número de mulheres no mercado de trabalho, as quais passaram a ocupar os postos dos homens que foram convocados para a luta armada. No que diz respeito à atuação política, em 1932, a mulher “conquistou” o direito de votar e de ser votada, ampliando-se, de tal modo, os espaços de atuação feminina.



Assim, os valores disseminados pelo patriarcado, como submissão, pureza delicadeza, prendas domésticas e habilidades manuais, precisavam ser reforçados para que a dominação masculina se mantivesse. Nesse sentido, todos os artefatos culturais eram usados para corroborar os comportamentos femininos socialmente desejados. Através dos livros de literatura, as práticas discursivas se tornaram um contraponto para reforçar os estereótipos e impedir o avanço da discussão sobre a emancipação feminina, que acontecia ainda de forma incipiente naquele período.

2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM CENTRAL

Autran Dourado fez parte da sociedade mineira patriarcal. As personagens criadas por ele foram vistas a partir da sua experiência imbuída de estereótipos de gênero. O autor relata na obra “Uma vida em segredo” o cotidiano feminino no Brasil de início do século XX. O comportamento apresentado no livro era tão próximo da realidade das mulheres do período que a personagem principal incorporou características de mulheres da família do autor. Biela foi inspirada na prima Rita de Autran Dourado.

Prima Rita foi uma personagem da minha infância, morava na casa do meu avô, uma espécie de curatela dele. Era uma figura simples e apagada de gente vinda da roça, tão insignificante na aparência, que dela tinha me esquecido de todo por quase trinta anos. [...] silenciosa presença na cozinha, pilando milho, moendo ou torrando café [...] (DOURADO, 2007, p. 173).

O autor afirma que sonhou com a prima Rita e disso veio a inspiração para a criação da personagem Biela.

Como Biela existiram outras tantas, pois o poder disciplinar produz saberes e controla os corpos de múltiplas formas, o que é viabilizado através de uma rede de artifícios minuciosos e sutis. O corpo adestrado reproduz o discurso vigente através de atitudes (FOUCAULT, 2005). A literatura não foge das malhas do poder. Espalha-se como uma rede capilar por todos os espaços sociais, uma vez que a leitura de um livro de literatura pode ser considerada despreziosa forma de lazer, sem nenhuma intencionalidade aparente. Sendo sua leitura estimulada nas escolas, cobrada em vestibulares e nas avaliações oficiais, os livros de literatura são mais um artefato na formatação dos espaços.

Independentemente da sua classe social, as mulheres reproduzem na prática cotidiana os estereótipos de gênero, sem questioná-los. A naturalização dos espaços é fruto dessa tecnologia social que imprime nos corpos e na mente o jeito “certo” de viver e de se comportar.

Foucault analisa a capacidade que o poder tem de permear todos os espaços de forma, muitas vezes,



sutil. A família é uma instituição social em que o poder é articulado com todo o contorno de normalidade. Além do contrato formal que garante poderes e herança, os espaços de cada membro do grupo familiar costumam ser muito bem delimitados. Esse limite é estabelecido especialmente a partir do corpo da pessoa.

Como é apontado por Roberto Machado, trata-se de uma:

[...] mecânica de poder que se expande por toda a sociedade, assumindo as formas mais regionais e concretas, investindo em instituições, tomando corpo em técnicas de dominação. [...] Poder este que intervém materialmente atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micropoderes ou subpoderes. (MACHADO, 2006, p. 168).

Além do corpo, a sexualidade é central. A repressão sexual determina, inclusive, o momento em que o indivíduo tem o direito legal de iniciar sua vida sexual. Através de um contrato firmado no casamento, o sexo se torna obrigatório, estabelecendo-se comprometerimentos e direitos. Um contrato regulamenta socialmente o que pode e não pode ser feito. Mas além daquilo que é previsto nos acordos formais, os valores culturais são decisivos na construção dos espaços.

No caso do escritor, o arcabouço ideológico influencia na escolha dos personagens e no papel que cada um desempenha. O dito e o não dito são articulados. Nesse sentido, entender os conceitos de gênero e patriarcado é central na compreensão da obra “Uma vida em segredo”.

3 GÊNERO E PATRIARCADO COMO ARCABOUÇO TEÓRICO

As teorias feministas atribuem diferentes significados aos conceitos de gênero e de patriarcado. Para a maioria delas, a categoria gênero é mais ampla e contempla o conceito de patriarcado. Gênero diz respeito às diferenças biológicas existentes entre homens e mulheres, o que levou as sociedades a darem educação distinta para ambos os sexos. Scoot (1990) defende que gênero é um campo fundamental, no qual e por meio do qual, o poder é articulado. Gênero é uma construção social e política, vinculada, mas não determinada pela diferença sexual biológica.

A hierarquização, por sua vez, faz parte do conceito de patriarcado. O patriarcado transforma as diferenças em desigualdade. O homem assumiu o poder na grande maioria dos espaços, simplesmente, por ser homem. A hierarquização, a subordinação e a opressão das mulheres caracterizam o patriarcado.

Gayle Rubin (1975) define gênero como o conjunto de convenções com os quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana. Portanto, a partir do fato biológico, parte cromossômica ou composição anatômica, criou-se uma construção cultural impressionante que, desde o início



dos tempos, tem se agregado a valores diferentes. O mais importante é que isso sempre se deu de uma maneira hierárquica. Todas as sociedades tornaram a diferença anatômica em desigualdade social e política.

Na literatura, os papéis dos personagens são bem definidos de acordo com os estereótipos do período em que está inserido o autor da obra. O poder patriarcal é retratado na obra. As mulheres e também os homens carregam o fardo de exibir os símbolos de identificação da sua identidade para o mundo exterior, sejam esses itens de vestuário, aspectos da linguagem ou comportamentos, como é revelado na conduta dos personagens do livro “Uma vida em segredo”.

3.1 A REPRESENTAÇÃO DOS PAPÉIS MASCULINOS

Quando o pai de Biela morre, a personagem se muda para a cidade e passa a morar com o primo Conrado. Como homem, Conrado é nomeado o testamenteiro do pai de Biela e tutor da jovem. A herança que legalmente pertence a Biela é por ele administrada. Antes de morrer, através de um documento formal, Biela transfere ao primo todos os seus bens.

Um dia Conrado apareceu por lá com o tabelião, perguntou o que ela queria fazer com tudo o que tinha. Ela achou muito *natural*, disse o que queria. O homem escreveu num livrão, depois leu em voz alta para ela. Está aí o que eu disse, perguntou. Como o tabelião confirmasse, assinou numa letra tremida o seu nome: Gabriela da Conceição Fernandes. (DOURADO, 2007, p. 160, grifo nosso).

A postura masculina é clara na obra: o primo Conrado é sério, calado, ordeiro e compenetrado. Sendo homem, tem a competência de decidir sobre os destinos da prima (DOURADO, 2007, p. 29) e, por fim, é agraciado, inclusive, com a herança da jovem.

O gerenciamento da vida é responsabilidade masculina. Os homens possuem características de mando inquestionáveis. É como se estivesse escrito no DNA que têm mais capacidade para mandar e administrar.

Seu Zico, o pai de Modesto, moço que pretendia casar-se com Biela, vai à casa da moça pedi-la formalmente em casamento, apontando para a importância do poder paterno. Representando legalmente o pai de Biela, Conrado se preocupa com o futuro da prima, por isso, entende que o noivo deve ser trabalhador. Afinal, é competência do marido manter financeira e moralmente a família.

Modesto, o noivo arranjado de Biela, era considerado “secarrão, vadio e espevitado”. Com essas características, não poderia mesmo honrar a palavra do pai que negociou com Conrado o casamento do filho. O jovem foge do compromisso e não assume o relacionamento. Como afirma o primo Conrado em certa ocasião, se o casamento dará ou não certo, “a parte que decide é o homem” (DOURADO, 2007, p. 94) e, assim, mesmo



arrasada, Biela nada pode fazer.

3.2 OS ESTEREÓTIPOS FEMININOS

Constança representa o ideal de esposa e mãe da época. Afinal, os leitores precisam ter referências ao modelo ideal para pautarem suas vidas.

A personagem é uma mulher bonita, bem apessoada, que usa vestidos vaporosos brancos e bordados, como os de uma princesa. Constança pisa mansinho, é prendada e tenta ensinar Biela a bordar. Preocupa-se em comprar tecidos finos para vestir-se e vestir Biela. No enredo, quando percebe “um clima diferente” entre Biela e Modesto, trata logo de articular o noivado, afinal, as mulheres deviam se casar. Na ausência da mãe de Biela, Constança assume a função de orientar a jovem sobre como era o casamento, o comportamento da mulher e sua postura em relação ao esposo e à sociedade.

Biela – a personagem central da obra – é o retrato da anulação que sofrem muitas mulheres pelo simples fato de terem nascido mulheres. De personalidade frágil e caráter submisso, se deixa levar pelas circunstâncias, sem impor um jeito de viver. Apesar de rica, não consegue se casar.

A riqueza é uma característica importante para os homens. Como responsáveis por prover financeiramente o lar, herdar riquezas é um diferencial. Para as mulheres, nem sempre isso se dá da mesma forma. Até mesmo porque quem detém o poder econômico, nas sociedades capitalistas, quase sempre detém o poder de mando. Como mandar não é uma característica desejada nas mulheres, a riqueza pode ser mais um empecilho para o casamento, uma vez que o homem não quer ser submisso.

Quanto aos predicados femininos, Biela passa longe do padrão. Sem ter habilidades para atividades manuais e sendo desajeitada, recebe aulas de Constança para aprender a bordar, mas não obtém sucesso. O autor retrata a situação da personagem: “nunca aprenderia a bordar direito, como nunca aprenderia a mexer com faca e garfo juntos” (DOURADO, 2007, p. 49).

Destoando do modelo de beleza da época, torna-se difícil para Biela arrumar pretendentes. A ausência dos atributos físicos femininos tão valorizados naquele período também é comentada pelo autor: “nenhuma graça, nenhum ritmo macio, nenhuma leveza, nada que revelasse naquele corpo uma alma feminina” (DOURADO, 2007, p. 56).

Mesmo com o empenho de Constança para vestir Biela com tecidos finos, de nada adianta. A jovem “continuou a mesma, se não pior. Se antes era uma figura pobre, miúda no seu parecer, agora tinha o aspecto



grotesco de um sagui vestido de veludo, todo cheio de guizos” (DOURADO, 2007, p. 14).

No entanto, ainda que não possuísse a beleza e as habilidades manuais desejadas, muitas outras características femininas eram visíveis no comportamento da personagem. A educação gendrada que recebera não foi em vão. “Prima Biela não ficou porém uma alma seca, não era uma lama seca. Havia muita ternura, escondida, muito amor poupado, muito carinho que humildemente procurava repartir nas prosas miúdas da cozinha [...]” (DOURADO, 2007, p. 69). Em outro trecho do livro, Autran Dourado afirma que todos na cidade achavam Biela uma moça “boazinha, roceira, sotrancona”. Tão prestativa, tão simplesinha, de alma boa. (DOURADO, 2007, p. 75). A personalidade frágil fez com que até o povo da cidade tratasse Biela como um filho bobo ou um irmão surdo (DOURADO, 2007, p. 76).

Depois que o noivo fuge desistindo do casamento, o autor apresenta uma guinada na vida da personagem. Apesar de sinalizar para uma pontinha de autonomia – pois Biela rasga as roupas chiques que havia ganhado, opta por morar sozinha numa casa nos fundos da residência do primo, adota um cachorro, trabalha nas cozinhas das madames da cidade sem receber formalmente nenhum tipo de remuneração –, uma análise mais minuciosa mostrar o inverso dessa situação. Excluída das convenções sociais porque não casou e não se tornou mãe, Biela se isola do circuito social da época.

Nesse sentido, o texto retrata a importância da adequação aos padrões culturais da época para que a mulher seja aceita. As outras dimensões da vida, como prazer sexual e realização pessoal passam despercebidas pela narrativa do autor. O controle da sexualidade é tão forte que o desejo sexual é anulado. Como o lugar que naturalmente é destinado à mulher não foi ocupado, Biela se torna insignificante socialmente e passa a viver no anonimato até sua morte.

4 CONCLUSÃO

Como artefato cultural, a literatura penetra na mente das leitoras. Aparentemente desprezioso, o discurso literário cumpre o papel de destacar minúcias do cotidiano dos personagens, servindo como espelho e reforço daquilo que já é, de alguma forma, vivenciado por muitas mulheres.

Através do enredo da obra “Uma vida em segredo”, Autran Dourado reforça os estereótipos típicos do início do século XX no Brasil. No livro, a invisibilidade é uma característica feminina valorizada. Mas o marido gosta de uma mulher bonita, vistosa dentro de casa, para estar a serviço da sua satisfação.

Além de ser desengonçada e sem graça, Biela não incorpora os atributos femininos valorizados na



época. A personagem serve para mostrar às meninas leitoras que a aparência e os predicados femininos domésticos devem ser valorizados. Para “conquistar” o casamento, maior valor social atribuído às mulheres daquele período, uma jovem precisava possuir determinadas características.

REFERENCIAS

- BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha: a metáfora da condição humana*. 40. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MACHADO, R. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RUBIN, Gayle. *The traffic in women: notes on the political economy of sex - Toward an Antropology of Women*. Nueva York: Monthly Review Press, 1975.
- SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 5-12, jul./dez. 1990.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 20

Criador e criatura: o gendramento social na construção dos personagens literários

ANÁLISE DO DISCURSO DA OBRA *O BOM CRIOULO*, DE ADOLFO CAMINHA

Dr. Zionel Santana (FACECA-CNEC)

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é aproximar parte da obra de Adolfo Caminha, *O Bom Crioulo*, da ideia habermasia de emancipação. Refiro-me parte da obra, pelos diversos fatores que ela se apresenta. Como o primeiro romance homoerótico (1895) a tratar a sexualidade entre dois homens, o reconhecimento de uma obra literária naturalista, e não obstante as polêmicas em torno da obra e as críticas literárias. A ideia de emancipação em Habermas se constitui a partir das estruturas do pensamento europeu do século XVIII, e com a ilustração do século XIX. Habermas sustenta a tese que a emancipação tem suas raízes na constituição da maioria a partir da razão. Assim, para ele o esclarecimento como pressuposto histórico e filosófico para o processo de emancipação da humanidade. Aqui aparece a questão crucial da preleção. Seria possível identificar na obra de Caminha, *Bom Crioulo*, elementos embrionários da emancipação? Visto que a obra literária é contemporânea às ideias europeias de emancipação. O Movimento de ilustração/esclarecimento de certa forma inspirou muitos pensadores, escritores, intelectuais que aos poucos começaram em suas produções espelhar os ideários de emancipação. A busca pela liberdade, autonomia. O que percebermos a presença deste ideário nos movimentos de independência das colônias, o fim da sociedade escravocrata, constituição de modelos de sistemas políticos modernos.

Para Habermas, Hegel foi o primeiro filósofo que desenvolveu o conceito claro de modernidade, portanto, primeiro uma volta a Hegel para entender o que significa modernidade, para depois compreender os pressupostos da superação da modernidade. Isto é, a pós-modernidade: “Hegel emprega o conceito de modernidade, antes de tudo, em contextos históricos como conceito de época, os novos tempos são os tempos modernos.” (HABERMAS, 2000, p. 9). No final do século XVIII e início do século XIX, Hegel data a idade moderna, a partir do iluminismo, a reforma e a Revolução Francesa, no final do século XVIII.

A idade média tinha por fundamento o teocentrismo, toda relação social, política, econômica e cultural era determinada por esse fundamento, à religião assumi o papel centralizador e unificador no mundo medieval. O movimento renascimento, ira contribuir juntamente com o iluminismo para a substituição do teocentrismo



pelo antropocentrismo, o iluminismo, no lugar da religião colocara a razão, o homem assume o fundamento, daí a necessidade agora de a partir do homem e a sua vontade buscar à razão, conseqüentemente iremos desenvolver o humanismo, culto a razão e nela deposita toda a nossa esperança de liberdade e emancipação do mundo moderno.

A Reforma abre a possibilidade da subjetividade religiosa, com o uso da razão e a vontade do homem, faz uso desta liberdade e de uma interpretação do mundo religioso. A Reforma abre esta possibilidade da subjetividade e racionalidade religiosa.

A Revolução Francesa terá seu marco fundamental, pois garantira um discurso moderno dos direitos humanos e a partir de uma racionalidade, objetiva dos direitos políticos e sociais para os indivíduos. Fundados na razão, rompendo com os fundamentos religiosos e culturais. Não faz sentido buscar argumentos fora da modernidade para justificá-la: “É no domínio da crítica estética que, pela primeira vez, se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma” (HABERMAS, 2000, p. 13). A busca de uma razão e a emancipação. Os argumentos fortes da própria modernidade evidenciam a razão que ira arquitetar toda forma de produção humana possível. O desafio da modernidade foi interromper um projeto religioso, e inaugurar outro projeto fundado na razão, o que Habermas coloca e o desafio ao mesmo tempo interromper um projeto e fundar outro, as dificuldades de justifica e fundamentá-lo ao mesmo tempo. Nasce o projeto da modernidade, e a razão terá o papel de unificar e centralizar toda a realidade possível. Mas uma razão que contribuirá a sua fundação pra a emancipação dos indivíduos.

MODERNIDADE E AUTOCERTIFICAÇÃO

Habermas perceber a necessidade da autocertificação e justificação da modernidade em Hegel. “Como é possível construir partindo do espírito da modernidade uma forma ideal interna que não se limite a imitar as múltiplas manifestações históricas da modernidade nem lhes seja exterior?” (HABERMAS, 2000, p. 30). Nesta perspectiva, a subjetividade se coloca segundo Habermas unilateral, pois a tentativa pela razão em substituir a religião como papel unificador, não é completo e apresenta falha ou caímos no conservadorismo ou no anarquismo ou buscamos a razão como fundamentos últimos em tentamos nos libertar da razão para garantir a liberdade. Esta superação ainda não aconteceu de fato, nem pelo iluminismo, nem pela Revolução. Um projeto inacabado, a razão ainda permanece como desafio, como um projeto unificador e o caráter emancipatório também não se concluem. O que tivemos de fato foi a fragmentação do poder unificador outrora ocupada pela religião. “A razão deve certamente superar o estado de cisão em que o princípio da subjetividade arremessará



não só a própria razão, mas também o sistema interior das relações vitais.” (HABERMAS, 2000, p. 31).

Habermas coloca que os sistemas filosóficos de Kant e Fichte e Hegel queriam ao mesmo tempo, encontrar a autocompreensão da modernidade. A razão unificadora e a emancipação do indivíduo. Eles tentam responder a crise posta na modernidade e a sua fragmentação.

Se a modernidade deve se fundar por seus próprios meios, então Hegel tem de desenvolver o conceito de modernidade, partindo de uma dialética ao próprio princípio do esclarecimento, razão e emancipação. Hegel, pensa em superar a subjetividade dentro dos limites da filosofia do sujeito, para garantir a sua emancipação, como isso resulta o dilema de ter de negar afinal a autocompreensão moderna a possibilidade de uma crítica da modernidade. (HABERMAS, 2000, p. 33).

A luta de Hegel será contra todas as personificações autoritárias da razão centrada no sujeito, Habermas coloca que Hegel irá fazer valer da intersubjetividade que apresenta sob os títulos, amor, vida (HABERMAS, 2000, p. 44) para substituir a relação reflexiva entre sujeito e objeto. (com isto funda uma teoria da comunicação) Mas ele mais tarde abandonará este caminho. Pois a modernidade não poderá se apropriar dos argumentos da polis grega, e do cristianismo primitivo.

Não é tão simples assim, o que construímos segundo Hegel é nem dogmatismo, um subentendo ao outro, por isso não faz sentido uma unificação pelo poder uma razão dominadora (positivismo) Habermas coloca que a unificação deverá ser desenvolvida a partir do enfoque da filosofia da reflexão. Em uma autorrelação de um sujeito que não se impõe a outro como poder absoluto uma razão dominadora da subjetividade (HABERMAS, 2000, p. 49), daí a necessidade de trabalhar com um sujeito que traga em si a unidade e a diferença e acredita na filosofia o poder de unificação que supra todas as potencialidades resultantes da reflexão e cura os fenômenos modernos de decadência (HABERMAS, 2000, p. 53).

“Hegel inaugura o discurso da modernidade, introduziu o tema – a certificação autocrítica da modernidade – e estabeleceu as regras segundo as quais o tema pode ser variações – a dialética do esclarecimento.” (HABERMAS, 2000, p. 73).

Habermas coloca que Hegel é a passagem para a ruptura com a tradição filosófica, com os conceitos de eterno e o transitório, intemporal e atual, alterando o caráter da filosofia.

ELEMENTOS EMANCIPATÓRIOS

A hipótese de trabalho presente neste artigo parte da possibilidade de analisar a obra de Caminha, e se encontraríamos elementos embrionários emancipatórios -, ou se o autor em sua obra simplesmente faz críticas ao uma sociedade retrógrada, conservadora, moralista e anacrônica.

Por isto, retorno a ideia primária do artigo, aproximar parte da obra do autor no tocante à ideia de



emancipação do personagem Amaro. Qual a possibilidade de encontrar elementos que transcenderia uma análise somente no aspecto literário do homoerotismo.

O conceito de emancipação hegeliana se apresenta em uma dialética da alteridade do reconhecimento no outro, o que nos ressalta o princípio da igualdade. Conceito difundido nas sociedades modernas, presente nas manifestações políticas, sociais e culturais, espalhadas pela Europa. De outro modo, a emancipação marxista se apresenta no olhar de Habermas como uma crítica a economia política e aos interesses do capital e dos indivíduos. O modelo adotado de economia política ressalta a perspectiva das diferenças entre os indivíduos, na abordagem da sociedade dividida em classes sociais divergentes, reforçando a ideia de dominação e exclusão. A ideia de emancipação habermasiana apresenta-se como uma terceira via, entre Hegel e Marx, da alteridade e dos interesses egoístas para a ideia de comunicação. Isto é, a linguagem e sua estrutura. Assim, a ideia de linguagem passa a ser a mediação emancipatória. Portanto, uma forma de vida libertadora para uma sociedade livre de dominações.

Encontra-se o elemento central da preleção -, a emancipação não se dá somente do indivíduo, mas de toda humanidade. Na obra de Caminha a emancipação se apresenta somente em Amaro, e de forma controversa, pois Caminha confunde transformação com emancipação, o que podemos perceber na seguinte passagem: “O negro parecia uma fera desencarcerada: fazia todo mundo fugir, marinheiros e homens da praia, porque ninguém estava para sofrer uma agressão”. (CAMINHA, 2009, p. 36).

“[...] numa exibição de músculos, os seios muitos salientes, as espáduas negras reluzentes, um sulco profundo e liso de alto a baixo no dorso, nem sequer gemia como se estivesse a receber o mais leve dos castigos”. (CAMINHA, 2009, p. 37).

“Dava-se caça ao escravo como aos animais[...]”. (CAMINHA, 2009, p. 39). Estas passagens demonstram um indivíduo subjugado em situações sub-humana, e escravocrata. Amaro, ainda é um personagem que está preso às condições anteriores à ideia de emancipação. Caminha o descreve com frequência com as características de um animal, ressaltando os seus instintos, sua força bruta e principalmente a ausência de uma racionalidade, no tocante aquilo que se entendia da compreensão da situação de dominação, exploração econômica, política e cultural. Tais descrições, ao longo de seu texto, Caminha não busca incutir sutilmente o ideário de emancipação. Ainda permanece preso aos grilhões sociais dos quais pretendia ser crítico na sua obra.

A transformação de Amaro se dá após ser capturado pelos marinheiros e examinando-o, “as costas, o peito, as virilhas, e deram-lhe uma camisa azul de marinheiro” (CAMINHA, 2009, p. 39). Em substituição a camisa de algodão, uma das maiores representações da sua condição de escravo. A escolha se deu pela força



física e não pelo reconhecimento da igualdade como um ser livre, pensante dotado de vontade, afinal era um negro fugitivo que poderia ser útil nos trabalhos braçais na Corveta. Tal transformação não é emancipação de Amaro, pois ainda permanece preso às condições de dominação. “Agora denominado de *O Bom Crioulo*.”

A ideia de emancipação em Habermas compreender-se como um todo, e não somente o indivíduo que se emancipa, mas todos. Isto é, não é o indivíduo, e sim o grupo. Caminha ressalta a situação que vive a sociedade neste período ao chamar atenção que ela “estava longe, bem longe a vitória dos abolicionistas.” (CAMINHA, 2009, p. 38).

Os princípios abolicionistas são os mesmos também inspirados nos ideias do esclarecimento, da igualdade em Hegel, da crítica à estrutura econômico-política do modelo de trabalho escravocrata. O reconhecimento da dignidade humana, e principalmente a liberdade presente nos movimentos de independência que se espalhava como pólvora no novo mundo.

O que nos parece que caminha em sua obra não manifesta esses conceitos emancipatórios do seu século nem como um ideal romântico. Há momentos da narrativa de Caminha que expressa o personagem com características egoísta, ingênuo e sem um senso crítico. O que não era comum ao momento histórico em que a obra está contextualizada. Por exemplo: “que só temia regressar à fazenda, voltar ao seio da escravidão [...]” (CAMINHA, 2009, p. 39). “O novo homem do mar sentiu pela primeira vez toda alma de uma maneira extraordinária, como se lhe houvessem injetado no sangue de africano a frescura deliciosa de um fluido misteriosa”. (CAMINHA, 2009, p. 39).

“A liberdade entrava-lhe pelos olhos, pelos ouvidos, pelas narinas, por todos os poros [...]” (CAMINHA, 2009, p. 39).

A liberdade se apresenta como um crítico a opressão de uma condição da escravidão, mas não de um povo, de uma sociedade e até mesmo da própria história. O autor ressalta um princípio individualista da liberdade e da igualdade em Amaro nas suas narrativas. “Ele o escravo, negro fugitivo sentia-se verdadeiramente homem livre, o mero fugitivo, sentia-se verdadeiramente homem, igual aos outros homens, feliz [...]” (CAMINHA, 2009, p. 40).

E mais a frente ainda na sua narrativa contrapõe a ideia de emancipação, “tinha pena, muita pena dos que ficavam na fazenda trabalhando, sem ganhar dinheiro, desde a madrugada até... saber Deus!” (CAMINHA, 2011, p. 40).



CONCLUSÃO

A hipótese de trabalho deste artigo objetivava encontrar elementos mesmo que embrionário de emancipação. Que tais elementos nos apresentassem críticas presentes na obra de Caminha. Na linguagem e sua estrutura, a linguagem como mediação emancipatória. Deveríamos encontrar no personagem Amaro “Bom Crioulo”, mesmo que um escravo fugitivo, desprovido de uma escolaridade, algo comum entre os negros, domínio da linguagem na elaboração de argumentos cognitivos, em seu discurso demonstrando as contradições da constituição humana em uma sociedade escravocrata, moralista e anacrônica. Não há um discurso que demonstre nas falas de Amaro e nem nas narrativas críticas a condição do homem branco, negro e indígena. Pelo contrário, sua fala é de reprodução social de dominação, quando quer ser o dono de Aleixo, em dominá-lo sexualmente como se fosse uma mulher, e lhe oferece proteção pela fragilidade também não encontramos a consciência da subjugação da mulher, sobre a dominação e violência que recebem da exploração sexual, o que aparece é uma identificação com o sexo oposto, pelas experiências negativas e transitórias. Na confusão de uma identidade sexual, passam a ser ameaçada pela disputa pelo prazer com Aleixo. A relação de afeto no primeiro momento com Aleixo evolui para o prazer confundindo o amor e ódio, raiva e ciúmes até a obsessão que o leva a obsessão. O que o leva a um final trágico, desprovido de um discurso crítico e reconstrutivo de condições de valores, de um modelo de sociedade política.

O personagem Amaro, no final de sua história volta ao estágio anterior do que se encontrava agora negro, escravo fugitivo, homossexual ou “invertido”, desertor da marinha, e assassino. Não encontramos na obra de Caminha um discurso narrativo e nem atos de fala de elementos consistentes que configurem a emancipação do negro como ideal de transformação histórica da sociedade e de sua condição.

REFERÊNCIAS

CAMINHA, Adolfo. *Bom crioulo*. Rio de Janeiro: Hedra, 2009.

HABERMAS, Jürgen. *Discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Consciência moral e agir comunicativo*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 20

Criador e criatura: o gendramento social na construção dos personagens literários

CARACTERIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM “PRECIOSIDADE”

Stephany Ferreira Coletto (UFFS)

*Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto,
pássaro de fogo.*

Clarice Lispector

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A modernidade é um período de profundas mudanças na forma de conceber a vida e a arte, por isso Bradbury (1985) afirma que cabia aos artistas do século XX a tarefa de romper com as convenções estabelecidas para as narrativas a partir dessas próprias convenções. Clarice Lispector é uma escritora muito feliz nesse aspecto, pois já em seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1944), fica evidente a novidade de estilo e a individualidade. Conforme coloca Antônio Cândido (apud SANT’ANA, 1975), embora seus enredos sejam relativamente simples, com personagens relativamente simples, o compromisso da escritora está na linguagem, inclusive, sendo equiparada a escritores como James Joyce e Virgínia Woolf.

O presente artigo tem por objetivo apresentar algumas reflexões sobre a condição da personagem feminina em “Preciosidade”, conto integrante do livro *Laços de Família*, de Clarice Lispector, publicado em 1960. Em “Preciosidade”, conhecemos uma menina de quinze anos e acompanhamos a sua rotina, apresentada em dois dias de sua vida. O enredo conta a história de uma adolescente solitária, tímida, que não gosta muito de si mesma, e com uma família pouco participativa em sua vida. Sua trajetória é marcada pela naturalização da distinção entre sexos – ou qualquer relação eu-outro. Conforme a epígrafe do artigo, que indica o desfecho do conto, haveria uma *obscura lei* que condiciona esse comportamento sexista, metaforizado pela proteção instintiva *ao ovo até que nasça o pinto*. Por sua vez, o ovo e o pinto são protegidos porque, de alguma forma, são preciosos, mas contrapõem-se à imagem do *pássaro de fogo*, fênix que simboliza o renascimento.

Como referência teórico-metodológica para a análise, utilizamos “As categorias da narrativa literária”, de Tzvetan Todorov. Nesse texto, o teórico propõe um sistema de noções para o estudo do discurso literário, aspectos importantes a serem observados no estudo de uma narrativa em prosa. Utilizamos um dos modelos de



identificação das ações oferecido por Todorov, o modelo triádico. Esse modelo nos permite pensar que “a narrativa inteira é constituída pelo encadeamento ou encaixamento de micronarrativas. Cada uma dessas narrativas é composta de três (ou por vezes dois) elementos cuja presença é obrigatória.” (TODOROV, 2008, p. 226-227).

Dessa forma, observamos as ações da personagem principal nos três espaços que aparecem na narrativa: a casa da personagem, o caminho entre a casa e a escola e a escola. Em cada uma dessas divisões fizemos uma subdivisão, considerando as ações da menina enquanto está sozinha e enquanto está na presença da família ou de outras pessoas. Após separarmos as ações nos três espaços observamos quais elementos há em comum entre eles.

A fim de organização, dividimos o artigo em duas partes principais. Primeiramente, apresentamos algumas exposições sobre a estrutura da narrativa nos dois primeiros subtópicos. A partir dela, apresentamos as leituras que foram suscitadas sobre a questão de gênero, nos quatro subtópicos seguintes.

OS ESPAÇOS

Enquanto a personagem está no espaço *casa*, acompanhada da família, a protagonista apresenta pressa para sair, mostrando-se impaciente, numa relação instável com os familiares e a empregada da casa. Já na *rua*, a caminho da escola, não tem mais pressa, mas no transporte público fica séria, sente vergonha dos homens, medo de ser vista, mostra-se circunspecta. E na *escola* ela queixa-se para si própria que seus sapatos são muito barulhentos e chamam atenção, manifesta ferocidade, porém, em sua classe, na sala de aula, ela relaxa um pouco. Mesmo assim, está sempre se defendendo, sempre insegura. No dia seguinte as ações no espaço *casa* se repetem.

Na *rua*, a menina continua insegura e passa a escutar, além do barulho de seus sapatos, o barulho dos sapatos de dois homens pelos quais ela vai cruzar. Na ocasião, ela sente os barulhos dos seis pés se misturarem e fica com medo e continua na defensiva, porém a garota se surpreende pelo modo com que consegue conduzir a situação, ao mesmo tempo fica ansiosa e determinada.

Após os dois homens e a menina se cruzarem, ela entra num estado de nervos quase inexplicável – é nesse momento que acreditamos que ela passa por uma epifania – e a única coisa que consegue ouvir é o barulho dos sapatos dos homens, fica imóvel, atônita e, por fim, reage lentamente e continua seu caminho para escola. Nesse momento ela percebe que já não é a mesma pessoa que foi até então. Sabemos que a palavra epifania não aparece nas narrativas de Clarice Lispector, no entanto, esse estado de revelação motivado por



uma experiência praticamente rotineira (SANT'ANA, 1975) é recorrente em muitas de suas personagens, num “jogo de equilíbrio e desequilíbrio entre um antes e um depois” (SANT'ANA, 1975, p. 199). Todavia, nas personagens de *Laços de Família*, qualquer leitor pode perceber a recorrência da não estabilização após a epifania, ou seja, as personagens passam pela revelação, mas isso não significa que mudarão suas vidas, conforme já mencionado. Quando a garota consegue se recompor, ela segue o seu caminho para escola. Por chegar atrasada, seus colegas estranham. Só que ela reage a essa delicadeza com estupidez e prefere ficar sozinha no banheiro da escola. Lá, ela relembra a situação que viveu mais cedo e sente pena de si mesma, depois abandona a autopiedade.

Em *casa*, no jantar com a família, ela exige energicamente sapatos novos, menos barulhentos, e os ganha. Finalmente, podemos afirmar que os elementos obrigatórios que se encontram nos três espaços são: os sapatos, principalmente o barulho dos sapatos; a pressa/impaciência, que ora ela tem, ora não, e o comportamento defensivo. Outro aspecto que observamos é que sozinha em casa a menina sente-se melhor do que na presença de sua família.

AS TRANSFORMAÇÕES PESSOAIS

Nesse conto podemos identificar uma transformação pessoal pela qual a personagem passa; a adolescente que saiu de casa naquela manhã ainda escura não foi mais a mesma após ter cruzado por aqueles dois homens. Enquanto ela se recompunha na calçada, podemos perceber que a menina não se reconhece mais, esse fato pode ser percebido no segmento: “Quando se abaixou para recolhê-lo, viu a letra redonda e graúda que até esta manhã fora sua” (LISPECTOR, 2009, p. 91)¹, não é mais sua letra pois ela não é mais a mesma pessoa.

Após a súbita compreensão de que as coisas haviam mudado, mudança essa provocada ao cruzar por dois estranhos na rua, a menina se dá conta de que as coisas não parecem ser mais como há segundos atrás. A personagem se sente mais só ainda, pois só ela sabe o que sofreu e não poderá dividir esse peso com ninguém. Talvez por isso, ao solicitar sapatos novos durante o almoço, ela afirme que “uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muita atenção!” (p. 93). Trata-se de uma contradição, pois o barulho dos calçados é encarado com naturalidade para grande parte das pessoas. No entanto, para a personagem que não gosta desse barulho e se vê agora como mulher o barulho dos sapatos é irritante. A resposta imediata de alguém da família é

¹ Quando se tratar de um excerto de “Preciosidade”, doravante citaremos somente o número da página.



que ela não é uma mulher, porque a família ignora a transformação da menina.

Para identificar essa transformação por que passou a personagem, diferenciamos as ações que fazem parte da rotina da personagem das ações que foram objetivas para sua espécie de transformação pessoal. Para alcançarmos essa diferenciação, observamos os verbos da narrativa. Os verbos se apresentam em diferentes modos, formas e tempos: no infinitivo (*acordar, alcançar, confiar*), no presente do indicativo (*sou, copio, peço*) através do discurso direto da personagem, no pretérito perfeito do subjuntivo (*tivesse, dissessem, olhassem*), no gerúndio (*correndo, violentando, coçando*), no pretérito mais que perfeito (*aprendera, prestara*), no recorrente pretérito imperfeito do indicativo (*andava, movia, espreguiçava, avisava, avançava, estava, era, comprometia*) e etc. Esses são os verbos que indicam o cotidiano da personagem, indicam suas ações corriqueiras, como em: “De manhã cedo *era* sempre a mesma coisa renovada: *acordar*.” (p. 82), “*Tinha* que atravessar a longa rua deserta...” (p. 83), “No ônibus, os operários *eram* silenciosos...” (p. 84), “*Atravessava* o corredor interminável [...] e no seu rosto *havia* algo tão feroz [...] ninguém lhe *dizia* nada.” (p. 84-85), etc.

Já para indicar os acontecimentos que foram, de alguma forma, determinantes para a transformação da personagem os verbos se apresentam no pretérito perfeito (*acordou, vestiu-se, estremeceu, olhou, foi, continuou, suspirou, recuou, pensou, ganhou*), e aparecem somente em dois momentos no conto: na manhã do segundo dia – o dia que ela passa por sua transformação – e durante a epifania propriamente dita, ocasionada no instante em que a personagem cruza por dois rapazes na rua. Podemos observar esses momentos, respectivamente, em: “*Acordou* no mesmo mistério intacto...” (p. 87), “E então já não se *apressou* mais...” (p. 87), “*Olhou* ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade” (p. 87), e “Mas o que se *seguiu* não teve explicação. O que se *seguiu foram* quatro mãos difíceis, *foram* quatro mãos que não sabiam o que queriam...” (p. 90), “E ela *ganhou* os sapatos novos” (p. 93).

O sentido do uso dos verbos pode ser visualizado no quadro a seguir:



Quadro 1 - Ações da personagem principal do conto

Tempo		Espaços					
		Casa		Rua		Escola	
		Sozinha	Acompanhada	Sozinha	Acompanhada	Sozinha	Acompanhada
1º dia	Início do dia	Paciência	Impaciência/ Instabilidade	Impaciência	Circunspeção/ Insegurança		Insegurança
	Fim do dia		Esperança/ Desesperança				
2º dia	Início do dia			Paciência	Insegurança/ Circunspeção/ Coragem/ Surpresa/ Desestabilização/ Reação	Solidão/ Insegurança/ Circunspeção	Insegurança/ Estupidez
	Fim do dia		Impaciência/ Reestabilização				

Fonte: Elaborado pela autora (2015).

Dessa forma, enfatiza-se a transformação pessoal na personagem descrita anteriormente, pois ela passa a ver as coisas com outros olhos, como podemos perceber no segmento: “‘Uma pessoa não é nada.’ ‘Não’, retrucou-se em mole protesto ‘não diga isso’, pensou com bondade e melancolia. ‘Uma pessoa é alguma coisa’, disse por gentileza.” (p. 93). Porém, isso não significa que ela mude sua forma defensiva de agir – o que vai de contraponto a diversas interpretações para esse conto – já que solicita e ganha sapatos novos, como pode ser visto nos trechos “– Preciso de sapatos novos! os meus fazem muito barulho...” (p. 93) e “E ela ganhou os sapatos novos” (p. 93), provavelmente menos barulhentos. Assim, a menina conseguiria não chamar atenção pra si e não ser notada, reforçando a postura defensiva que mantém ao longo da narrativa. Além disso, a conjunção adversativa *mas* – no extrato: “Mas no jantar a vida tomou um senso imediato e histórico” (p. 93) – comprova que a rotina da personagem continuará a mesma apesar da revelação por que passou, reestabilizando a rotina que havia sido alterada pela epifania.



ASPECTOS DO FEMININO

Nesse tópico do texto, refletimos sobre passagens do conto passíveis de serem analisadas a partir de uma perspectiva feminista. A questão de gênero na narrativa ocorre de forma sutil e a personagem não tem consciência do que pensa, como é possível verificar, por exemplo, no seguinte fragmento: “Mas tentava, por instinto de uma vida anterior, não lhes transmitir susto.” (p. 89). São trechos dos pensamentos da menina, sobre como ela se sente e que atitudes ela toma em relação ao meio social em que se encontra e da concepção de “eu” que ela tem, visto que a personagem passa por uma transformação pessoal.

É possível analisar a condição da personagem feminina, submetida ao sistema de repressão às mulheres ainda vigente na sociedade, justamente por conceber o discurso machista como mitológico. Ademais, partimos do ponto de vista de que a função do homem na sociedade e a função mulher na sociedade não são característicos da “natureza humana”, mas são “constructos” sociais aprendidos (LOBO, 2001), isto é, são estereótipos. Outro aspecto importante a lembrar é que o livro *Laços de família* foi publicado em 1960, nessa época as mulheres já haviam conquistado o direito ao voto, tendo exercido dita cidadania pela primeira vez em 1945 (DUARTE, 2003), mas ainda lutavam pelo reconhecimento social, igualdade entre os sexos e autonomia.

Uma vez cristalizado na sociedade, visto como algo natural ou instintivo pela personagem, que “é assim porque sempre foi/é assim”, o machismo vira *mito*, já que “o ponto de partida de um mito é constituído pelo ponto final de um sentido” (BARTHES, 2012, p. 214). O referido autor se apropria do conceito de mito, ressignificando-o ao atribuí-lo a certos discursos presentes na sociedade moderna. Dessa maneira, o mito acaba manipulando o direito de atuar da mulher, de ser dona de seu corpo e sua vida e tentando apagar da história aquelas que fizeram algo para mudar esse quadro. Para transformar a história em natureza o mito deforma o real, apagando suas contradições. Neste sentido, o mito é uma inflexão (BARTHES, 2012), pois não sugere flexão, no sentido de ser um discurso flexível, maleável, nem reflexão, no sentido de se pensar sobre os discursos.

Percebemos que o narrador em terceira pessoa, ao contar a história do ponto de vista da menina, reproduz o discurso machista da sociedade, logo, podemos acreditar que é a menina quem pensa dessa forma. Esta é uma estratégia para marcar os movimentos internos, ou seja, as ações que ocorrem nos pensamentos das personagens, possivelmente são suas lembranças, em alguns casos essas lembranças fazem parte da construção da personagem (AUERBACH, 2013). O autor também destaca que esse recurso é empregado na literatura há muito tempo, mas com finalidade estética é mérito de escritores contemporâneos, tal como Clarice Lispector.



Sendo assim, elencamos os excertos da narrativa e os separamos em dois grupos. No primeiro, notamos a presença da repressão e no segundo a tentativa de libertação da personagem.

REPRESSÃO AO FEMININO

A representação desses valores conservadores, calcados na superioridade natural do masculino, aparece no conto de Clarice Lispector, evidenciando o discurso machista ante a comparação entre sexos que ocorre na sala de aula, conforme a seguinte citação: “Até que, enfim, a classe de aula [...] *onde ela era tratada como um rapaz. Onde era inteligente.*” (p. 85, grifo nosso). Nessa parte da história, a personagem, após ter passado pelo caminho torturante até a escola, chega à sala de aula e se sente melhor, mais tranquila. Porém, isso não acontece porque nesse local ela é acolhida e sim porque ela encontrou uma forma de ser respeitada: sendo estudiosa e inteligente. Essa comparação nos leva a crer que, provavelmente, naquele contexto, as pessoas ainda acreditavam que a mulher – representada pela protagonista – era menos capaz que o homem – seus colegas meninos – e se igualar a eles foi a forma que ela encontrou para ser respeitada.

Assim, mesmo sem perceber, a menina acaba reproduzindo o discurso machista, pois tentando se “igualar” aos colegas do sexo masculino a garota não compreende que uma menina pode ser tão esperta quanto um menino, e segundo Beauvoir (1970), não são suas especificidades biológicas que a tornam inteligente ou não. Nesse mesmo sentido, após cruzar pelos dois homens e eles continuarem seu caminho, a menina acredita que estão assustados e com medo de que ela grite. Então, ela ainda pensa: “eles não sabiam que não se grita” (p. 90). Esta passagem em especial, nos leva a crer que, sem refletir criticamente sobre o que está pensando, a garota acredita que, além de ter sido magoada, deve aguentar o sofrimento calada.

Igualmente, há uma expectativa social que condiciona a mulher a certos comportamentos que, se infringidos, condenam a sua feminilidade, o que justifica a seguinte passagem: “Mas tentava, por instinto de uma vida anterior, não lhes transmitir susto” (p. 89). Este segmento complementa o anterior e é ainda mais repressivo, pois ao tentar não assustar os homens, ela tenta, inconscientemente, ser agradável, ser simpática para poder ganhar algo com isso: a preservação de sua integridade. Porém, a personagem não sabe que essa forma de defesa acaba limitando sua forma de agir – só será preservada se for gentil –, confirmando a repressão enquanto sexo feminino que, nesse caso, sofre sem perceber.

Ao sair de casa de manhãzinha para ir à escola, no ônibus ela finalmente sorri, e ao nos informar isso, o narrador faz outra comparação: “O vento da manhã violentando a janela e o rosto até que os lábios ficavam



duros, gelados. *Então ela sorria. Como se sorrir fosse em si um objetivo.*” (p. 82, grifo nosso). Essa marca discursiva nos parece muito forte, pois, após encontrar um lugar em que seja respeitada, após o esforço para agradar outras pessoas, os homens, e para ser simpática – lembramos que esse traço não é característico dela, ela se viu obrigada a fazer isso diante de determinada situação – a menina ainda acredita que sorrir seria um objetivo, uma das obrigações de uma moça comportada. Afinal, ela aprendeu que deveria ser gentil, reforçando suas posturas anteriores. Vale destacar que, como já mencionamos, a personagem reproduz o discurso machista sem perceber “... por *instinto* de uma vida anterior” (p. 89), agindo instintivamente, sem raciocinar.

A “vida anterior” é aquela em que era subordinada às convenções sociais. Instintivamente ela procura ser agradável para não sofrer nas mãos dos homens, instintivamente ela age como deve agir a “mulher de verdade”: submissa, A submissão e o medo estão está internalizados nela. Porém, após a sua epifania, a personagem percebe tudo que vinha ocorrendo consigo, e a revelação a permite ver a vida racionalmente, visto que ela reflete sobre sua condição: “‘preciso cuidar mais de mim’, *pensou*” (p.92). Ao pensar, age racionalmente, tendo um pouquinho mais de domínio da situação de transformação em que se encontra e do contexto social em que vive.

TENTATIVA DE LIBERTAÇÃO

No intervalo de seus estudos vespertinos, em casa, a menina lembra de algo que viveu quando criança e essa lembrança a deixa triste, remetendo-a a uma tentativa de autoconsolo: “Suprindo com a quantidade, disse mais uma vez: sou vigorosa, dezesseis. E já não estava a mercê de ninguém. *Desesperada porque, vigorosa, livre, não estava mais a mercê*” (p.86, grifo nosso). Percebemos que ao se assumir “vigorosa”, a personagem se declara liberta das repressões que sofre. Contudo, o narrador nos informa que, depois disso, a menina fica “desesperada, porque, vigorosa, não estava mais à mercê”. Acreditamos que nesse momento a personagem se encontra em um estado de desespero porque a liberdade que, de certa forma, conquistou a assusta e ela não sabe como agir.

Trata-se do primeiro momento em que a personagem percebe que sua vida pode ser diferente, que não precisa ser oprimida, que pode alterar as práticas sociais que a rodeiam, já que “o mundo é muito mais vasto que o pequeno espaço que as mulheres circulam e onde é preciso conquistar lentamente novas posições. Então é preciso ocupar este pequeno espaço e dali de dentro lutar para ganhar um espaço maior” (SPIVAK, 1990 apud LOBO, 2001, p. 186) e é justamente isso que a personagem começa a fazer.



Na segunda manhã, como já sabemos, a caminho da escola, com muito esforço personagem cruza por dois homens, conforme pode ser visto no fragmento: “Com brusca rigidez olhou-os. Quando menos esperava, *traindo o voto de segredo*, viu-os rápida.” (p. 88, grifo nosso). Entretanto, ela conseguiu enfrentá-los. Esse ato de coragem da moça configura a “traição do voto de segredo” que está, possivelmente, relacionado ao sistema patriarcal em que a personagem está inserida, principalmente porque, ao olhar os homens e não baixar a cabeça quando cruza por eles, a personagem trai, ou seja, abandona os dogmas que definiam como uma moça sozinha na rua deve se comportar, dogmas que deixavam à mercê dos comportamentos sociais vigentes. Tais convenções sociais não significam mais nada para a menina nesse momento.

Ao levantar a cabeça diante de um homem – buscando tudo o que esse gesto pode significar para mulher ainda hoje –, a personagem concretiza a liberdade anunciada. No entanto, do ponto de vista do repressor, a protagonista abandona as implicações de seu papel social enquanto pessoa do sexo feminino, pois: “Não devia ter visto. Porque, vendo, ela por um instante arriscava-se a tornar-se individual” (p. 89). Ela se torna individual porque se autoafirma e olha nos olhos de um homem.

A menina está integralmente livre, é outra pessoa, pois decide ver os homens, só que nesse controle de si própria “[...] arriscara-se a ser *um ela-mesma que a tradição não amparava*” (p. 89, grifo nosso), ou seja, que a menina não esperasse por ser aceita uma vez que estivesse livre. Sabemos que é difícil para sociedade aceitar e respeitar quem não precisa de sua aprovação, fugindo do sistema patriarcal e vivendo segundo os próprios valores, principalmente se for mulher. Apesar de saber disso, a personagem não desiste, afinal “era tarde demais para recuar...” (p. 89). Ainda sofrendo um pouco a repressão, pois tenta ser gentil com os homens e “não lhes transmitir susto”, motivada por “instinto de uma vida anterior”, ela resolve seguir seu caminho para escola e arcar com as possíveis consequências de seu ato, que foram positivas.

REESTABILIZAÇÃO

Ao cruzar pelos dois homens, inicia-se na personagem sua transformação pessoal, sua epifania que permite ver a vida com outros olhos, consciente da realidade que a cerca. Agora a menina é outra pessoa, não segue mais instintos e sim a racionalidade, pois agora ela pensa. Alguns dos aspectos da personagem renovada nos fazem crer que ela não será mais submissa, carente e sempre na defensiva como conhecemos no início da narrativa. Ao pensar “preciso cuidar mais de mim” (p. 92) e “uma pessoa é alguma coisa” (p. 93), a menina nos leva a crer que passaria a agir de forma amorosa consigo própria e com as pessoas que a cercam. Inclusive, que



questionaria a realidade à sua volta e as repressões que determinadas pessoas sofrem em detrimento de outras.

Contudo, surpreendentemente, ela escolhe continuar nesse círculo de repressão. Ela resolve deixar as coisas como estavam, e podemos perceber isso no trecho “... ‘uma pessoa é alguma coisa’, disse por gentileza. *Mas* no jantar a vida tomou um senso imediato e histérico: ‘preciso de *sapatos novos!* os meus fazem muito barulho...’” (p. 9, grifo nosso). A conjunção adversativa “mas” prova que a despreocupação com a opinião alheia adotada anteriormente será deixada de lado. E a exigência por sapatos novos, menos barulhentos certamente, prova que a personagem escolheu continuar às escuras, sem chamar atenção de ninguém. Não acreditamos que por ganhar sapatos a personagem encara o papel de mulher, aflora para a vida, os sapatos não são “objeto que pode significar a metamorfose da condição de menina para condição de ‘mulher’” (SUZUKI, 2006, p. 62) ou “engendra os caminhos de feminilidade” (FURTADO, 2009). A personagem exige sapatos discretos, do contrário, continuaria com os mesmos barulhentos e não se importaria mais com isso. E, “ela ganhou os sapatos novos” (p. 93), dessa forma, a personagem opta por deixar sua vida como está, aparentemente, ela continuará subjugada.

Por conseguinte, em sua transformação pessoal, a personagem toma consciência da repressão social que sofre por causa de sua condição feminina, mas opta por manter-se resguardada, supostamente protegida. Vale destacar que a personagem optou por continuar como estava. Ela conheceu o que o mundo pode oferecer, mas escolheu ficar em casa. Uma vez que se declarou livre, a menina tem a possibilidade de escolha dentre várias opções, e poderá escolher o caminho que melhor lhe prouver e fizer feliz naquele momento. Dessa maneira a transformação fica no nível íntimo e não passa ao social ou político, visto que a personagem não chega ponderar a condição feminina das demais mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após realizarmos a análise e estrutural dessa narrativa e as leituras da questão de gênero que ela admitiu, chegamos à conclusão de que a personagem do conto passa por uma transformação pessoal, percebida em uma epifania, que, por sua vez, foi motivada após a menina cruzar por dois homens na rua. Essa transformação permitiu que a moça observasse o sistema machista em que vivia. No entanto, conscientemente, ela escolhe não intervir nele e nem alterar seu modo de vida. Poderíamos avaliar que a transformação da personagem foi insuficiente, ou, ao menos, introdutória. A submersão no feminismo não ocorre instantaneamente com a personagem, nem precisa ser assim com as pessoas, é aos poucos que a tomada de



consciência ocorre, mas deve acontecer.

Essa mesma dinâmica se aplica ao próprio campo feminista, que, conforme as necessidades das mulheres, reavalia suas postulações e os espaços sociais que ocupa, já que a condição feminina da mulher branca é diferente da negra, da mulher lésbica, da mulher transgênero, da mulher indígena, etc. (ALVAREZ, 2014). Por isso, e questões além, a reportada autora defende a existência de feminismos no campo feminista.

Nesse sentido, um aspecto de nossa leitura sobre o conto *Preciosidade* é que a transformação da personagem não é política. Entretanto, se considerarmos, por exemplo, a época de publicação de *Laços de Família*, teremos que admitir que se trata de uma obra com profundo papel político, pois traz à tona personagens, em sua maioria mulheres que são, de alguma forma, refreadas e percebem a situação pessoal/(política) em que se encontram. Ao mesmo tempo, esse fenômeno aconteceu com o campo literário, pois, no Brasil, por exemplo, só se reconhece institucionalmente as mulheres como escritoras a partir da década de 1940. Dessa maneira, reforça-se a atualidade e importância da reflexão sobre a condição feminina na sociedade, seja no campo feminista, no campo literário, no campo familiar, campo escolar ou qualquer outro.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, E. S. Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista. *Cadernos Pagu*, Campinas/SP. n. 43, p. 13-56. jul./set. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n43/0104-8333-cpa-43-0013.pdf>> Acesso em: 14 out. 2015.

AUERBACH. E. A meia marrom. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, R. O mito hoje. In: _____. *Mitologias*. Tradução de Rita Boungermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 6. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

DUARTE, C. L. Feminismo e Literatura no Brasil. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, set./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf>> Acesso em: 4 abr. 2014.

FURTADO, M. S. A. Os caminhos da feminilidade em *Preciosidade*, de Clarice Lispector. *Revista Mal Estar e Subjetividade. Fortaleza*, v. 9, n. 3, p. 984-1004. set. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S151861482009000300011&script=sci_arttext> Acesso em: 12 jun. 2014.



LISPECTOR, C. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOBO, L. A teoria e a prática feministas. In: COUTINHO, F. (Org.). *Fronteiras Imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

SANT'ANA, A. R. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1975.

SUZUKI, J. C. O espaço na narrativa: uma leitura do conto "Preciosidade". *Revista do Departamento de Geografia*. São Paulo, n. 19, p. 54-67. Disponível em: <<http://citrus.uspnet.usp.br/rdg/ojs/index.php/rdg/article/view/25/16>> Acesso em: 12 jun. 2014.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 21

Literatura de representação feminina e ressignificação de um trauma

FONTES PRIMÁRIAS E A POESIA DE RESISTÊNCIA EM *INVENTÁRIO DO MEDO*, DE LARA DE LEMOS

Dra. Mara Lúcia Barbosa da Silva (PNPD/CAPES – UFSM)

Objetos que anteriormente tinham importância apenas como artigos de museu passaram a integrar e fundamentar pesquisas nas mais diversas áreas. Nesse sentido, os arquivos artísticos e/ou literários também passaram a fornecer materiais para os estudos das pesquisas literárias. Muitos questionamentos que ficariam sem resposta poderão ser respondidos através desses materiais, como, por exemplo, das bibliotecas e de seus livros com anotações marginais, das correspondências – nosso objeto de interesse –, dos diários, dos cadernos de notas etc.

Angela de Castro Gomes, em *Escrita de si, escrita da História*: a título de prólogo, trata sobre essa nova forma de pensar a correspondência e onde afirma que é cada vez maior o interesse por esse gênero de escritos que ela denomina como *escrita de si*, que abrange correspondências, diários, biografias, autobiografias.

Essa prática, ainda segundo Gomes é um fenômeno que vem sendo estudado por várias ciências que já consolidaram algumas ideias acerca do tema, sendo que uma delas é a de que a vida individual é matéria digna de ser narrada. Dessa forma, os tempos modernos consagrariam o lugar do indivíduo na sociedade, quer como uma unidade coerente quer como uma multiplicidade que se fragmenta socialmente, exprimindo identidades parciais e nem sempre harmônicas. Essa nova categoria de indivíduo faz com que se transformem as noções de memória, documento, verdade, tempo e história.

Sendo assim, quanto à memória, passam a ser legítimos os procedimentos de construção e guarda de uma memória individual comum e não apenas de um grupo ou homem célebres. A defesa dessa nova prática baseia-se tanto na assertiva de que todo indivíduo é social quanto no reconhecimento da radical individualidade de cada um. E é justamente porque o *eu* do indivíduo moderno, simultaneamente uno e múltiplo, não é contínuo e harmônico, que as práticas de produção de si são possíveis e desejadas.

Para Marcos Moraes (2006, p. 65-66), membro da equipe Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP, a correspondência de escritores abre-se, normalmente, para três grandes perspectivas de exploração: como expressão testemunhal, que pode ajudar a definir um perfil



biográfico do autor; como forma de esclarecer os movimentos dos bastidores da vida literária, com todos os seus problemas, arranjos e burocracias; e como laboratório de criação, ao permitir que se adentre por um projeto literário, conhecendo-o desde a sua concepção primeira e acompanhando-o ao longo de sua trajetória editorial.

Nosso projeto quanto à epistolografia da contista, cronista, mas principalmente poeta Lara de Lemos é pensá-la, futuramente, de modo particular, pelo viés do laboratório de criação, visando encontrar vestígios do processo de elaboração da obra *Inventário do medo*, sem, no entanto, desconsiderar as demais perspectivas exploratórias. Nesse primeiro momento focaremos a recepção da obra.

Lara de Lemos nasceu em 22 de julho, de 1923 ou 1925, e morreu em 12 de outubro de 2010, aos 87 anos. Lara foi uma mulher de grande acuidade intelectual, cursou várias faculdades, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) realizou os cursos de História e Geografia, Pedagogia e Jornalismo e Comunicação formando-se nos anos de 1945, 1951 e 1958, respectivamente. Completou o curso de Direito, na Faculdade Cândido Mendes, em 1975. Especializou-se em Língua Inglesa e Literatura Contemporânea, na Southern Methodist University, nos Estados Unidos, em 1953, quando lá esteve acompanhando seu primeiro marido Ajadil de Lemos. Anos depois, em 1965, participou de um programa de aperfeiçoamento para professores na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRJ).

Como jornalista, na maioria das vezes como cronista, colaborou em diversos jornais e revistas no Brasil e no exterior, como nos jornais *Última Hora*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil*; na revista *Desfile*, com traduções de poemas e contos; no *Suplemento Literário de Minas Gerais* e *Diadorim*, de Minas Gerais; na coluna semanal *Passeio no Tempo*, no *Caderno de Sábado* e *Letras e Livros*, do *Correio do Povo* e na coluna *Gente & notícias*, da *Zero Hora*, ambos jornais de Porto Alegre e na *Colóquio de Letras*, de Lisboa.

A produção literária de Lara de Lemos compõe-se de um número considerável de obras. Seus primeiros trabalhos publicados foram os contos *Homem no bar e Mulher só*, em 1955, na *Revista do Globo*. Em 1955, sagrou-se também vencedora de um concurso de poemas entre universidades, tendo os seus textos posteriormente publicados pela revista *Província de São Pedro*. *Histórias sem amanhã*, de 1963, reúne uma seleção de crônicas de Lara publicadas anteriormente em jornais.

Ao longo de sua trajetória, participou de várias antologias. A primeira, uma reunião de contos intitulada *Nove do Sul*, de 1962, na qual havia quatro contos seus que apresentavam uma preocupação com o social, havia também textos de Carlos Stein, Moacyr Scliar, Tânia Faillace, Sérgio Jockymann, Luiz Carlos Ostermann, Luis Lehrer e Álvaro Campos. Nos anos seguintes, Lara participou de cinco antologias de poesia: *Antologia poetas*



do *Modernismo*, com o trabalho *SOS*, poema-processo, em 1971; *Palavra de mulher*, antologia de poesia feminina, em 1979; *Carne viva*, primeira antologia brasileira de poemas eróticos, em 1983; *Antologia da poesia brasileira contemporânea*, em 1986, e *Poetas da terra*, no mesmo ano.

O seu livro de estreia na poesia foi *Poço das águas vivas*, de 1957, obra de caráter bastante intimista, que segundo Lara (1995, p. 6) traz indagações que seriam pertinentes a todas as mulheres. Ao seu primeiro livro, seguiu-se uma obra de contornos diferentes, *Canto breve*, de 1962, que apresenta um conteúdo sociopolítico. *Aura amara*, de 1969, foi agraciada com o Prêmio Jorge de Lima, do Instituto Nacional do Livro (INL). Em 1986, lançou *Palavravara*, *Hai kais*, em 1989, *Águas da memória*, em 1990, *Dividendos do tempo*, em 1995 e *Passo em falso*, em 2006.

Para um rei surdo, lançado em 1973, e *Adaga lavrada*, em 1981, são consideradas obras que seguem a vertente poética de viés social iniciada em *Canto breve*, característica que atingirá seu apogeu em *Inventário do medo*, de 1997. A poeta teve lançadas ainda duas antologias individuais: *Lara de Lemos*: antologia poética, de 2002, e *Amálgama*, de 1974, que reúne uma seleção dos melhores poemas de *Poço das águas vivas*, *Canto breve*, *Aura amara* e *Para um rei surdo*.

Lara de Lemos, sem ter se filiado a nenhum partido político, segundo declaração da própria autora em entrevista a Cinara Ferreira Pavani (2009, p. 4), foi uma mulher atuante tanto social quanto politicamente. Em apoio ao movimento pela posse de João Goulart, em coautoria com Paulo César Peréio, compôs a letra, do *Hino da Legalidade*, em 1961: “Avante, brasileiros de pé/ Unidos pela liberdade/ Marchemos todos juntos com a bandeira/ Que prega a lealdade/ Protesta contra o tirano/ E recusa a traição/ Que um povo só é bem grande/ Se for livre sua nação”, que segundo a autora é “um hino bem hino...” (2009, p. 8).

O canto foi solicitado por Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul à época, ao grupo de artistas que frequentava uma oficina no Teatro de Equipe, em Porto Alegre, conforme relato de Lara de Lemos:

a gente fazia jingles, faixas, frases... Aí o Brizola pediu para Mario de Almeida um dos fundadores do Teatro, para a gente criar um hino para o movimento. O clima era contagiante, estava todo mundo dopado em fazer a revolução. E a tarefa que nos foi dada era para ontem. Como a gente estava em assembléia permanente, o Peréio começou a batucar a música e eu fui pondo os versos. (ALMEIDA, 2003, p. 88)

Lara e Peréio faziam parte do Comitê de Resistência Democrática dos Intelectuais, que se reunia na sede do Teatro de Equipe, entre o final da década de 1950 e início da de 1960, e realizava diversos tipos de ações em prol do movimento da legalidade. Lara teve grande atuação na área da educação ao longo de sua vida e depois de aposentada, morando em Nova Friburgo, na região serrana do Rio de Janeiro, trabalhou como voluntária no atendimento a questões de família.



A poética de Lara de Lemos apresenta, de forma mais evidente, duas vertentes temáticas na constituição de sua obra. Uma parte de sua poesia apresenta poemas voltados para a expressão de um maior lirismo e subjetividade e outro recorte que evidencia a relação do eu poético com o mundo, traduzindo um posicionamento crítico diante da realidade. Algumas das temáticas abordadas pela poeta em sua obra são: a condição da mulher e as limitações que lhe são impostas, a tensão entre sonho e realidade – o que a mulher deseja e o que efetivamente ela consegue realizar –, a falta de autonomia identitária da mulher, a condição humana, a desumanização gerada pela sociedade moderna, a coisificação do homem, a denúncia das injustiças sociais, a descrença no futuro, a desilusão quanto ao papel da poesia como instrumento de ação social.

O acervo de Lara de Lemos depositado no Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, da PUCRS, está composto por 3.203 itens, sendo que à categoria correspondência correspondem 941. Nesse conjunto de materiais existem cartas, convites, bilhetes, cartões postais, cartões, ofícios, telegramas, cartões de visita, contratos, aerogramas, recibos, telegramas, ofício circular, memorando, declaração, portaria, comunicado. A correspondência de Lara de Lemos, pelo que pudemos apurar até o momento, não foi matéria de nenhum tipo de estudo.

Um olhar panorâmico nesse material epistolográfico nos revela a interlocução de Lara com outros escritores, como: Sergio Faraco, Erico Verissimo, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Nejar, Guilhermino Cesar, Mário Quintana, Marina Colasanti, João Gilberto Noll, Bruno Kiefer, Nicolás Guillen etc. Em algumas dessas correspondências são trazidas à baila reflexões sobre poesia e arte de modo geral, questões sobre as dificuldades de publicar e divulgar, e discussões acerca dos problemas que atingem especificamente a publicação feminina.

No catálogo de Lara de Lemos no Delfos, em consulta direcionada à obra *Inventário do medo*, encontramos onze tipos de materiais¹, são eles: quatro cartas, três cartões, uma fita de vídeo cujo conteúdo não conhecemos, uma cópia da apresentação redigida por Moacyr Scliar para a obra, e dois envelopes de datiloscritos², um com cópias dos poemas do *Inventário* e outro com poemas de outros autores.

As cartas mencionadas foram enviadas por Ivan Ribeiro, escritor e professor; Maria da Glória Bordini, professora e crítica literária; Xosé Lois García Fernández, poeta, tradutor e crítico literário espanhol; e Arthur Nestrovski, editor, escritor, crítico literário e musical. Os cartões recebidos são de Armino Branco Mendes

¹ Os documentos do Acervo Lara de Lemos constantes neste artigo pertencem ao DELFOS – Espaço de Documentação e Memória Cultural, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, e foram cedidos de modo gratuito e exclusivo para esta publicação.

² Digitoscritos: estado datilografado de um texto em devir; geralmente situado no fim da elaboração textual; pode ser construído pelo autor ou por outra pessoa. Sinônimo: “datiloscrito” (GRÉSILLON, 2007, p. 330).



Cadaxa, poeta e diplomata de carreira; Fábio Lucas, escritor e crítico literário; e Antônio Carlos Secchin, poeta, professor, crítico literário e membro da Academia Brasileira de Letras (ABL).

Inventário do medo divide-se em quatro partes, a primeira chama-se *Invasão de domicílio*; a segunda, *Tempo de inquisição*; a terceira, *Celas*; e a quarta e última, *Reminiscências*. Em *Inventário do medo*: a realidade social na poesia de Lara de Lemos (CALDEIRA, 2001, p. 51-52), dissertação de Evandro Weigert Caldeira, o autor afirma que na primeira parte se instaura o clima de violência, aflorando uma sensação de impotência diante dele; a segunda parte aborda a arbitrariedade e o abuso do poder, denunciando o passado por meio da linguagem poética; a terceira apresenta cenas de presídio através de poemas curtos que mostram emoções e imagens da realidade objetiva; e na quarta e última parte estabelece-se um diálogo com personagens do passado e contemporâneos à autora na literatura e na resistência política.

Inventário do medo é o “amalgama” das situações traumáticas vividas por Lara de Lemos por consequência da repressão vivida no País. Ela foi presa duas vezes na década de 70, o que a levou a interromper a carreira jornalística. Na já referida entrevista a Pavani, quando questionada sobre o motivo das suas prisões, Lara conta que a primeira ocorreu por participar de um grupo de escritores que se opunha às posições de alguns políticos no Rio de Janeiro. A segunda detenção ocorreu em uma de suas buscas aos seus filhos (Adail Ivan e Paulo Cesar) que haviam sido presos. O seu primeiro marido, o advogado Ajadil de Lemos já havia sido preso no Rio Grande do Sul logo nos primeiros anos do golpe militar.

Segundo Pavani, o *Inventário* suplanta a expressão de uma experiência individual, dando a poesia de Lara um caráter social e universal.

Inventário do medo (1997) é exemplar, na medida em que denuncia um momento crucial para a história brasileira: os anos da ditadura militar. Com muita sensibilidade, Lara de Lemos transforma em palavra poética a sua própria experiência nos porões da ditadura. Assim, além de representar a elaboração estética de uma vivência pessoal, essa obra é o testemunho de um tempo de atrocidades, do qual muitos foram vítimas e do qual ainda pouco se fala. Nesse sentido, representa um momento de grande maturidade da autora em sua trajetória poética. (PAVANI, p. 14).

A seleção de documentos da categoria correspondência que apresentamos a seguir são posteriores ao lançamento de *O inventário do medo*, configurando uma pequena amostra da recepção do mesmo. O cartão de Armindo Branco Mendes Cadaxa declara a emoção que a obra lhe trouxe: “Prezada Lara de lemos, Massao Ohno teve a gentileza de enviar-me INVENTÁRIO DO MEDO. É um belíssimo livro, alta e dolorida poesia, contida e por isso mais tocante ainda, não há um só poema que destoe ou soe falso. Você consegue manter o



nível o pathos do princípio ao fim. Cadaxa³. A mensagem do poeta Antonio Carlos Secchin destaca a terceira parte do livro, *Celas*:

Rio, 15-01-98

Caríssima Lara,

agradeço-lhe a beleza de seu Inventário do medo, muito bem tecido como um todo, e um destaque, talvez, para a suíte das "Celas". Livro comovente, acrescido do testemunho de Scliar.

Parabéns!

Aproveito para lhe mandar meu novo endereço.

Abraço do Antonio Carlos Secchin⁴

A carta de Maria da Glória Bordini demonstra a sua admiração pela obra da poeta:

Lara, caríssima,

Recebi teu *Inventário do medo* e adorei o design gráfico e a capa. Ela dá tão bem o clima do livro que não poderia ser outra.

Afora a poesia, que, como eu já te disse tantas e tantas vezes, me parece a mais contundentemente lírica que conseguiste realizar com tema político, gostei muito - mesmo - do posfácio da Astrid Cabral. Ela é competentíssima e faz justiça ao teu texto.

Parabéns pela edição tão bonita - até fiquei com inveja. Faço votos de que o livro apareça na mídia impressa, especialmente nos grandes jornais. Se quiseres, mando-te etiquetas de nossos contatos nacionais mais fortes, para enviases exemplares de divulgação. Ou remete uns 8 ou 10 exemplares que eu mesa faço isso. Será meu presente para ti.

Abraços - não muito apertados por causa da tua coluna - da tua admiradora número 1,

Glória⁵

A missiva de Ivan Ribeiro menciona a força que a obra apresenta e o quanto ela o impressionou:

Rio, 07/06/99

Cara Lara,

Creio que, em março, recebi um exemplar do teu "Inventário do medo". Lendo salteadamente um poema e outro, apercebi-me de que seu livro merecia (e eu também) uma leitura melhor. Estou acabando de alcançar e seu livro me impressionou bem lá dentro: é forte, belo, severo e misericordioso. Pena que Massao Ohno não o esteja difundindo segundo seu merecimento!

Não, minha cara Lara, não recebi o livro editado pela L B U.

Quanto à sua "invisibilidade", Lara, discordo: há sempre olhares imprevistos, à disposição no aqui e agora e no futuro.

Aceite a minha visita, embora epistolar, enquanto convalesce, realizando o inventário, esse, da bravura.

Seu amigo,

Ivan

³ DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural, da PUCRS - Acervo Lara de Lemos, registro número 38827.

⁴ DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural, da PUCRS - Acervo Lara de Lemos, registro número 38820.

⁵ Ibid, registro número 37935.



Gostei muito do guache de Stéfani. Quem é?⁶

Os comentários críticos citados acima denotam o impacto positivo que a obra de Lara de Lemos causou nesses “leitores” pela força e pungência de seu texto, aspectos que se aliam a um lirismo que se apresenta na sua melhor forma. O texto de Lara deixa explícito que apesar da dor, do sofrimento, da violência que quebra (ou tenta quebrar) o sujeito e destituí-lo de sua identidade, é preciso tentar reconstruir-se para poder seguir adiante.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Mario de; GUIMARAENS, Rafael. *Trem de volta: teatro de equipe*. Porto Alegre: Libretos, 2003.
- CALDEIRA, Evandro Weigert. *Inventário do medo: a realidade social na poesia de Lara de Lemos*. 2001. 79 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- LARA DE LEMOS. 2. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1995 (Autores Gaúchos, 14).
- LEMOS, Lara de. *Amálgama*. Porto Alegre: Globo/IEL, 1974. Prefácio: Gilberto Mendonça Telles.
- _____. *Os ângulos da Legalidade por quem estava lá*. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/especiais/diversos/popup_legalidade_middle_depoimentos.htm>. Acesso em: 13 set. 2015.
- _____. *Dividendos do tempo*. Porto Alegre: L& PM, 1995.
- _____. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno, 1997.
- _____. *Lara de Lemos: antologia poética*. Porto Alegre: IEL/WS Editor/Corag, 2002. Seleção e estudo crítico: Volnyr Santos. Coleção Autor! Autor!
- _____. *Passo em falso*. Porto Alegre: IEL, 2006. Coleção Autor! Autor!
- PAVANI, Cinara Ferreira. *A memória dos anos de chumbo em Inventário do medo*, de Lara de Lemos. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/167/175>>. Acesso em: 06 set. 2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)

⁶ Ibid, registro número 37939.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 21

Literatura de representação feminina e ressignificação de um trauma

A PAIXÃO SEGUNDO GH: DA RECONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADOS À RESSIGNIFICAÇÃO DA REALIDADE

Paula Érica Lopes de Melo (UECE)
Jaquellania Aristides Pereira (UECE)

Clarice Lispector (1920-1977) produziu uma literatura que se consolidou como uma das mais expressivas do século XX, constituindo-se como um dos grandes momentos da ficção brasileira, isto porque a forma com que ela consegue estruturar a tensão entre a arte e a vida permite que o gênero romance toque a poesia.

Escritora de renome internacional, Clarice Lispector, surgiu no cenário nacional com uma proposta inicial de escrita infantil, entretanto, pela densidade de suas obras, estabelecida na relação entre o significante e o significado, seu público-alvo foi redirecionado. Nesta perspectiva, sujeito e objeto, em Clarice Lispector, são abordados sob distintas polaridades, são verso e reverso da mesma realidade, buscando-se a integração, ao mesmo tempo em que se tem a consciência da separação.

Clarice Lispector reúne características que a torna única, principalmente devido o estilo literário em que a mesma transita. Esse percurso vai do romance de cunho psicológico ao introspectivo, explorando a linha intimista e o fluxo de consciência.

Uma das maiores representantes dessa vertente literária é a escritora britânica Virgínia Woolf (1882-1941). Assim como a escritora brasileira Clarice Lispector, Virgínia é considerada um belo exemplo da renovação formal que surge cujos registros das emoções e pensamentos dos personagens se sobrepõem à voz do narrador.

O fluxo de consciência busca retratar a voz interior dos personagens, dando a ela vez e voz diante da perspectiva da liberdade de expressão que é dada ao que eles verdadeiramente sentem. Assim, segundo Woolf, o romancista deve preocupar-se com a dimensão subjetiva, pois esta seria a verdadeira realidade e não a observável nos fatos concretos da vida (PIRES, 1995).

Nos tópicos a seguir retornaremos a este assunto, pois no momento é salutar nos determos aos aspectos mais gerais da vida e obra da autora. Assim, com uma literatura notadamente marcada pelas características de cunho psicológico, Clarice Lispector é uma das autoras do cenário brasileiro que mais se destacou neste



aspecto, especificamente com o romance *A paixão segundo GH*, obra que narra, de forma muito peculiar, a experiência de GH ao deparar-se com uma barata.

Este encontro vem acompanhado de uma reflexão que nos lança em um universo quase mítico, o que permite o surgimento de questionamentos acerca da nossa mais essencial primitiva, do que nos constitui enquanto seres humanos, “subsumindo a relação entre espírito e corpo e seu avatar olhos/boca” (PONTIERI, 2001, pág. 36)

Essa abordagem inusitada da vida nos motivou a desenvolver um estudo sobre a obra, *A paixão segundo GH*, uma oportunidade de estarmos em contato com uma ficção instigante que apresenta ao leitor uma ebulição de sentimentos da personagem principal em contato com determinadas circunstâncias da vida, sentimentos esses que habitam os seres humanos. Independente de raça, credo ou cor, todos os homens, em determinado momento, podem acabar sendo tomados pelos mais diversos sentimentos, positivos ou negativos, principalmente, em relação a atitudes reativas diante do que lhes é imposto pelas intempéries da vida.

A PROSA CLARICEANA: UMA ESCRITA RADICALMENTE CONTRASTANTE

A prosa clariceana esforça-se no direcionamento da superação da própria escrita e, conseqüentemente dos significados suscitados. Resenbaum (2006, p.19) nos traz uma reflexão que remonta às origens dessa escrita.

[...] em relação ao romance brasileiro de 1930, marcado pelo neoliberalismo, a escrita de Clarice Lispector já surgia radicalmente contrastante. Enquanto seus antecessores mais ilustres, como José Lins do Rego e Graciliano Ramos, ainda que renovadores da tradição, mantinham a supremacia do tema sobre a linguagem, Clarice mostrava que ‘o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada é forma que narra’. Ao destacar a palavra como força demiúrgica de um mundo misterioso, Clarice convoca um olhar crítico atento aos meandros mais sutis de um pensamento que vibra intensamente na linguagem.

É o pensamento que cria forma e se personifica através da linguagem. Considerando esta perspectiva, Bella Jozef (1987, p. 64) nos afirma que [...] “Sóbria de seu ofício literário, Clarice Lispector criou uma expressão própria e precursora e atribuiu novos rumos à literatura brasileira, incrementando, ao lado de Guimarães Rosa, o processo de desestruturação da narrativa tradicional no Brasil”.

Ainda nesta perspectiva, Jozef (1987, p. 65), vai mais além:

[...] os gozes de linguagem em perpétua gestação são como ondas rompendo-se contra a evidência de que ordenar e classificar é também destruir. Desta maré de ebulições, desta ruptura apaixonada de palavras, nasce um tremor de poesia.



Clarice contribuiu de forma significativa para a renovação da prosa literária nacional. Sua literatura toca a poesia pela complexidade das construções textuais que tinham um arranjo de tal forma que seus textos imergem em significados que, segundo a própria Clarice, em *A Paixão segundo GH*, ela ficaria feliz se a sua obra fosse lida por pessoas de alma já formada, pois estas sim, já sabem que toda aproximação se dá de forma gradualmente penosa.

Nesta temática, é interessante observar o que Sá (1993, p. 37) nos diz:

É tão poderosa a consciência de Clarice Lispector, em relação a linguagem, que, subjacentes aos signos, há efeitos finalmente sutis, quase inapreensíveis. Para captá-los é preciso submeter-se à disciplina de uma leitura microscópica, colada ao texto e ao contexto de sua obra, dialogando continuamente com ela. Desautomatiza-se o leitor.

Vejamos a riqueza das considerações de Sá no momento em que ela inicia sua reflexão nos informado que Clarice tinha conhecimento do quão poderosa era sua relação com a linguagem. Diante disto, é necessário que o leitor submeta-se a uma leitura laboriosa, exigente e microscópica.

Poucos autores como ela souberam trabalhar com a linguagem desta forma tão alegórica, que ela pudesse tocar a poesia, transmutando-se em significantes e significados que ultrapassam o limiar dos sentidos. A própria autora declarava-se uma amante das letras, do trato com as palavras, porém muito consciente de como a língua portuguesa é engenhosa com seus nativos.

No trecho a seguir, podemos ter a dimensão real do verdadeiro sentimento da autora pela nossa língua:

Esta é uma declaração de amor: Amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo. Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança da língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do túmulo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida. Essas dificuldades, nós as temos. Mas não falei do encantamento de lidar com uma língua que não foi aprofundada. O que recebi de herança não me chega. Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida." (LISPECTOR apud SÁ, 1979, p. 255-256)

O desejo por manejá-la de uma forma que a própria língua atingisse o máximo em suas mãos, segundo a autora, é o desejo de todo escritor, porém, analisando a escrita podemos constatar o modo inovador com que a língua portuguesa foi prestigiada. A autora chega a dizer que gostaria até de não ter aprendido outras línguas



para ter a capacidade de abordar nossa língua materna da forma mais límpida, num contexto virginal.

Neste sentido, a metalinguagem é uma característica básica da escrita clariceana, isto porque os próprios personagens estão imersos em conflitos constantes onde todo o fazer literário está envolto na problemática da criação literária.

Considerando esta característica, Vieira (2004, p. 33) enuncia o seguinte:

Desse modo, os elementos próprios do processo criativo, tais como personagens, narrador, autor, leitor tornam-se 'personagens' do texto. Essas 'personagens' são articuladas entre si pela linguagem, que se apresenta como o ponto de partida e de ligação, responsável pela rede do texto.

A própria alusão às “vozes interiores” relatadas em *Perto do coração selvagem*, primeiro romance da autora lançado em 1944, pode representar uma limitação da própria língua em retratar a realidade representativa das sensações. A partir daí seus personagens seguem com dificuldades para ordenar suas ideias por meio das palavras.

Em *A paixão segundo GH* (1964), obra em estudo neste artigo, essa peculiaridade relativa à linguagem se apresenta de forma muito perceptível e corriqueiramente. Nesta perspectiva, abordaremos, no tópico a seguir, tanto características relativas a linguagem, visto que este é um dos pontos que confere singularidade à obra, como as peculiaridades que a tornaram uma das principais expressões da literatura nacional.

DA RECONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADOS À RESSIGNIFICAÇÃO DA REALIDADE: UMA LEITURA DE A PAIXÃO SEGUNDO GH

Neste tópico trabalharemos, com mais especificidade, o título central deste trabalho. Para isso, iniciaremos com uma citação de Emília Amaral (2005, p.15), onde ela nos apresenta a realidade que encontraremos ao imergir na obra *A paixão segundo GH*.

O labirinto convida a exegese, e o entrelaçamento de encruzilhadas e corredores ramificados atrai irresistivelmente o intérprete a mil e um percursos. A fascinação exercida por um simbolismo considerado universal não é sem dúvida entranha à sua natureza gráfica de traçado aporético e de caminho mais longo encerrado no espaço mais curto.

É perceptível como em poucas palavras podemos ter a dimensão exata do quão complexo é o romance, pois segundo Amaral, é um labirinto que nos convida a exegese, mas não se trata de uma interpretação permeada pela obviedade, mas pelo entrelaçar de significados que conferem verdadeira fascinação pela exacerbada carga simbólica que carrega.

Mesmo diante de tudo isso, a obra nos dá a falsa impressão de ser de fácil apreensão pelos mais



diversos tipos de leitores, isto porque sua linguagem não chega a possuir termos rebuscados e o seu enredo é constituído de uma narrativa aparentemente banal. Entretanto, a forma como é tecida a trama textual direciona o leitor para um universo quase mágico, suscitando sensações e significados especiais.

Retomando o tipo de leitor que a obra evoca a própria autora nos alerta para as características que o mesmo deve possuir, ao dizer que o livro deve ser lido por pessoas de alma já formada. Na realidade, ela afirma isso devido a forma não como a linguagem se apresenta e se constitui, mas sobretudo pela forma epifânica e divinizada, através do ritual que expressa.

Neste sentido, há um afastamento da realidade e a personagem parece ter devaneios. Vejamos:

Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra? A isso queria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. (LISPECTOR, 1998, p. 4)

É nítido que a personagem parece ter delírios que praticamente sucumbem com toda a sua razão, privando-a da dimensão real. Essas divagações são causadas pelo encontro com a massa branca da barata. É como se essa substância representasse a própria essência da personagem, seu âmago. Nesse sentido, é como se a substância da barata fosse parte fundamental do que compõe a vida e ao mesmo tempo integrante da personagem.

Nessa composição de sentimentos, a personagem é imersa em um universo de ressignificações que são provenientes da epifania que se adensa a medida que ela vai (re)conhecendo a si mesma, a partir do encontro com a barata.

Vejamos o que diz Sá (1979, p. 133) sobre a significação do termo epifania.

A epifania constitui, portanto, uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até mesmo o tato. O Antigo Testamento destaca o ouvir, o Novo Testamento, o ver, como nas provas da ressurreição de Cristo.

Alicerçado nessa perspectiva, o momento de GH com a barata e o que surge depois disso, constituem-se em momento de verdadeira revelação para a personagem. É preciso destacar que, por meio de uma linguagem simples, Clarice Lispector consegue transpor todas as amarras limitadoras da interpretação, ao passo que a linguagem consegue apenas mensurar o que, na realidade, é indizível.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Clarice Lispector consolidou-se com uma literatura que desafia o leitor, renovando a linguagem e o modo como a narrativa se constrói, e, numa abordagem psicológica das personagens, faz emergir sensações inusitadas e suscita no leitor questionamentos e reflexões acerca de si mesmo e do mundo que o cerca.

Nesse contexto, *A paixão segundo GH* marcou o cenário literário nacional, pela sua relevância e, principalmente, por inaugurar um modo de escrever que trata diretamente da subjetividade humana. Foi pensando nesta influência e na contribuição de Clarice Lispector para a literatura nacional que surgiu a ideia de estudar a obra *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector, destacando a (re)significação de sentimentos.

Como leitora e profunda admiradora da obra de Clarice Lispector, além do profícuo e infinito aprendizado, suscitado a cada frase, nos levando a refletir diante dos mistérios e inconstâncias da vida, emerge ainda o prazer de concluir um trabalho que versa sobre uma das obras mais importantes da literatura brasileira, que além de ter sido um marco importante no cenário literário nacional, permanece atemporal, encantando seus leitores a qualquer tempo.

A leitura e o estudo dessa obra clariceana nos permitem submergir numa aventura que nos transporta para universos paradoxais existentes entre a continuidade lenta e dolorosa do ser que se afirma através dos limites da linguagem e a descontinuidade deste mesmo sujeito que se destitui, fruto de uma aprendizagem.

Considerando que um texto é essencialmente dotado de sentidos múltiplos e simultâneos, o texto clariceano nos instiga ainda mais, levando-nos a pensar sobre a impossibilidade de concluir uma interpretação, mesmo que seja provisória, dada natureza descontínua, pulsante e inacabada da obra. Nela, Clarice enlouquece o leitor, ao apresentar um texto desorientado, onde a linguagem é levada para o descontínuo, desatualizado e vazio. É nessa borda que a escrita busca ultrapassar os limites da linguagem. Porém, sendo uma sensação indizível, interdito, só pode ser dita nas entrelinhas.

Assim, trabalhar com esta obra é uma experiência inquietante e fascinante de trabalho com a palavra, de percebê-la enquanto artifício principal de um texto que toca a nossa dimensão existencial e poética. É observar a paixão pelo ato de escrever e partilhar com todos os demais leitores a latência do pulsar literário, na sua dimensão verdadeiramente humanizadora.



REFERÊNCIAS

- AMARAL, Emília. O leitor segundo GH.: uma análise do romance A paixão segundo GH de Clarice Lispector. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- FONSECA, Ailton Siqueira de Sousa. A odisseia de si: reconstrução do homem em Clarice Lispector: sinopse de tese. Revista Inter-legere, n. 5, p. 33-45, Jul./Dez. 2009.
- JOZEF, Bella. Clarice Lispector: a Recuperação da Palavra Poética. Travessia. Florianópolis, n. 14, p. 63-80, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA, 1998.
- PIRES, Ramira Maria Siqueira da Silva. O romance britânico do século XX. Revista Itinerários. São Paulo, n. 8, p. 199-209, 1995.
- PONTIERI, Regina Lúcia. Clarice Lispector: Uma poética do olhar. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ROSENBAUM, Yudith. Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.
- SÁ, Olga de. A escritura de Clarice Lispector. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SÁ, Olga de. Clarice Lispector: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993.
- VIEIRA, Telma Maria. Clarice Lispector: uma leitura instigante. São Paulo: 2 ed. Annablume, 2004.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 21

Literatura de representação feminina e ressignificação de um trauma

DE MÃE PARA FILHA: AUTOFIÇÃO, TRAUMA E AFETO EM UMA MORTE SUAVE, DE SIMONE DE BEAUVOIR E O LUGAR ESCURO: UMA HISTÓRIA DE SENILIDADE E LOUCURA, DE HELOÍSA SEIXAS

Bruna Farias Machado (UFRGS)

Em seu livro intitulado *Literatura para quê?*, Compagnon afirma que a literatura fomenta uma aproximação com experiências temporais, sociais e/ou espaciais distantes, uma vez que faz com que o ser humano se sensibilize com outras realidades e, conseqüentemente, com outros valores, tendo em vista que “a literatura, instrumento de justiça e de tolerância, e a leitura, experiência de autonomia, contribuem para a liberdade e para a responsabilidade do indivíduo.” (COMPAGNON, 2009, p. 33). Além do caráter libertário, corrobora com a redefinição de juízos de valor, estes por muitas vezes calcificados, propiciando ao leitor uma reflexão sobre o que lê, esta última fundamental para a construção de valores éticos e morais que transcendem as barreiras temporais, espaciais e sociais. Nesse contexto, a narrativa literária oferece ao leitor uma fuga de sua natural passividade e zona de conforto, tornando-o capaz de (re)ler e compreender a heterogeneidade (e perversidade!) da experiência humana.

No que concerne a experiências traumáticas, que deixam vestígios latentes que confundem e estressam a psique, ao longo das últimas décadas, vários estudos ressaltam a importância em compreender suas causas e efeitos físicos e psíquicos (CARUTH, 1995). Os estudos de trauma vêm avançando consideravelmente e, a partir de 1980, como lembra Roger Luckhurst (2008), traumas familiares foram considerados, efetivamente, traumas.

Um dos primeiros a explorar a manifestação de traumas de maneira mais científica foi Sigmund Freud, com base nos estudos de ex-combatentes de guerra. Em sua observação, ele notou que há um período de latência entre a experiência e sua manifestação, uma vez que inicialmente o indivíduo aparenta não ter sofrido perturbações. Após um período indeterminado, e sob variadas manifestações, as lembranças retornam como, por exemplo, via *flashbacks*, alucinações e sonhos repetitivos. O indivíduo não era capaz de controlar o seu retorno, uma vez que as lembranças retornavam ao consciente de maneira inconsciente. Assim, Freud concluiu que estava diante de um evento capaz de romper com as barreiras psíquicas que preservam a psique de experiências intensas. Cathy Caruth (1995) afirma que a sensação de sair ileso do evento está associada ao



sofrimento intenso que o trauma causa, uma vez que “for the survivor of trauma, then, the truth of the event may reside not only in its brutal facts, but also in the way that their occurrence defies simple comprehension.” (p.153).¹

No que diz respeito ao campo literário, diversos teóricos afirmam que a literatura oferece um campo sensível para a tentativa de verbalização dos eventos traumáticos, uma vez que os textos literários possibilitam “ler a ferida”, fazendo com que processos simbólicos de interpretação do passado sejam engendrados, a partir, evidentemente, da compreensão da memória traumática.

A tendência à exploração de uma experiência traumática é cada vez mais perceptível nas narrativas autoficcionais². Uma explicação plausível para tal acontecimento repousa na possibilidade de esta oferecer uma “zona de conforto” para os indivíduos traumatizados narrarem sua história, dado o caráter fragmentado e o iminente apagamento de fronteiras entre realidade e ficção.

Então, dado à ascensão dos estudos sobre narrativas autoficcionais na contemporaneidade, e entendendo que os romances que norteiam este artigo não pretendem contar uma história desde os seus primórdios, mas sim apresentam um “recorte” que negligencia a veracidade dos fatos e tem por objetivo mascarar e recontar experiências supostamente vividas, o corpus é formado por dois romances que classifico como autoficcionais, sendo eles *Uma morte suave* (2008)³, de Simone de Beauvoir e *O lugar escuro: uma história de senilidade e loucura* (2007), de Heloísa Seixas.

A escolha dos romances se deu devido às convergências e divergências das obras citadas, propiciando uma análise que dialoga com eventos inversamente proporcionais que, por fim, possibilitam elucidar como a (tentativa de) superação de um evento traumático é representada. Na obra de Beauvoir (2008), a mãe da personagem tem um acidente doméstico e quebra a perna. No hospital, após exames mais detalhados, é descoberto um câncer em estágio terminal comprimindo o estômago. A obra de Seixas (2007), por sua vez, narra a trajetória da mãe da narradora, que sofre com o Mal de Alzheimer.

Analisando mais detidamente as divergências curiosamente proporcionais das obras em questão, é importante salientar que no romance *O lugar escuro: uma história de senilidade e loucura* (2007) a mãe apresenta um corpo saudável que contrasta com uma mente (cada vez mais) senil. A filha (narradora) é a que

¹ Para o sobrevivente do trauma, então, a verdade do evento pode não residir apenas em seus fatos brutais, mas também na maneira que a sua ocorrência desafia a simples compreensão. (CARUTH, 1995, p.153, tradução nossa)

² Referente à autoficção, termo criado em 1977 pelo francês Serge Doubrovski. No artigo, utilizo a definição da estudiosa franco-quebequense Régine Robin, que defende que a autoficção permite ao escritor representar todos os eus que fazem parte do seu ser. Segundo ela, um sujeito que narra é um sujeito fictício justamente porque é narrado.

³ A primeira edição foi em 1964.



possui menor semelhança com a mãe e a menos amada entre os filhos. No que diz respeito à palavra, ao ato da escrita, fica claro que na obra esta tem um valor de suma importância, uma vez que, como afirma a narradora:

Certa vez, numa época em que estava fazendo análise, perguntei à minha terapeuta se eu corria o risco de um dia enlouquecer. Ela respondeu sem pestanejar: “Agora não mais.” A resposta me desconcertou. Claro que eu esperava que ela respondesse negativamente à minha pergunta. E aquele *não mais* significava que eu já corria o risco no passado. Pedi explicações e ela então me disse que, em sua opinião, eu fora salva pela palavra. A palavra escrita. (SEIXAS, 2007, p. 35)

Em contrapartida, em *Uma morte suave* (2007), a mãe fica cada vez mais debilitada com o avanço do câncer, contrastando com a sanidade de sua mente. A narradora é a filha que mais se assemelha à mãe e, concomitantemente, a mais amada. A palavra, aqui, apresenta uma conotação diferente da apresentada anteriormente, uma vez que foi por intermédio dela que houve o afastamento entre mãe e filha:

Com frequência chocada pelo conteúdo dos meus livros, o seu êxito envaidecia-a. No entanto, a autoridade que ele me conferia a seus olhos agravava o seu mal-estar. Ainda que eu me esforçasse por evitar qualquer discussão – ou talvez porque eu as evitava –, ela pensava que eu estava a julgá-la. (BEAUVOIR, 2008, p. 82)

As convergências, por fim, que unem essas duas narrativas são a relação conflituosa entre mãe e filha, que se reconfigura com o decorrer das enfermidades, bem como o impacto da doença, representado nas obras de maneira mais ou menos sutis. O recurso utilizado para evidenciar o embate doloroso que tais experiências causaram em suas narradoras é representado por intermédio de repetições das falas ao longo das narrativas. Em *Uma morte suave* (2008), há a repetição do pedido feito pela enfermeira à narradora: “Não a deixem ser operada” (BEAUVOIR, 2008, p. 36). A narradora acredita que ao invés de salvar a mãe prolongou o seu sofrimento, uma vez que ela é desenganada pelos médicos. A dor e o remorso fazem com que ela se martirize, lembrando o pedido ao longo do romance. Em *O lugar escuro: uma história de senilidade e loucura* (2007), o momento em que a narradora descobre a doença da mãe é lembrado diversas vezes ao longo do livro: “aquele foi o momento de explosão o marco zero. Pela primeira vez, minha mãe falava a linguagem dos loucos – daqueles que enxergam o que não há.” (SEIXAS, 2007, p. 11).

As histórias não são contadas de maneira linear, mas a ausência de cronologia pode ser substituída por “novas normas de organização temporal que ainda sejam percebidas pelo leitor como temporais” (RICOEUR, 2010, p. 43). Contudo, há algumas repetições e volta sem controle ao presente da narrativa que denotam que um evento (doloroso) ainda não foi completamente experienciado.

As repetições desses momentos dramáticos que causaram profunda dor nos indivíduos ali presentes podem ser analisados como figurações de trauma. Isso porque, como lembra Bennett (2002), a memória do trauma, embora seja um conteúdo recalcado, é um problema do presente, pois se apresenta como um evento



real. Então, a fim de elucidar como esse conteúdo, embora incorporado às narrativas, se mantém desconhecidos pelos indivíduos em que habitam, invadindo a narrativa, utilizo os conceitos de memória externa e memória profunda da poeta francesa Charlotte Delbo por intermédio da análise aprofundada por Jill Bennett (2002).

A memória externa é a memória da história, aquela conectada a eventos racionais que tem como função tornar inteligível a experiência vivida, inclusive as traumáticas, com o objetivo de interpretar e situar as ações vividas dentro de uma moldura temporal ou narrativa, como lembra Bennett (2002). É essa integração do objeto à memória que permite ao indivíduo acessar e contar a história contida nessa lembrança. A memória profunda é a memória do trauma. Nela, a experiência traumática é narrada em sua literariedade, e a possibilidade de narrá-la através dos moldes tradicionais torna-se quase inexistente. Essa memória preserva sensações, marcas físicas. Dito de outra forma, é a memória dos sentidos, uma verdadeira manifestação sensorial, fazendo com que o indivíduo reviva a experiência dolorosa sem, contudo, se libertar dela.

Desse modo, as repetições representadas nos romances autoficcionais por via das duas frases-chave ilustram que os eventos experienciados são verdadeiros nódulos de dor, pois causam sofrimento intenso e voltam sem controle ao presente da narrativa. A escolha pela narrativa em primeira pessoa demonstra um esforço que vai além de “contar uma história”. O ato de se autoficcionalizar demonstra uma tentativa de tornar visível aquilo sobre o qual é impossível falar. O indizível (a memória do trauma), então, é transportado para o texto; os traumas familiares incontáveis são narrativizados através de uma linguagem textual que produz sentidos e sensações.

Na obra de Heloísa Seixas (2007), esses momentos são manifestados pela narradora, que se consterna com o estado da mãe:

A indústria farmacêutica – talvez a própria medicina – está voltada para esse fim: manter as pessoas vivas a qualquer preço. Às vezes, quando observo minha mãe, recostada na poltrona com seu olhar perdido, ou deitada na cama gradeada, enquanto alguém lhe troca as fraldas – tenho certeza de que, se pudesse escolher, teria preferido morrer. (SEIXAS, 2007, p. 29)

A própria mãe, em um de seus muitos lapsos narrados ao longo do livro, teve a consciência de que estava enlouquecendo:

Dizem que os loucos nunca sabem que estão loucos – mas isso não é verdade. Houve um momento em que minha mãe começava a perder o controle de tudo, mas ainda estava consciente. Tentava levar uma vida normal. Nós também. [...] Até que, ao chegar de uma viagem, reconhecendo, ela própria, que tivera um desses lapsos, ela me olhou muito séria e disse: - Eu sei que eu estou enlouquecendo. Eu devia me matar. (SEIXAS, 2007, p. 86)

Na obra de Simone de Beauvoir (2008), as representações são mais repetitivas, pois a narradora, num primeiro momento e antes de saber que a mãe tinha um câncer, não demonstrava estar muito sensibilizada com



a entrada da genitora no hospital:

A posição deitada cansa os pulmões: o doente pode apanhar uma pneumonia fatal. Não fiquei muito comovida. Apesar de sua enfermidade, minha mãe tinha boa saúde. E, no fim das contas, estava em idade de morrer. (BEAUVOIR, 2008, p. 15)

Nas páginas seguintes, ainda sem saber do câncer, a narradora complementa:

Para mim, minha mãe tinha existido sempre e eu nunca tinha pensado seriamente que ela desapareceria um dia, dentro de pouco. O seu fim, tal como o seu nascimento, situava-se num tempo mítico. Quando eu pensava: ela é suficientemente velha para morrer, eram palavras ocas, como tantas. Pela primeira vez, eu vislumbrava nela um cadáver a prazo. (BEAUVOIR, 2008, p. 25)

Essas passagens transmitem uma sensação de mal-estar ao leitor, fazendo com que narrador e leitor compartilhem as sensações dolorosas vividas nos romances. Apesar de desconfortável e, por vezes, doloroso, a função de ouvinte, e nesse caso de leitor, é fundamental para a superação do traumatizado, uma vez que narrar dá força/poder aos sobreviventes para que estes ganhem controle sobre os traços deixados pelo trauma.

À medida em que as doenças assolam suas mães, as narradoras (re) constroem os laços familiares até então conflituosos. Mais uma vez, é possível notar através do ato da escrita a mudança latente do discurso inicial e final dos romances. A palavra, tanto a que salvou da loucura e a que afastou mãe e filha, cumpre um papel crucial nas narrativas: (re) construir e (re) contar histórias e laços afetivos entre as genitoras e suas descendentes, possibilitando, através da escritura autoficcional, que os fatos sejam (re) vividos e (re) contados, numa tentativa de superação dos traumas e relações divergentes. Então, além de elucidar a tentativa de superação de um trauma, o drama familiar propiciou uma reaproximação, bem como mudanças psicológicas e comportamentais nas personagens, como vemos em Seixas (2007):

Antes, quando começou a enlouquecer, eu a odiava por seus filtros rotos, que deixavam aflorar a mágoa pastosa, o rancor de uma vida inteira, cada renúncia, cada pequeno gesto de tolerância e abnegação, subindo à superfície em golfadas, na forma de um lodo pútrido cujo odor acre coubera a mim, logo a mim, sentir. Hoje, tudo isso passou. [...] A comiseração me fez reaprender a amá-la. Eu me reconciliei com minha mãe. (SEIXAS, 2007, p. 134)

E também em Beauvoir (2008):

“Já tem idade para morrer”. Tristeza dos velhos, o seu exílio: a maior parte deles não pensa que essa hora tenha chegado. Eu também, mesmo a propósito da minha mãe, utilizei esse cliché. Não compreendia que se pudesse chorar com sinceridade um parente, um familiar idoso, com mais de setenta anos. Se encontrava uma mulher de cinquenta anos desgostosa porque acabara de perder a mãe, considerava-a neurótica: somos todos mortais; aos oitenta anos, estamos suficientemente velhos para nos transformarmos num cadáver... Mas não. Não morremos por termos nascido. Morremos de *alguma coisa*. [...] Não existe uma morte natural, nada do que acontece ao ser humano é natural já que a sua presença põe o próprio mundo em questão. Sim, todos os homens são mortais: mas, para cada um deles, a sua própria morte é um acidente e, mesmo se a conhece e aceita, uma violência ilegítima. (BEAUVOIR, 2008, p. 125)

Dessa maneira, a escrita de si oferece um campo neutro, até mesmo confortável para a reformular e



recontar os acontecimentos vividos. Diluindo as fronteiras entre a realidade e a ficção, a autoficção oferece aos sobreviventes do trauma um lugar seguro para estes reformularem suas histórias e se esconderem, se assim o quiserem, sob o manto ficcional:

A autoficção trabalharia assim para aprofundar a desconfiança platônica sobre a ficção e para desestabilizar o argumento aristotélico da impossibilidade de contaminação entre mimese e realidade. A estratégia da autoficção é mesmo a de parasitar, contaminar, conspurcar a ficção com a hibridização de seus procedimentos de atuação. (AZEVEDO, 2008, p. 46)

Ainda sob esse prisma, é importante salientar que

The literary construction of memory is obviously not a literal retrieval but a statement of a different sort. It relates to the negative moment in experience, to what in experience has not been, or cannot be, adequately experienced. That moment is now expressed, or made known, in its negativity; the artistic representation modifies that part of our desire for knowledge (epistemophilia) which is driven by images (scopophilia). Trauma theory throws a light on figurative or poetic language, and perhaps symbolic process in general, as something other than an enhanced imaging or vicarious repetition of a prior (non)experience. (HARTMAN, 1995, p. 540)⁴

Dado o exposto, as figurações do trauma presentes nas obras analisadas configuram-se em memórias do trauma, como lembra Bennett (2002), uma vez que através do corpo da narrativa percebemos que a narrativa volta ao momento do evento traumático de maneira figurativamente aleatória, fragmentando a narrativa e fazendo com que ela, à guisa de quebra-cabeças, se reconstrua conforme sua vontade. A reconstrução dos laços familiares pode ser entendida como uma consequência dessa tentativa de superação, uma vez que as narradoras se reconstroem e tem a possibilidade de recontarem os fatos. Se estes são verdades ou ficções não são importantes. Na verdade, a ambiguidade é inerente à autoficção, e é essa diluição de fronteiras que propicia um número infinito de (re) interpretações de fatos vividos, possibilitando ao traumatizado, mas não se limitando a ele, infinitas possibilidades de finais felizes ou ao menos finais diferentes, reorganizados ou desorganizados de acordo com a vontade de cada narrador.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e a literatura contemporânea. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/publicacoes/revistas/>> Acesso em: 30 mai.2015.

⁴ A construção literária da memória não é, obviamente, uma recuperação literal, mas uma afirmação de um tipo diferente. Relaciona-se com o momento negativo da experiência, com aquilo que não foi, ou não pode ser, adequadamente experienciado. Esse momento agora é expresso, ou dado a conhecer, em sua negatividade; a representação artística modifica aquela parte do nosso desejo de conhecimento (epistemofilia) que é impulsionado por imagens (escopofilia). A Teoria do Trauma lança uma luz sobre a linguagem figurada ou poética, e talvez ao processo simbólico em geral, como algo diferente de uma imagem aprimorada ou uma repetição vicária de uma (não) experiência anterior. (HARTMAN, 1995, p. 540, tradução nossa)



- BEAUVOIR, Simone de. *Uma morte suave*. Tradução de Bénédicte Houart. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.
- BENNET, Jill. Art, affect and the “Bad Death”: Strategies for Communicating the Sense memory of Loss. In: *Signs*, v. 28, n.1, Autumn, 2002.
- CARUTH, Cathy. Recapturing the Past. In: *Trauma: Explorations in Memory*. EUA: Editora Johns Hopkins Univer, 1995.
- _____. *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*. EUA: Editora Johns Hopkins Univer, 2010.
- COMPAGNON, Antonie. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma introdução*. Tradução de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.
- HARTMAN, Geoffrey. On Traumatic Knowledge and Literary Studies. In: *New Literary History*, vol. 26, n. 3. The Johns Hopkins University Press, 1995.
- _____. Trauma within the limits of literature. In: *European Journal of English Studies*. v.7, n.3. London: Rutledge 2003.
- LUCKHURST, Roger. *The trauma question*. London: Rutledge, 2008.
- NICKEL, Vivian. *Trauma, memória e história em A mercy, de Tony Morrison*. (Dissertação de mestrado) Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Letras, Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária; 2012.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.] Campinas: Editora da Unicamp, 2007
- _____. *Tempo e Narrativa 2: a configuração do tempo de ficção*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora Martins Fontes, 2010.
- SEIXAS, Heloisa. *O lugar escuro: uma história de senilidade e loucura*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 21

Literatura de representação feminina e ressignificação de um trauma

RECONCILIANDO-SE COM A VIDA: O SOFRIMENTO COMO INSPIRAÇÃO PARA *HAVE YOU SEEN MARIE?*, DE SANDRA CISNEROS

Débora Almeida de Oliveira (UFRGS)

Precisamos do texto, nosso e de outros. Faz bem à nossa saúde mental e à nossa saúde física.

Moacyr Scliar

No âmbito das ciências humanas dá-se o nome de resiliência à capacidade dos indivíduos de superar as adversidades da vida através da ativação de fatores protetores que lhes permitem entender e lidar com as raízes de seu pesar. O processo de escrita enquanto ferramenta de superação de situações desfavoráveis e, conseqüentemente, como fator protetor do indivíduo, vem sendo solidamente discutido no meio acadêmico, seja na área da crítica literária ou da psicanálise. Indivíduos que estejam enfrentando situações difíceis, como possíveis eventos traumáticos, encontram no fazer literário a oportunidade de fortalecer sua própria resiliência. Tal fato ocorre na medida em que a escrita lhes proporciona suporte emocional, seja no momento do processo de escrever seja mais tarde, em momentos de reflexão sobre o que foi (ou não) escrito. A função lenitiva da escrita sobre processos traumáticos é amplamente pesquisada pela médica inglesa Gillie Bolton, renomada investigadora dos efeitos da escrita na prática médica. Segundo Bolton:

Uma vez posto em palavras, este [o trauma] deve ser mais fácil de organizar e assimilar. Se isto não ocorrer, processos de personalidade permanente são afetados, um trauma é cognitivamente prolongado e, como o indivíduo não consegue falar com amigos e familiares sobre o evento doloroso, ele pode tornar-se socialmente isolado.¹ (BOLTON, 1999, p. 199)

Parafrazeando Bolton, pode-se dizer que são inúmeros os autores que já colocaram seu(s) trauma(s) em palavras, na tentativa de reconstruir suas próprias histórias e emoções. Sandra Cisneros, autora hispano-americana famosa por suas obras acerca do universo feminino *chicano*, fez do próprio sofrimento pessoal inspiração para a criação da obra *Have you seen Marie?*, publicada em 2012. Nessa obra Sandra Cisneros justapõe autor, narrador e personagem no emprego da primeira pessoa, produzindo uma história de cunho

¹ Todas as traduções são minhas. Minha tradução para: Once it has been put into words, it should be easier to organise and assimilate. If this doesn't happen, longstanding personality processes are affected, a trauma is cognitively prolonged and, because the person cannot talk to friends and relatives about the distressing subject, they can become socially isolated.



confessional centrada no sujeito. Ricamente ilustrado como se fosse um livro para crianças (grandes imagens e poucas linhas de texto), *Have you seen Marie?* conta a história de uma mulher de cinquenta e três anos que perdera a mãe e, em estado profundo de luto, recebe a visita de uma amiga que trás consigo sua gata Marie. No momento da visita Marie desaparece e a narradora-personagem sente-se na obrigação de ajudar a amiga na busca pelo gato, busca essa que dura uma semana, obrigando a protagonista a sair de casa e a conversar com a vizinhaça de sua pequena cidade, Tacoma. A jornada empreendida na procura do gato, que aparece no fim da história, acaba tornando-se uma jornada espiritual que auxilia a protagonista a emergir de seu estado melancólico. Imprescindível dizer que essa história fictional é baseada na história da autora Sandra Cisneros, que mistura elementos ficcionais ao elemento autobiográfico. A autora realmente perdera sua mãe e, como resultado, caiu em um estado de melancolia que a impediu de escrever por muito tempo. Como ela mesma afirma em nota no fim da obra:

Na primavera em que minha mãe morreu, um médico queria receitar pílulas para depressão. “Mas se eu não sentir”, eu disse, “como serei capaz de escrever?”. Eu preciso ser capaz de sentir as coisas profundamente, boas e ruins, e avançar de uma emoção para o outro lado da costa, em direção ao meu renascimento. Eu sabia que se adiasse minha passagem pelo luto, a peregrinação entre mundos demoraria mais. Até mesmo a tristeza tem seu lugar no universo.² (CISNEROS, 2012, p. 73).

A fala da autora é bastante reveladora, pois demonstra o quanto sentimentos tidos ruins, como o sofrimento causado pelo luto, podem vir a ser inspiração para o ato de escrever. Tal inspiração, naturalmente, não ocorreu de forma imediata. A autora demorou quatro meses até conseguir ficcionalizar sua dor em uma obra que mistura prosa e poesia, imprimindo um cunho de universalidade a partir de sua vida particular. Até conseguir utilizar a escrita como ferramenta de apoio para lidar com os danos causados pelo luto, a autora mergulhou em um processo de extremo sofrimento. Como ela própria afirmou em entrevista:

Minha mãe faleceu em um dos Dias de Finados, pois há dois Dias de Finados – primeiro de Novembro e dois de Novembro – que são celebrados no México. (...) Eu me sentia aterrorizada em falar com alguém, conhecido ou não. Quando você está de luto, qualquer brisa leve, qualquer oi, qualquer confronto, qualquer impressão de alguém olhando para você, pode causar uma explosão repentina de dor. (...) Eu estava naquela fase de agorafobia (...) Eu não gostava da idéia de estar fora de casa.³ (CISNEROS, em entrevista a WOLINSKY, 2012).

² In the Spring after my mother died, a doctor wanted to describe pills for depression. “But if I don’t feel”, I said, “how will I be able to write?” I need to be able to feel things deeply, good or bad, and wade through an emotion to the other shore, toward my rebirth. I knew if I put off moving through grief, the wandering between worlds would only take longer. Even sadness has its place in the universe.

³ My mother passed away on one of the Days of the Dead, because there are two Days of the Dead—November first and November second—that are celebrated in Mexico. (...) I was feeling terrified of running into anybody, whether I knew them or not. When you’re in that state of grief, any little breeze, any hello, any confrontation, any grazing of someone meeting your eyes, might cause you suddenly to burst into grief. (...) I was in that agoraphobic phase, (...) I didn’t like the idea of being out of the house.



Sandra Cisneros usa o termo agorafobia, termo este que, na área psicanalítica, é caracterizado como um distúrbio de ansiedade que leva o indivíduo a ter medo de ficar em locais públicos ou abertos e, geralmente, caus ataques de pânico, já que o indivíduo percebe o espaço como algo ameaçador ou desconfortável. Tal sentimento, comum em pessoas que passam pela perda do luto, pode evoluir e requerer tratamento médico especializado. Freud, em sua obra seminal *Luto e Melancolia* (1915, p. 245), trata do luto como algo natural do ser humano, na medida em que esse processo encerra um estado psíquico extremamente penoso em consequência a uma perda real ou imaginária, seja de uma pessoa ou de alguma coisa que, metaforicamente, tenha a mesma importância. A melancolia, por outro lado, seria uma exacerbação do sentimento de perda, redundando em graves estados de patológicos de dor que resultam, inclusive, em suicídio.

Apesar dos vários depoimentos da autora Sandra Cisneros sobre seu estado de saúde mental no período que compreende a morte de sua mãe até a produção de *Have you seen Marie?*, é difícil saber se a autora sofria de distúrbios de ansiedade, de melancolia profunda (na acepção Freudiana) ou se ela, como todo enlutado, vivenciou as experiências relativas a sua perda de modo não patológico. No entanto, como ela mesma afirma que lhe foi prescrita pílulas para depressão, pode-se supor que seu estado mental estava gravemente abalado. *Have you seen Marie?*, por exemplo, mesmo sendo uma obra ficcional, mostra o sofrimento da protagonista inspirado na autora. Logo no início de história a protagonista-narradora resume seu pesar:

Eu era uma órfã.

Todos os dias eu acordava e me sentia como uma luva deixada para trás em uma estação de ônibus. Eu não sabia que me sentiria assim.

Ninguém me disse.

Eu tenho me escondido em casa desde então. A maior parte dos dias eu nem mesmo penteava meu cabelo, e a maior parte dos dias eu não me importava. O pensamento de falar com as pessoas fazia-me sentir tonturas.⁴

(CISNEROS, 2012, p. 10-11)

A superação de tal estado de ânimo na vida da autora pode ser compreendida como resultante de três fatores: 1. A busca real pelo gato perdido. 2. O processo de escrita da obra *Have you seen Marie?* 3. A leitura em voz alta dos rascunhos da obra para amigos íntimos. Primeiramente, a autora não conseguiu, imediatamente

⁴ I was an orphan. / Every day I woke up and felt like a / glove left behind at a bus station. I / didn't know I would feel this way. / Nobody told me. / I'd been hiding in my house since. / Most days I didn't even comb my / hair, and most days I didn't care. / The thought of talking to people / made me feel woozy.



após a perda de sua mãe, utilizar a escrita como ferramenta de superação dos danos psicológicos causados pelo luto. Antes de mais nada, ela precisou de um fator externo (a visita de sua amiga) que acarretou um problema real (a perda do gato). Na tentativa de auxiliar a amiga, Sandra Cisneros se viu obrigada a conviver, novamente, com pessoas e, conseqüentemente, a enfrentar o que ela dizia ser uma agorafobia. Percebe-se, desse modo, como autora, narradora e personagem se misturam de tal modo que ficção e realidade se tornam quase impossíveis de serem claramente delineadas. Como disse Lee, “A autora redescobre sua inspiração por contar histórias através dessa busca física, que evolui para uma meditação ontológica”⁵ (LEE, 2014, p. 169). Na sua busca pelo gato real, Cisneros sente-se desconfortável por estar na rua mas, quando ela mostra o cartaz com a foto de Marie para uma menina que, por sua vez, a mostra para seu gatinho e lhe pergunta se ele havia visto o gato da foto, Cisneros finalmente percebe que devia estar escrevendo aquela história. A imagem da menina com seu gato mostrando uma foto de outro trouxe a autora de volta para o mundo literário. A partir daí, ela começa a esboçar *Have you seen Marie?*

O segundo fator que permitiu à autora emergir de seu luto, e talvez o mais importante, foi o processo de escrita da obra. Entra aqui a noção de narrativa e cura, ou narrativa e superação, através da escrita, já que o ato de escrever permite ao indivíduo lidar melhor com seus traumas. É lícito dizer que, durante os meses que passou pela dor profunda do luto, a autora não conseguia escrever. Em vão ela tentava incluir a escrita em sua rotina, mas o impacto da perda ainda era muito forte e ela se encontrava na fase em que o indivíduo não consegue concentrar-se mesmo nas tarefas mais simples. No entanto, passado um período em torno de quatro meses, a autora, finalmente, após seu confronto com o mundo externo, obteve a inspiração da qual necessitava. Escrever, naquele momento, não era mais uma tarefa de distração, algo que a pudesse fazer esquecer da dor sentida e a não pensar no próprio sofrimento. Escrever sobre a própria história ajudou Sandra Cisneros a reconstruir seu eu, refletindo sobre suas emoções em relação a si e em relação a sua mãe. Como disse Bolton em seu estudo acerca da relação trauma e literatura:

Escrever fornece formas simples, silenciosas, privadas, focadas e registradas de reflexão, de se prestar atenção apropriada ao próprio eu. Sabemos, lembramos e sentimos muito mais do que notamos: os humanos são seres fabulosamente complexos. Porém muito disso é armazenado de forma inacessível, especialmente em tempos de grande necessidade. Escrever pode encorajar nossas portas internas a se entreabrirem.⁶ (BOLTON, 2011, p. 22)

Sandra Cisneros apropria-se da literatura e a utiliza a seu favor como remédio. Ela mesma diz: “Eu

⁵ The author rediscovers her inspiration for storytelling through this physical search, which evolves into an ontological meditation.

⁶ Writing provides simple, quiet, private, focused, recorded forms of reflection, of paying proper attention to one’s own self. We know, remember and feel far more than we realise: humans are fabulously complex beings. Yet much of this is stored inaccessible, especially at times of great need. Writing can encourage our closed internal doors to slip ajar.



sabia enquanto escrevia que esta história estava me ajudando a voltar a mim mesma. É essencial criar quando o espírito está morrendo. (...) Criar nutre o espírito”⁷ (CISNEROS, 2005, p. 75-76). Interessante mencionar que essa criação literária da autora também foi, fundamentalmente, acompanhada pela criação artística da artista visual Ester Hernández, famosa ilustradora amiga de Cisneros que também havia perdido a mãe. Juntas, as duas artistas conceberam *Have you seen Marie?* como um livro voltado para adultos, mas com um forte apelo infantil devido às imagens criadas por Hernández. Tais imagens são todas retratos das pessoas com quem Cisneros teve contato durante sua peregrinação de duas semanas em busca do gato Marie. O fato das ilustrações dos personagens serem todas baseadas em pessoas do mundo real (com suas permissões), todas elas vizinhos de Cisneros, dá a obra uma dimensão de autobiografia poética ainda maior, pois as ilustrações mostram retratos da vizinhança em que Cisneros vive, o que, de certa forma, conta uma história paralela. A respeito do apelo visual em seu livro Sandra Cisneros comenta: “Eu gostei da idéia das figuras contarem outra história sobre as pessoas de San Antonio, de culturas colidindo e criando algo novo”⁸ (CISNEROS, 2005, p. 75). De fato, *Have you seen Marie?* É uma história de superação da dor da perda de um ente querido mas, também, é a história de um mosaico de culturas que vivem juntas em uma pequena comunidade, cada personagem com seus dramas familiares que transparecem na obra de Cisneros.

Por fim, é relevante ressaltar que a produção de *Have you seen Marie?* Não foi feita de forma exclusivamente íntima no recinto do lar. A autora tem o costume de ler seus rascunhos para as pessoas próximas antes de publicá-los oficialmente através das editoras. É possível dizer que a autora, dessa forma, mostra o apego as suas raízes Mexicanas, tanto pelo modo de utilizar a oralidade como ponto forte na narração de histórias, quanto pelo modo espiritualista de encarar a morte, acreditando em outras vidas além túmulo. Como ela afirmou em entrevista no Festival Anual do Livro, em Washington, sobre suas contações de histórias antes das publicações:

Esta é uma história que eu estava lendo em voz alta, e eu percebi quando estava lendo alto (muitas das minhas histórias são primeiramente faladas) que isso estava proporcionando um bocado de trabalho medicinal. (...) E eu percebi quando lia alto que isso estava me ajudando a me curar da morte de minha mãe, e também ajudando pessoas na audiência que experimentaram perdas.⁹ (CISNEROS, 2012, Entrevista).

⁷ I knew as I wrote this story it was helping to bring me back to myself. It’s essential to create when the spirit is dying. It doesn’t matter what. (...) Creating nourishes the spirit.

⁸ I liked the idea of the pictures telling another story about the people of San Antonio, of cultures colliding and creating something new.

⁹ It’s a story I was reading out loud, and I realized when I was performing it (many of my stories are spoken first) that it was doing a lot of medicine work. (...). And I realized when I was performing the story that it was helping me heal from my mother’s death, and it was also helping people in the audience who have experienced loss.



A cura dos processos traumáticos através da literatura e da oralidade é profundamente estudada por Gillie Bolton. A escrita pode ser, fundamentalmente, um processo silencioso e único entre um indivíduo e o papel. No entanto, o ato de ler em voz alta o que está escrito auxilia esse indivíduo a atenuar seus sintomas. Como afirma Bolton:

Discussões acerca de trechos escritos tendem a possuir profundidade e significado. Um grupo de escritores pode ser um ambiente relativamente seguro e provedor de apoio, ainda que desafiador para explorar e compartilhar elementos vitais no âmbito de um mundo em mudança, às vezes divertido mas freqüentemente deprimente ou, até mesmo, assustador.¹⁰ (BOLTON, 2011, p. 23)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Have you seen Marie?* é um exemplo de como um autor pode se utilizar da produção literária para superar seus traumas ou, ao menos, lidar de forma mais positiva em relação a eles, conseguindo maior autonomia em relação aos próprios sentimentos, sem deixar-se arrastá-los por eles e caindo em situações patológicas graves com conseqüências desastrosas. No entanto, como foi exposto, a literatura por si só não foi o único instrumento que auxiliou a autora a lidar melhor com seu pesar. Primeiramente, mergulhada em seu mundo interior e refugiada em casa, a autora precisou de um fator externo que a obrigasse a enfrentar o mundo e, assim, os próprios medos. Saindo de casa para auxiliar uma amiga a achar um gato perdido rendeu-lhe a oportunidade de voltar a conversar com as pessoas e a observá-las, até que lhe viesse a inspiração para escrever a obra literária propriamente dita. Por fim, durante o processo de escrita, também acompanhado pelo processo de ilustração realizado por uma amiga, também de luto pela morte da mãe, Sandra Cisneros conseguiu colocar no papel seu trauma e reconstruir sua compreensão a respeito de sua história. Esse processo de criação literária não foi realizado somente através da palavra escrita, mas também da palavra oral, o que auxiliou, duplamente, na recuperação emocional da autora. Tudo isso demonstra, de forma clara, o quanto a literatura pode ser usada de forma medicinal. Escrever, como todas as artes, ajuda os indivíduos a compreenderem suas necessidades e medos, deixando-os menos propensos a processos melancólicos ou outros distúrbios psicológicos.

REFERÊNCIAS

BOLTON, Gillie. *Write yourself: creative writing and personal development*. London: JK Publishers, 2011.

¹⁰ Discussions around pieces of writing tend to have a depth and significance. A writing group can be a relatively safe, supportive, yet challenging environment to explore and share vital elements within a changing, sometimes joyful, but often depressing or even scary world.



BOLTON, Gillie. *The therapeutic potential of creative writing: writing myself*. London: JK Publishers, 1999.

CISNEROS, Sandra. Entrevista. "Sandra Cisneros discusses fairytales, where she likes to read". Fev, 2012. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2012/11/02/sandra-cisneros-read_n_2060205.html>. Acesso em: 01 de set. 2015.

CISNEROS, Sandra. *Have you seen Marie?* New York: Knopf, 2012.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia (1915). In: _____. *A história do Movimento Psicanalítico*, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914- 1916). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 245-263.

LEE, Euna. "Spiritual reappropriation of community: Sandra Cisneros' Have you seen Marie?" *The English Literature Journal*. Vol. 1, No. 5, 2014. p. 169-173.

SCLIAR, Moacyr. "Escrever é terapia." Zero Hora. 26 de julho de 2008. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/artigos/escrever-e-terapia>>. Acesso em: 01 de set. 2015.

WOLINSKY, Richard. "Water warm as soup, water warm to the teeth." In: *Guernica: a magazine for arts and politics*. Dez, 2012. Disponível em: <<https://www.guernicamag.com/interviews/water-warm-as-soup-water-cold-to-the-teeth/>>. Acesso em: 01 de set. 2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 21

Literatura de representação feminina e ressignificação de um trauma

AS MARCAS DA DEVASTAÇÃO: O TRAUMA DA SUBMISSA PROTAGONISTA DE SINFONIA EM BRANCO

Jéssica Fraga da Costa (UFRGS)

INTRODUÇÃO

Depois das grandes catástrofes que marcaram o século XX, incluindo as duas Guerras Mundiais, o trauma é frequentemente estudado por seu poder enigmático e devastador. Tal temática ganha destaque na literatura seja em autoficções, em forma de testemunho, em narrativas históricas ou ainda em composições que percorrem as pequenas atrocidades do cotidiano. Essa tendência é bastante recorrente na Literatura Contemporânea Brasileira do século XXI. São inúmeros os autores que se apropriam do tema das mais diversas maneiras.

Adriana Lisboa¹, em duas de suas principais obras aborda de maneira singular essa forte temática. Em *Rakushisha* (2007) há o choque de Celina diante da perda da filha em um acidente catastrófico. Já em *Sinfonia em Branco* (2001), a autora desenvolve a temática, rasteira e silenciosamente, desenhando um cenário rural que é permeado pelos abusos incestuosos no seio de uma família tradicional. *Sinfonia em Branco* narra a história de duas irmãs moradoras da pequena cidade de Jabuticabais. Elas viviam felizes a inocência de uma bonita infância, até o momento em que Clarice foi violentada. Esse infeliz instante é presenciado por Maria Inês, sua irmã mais nova. Suas vidas nunca mais seriam as mesmas, os sonhos, as perspectivas e as possibilidades passariam a ser apenas impossibilidades, palavras não ditas e dor.

A narrativa é composta de forma não linear. Os capítulos e subcapítulos são bastante fragmentados e exigem de seu leitor uma maior atenção para que os detalhes aos pouco revelados não sejam perdidos. O livro

¹ A escritora Adriana Lisboa nasceu no Rio de Janeiro. Ela é graduada em música, pela Uni Rio, tem mestrado em literatura brasileira e doutorado em literatura comparada pela UERJ. Publicou doze livros dos quais são seis romances, uma coletânea de contos, uma coletânea de poemas e livros para jovens e crianças. Seus livros são muito traduzidos, perpassando nove idiomas: o inglês, o espanhol, o francês, o alemão, o italiano e o árabe. Lisboa ganhou dentre outros prêmios, o Moinho Santista, pelo conjunto de sua obra, o prêmio de autor revelação da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) pelo livro de poesias *Língua de Trapos* (2005) e ainda foi agraciada com o prêmio José Saramago pelo romance *Sinfonia em Branco*, narrativa que será objeto de estudo deste trabalho.



inicia no presente das personagens, Clarice está com 48 anos e sua irmã, com 45. Aos poucos são inseridos momentos vivenciados por cada uma delas no passado e mesmo que as histórias pareçam não ter vínculo, tudo vai se cruzando. Todas as relações, os segredos e temores vão sendo apresentados delicadamente ao longo de cada parágrafo. Há o retorno à infância feliz das meninas, na pequena Jaboticabais, seguida dos momentos infelizes vividos por Clarice, seus medos, suas culpas, suas tentativas de mudança, seus erros e seus acertos em busca de algo que nem ela mesma parecia saber.

Cabe ressaltar que as duas irmãs tiveram suas vidas marcadas pelo acontecimento traumático, porém Clarice ganhará destaque neste trabalho. Não será feita a análise das demais personagens, mesmo que estas também tenham sido afetadas pelo incesto e compactuado com os silenciamentos.

É bastante curioso que Clarice, em um momento inicial, não pareça ser o foco da narrativa. O título, *Sinfonia em Branco*, refere-se ao quadro do pintor americano James Whistler (1834-1903), *Symphony in White*, nº 1: *The White Girl* (1862). Na narrativa a obra é citada e associada por Tomás à Maria Inês já na primeira página: “uma moça vestida de branco que evocava um quadro de Whistler” (LISBOA, 2001, p. 10). Assim como a autora Adriana Lisboa, o pintor também gostava de misturar as artes: “combinava muitas vezes cor e música nos títulos de seus quadros” (LISBOA, 2001, p. 29). Por outro lado, a história desenvolvida e a grande temática do trauma destacam a “dócil recatada submissa e educada polida discreta adorável [Clarice]” (LISBOA, 2001, p. 191). Talvez pela grande sutileza e discrição que acompanha a personagem, tem-se a sensação de que ela não será importante, o que muda completamente ao se unirem as peças desse grande quebra-cabeça que está nas páginas de *Sinfonia em Branco*. Sendo assim, por esse motivo, resolveu-se estudá-la mais detalhadamente, para que o entendimento desta complexa trama fosse mais eficiente.

A INFÂNCIA FELIZ: O “ANTES DE TUDO”

Faz-se importante para essa análise a reflexão sobre a infância de Clarice, uma vez que na narrativa, ganha grande destaque o marco na vida da protagonista nomeado como “antes de tudo” (LISBOA, 2001, p. 24). Esse período é de relevância, pois com ele nota-se o grande contraste que existe entre a infância feliz e os acontecimentos posteriores. Dentre outras maneiras, pode-se perceber essa importância pela sua repetição: no total, são nove usos distribuídos ao longo do romance. Tais usos nem sempre possuem o mesmo significado. Algumas vezes é para antecipar o perigo que se aproxima da menina, anunciando o seu triste destino, aquilo que ela jamais imaginaria que poderia lhe acontecer: “Aquele momento da vida de Clarice chamava-se antes de



tudo. Ela não teria podido adivinhar. Nem nos seus piores pesadelos” (LISBOA, 2001, p. 189). Outro sentido para a expressão está relacionado aos momentos em que a personagem pensa nas tardes em que podia deitar e dormir tranquila na poltrona da sala, antes de seus tormentos começarem; este uso está relacionado às memórias da protagonista e mostra uma época de calma que vivera:

O estofamento cor de mostarda da grande poltrona reclinável estava puído em vários pontos, exatamente como a memória de Clarice ao passear pela época em que se recostava ali após o almoço, no coração de uma tarde quente e seca, e adormecia sem medo. Quando em sua vida ainda pulsavam as expectativas sinceras do antes de tudo (LISBOA, 2001, p. 24).

Ao longo das páginas de *Sinfonia em Branco*, há a descrição de inúmeras passagens em que são mostradas cenas da infância das irmãs. Uma das mais significativas está no último capítulo da narrativa. No trecho fica evidente o quanto as meninas eram felizes, Clarice tinha apenas 11 anos e não fazia ideia do que a aguardava: “Ainda não havia o medo, ainda não havia monstros respirando pelos cantos da casa: somente o futuro” (LISBOA, 2001, p. 221). E o futuro era algo que fascinava aquela criança tão alegre e cheia de sonhos naquela tarde bonita, regada a goiabas maduras, ao lado de sua irmã que era também tão sonhadora e radiante quanto ela: “Clarice pôs o braço no ombro de Maria Inês, e imaginou como seria quando elas se encontrassem, já adultas. No Rio de Janeiro. Ou em Paris. Uma bailarina e uma escultora famosa” (LISBOA, 2001, p. 221).

Antes da sombria tarde, Clarice tinha uma vida aprazível na fazenda. Muito espaço para correr, brincava com os amigos e com a irmã, fazia suas esculturas, guardava segredos encantados e tinha tempo para fazer milhares de planos que iriam compor um futuro bastante promissor. Ela, “[...] uma menina que queria ser menina, apenas.” (LISBOA, 2001, p. 189). Sonhava, assim como qualquer outra criança de sua idade, tinha ambições, queria uma vida agradável, melhor do que aquela que possuía. Imaginava um porvir diferenciado, cheio de coisas maravilhosas:

[...] [ser] uma professora de ciências. Ou uma artista-escultora, claro. Uma mulher bonita longilínea elegante mãe de três meninos e três meninas casada com um escritor bonito e famoso que fumasse cachimbo. Dona de três dálmatas, dois poodles e um basset. Saindo para fazer compras na cidade com sua irmã mais nova que seria uma bailarina famosa. Rindo. Bebendo chá. Viajando de avião (LISBOA, 2001, p. 18).

Clarice de maneira alguma esperava o que lhe estava destinado, principalmente porque ela acabava de ter desfrutado momentos prazenteiros ao lado de seus amigos no rio próximo de sua casa. Ela tinha apenas treze anos, ou “quatorze verões” (LISBOA, 2001, p. 189), pelo fato de ter nascido no verão. Uma menina alegre prestes a perder o que de mais bonito tinha: a inocência de uma infância colorida pelos sonhos. De um momento para outro passaria a ser acompanhada por algo muito ruim, que lhe atormentaria, impossibilitando que fosse alguém sorridente como fora outrora.



A INFÂNCIA INTERROMPIDA: OS TORMENTOS DO TRAUMA

A infância colorida daquela menina tão cheia de sonhos e planos acabaria justamente em uma de suas tardes mais alegres, após o banho de rio na companhia dos amigos. Clarice foi para casa, arrumou-se como de costume e recebeu uma visita inesperada, terrível destino da menina: “Um homem. Entrou em seu quarto e sentou-a sobre o colo dele e ela não teve medo, a princípio, porque aquele homem era seu pai. Os dois riram. Conversaram um pouco. Ele lhe acariciava as mãos” (LISBOA, 2001, p. 190). O que aconteceria após, marcaria para sempre a sua existência, que não tendo ideia do que estava acontecendo, apenas observou os atos de seu pai e não reagiu:

A mão de um homem sobre um seio alvíssimo. A pele virgem. O bico que ele rodava como se desse corda a um relógio. A mão de um homem sobre a barriga tão lisa de Clarice e aquela respiração que resfolegava odiosa e as calças dele onde um volume aparecia vindo não se sabia de onde. O fecho ecler que ele abriu com a mão direita enquanto a mão esquerda inflamada procurava alguma coisa entre as coxas dela (LISBOA, 2001, p. 190).

Na narrativa não há nenhum uso da palavra incesto ou estupro. Tudo que acontece é descrito pelo narrador em uma terceira pessoa, que dá detalhes das ações do pai com relação à filha. Este narrador é muito próximo das personagens, ele sabe de seus sentimentos, ele fala sobre o que elas pensam, mas em nenhum momento faz juízo de valor sobre o que ocorre.

O que acontecera naquela tarde seria apenas o início dos tormentos da personagem, pois o pai “faria aquilo de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras. [...] seu corpo de homem adulto dentro do corpo de menina [...]” (LISBOA, 2001, p. 191). Ela “estaria mordendo os próprios lábios com força. Com medo. Com ódio. [...] Nenhum sonho de pé” (LISBOA, 2001, p. 190). E nenhum sonho mais restaria nela. Para analisar esta questão fazem-se necessários os estudos de Sándor Ferenczi (1933, p. 19) sobre casos de incesto. De acordo com esse pesquisador, essa atitude da menina diante das investidas do pai é algo que está muito relacionado ao que acontece quando há algum tipo de agressão vinda por parte de um cuidador: “o agredido, cujas forças são vencidas, abandona-se de certo modo ao seu destino inelutável e retira-se para fora de si mesmo, a fim de observar o evento traumático de uma longa distância” (FERENCZI, 1933, p. 19).

Não havia o que ser feito, restava apenas observar e ceder ao pai. Naquele momento ela rompia com a sua infância feliz e todo seu destino seria outro, diferente do tão desejado: “Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro dela: a alma dentro do corpo. A Clarice dentro da Clarice. Ela se sentia tão tênue que em uma lágrima poderia morrer, escoar, água dentro do ralo do chuveiro” (LISBOA,



2001, p. 191). Nesta passagem fica evidente o quanto o ocorrido causou mal à protagonista. Na cena descrita, percebe-se que ela parecia não entender o que acontecia entre os dois, principalmente porque aquele que estava lhe causando mal era alguém em quem confiava, e por quem atribuía bons sentimentos, seu pai. Corroboram com essa leitura, mais uma vez, as reflexões de Ferenczi (1931, p. 79-80), que destaca que as crianças que vivenciam esse tipo de sedução por parte dos progenitores “sofrem choques incompreensíveis para elas”. Clarice sentia uma grande repulsa a cada manifestação do pai. Não sabia exatamente o porquê, mas se sentia imensamente culpada, o que piorava ainda mais a sua situação: “Um pouco depois veio a culpa. Claro. Naturalmente ela deveria ter feito alguma coisa para que seu pai tivesse agido daquela maneira. [...] ela nunca encontraria uma explicação” (LISBOA, 2001, p. 191). Os sentimentos demonstrados pela protagonista alinham-se às ideias de Ferenczi (1931, p. 80), que se refere à culpa que deveria ser dos pais passa a ser vivida pela criança que assume essa responsabilidade. Mesmo que esse fardo seja, na verdade, do adulto, agente sedutor, a criança acredita que deve ter se comportado muito mal para que o seu protetor tenha esse tipo de atitudes com ela. A culpa é vista como uma modalidade de angústia, ou ainda “uma primeira maneira de concluir o pacto com a angústia” (LAPLANCHE, 2003, p. 405), que por sua vez, refere-se a um “ataque pulsional interno diante algum grande choque” (CARVALHO, 2002, p. 150). A personagem fora ferozmente marcada e inundada por todos esses sentimentos e isso iria afetar de maneira ininterrupta as suas vivências. O fato de ter sido abusada por alguém já era algo agressivo, mas tais atitudes virem de uma pessoa tão próxima, como o pai, tornava a situação da personagem ainda mais deprimente. A angústia crescia a cada dia e fazia com que Clarice se sentisse sem saída, sem perspectivas.

Desde a tarde nefasta, seguida de outros momentos de terror, uma sombra passaria a acompanhar cada segundo de Clarice: o trauma. Este pode ser definido como “uma ferida aberta na alma, no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Essa “ferida aberta” era sentida pela personagem, que sabia que não conseguiria se libertar daquela dor em sua alma, daquela angústia que lhe causava perturbações: “E viveria para sempre marcada, como se cada investida do pai lhe tatuasse alguma coisa sobre a pele” (LISBOA, 2001, p. 191).



OS VESTÍGIOS DO TRAUMA NAS DEMAIS MULHERES DA CASA: MARIA INÊS E OTACÍLIA

MARIA INÊS, A IRMÃ E A MARCAS DA DEVASTAÇÃO

Cabe destacar que, desde o dia em que Clarice fora violada, além da interrupção da infância da menina, mais alguém teria sua vida marcada: Maria Inês. Ela levava em suas mãos as costumeiras sementinhas de ciprestes para dar de presente a sua irmã. Ela estava radiante, e tudo parecia maravilhoso por sua composição: “A tarde está tão fresca e agradável. Os ciprestes cheiram bem e estão cheios de sementinhas verdes que as crianças gostam de juntar. O momento é aquele exato em que o sol já dobrou a fronteira dos morros, mas ainda não terminou de recolher sua luz” (LISBOA, 2001, p. 52). Porém, a porta do quarto estava aberta e Maria Inês presenciou a hedionda cena: “Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias” (LISBOA, 2001, p. 53). A menina presenciara aquilo que não deveria, pelo simples fato de que o que acontecia lá dentro não deveria existir. O susto, o medo, a dor. Ela derrubou “suas preciosas sementes de cipreste pelo corredor. No dia em que viu os dois no quarto. O homem. A menina. Seu pai. Sua irmã” (LISBOA, 2001, p. 192). O detalhamento daquele instante que antes era descrito com grande beleza e alegria não é mais visto desta mesma maneira, tudo de especial que compunha o cenário da tarde ensolarada acabara e nada mais de bom cabia naquele contexto: “Naquele instante o sol começa a recolher sua luz, mas a noite que se engendra é diferente de todas as outras: uma noite que já nasce morta”. (LISBOA, 2001, p. 54). Nesta passagem, há uma metáfora muito representativa que ilustra o que acontecera na vida das irmãs. Há a relação da morte da noite com a morte de outras coisas que não mais teriam lugar: a inocência daquelas duas crianças, suas alegrias, seus desejos e seus belos sonhos. Suas vidas estariam marcadas, a “ferida aberta” em suas almas sangraria e essa dor angustiante iria atormentá-las ao longo de muitos anos. Cabe aqui uma questão: será que algum dia seria curada essa laceração? A narrativa permite a inferência de algumas hipóteses, mas não de certezas. E a hipótese desta discussão é que Clarice, depois de inúmeras fugas, consegue estabelecer-se, mas talvez não Maria Inês. Deste dia em diante a relação das irmãs fora abalada seriamente não mais se repondo. Toda aquela bonita amizade fora exterminada depois da cena presenciada.



OTACÍLIA, A MÃE

Otacília, a mãe das meninas, sabia do incesto desde o início, mas por algum motivo, assim como todos os demais membros da família, resolveu calar-se. Ela e Clarice eram distantes, praticamente não possuíam contato. A menina sentia vontade de abraçá-la, de lhe pedir carinho, porém ela não era acessível para tal. A protagonista pensava que a mãe a odiava, mesmo sem ter algum motivo preciso. Sentia os olhares frios de Otacília e não tinha coragem de lhe pedir amparo: “Entre elas não havia confissões, não havia trocas de carinhos, mas muitos e longos silêncios. Desde sempre” (LISBOA, 2001, p. 63). Colaboram para essa questão os estudos de Laure Razon (2007, p. 9), que afirma que na maioria dos casos de incesto a família acaba se isolando e escondendo os acontecimentos como uma espécie de proteção.

E os não-ditos eram o que compunham os dias naquela casa. Ninguém jamais falava sobre o ocorrido. Era o segredo que costurava a relação daquela família, que fazia de conta que nada estava acontecendo. Todos se calavam diante daquele assunto proibido, nada deveria jamais ser mencionado. Esse trato pode ser associado ao silêncio heroico estudado por Soren Kierkegaard (1964, p. 45), segundo o qual, isso ocorre pelo fato de que a pessoa que se mantém calada o faz para proteger ou salvar alguém, aliviando a dor dos outros e talvez, até mesmo a sua própria. Provavelmente Otacília calara-se na tentativa de manter a família, na esperança de que tudo acabaria sem maiores tormentos, o que não sucedeu.

É perceptível que a progenitora, apesar da demora em tomar uma atitude, também sofria calada. Isso fica evidente na cena após sua decisão de mandar a filha para o Rio de Janeiro. A mãe foi até o quarto acordar sua filha mais velha e ela não estava lá. Clarice se refugiava ao lado da irmã, já que “naquela casa as meninas estavam proibidas de se trancar em seus quartos” (LISBOA, 2001, p. 58). Ao ver as duas filhas dormindo juntas, Otacília sentiu aquilo que até então não era demonstrado. Uma dor imensa que ganhava forma através de seus olhos, aquele não era o momento para o uso de palavras: “não chamou [...], não disse nada, segurou [...] as lágrimas que mais uma vez surgiam (por tudo, por todas as afirmativas, por todas as negativas, pelo prazer, pelo prazer impossível, pela dor, pela ausência e pela presença imposta) e voltou a fechar a porta” (LISBOA, 2001, p. 58). Assim como as meninas, a mãe também compartilhava aquele sentimento angustiante. Mesmo que na narrativa não haja muito destaque para a compaixão de Otacília pela filha, a passagem acima ilustra muito bem que mais de uma vez “as lágrimas” queriam rolar, e elas estavam relacionadas à Clarice e também às frustrações de sua vida, que não foi aquela sonhada por alguém que carregava aqueles vastos olhos de “águas- marinhas azuis” (LISBOA, 2001, p. 23).



O silêncio na narrativa é imenso. Não apenas o número de vezes em que aparece esta palavra grafada, mas principalmente há inúmeros não-ditos, que são lançados e em nenhum momento solucionados. Este silenciamento tem grande significado, pois ele “é fuga de tudo, sem separação de coisa alguma, porque tudo está dentro do próprio silêncio. [...] Fuga de só a só, mas a sua solidão unânime, a solidão que cala num recolhimento que foge de tudo, sem ser perseguido por nada porque tudo aí se contém” (SCIACCA, 1967, p. 70). E assim as personagens procuram abrigo, fugindo dos acontecimentos e se calando. Clarice, na tentativa de sufocar a sua incurável dor, silenciava, procurando sobreviver. As terríveis visitas do pai continuaram acontecendo com certa frequência, e a protagonista, por ter sido acostumada a obedecer, assim como todos, calou-se. Para Stetita Trani de Meneses e Dacorso (2009, p. 165), essa atitude frente aos abusos é absolutamente normal:

Primeiro, as crianças odeiam, depois se sentem física e moralmente sem defesa. Sua personalidade fraca não consegue reagir contra a autoridade impositiva dos adultos. O medo excessivo obriga as crianças a obedecer automaticamente, esquecendo-se de si e identificando-se com o agressor.

Mesmo que as visitas maldosas do pai fossem algo tenebroso para a personagem por não compreender o que aquilo significava, ela aceitava, acreditando que era algum tipo de punição, portanto não havia o que pudesse ser feito a não ser se submeter aos desejos do progenitor.

O pai mostrava-se indiferente diante do fato do incesto, em alguns momentos até sentia culpa pelo que fazia, mas jamais pensou em parar esses abusos. Para ele o que acontecia era algo absolutamente normal. Segundo Favero e Rude (2009) “Geralmente a atitude do agressor é a de que nada aconteceu, a de que o fato não tem importância”. Nesse sentido, para o pai o que acontecia não era tido como grave, pois era algo que ele queria e que a filha deveria cumprir. As estudiosas ainda chamam a atenção para o fato de o agressor incumbir as demais pessoas ao seu redor pelos seus atos, como se todos pudessem ser culpados, menos ele que os cometia. Ele atribuía seus feitos a qualquer um, abstando-se do erro, como se as atitudes de alguma das mulheres da casa os justificassem: “Às vezes Afonso Olímpio sentia culpa, mas às vezes depositava a mesma culpa fora de si: em Clarice. Em Otacília, que calara. Em Maria Inês, que testemunhara” (LISBOA, 2001, p. 202).

A prática do incesto continuou até o dia em que Otacília, contrariando todas as suas atitudes, resolveu mandar a filha para o Rio de Janeiro, usando a desculpa de que a menina iria estudar na cidade grande. Ela ficaria hospedada na casa da tia-avó Berenice, e assim teria melhores oportunidades no futuro. A ideia de Otacília soou como algo bastante curioso para Clarice que, como sempre, fez o que lhe foi demandado. Ela:

[...] obedeceu e pensou naquilo durante uma noite de completa insônia, uma noite em que ouviu ininterruptamente o monstro arranhar a porta de seu quarto. Estava mutilado. Ora gemia, ora grunhia, ora



urrava. E então Clarice quis ir para o Rio de Janeiro, quis muito, naquele mesmo instante, rápido, a despeito de tudo, de Maria Inês, da doença de Otacília (fosse o que fosse), de Casimiro e Lina e Damião: para o Rio de Janeiro [...] E respirar o universo imenso e finalmente sentir que nada mais tinha importância [...] (LISBOA, 2001, p. 65).

A notícia na fazenda foi vista de maneira diferente pelos seus habitantes. Cada um fora mobilizado de uma maneira singular. Lágrimas foram derramadas, medos aumentados, mas principalmente todos o escutaram, o “monstro” que habitava aquele espaço: um monstro que vagava pelos cantos da casa emitiu um grunhido forte que o pai, a mãe e as duas meninas ouviram, mas para cada um aquele monstro tinha um rosto, e sua voz, um timbre distinto e secreto” (LISBOA, 2001, p. 59). Que criatura horrenda é essa que é vista pela família, e por que cada um a enxerga de maneira diferente? Para Clarice, o tal monstro possivelmente é a representação do trauma sofrido, são as experiências vividas ao longo dos anos, ou mesmo essa culpa entranhada em sua alma, que causa dor e tristeza. Para Maria Inês, a criatura é o bicho “purulento de um olho só” (LISBOA, 2001, p. 53), o “devorador de infâncias” (LISBOA, 2001, p. 53), que acabou com seus anos coloridos de inocência. Ele representa provavelmente o choque de ter visto a irmã ser abusada pelo pai. Já para Otacília, esse ser mencionado pode significar aquilo que ela imagina acontecer com a filha, a culpa por agir tarde demais, a dor das frustrações, os sonhos que não foram concretizados, um casamento que não era o que ela esperava. E finalmente, para Afonso Olímpio, pode ser atribuído ao segredo que guardava, suas atitudes diante à filha, o remorso, quem sabe, por fazer aquilo que era proibido, errado, e que mesmo assim sempre repetia; culpa que era passada adiante às mulheres da casa, por se calarem, verem ou aceitarem o que era feito. A metáfora do monstro é recorrente na obra. A maioria de suas ocorrências se localiza após a decisão de Otacília afastar a filha daquele lugar. Nos trechos em que se fala sobre a ida de Clarice para o Rio de Janeiro, o “monstro” sempre aparece. Seus usos variam de significado no texto, como no exemplo, podendo ainda trazer uma ambiguidade com relação ao seu sentido: “Otacília e Clarice podiam ouvir o rosnar do monstro que não dormia” (LISBOA, 2001, p. 90). Quem é o ser que rosna e que não consegue dormir? Nesta passagem, há a possibilidade de se atribuir essa imagem da criatura ao trauma, que metaforicamente não dorme no sentido de que está sempre perturbando mãe e filha. Também é viável associá-lo à figura do pai, incomodado pelo fato de Clarice ir embora para a cidade grande. Destaca-se também o excerto abaixo em que mais uma vez há um entendimento dúbio interessante sobre a criatura que habitava a fazenda:

O monstro insone soltou um gemido de dor e tropeçou em umas sementinhas de cipreste que estavam caídas pelo corredor - já haviam varrido aquilo havia muito, claro, e ninguém jamais desconfiou do que estava sendo plantado por aquelas sementes mortas (LISBOA, 2001, p. 64).



Os acontecimentos descritos se dão na noite anterior ao aniversário de quinze anos de Clarice, dois dias antes de sua partida. Ela e a mãe conversavam coisas banais e observavam a lua. Nesta citação, pode-se compreender que esse monstro insone, é uma referência ao pai das meninas que não consegue dormir, perturbado por saber que em pouco tempo a menina estará partindo, devido às suas violações. As “sementinhas” pisadas podem ser relacionadas às lembranças de Afonso Olímpio.

A grande oportunidade da protagonista estava sendo oferecida: ficar finalmente longe do seu pior inimigo. Teria a chance de estar distante de todo aquele tormento. Para ela nada mais importava, pois já havia perdido seus bons sentimentos, todo aquele encantamento que existira outrora. Nem mesmo a companhia dos amigos, que antes era tido como algo prazeroso, conseguia deixar Clarice feliz. A personagem tinha a oportunidade de escapar do terrível monstro que a rodeava e que não a deixava nem mesmo dormir. Quem sabe ela não poderia ter uma vida melhor não estando perto da fazenda, deixando de ser importunada? Ela queria paz, ela queria poder ficar descansada sem se preocupar com as constantes violações que aconteciam. Estava aí a sua grande chance de não apenas aceitar, mas de ter novidades, descobrir o desconhecido, desbravar novas Clarices.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, realizou-se a análise do percurso feito por Clarice, uma das protagonistas de *Sinfonia em Branco*. Percebeu-se que ao longo da narrativa, ela cumpriu etapas que foram muito marcadas por sua experiência traumática. Ela passou de uma infância feliz aos horrores do trauma, que fez muito mal aterrorizando seus dias.

Além da protagonista ter sido vítima do trauma, sua irmã Maria Inês fora afetada de maneira bastante grave, tendo a sua vida marcada, assim como a da irmã e seus sonhos interrompidos. Valeria a pena explorar mais a fundo essa personagem e a sua trajetória dentro do romance, assim como qual a influência do trauma em sua vida. Porém aqui infelizmente não foi possível fazer tal análise devido à proposta de algo mais curto.

A mãe das meninas, assim como estas, também foi marcada pelos acontecimentos. Mesmo que ela tentasse fugir do que acontecia, sofria calada, como se dessa maneira pudesse salvar a si e as demais pessoas da casa. As frustrações foram inúmeras, um casamento que não fora quilo que sonhara e o fim da possibilidade de sonhar com algo de bom para si e para as filhas. Otacília era a representação da dor e dos tormentos até o fim de seus dias.



Cabe ressaltar que não se pretendeu esgotar nenhuma dessas questões na narrativa, existem muitas outras possibilidades de leitura de *Sinfonia em Branco*, assim como seria possível explorar muito mais o trauma na obra. Fez-se uso apenas daquilo que parecia ser pertinente para compor a trajetória desta personagem tão cheia de culpas e dores por ter tido a sua infância interrompida e seus sonhos violados. Não há respostas em *Sinfonia em Branco*, a narrativa é repleta de enigmas que podem ser exploradas e que oferecem ao leitor uma gama de possibilidades.

REFERÊNCIAS

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. *Trauma: Exploração na memória*, 1995. Disponível em: <www.psycologos.iyu.org.br>. Acesso em: 19 jan. 2015.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo horizonte, UFMG, 2003.

DACORSO, Stetina Trani de Meneses e. Incesto: caminhos e descaminhos frente ao horror. In: *Estudos de psicanálise*. Aracaju, 2009.

FERENCZI, Sándor. *Obras Completas IV*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

LAPLANCHE, Jean, (1992). *A prioridade do outro em psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

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

NICKEL, Vivian. *Trauma, memória e história em A Mercy, de Toni Morrison*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e palavra*. Porto Alegre: Nação, 1968.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 21

Literatura de representação feminina e ressignificação de um trauma

LITERATURA DE REPRESENTAÇÃO FEMININA: RESSIGNIFICAÇÃO DE UM TRAUMA

Tânia Maria Cemin Wagner (UCS)
Lia Mara Netto Dornelles (UCS)

Muito tempo se passou até que decidisse visitar sua mãe. Ao entrar na casa, reviu o antigo tapete púrpura castigado pelo tempo, que o tornara vermelho e depois rosa, cada vez mais claro. Barba por fazer há três dias. A mãe, mais velha, o recebe com resmungos, amarga e sem surpresa ou talvez inábil, mas carinhosa, do seu jeito. Ao abraçá-la, é envolto pelo cheiro característico da mãe: cigarro, cebola, cachorro, sabonete, creme de beleza velhice e cansaço. Linda, a cachorra sarnenta, cega, cheia de manchas escuras, se enrola nas pernas dele, pula e se aquieta com os gritos da dona, que a ela se refere como “inútil, que só sabe dormir, comer e cagar” e que se fosse gente, teria cerca de 95 anos. Dirigem-se à cozinha, e lá permanecem rodeados de gordura, vidros quebrados, xícara lascada, silêncio e mistério. Linda rodeia os dois, esconde-se embaixo da mesa.

O tic-tac do relógio marca a passagem do tempo. Ela percebe a magreza do filho, a barba por fazer, a tosse. Há algo pairando no ar, um não dito. A mãe pergunta por um amigo dele, respondendo que eles não se encontram há algum tempo. Com a voz trêmula, tenta iniciar um diálogo, dizendo que é difícil. A mãe levanta-se, joga bruscamente a cadela no chão, amontoa a louça na pia, despede-se do filho e vai dormir.

Em seu conto “Linda, uma história horrível”, Caio Fernando Abreu põe em evidência a aliança que se estabelece entre trauma e tempo. Mas o que é o tempo? Cabe aqui, destacarmos que o conceito de tempo perpassa diversos campos do saber e que para a psicanálise, em especial, existe o tempo cronológico, o tempo emocional, o tempo imaginário (das fantasias) e o tempo dos sonhos (SAIGH, 2010).

O protagonista da história, um homem ao qual não é dado nome, ao adentrar na casa mãe, é como se ele e o ambiente, ele e a cachorra cega, manchada e sarnenta se confundissem. A doença e suas ressonâncias são simbolicamente representados no ambiente, que se torna desbotado, quebrado, lascado. São atualizações de um trauma. São manifestações de uma experiência traumática, que talvez busque se atualizar no tempo presente e, assim, ganhar um novo significado - o ambiente torna-se uma extensão de si mesmo, decadente, descuidado.

É como se a folha de jornal que cobre um furo do vidro, cuja manchete diz “País mergulha no caos, na doença, na miséria”, a xícara manchada, com bordas lascadas e a cadeira de plástico rasgado se tornassem



subitamente uma extensão de si próprio. Ele quer fugir, “voltar no tempo, até a outra vida de onde vinha”, “anônima, sem laços, sem passado, sem trauma, para sempre”. Deseja morrer - parar o tempo, livrar-se do trauma.

Da mesma forma, Linda é a expressão viva do trauma, da doença. Carente de afeto, pede atenção, permanece próxima, tal qual o protagonista. Assim como ela, talvez ele se sinta inútil e à espera da morte. Não comunica, apenas faz rodeios. Muitas vezes, essa dificuldade em nomear ou encontrar as palavras certas para explicar o que acontece pode estar relacionada a uma reação própria de quem sofreu um trauma, sendo que isso pode ser percebido pelo leitor e significar um atrativo no seu horizonte de expectativas.

O trauma, de acordo com Bergel (2014), tem se mostrado objeto de pesquisa nas mais diversas áreas de produção do conhecimento, dentre as quais as ciências humanas e sociais. É possível afirmar que a própria psicanálise surge do estudo do trauma, uma vez que os estudos da clínica, propostos por Freud, foram, em grande parte, dedicados à hipótese da etiologia traumática para a leitura dos sintomas histéricos que desafiavam a medicina da época. Trata-se, portanto, de um assunto que remete aos primórdios da clínica psicanalítica, mas persiste norteando inúmeros trabalhos do movimento psicanalítico desde Freud aos dias atuais. Segundo Castro e Rudge (2012), os adoecimentos psíquicos encontrados nos dias de hoje guardam semelhanças com aqueles tratados por Freud e outros psicanalistas na primeira metade do século XX, por isso sendo considerado muito atual discutir-se acerca do trauma.

Freud (1893) afirma que se transforma em trauma psíquico toda experiência que o sistema nervoso tem dificuldade em abolir por meio do pensamento associativo ou da reação motora. Em 1920, relaciona a noção de excesso com a noção de quantidades que invadem o psiquismo, rompendo uma proteção. Também utiliza a metáfora de um território invadido para explicar o que se passa no aparelho psíquico, quando frente à vivência de um excesso, são rompidas as barreiras, identificando-se uma retomada das concepções acerca da teoria do trauma. Nessa obra, "Além do princípio do prazer", ele retoma o conceito de compulsão à repetição, abordando que, na reprodução do circuito pulsional, observa-se a força demoníaca da pulsão de morte e a repetição se dá, a partir do que nunca foi registro de prazer para o aparelho psíquico.

Há, portanto, segundo Busch (2013), uma transformação de algo inconsciente *não suficientemente representado* em ideia, pensamento ou representação sobre a qual o indivíduo possa pensar, refletir, desempenhar e exprimir. Dessa forma, é possível modificar a *inevitabilidade da ação* em *possibilidade de reflexão*. Em função disso, pode-se entender que Linda pode estar representando um aspecto vivo do trauma, da doença, que busca uma representação e, assim, possibilidade de elaboração psíquica.



A escrita pode significar um lugar, enquanto uma forma de voz, principalmente se tratando de situações traumáticas que ainda necessitam de um processo de elaboração, sendo que isso pode acontecer num tempo emocional, num tempo imaginário, conforme questões da própria subjetividade e com a ressignificação que é possível ser construída. A obra literária pode estar designando um resgate ou uma forma de reparação de um trauma vivido.

Em relação a esse aspecto, McDougall (1983) considera que as medidas adotadas por sujeitos muito feridos em seu narcisismo representam técnicas de sobrevivência. Diante do risco de perder de vista aquilo que lhe serve de anteparo na superfície das águas, Narciso prefere morrer, ou até mesmo lançar-se no poço sem fundo da fusão mortífera, a enfrentar o seu vazio interno.

Ressalta-se que Narciso era um jovem muito belo, sendo que despertava desejo em muitas jovens, mas não havia correspondências a esses anseios. Em um certo momento de sua vida, ele interrompeu seu percurso para beber de uma fonte e apaixonou-se por sua própria imagem. Permanece no local, buscando insistentemente segurar a mesma, porém o espelho d'água se quebra mediante cada tentativa que realiza. Desta forma, passa-se o tempo e Narciso morre à beira da fonte, no intuito de alcançar a união amorosa com a imagem que o fascina.

O mito representa apenas um estímulo, que se apresenta como uma forma de pensar sobre como se processa a noção de temporalidade em pessoas que, por estarem feridas em sua subjetividade, como Narciso, podem acabar permanecendo presos à própria imagem. Essa prisão refere-se a não permissão de circulação da própria libido entre o eu e o outro (FREUD, 1914). Entendendo-se que o tempo se constitui na relação com o outro. Quando se aborda as patologias do narcisismo, entende-se que, nessas, o tempo não leva para possíveis transformações, apenas se mantém em uma repetição do mesmo. Conforme Green (2001), o tempo do outro se interpenetra com o tempo do sujeito, num ritmo de aparições e desaparecimentos do objeto. Entretanto, em relação ao desenvolvimento psíquico de uma criança, quando ocorre situações que este objeto é como uma fonte de água, que não percebe as necessidades e ritmos próprios do bebê Narciso, é muito provável que ela enfrente um sério problema para se constituir enquanto indivíduo. Em função desse trauma, ela irá buscar, ao longo da sua vida, reparar o dano. Assim, ela poderá entrar num círculo vicioso, baseado na compulsão à repetição, passando a vida em busca de uma ligação. Entende-se que repete, como Narciso, a tentativa de segurar a imagem desejada, percebendo-se, a cada momento, impedido pela quebra do espelho d'água. Desta forma, por conseguir descentrar-se de si mesmo, busca desmentir a passagem do tempo.

Para salvaguardar um equilíbrio narcísico, é necessário que se institua um arranjo particular em sua



relação com o outro, afastando-se do mundo dos outros, vivido, então, como uma ameaça para tão frágil equilíbrio, ou, por outro lado, apegando-se aos outros com uma sede de objeto, apenas saciada na presença daquele a quem incumbe a função de refletir a autoimagem fugaz. A escrita pode representar essa forma de sobrevivência, de comunicar ao outro, sem estar do lado para ouvir um retorno e, quem sabe a partir disso, ir oportunizando um novo espaço, um novo lugar para o processo de ressignificação desse trauma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto à representação feminina no conto, encontramos Linda, a cadela, e a mãe do protagonista. Percebe-se que ambas não narram o conto, são narradas. É a ótica do protagonista que nos fala. As personagens representam o sofrimento, o trauma do protagonista, sua doença. Linda e sua mãe apresentam manchas, estão doentes. Linda busca comunicar-se e se intimida. A mãe, pode estar representando o lado do protagonista, endurecido pela solidão, pelas perdas, pelas tristezas da vida. O sofrimento extravasa o protagonista e se mimetiza: tudo ao seu redor, o tapete, os objetos, são narrados como se fossem partes suas, estragadas, descuidadas, marcadas pela passagem do tempo.

É importante ressaltar que Caio Fernando Abreu abordou o tema da Aids, em um momento histórico em que doença que não tinha espaço para ser discutida, não tinha voz e que, ainda hoje, seus portadores são estigmatizados. Pode-se relacionar o fato dessa doença ainda ter que lutar por um espaço digno, sem preconceito, com o lugar da mulher durante muitos anos, a qual nunca foi o Um, sempre o Outro, nas palavras de Simone de Beauvoir. Assim, a busca da mulher por seu espaço, a necessidade dos que possuem uma doença ansiando por aceitação, são situações que podem transcorrer com muito sofrimento, ou seja, pode se tratar de experiências traumáticas. Consequentemente, a vivência do tempo se mostra marcada pela trajetória circunscrita, principalmente pela forma como essas experiências traumáticas são percebidas, obtendo nuances muito singulares.

REFERÊNCIAS

BERGEL, M. Narciso e o assassinato do tempo. *Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre*, v. 21, n. 1, p. 197-206. 2004.

BUSCH, F. O aqui-e-agora trabalhável e o porquê do lá-e-então. *Livro Anual de Psicanálise*, v. XXVII, n. 1, p. 119-138. 2013.



CASTRO, Silvia L. S. e RUDGE, Ana Maria. Notas sobre a clinica do trauma. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 24 – n. 1, p. 81-94, Jan./Abr. 2012.

FREUD, Sigmund. Algumas considerações para um estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas. In: S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Vol. I)*. Rio de Janeiro: Imago. 1996. (Obra original publicada em 1893).

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Vol. XVIII)*. Rio de Janeiro: Imago. 1996. (Obra original publicada em 1914).

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Vol. XVIII)*. Rio de Janeiro: Imago. 1996. (Obra original publicada em 1920).

GREEN, Andre. *El tiempo fragmentado*. Buenos Aires: Amorrortu. 2001.

McDOUGALL, Joyce. *Em defesa de uma certa normalidade: teoria e clínica psicanalítica*. Porto Alegre: Artes Médicas. 1983.

SAIGH, Y.A. Psicanálise e tempo. Tema livre apresentado no *Congresso da Federación Psicoanalítica de America Latina*, Bogotá, Colômbia. 2010, setembro.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 22

Diálogos femininos ou feministas: construções, reconstruções e desconstruções literárias nas Literaturas de Língua Inglesa

ESPAÇO E GÊNERO EM LITERATURAS CONTEMPORÂNEAS DA DIÁSPORA: PERCURSOS E REDEFINIÇÕES POSSÍVEIS

Juliana Borges O. Morais (UFMG)

As questões sobre as quais reflito neste trabalho dizem respeito à literatura produzida na contemporaneidade, sendo o meu recorte literário os romances *The Agüero Sisters* (1997), de Cristina García, *Geographies of Home* (1999), de Loida Maritza Pérez e *Breath, Eyes, Memory*, de Edwidge Danticat. As três narrativas abordadas neste trabalho têm o foco em personagens femininas que se movimentam no espaço, pois nascem no Caribe e se mudam para os Estados Unidos em algum momento de suas vidas. Suas trajetórias no espaço, contudo, abrangem mais do que essa dimensão físico-geográfica. Nos três romances, os percursos das personagens dizem respeito também a espaços discursivos, sendo que o fato de serem mulheres influencia diretamente essas trajetórias.

Tomando por referência a proposição da geógrafa Doreen Massey de que “lugar é um momento dentro das geometrias de poder; como uma constelação particular dentro de topografias mais amplas de espaço” (2009, p. 191), uma aproximação viável seria considerar o lugar de enunciação como um ponto de articulação, discursivo, dentro de uma geometria maior, que é o espaço. Esses pontos de articulação são influenciados por “constituintes identitários” (FRIEDMAN, 1996, p. 18), tais como gênero, raça e classe social. Tendo-se em perspectiva as personagens femininas Aurelia, Blanca e Sophie em *Geographies of Home* (1999), *The Agüero Sisters* (1997) e *Breath, Eyes, Memory* (1994), respectivamente, o fato de serem mulheres afeta, portanto, seus posicionamentos discursivos.

Tendo-se em mente a relação gênero - espaço, Carole Boyce Davies (2001, p. 20-21) contribui para a minha discussão na medida em que propõe uma redefinição geográfica, e eu diria talvez até uma revisão, à luz de Adrienne Rich (2007), de determinadas normatizações em relação a papéis de gênero, de forma que certos limites possam ser ultrapassados. A autora lembra que muitas vezes mulheres são posicionadas em lugares de silenciamento, e para que esse lugar possa ser deslocado haveria a necessidade uma redefinição geográfica: uma redefinição de posicionamentos discursivos (DAVIES, 2001, p. 21).

Há, nas três obras, personagens cujas relações de gênero aparentemente se enquadram no modelo



tradicional no que se refere à divisão gendrada do espaço, discutido pela geógrafa Gillian Rose (1993), no qual a mulher está associada ao espaço privado, assim como à subjugação e à passividade. Todavia, um olhar atento revela nuances que distanciam as personagens femininas de quaisquer essencializações. Suas "identificações¹," à luz de Stuart Hall (2003) e de Avtar Brah (1994), desafiam, portanto, noções normativas no que se refere a papéis de gênero. Em suma, as personagens percorrem e tentam construir para si outros pontos de articulação, de forma a sugerir que redefinições são possíveis. São essas redefinições o cerne do presente trabalho.

Contextualizando um pouco as obras, *Geographies of Home* (1999), primeiramente, retrata as experiências de uma família dominicana que vai para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida devido à condição de miséria e falta de perspectivas que vive no país natal marcado pela ditadura de Rafael Trujillo. As trajetórias das personagens femininas no romance sugerem que suas identificações, assim como seus espaços de pertencimento, são móveis e fluidos. Vários temas são observados, como a busca por pertencimento e políticas de identificação. As trajetórias das personagens femininas no romance parecem sugerir que suas identificações, assim como seus espaços de pertencimento, são móveis e fluidos. Elas parecem se reavaliar continuamente a partir dos espaços que percorrem, promovendo articulações diferentes e moventes no que se refere a seus posicionamentos como sujeitos. Recebem destaque na narrativa as seguintes personagens femininas: Bienvenida, a avó da família; Aurelia, a mãe; e as filhas Iliana, Marina e Rebecca.

Já *The Agüero Sisters* (1997), retrata a história e Reina e Constancia, as irmãs Agüero, cujos pais, Blanca e Ignacio Agüero, são falecidos. As irmãs passam anos sem se verem até que dois eventos desencadeiam um encontro entre elas: Reina é atingida por um raio durante um serviço, em Cuba; e Constancia acorda um determinado dia nos Estados Unidos com o semblante de sua mãe, Blanca. Após o incidente do raio, Reina passa a ser acometida por lembranças de sua mãe e se sente impelida a reencontrar Constancia. Já a sua irmã é obrigada a confrontar lembranças de sua mãe e de suas origens toda vez que se olha no espelho. As irmãs se reencontram nos Estados Unidos e, a partir daí, passam então por um processo de revisitação de memórias, de re-construção de espaços de pertencimento, e de negociação identitária.

Por fim, *Breath, Eyes, Memory*, romance escrito pela haitiana Edwidge Danticat (1994), descreve a trajetória de uma família haitiana composta por quatro mulheres: Ifé, a mãe; Atie e Martine, filhas; e Sophie, a

¹ Já em relação a políticas identitárias, Stuart Hall convida a uma reflexão sobre identidades, sob o ponto de vista de um sujeito migrante. O teórico afirma que o sujeito contemporâneo é antes de tudo fragmentado e deslocado. Nesse contexto de fragmentação, haveria não sujeitos portadores de identidades indivisíveis e fixas, mas sim sujeitos que vivem processos contínuos de identificações. Ele sugere o conceito de identificação, ou "celebrações móveis" (2003a, p. 13), que desestabiliza uma ideia coesa de identidade, enfatizando a problematização desse termo. Utilizo, portanto, o termo identificações em minhas colocações.



neta. A família Caco vive de perto a violência e o silenciamento causados pelo regime ditatorial de François Duvalier e de seu filho. Martine, mãe de Sophie, vai para os Estados Unidos à procura de novos começos tanto para si quanto para sua filha, motivada especialmente pela violência sexual que sofre no Haiti. Ela emigra sozinha, deixando Sophie ainda criança aos cuidados de sua irmã Atie e de sua mãe, Ifé. Sophie vai ao encontro de sua mãe aos 12 anos de idade. Ela então vive uma jornada, ao longo dos anos, que a faz refletir sobre tradições e silenciamentos, sobretudo advindos de trauma.

Essa personagem vive um trauma, por exemplo, causado pelas mãos de sua própria mãe devido a uma tradição, no contexto ficcional, na qual as filhas moças têm sua virgindade testada a partir do momento em que atingem determinada idade ou passam a se interessar por rapazes. Dessa forma, ao saber do envolvimento de sua filha com Joseph, Martine começa o ritual dos testes. Sophie, por sua vez, se sente cada vez mais atemorizada e humilhada, e decide rever seu posicionamento como filha e mulher.

Os testes de virgindade impostos a Sophie são, de fato, interrompidos a partir de uma redefinição que ela executa das fronteiras de seu próprio corpo. Essa personagem, ciente de que continuaria sendo exposta e humilhada pela mãe cada vez que tivesse um encontro com seu namorado, decide concretizar aquilo que sua mãe, por meio dos recorrentes testes, tentava controlar, que é o rompimento do seu hímen:

A minha carne se rasgou assim que eu pressionei o pilão adentro. Eu podia ver o sangue escorrendo lentamente em direção ao lençol. Peguei o pilão e o lençol ensanguentado e os enfié dentro de uma sacola. Já não existia mais o véu que sempre retinha o dedo da minha mãe, toda vez que ela me testava. Meu corpo estava tremendo quando minha mãe entrou no meu quarto para me testar. Minhas pernas estavam vacilantes quando ela as abriu. Doía tanto que eu mal conseguia me mover. Finalmente, eu havia falhado no teste² (DANTICAT, 1994, p. 88, tradução minha).

A partir dessa interrupção física, Sophie tenta estabelecer novos limites não apenas os corporais: ela se reposiciona também como sujeito. Ao quebrar com uma tradição de imposição ligada ao corpo feminino, ela afirma seu posicionamento como sujeito disposto a ocupar novos lugares discursivos tanto na condição de mulher da família Caco como na condição de parceira de Joseph.

Há uma tentativa de fazer com que o jugo de sua mãe não faça mais parte de sua experiência: “Minha mãe me agarrou pela mão e me puxou da cama. Ela estava calma agora, pois havia desistido da sua raiva. ‘Vai’, ela disse com lágrimas rolando por seu rosto”³ (DANTICAT, 1999, p. 88, tradução minha). Sophie leva consigo

² “My flesh ripped apart as I pressed the pestle into it. I could see the blood slowly dripping onto the bed sheet. I took the pestle and the bloody sheet and stuffed them into a bag. It was gone, the veil that always held my mother’s finger back every time she tested me. My body was quivering when my mother walked into my room to test me. My legs were limp when she drew them aside. I ached so hard I could hardly move. Finally I failed the test.”

³ “My mother grabbed me by the hand and pulled me off the bed. She was calm now, resigned to her anger. ‘Go,’ she said with tears running down her face.”



consequências desse ato, que não são exclusivamente positivas, mas marca aí uma mudança de posicionamento que tem reflexos também no espaço físico que habita: a partir desse momento ela está livre para morar onde quiser e vai imediatamente ao encontro de Joseph, seu namorado, com mala e tudo.

Redefinições discursivas também ocorrem em *Geographies of Home*, romance escrito pela dominicana Loida Maritza Pérez. Aurelia é uma personagem, por exemplo, que aparentemente se enquadra no modelo tradicional, no qual a mulher está associada ao espaço privado, à subjugação e à passividade. Todavia, um olhar mais atento revela nuances que a distanciam de quaisquer essencializações. Poder-se-ia, a princípio, categorizar Aurelia como uma personagem que ocupa um espaço tradicionalmente tido como feminino, segundo a retórica patriarcal: ela é dona de casa, mãe, esposa. Além disso, ocupa primordialmente o espaço da casa, executa afazeres domésticos e é atenta aos desejos do seu marido. Contudo, se por um lado Aurelia assume posicionamentos que poderiam nos levar a crer que ela é uma mulher submissa; por outro ela dá sinais de que seus posicionamentos não são fixos, mas pontos de articulação, muitas vezes estratégicos, em topografias mais amplas do espaço, o que torna essa personagem inerentemente complexa. Aurelia não ocupa um posicionamento único no espaço da casa que habita, tampouco se pode concluir que ela está necessariamente confinada a esse espaço.

Quanto aos diferentes posicionamentos de Aurelia, começo pela percepção de Iliana, sua filha, de que sua mãe não é exatamente a figura que aparenta ser: quieta, submissa, sem voz. Há em Aurelia questões submersas que, ao contrário do que sua suposta aparência frágil possa sugerir, guardam uma força inigualável, na perspectiva de sua filha. A fim de ilustrar essa afirmação, cito um momento no qual Iliana, na universidade, se lembra das orelhas de sua mãe:

Essas orelhas, com furos feitos em um passado raramente comentado por Aurelia, tanto a amedrontavam quanto a intrigavam. Criada em uma religião que condenava como pagã a perfuração de partes do corpo, ela havia imaginado que caso os furos fechados de sua mãe fossem reabertos, ela se transformaria em uma feiticeira que dançaria, não secretamente aos sábados, quando ela ficava em casa fingindo estar doente, mas livremente, libertando impulsos que a religião de Papito havia suprimido⁴ (PÉREZ, 1999, p. 3, tradução minha).

Essa passagem deixa claro que o que Aurelia, via de regra, transparece não pode ser lido como uma essência ou uma fixação dessa personagem em um determinado posicionamento. Iliana se lembra também de outras ocasiões nas quais a fragilidade aparente de sua mãe é colocada à prova, como quando ela acorda de madrugada para esfregar o chão, ou quando ela sacode vigorosamente as roupas no varal, sem demonstrar

⁴ “Those ears, with holes pierced during a past Aurelia rarely spoke of, had both frightened and intrigued her. Raised in a religion which condemned as pagan the piercing of body parts, she had imagined that, were her mother’s clogged holes pried open, she would transform into a sorceress dancing, not secretly on a Sabbath when she stayed home feigning illness, but freely, unleashing impulses Papito’s religion had suppressed.”



sinais de cansaço, além de sua habilidade em cortar cebolas com uma faca afiada em uma velocidade, segundo Iliana, impossível para qualquer outra pessoa (PÉREZ, 1999, p. 3).

Aurelia assume determinadas posições, especialmente por estar sob um jugo repressor no espaço da casa que habita, mas essas são muitas vezes posições estratégicas. Se Papito, seu marido, por um lado, obriga a família a seguir a religião Adventista, Aurelia finge estar doente para não ter de tomar parte em uma prática que não condiz com suas próprias crenças, como descrito no trecho citado anteriormente. Contudo, diferentemente do que Iliana supõe, Aurelia também se posiciona diante de Papito. Ele tem ciência, por exemplo, que sua esposa segue crenças de tradição não cristã, como pode ser notado no episódio citado a seguir, ambientado no quarto do casal:

Aurelia se despiu silenciosamente. Apesar de estar há muitos invernos em Nova York, ela continuava a dormir nua. As noites eram a única hora na qual seu corpo respirava livremente, ela havia tantas vezes explicado, não querendo admitir o que seu marido já sabia – que, como sua mãe, ela também acreditava que vestimentas confinavam seus sonhos⁵ (PÉREZ, 1999, p. 163, tradução minha).

Ainda que Aurelia novamente apresente uma desculpa para seu comportamento, percebe-se nesse episódio que ela não exatamente se silencia, mesmo na presença de Papito.

Há poucos episódios em que Aurelia está fisicamente fora de casa, ambiente diretamente relacionado a papéis supostamente femininos, como o de zelar pelos filhos ou o de preparar a comida. Todavia, é preciso atentar para o fato de que Aurelia não está restrita à sua casa, mesmo quando está fisicamente nela. Um episódio que ilustra isso é quando ela prepara uma ceia de natal para a família

Um momento de transformação na vida de Aurelia acontece quando ela toma consciência de sua força como herdeira dessas tradições passadas a ela por sua mãe. Mais precisamente, essa tomada de consciência ocorre quando uma amiga lhe diz para tomar as rédeas da situação de sua filha Rebecca, que é vítima de abuso doméstico. A amiga adverte Aurelia de que ela tem forças para reverter tal situação e que ela sabia exatamente como fazê-lo. Posteriormente, a voz narrativa deixa entender que tal força vem de práticas do vudu, religiosidade que Aurelia herda de Bienvenida, sua mãe.

Consciente de sua força, Aurelia vai então ao mercado e compra galinhas vivas. O vendedor, surpreso pelo fato de que essa senhora não lhe pede que mate e/ou depene as galinhas, a alerta de que o trabalho de depenar é árduo e que ela poderia usar o tempo que gastaria com essas atividades para coisas mais importantes. Aurelia, no entanto, diz que gosta do ritual de matar e depenar as galinhas, já que seria um hábito antigo.

⁵ “Aurelia silently undressed. Despite her many winters in New York, she continued to sleep nude. Nights were the only times her body breathed freely, she had often claimed, unwilling to admit what her husband already knew –that, like her mother, she too believed that garments confined her dreams.”



Desconfiado, o vendedor brinca: “a senhora está planejando fazer vudu com essas aves?” Aurelia responde que isso seria mais divertido, mas que não. As galinhas eram para a ceia de natal. Aurelia ri e parte com as galinhas vivas (PÉREZ, 1999, p. 254). Quando questionada por Papito, seu marido, ela explica que só quer ter esse trabalho a mais em honra dos velhos tempos.

A narrativa, nesse episódio específico, apresenta duas cenas simultâneas: por um lado, a cena de Aurelia depenando e preparando as galinhas; e por outro lado, a cena da morte por asfixia de Pasi3n, marido de Rebecca, em meio a galinhas que ele insistia em ter em seu apartamento, apesar de sofrer de asma. Todo o processo de prepara33o das galinhas 3 descrito por meio de l3xico da ordem do sagrado, tal qual ritual, banquete, oferta, sugerindo uma inten33o que extrapola o ato de preparar uma ceia para a fam3lia.

N3o h3 no romance, no entanto, uma declara33o de Aurelia que explicita alguma inten33o outra que o simples cozimento das galinhas para a ceia de Natal. No entanto, a cada pena retirada, percebe-se, em contraponto, a ang3stia de Pasi3n pela falta de ar. O resultado final s3o duas galinhas cozidas e ofertadas em banquete de natal para a fam3lia; e a morte de Pasi3n em meio a galinhas e penas esvoa3antes. O epis3dio da morte de Pasi3n 3 relevante na narrativa n3o s3 porque sup3e o fim do sofrimento de Rebecca, mas principalmente porque se constitui como um ponto de identifica33o para Aurelia. A partir desse momento, ela se diz forte e capaz de criar ra3zes, apesar do solo cinzento dos Estados Unidos, contrapondo 3 sua identifica33o no in3cio da narrativa, quando ela se sente desenraizada e inclusive adoce, sendo hospitalizada. No entanto, conforme mencionado, mesmo nessa ocasi3o, n3o se percebe na narrativa um desejo de retorno ao pa3s natal.

J3 em *The Agüero Sisters* (1997), redefini33es geogr3ficas podem ser percebidas na personagem Blanca, por3m de uma forma diferente. Blanca 3 caracterizada na narrativa tanto por meio de lembranças de suas filhas Reina e Constancia quanto por meio de cartas p3stumas de seu marido Ignacio. Sua caracteriza33o sinaliza para o fato de que ela, diferentemente de Aurelia, em *Geographies of Home*, n3o 3 uma mulher que se encaixa nos pap3is de g3nero tradicionalmente atribu3dos ao feminino, como estar circunscrita a determinadas espacialidades, tal qual o espa3o dom3stico. Blanca transgride certos espa3os gendrados, e uma consequ3ncia 3 que suas transgress3es espaciais incomodam seu marido. Tampouco ela est3 sob o jugo de algu3m, como estaria Sophie, a princ3pio.

Blanca 3 descrita nas cartas p3stumas de Ignacio como uma mulher independente, aventureira e com educa33o formal. A partir do casamento, todavia, come3a certo processo de silenciamento: ela, formada em Qu3mica e profissional atuante, deixa de desenvolver seu lado profissional, passando a trabalhar com Ignacio em uma posi33o de subordina33o, sem receber sal3rio algum. Depois de engravidar, ela n3o somente deixa de



exercer sua profissão plenamente como também se percebe em uma condição de imobilidade dentro de casa, fato que a incomoda.

Enquanto Blanca sacrifica suas ambições profissionais e abdica de sua mobilidade, inclusive físico-geográfica, para desempenhar o papel de esposa e cuidadora da casa, Ignacio, por sua vez, não se incomoda. Ao contrário, ele parece sentir certa satisfação em imaginar que Blanca provavelmente não conseguiria sair daquele determinado lugar (discursivo e físico) no qual ela se encontra em função de seu papel de esposa.

O cenário começa a mudar com o nascimento de Constança, que, a despeito do seu nome, parece tornar Blanca inconstante. Esta se percebe infeliz no espaço do quarto onde fica com sua filha recém-nascida e, em determinado ponto, foge, deixando Constança para trás. Nota-se que Blanca transgride nesse momento tanto o espaço privado, sancionado na sociedade patriarcal como primariamente feminino, quanto a maternidade, papel tradicionalmente conferido à mulher em função de um biologismo determinista, conveniente à manutenção da ordem patriarcal existente.

Conforme atesta Nancy Chodorow, o papel maternal da mulher é naturalizado como se a maternidade fosse algo instintivo e necessário a toda mulher, e não culturalmente mediada. Segundo Chodorow, essa visão do papel maternal tem profundos efeitos nas vidas das mulheres e na ideologia sobre mulheres, sendo conveniente para manter a ordem social e espacial sancionadas na sociedade patriarcal (CHODOROW, 1999, p. 11-13). Chodorow propõe um olhar crítico sobre a naturalização da maternidade como papel inevitável e normativo a mulheres. Em *The Agüero Sisters*, Blanca aponta para tais reflexões. A inconstância dessa personagem se reflete não só na sua resistência à fixidez em um determinado espaço físico, mas também em seu relacionamento conjugal: ela transgride seu papel de esposa ao constituir uma relação extraconjugal. Blanca sai de casa e somente depois de certo tempo retorna, grávida de outro homem. Reina, que é fruto desse relacionamento, é posteriormente criada por Ignacio.

Blanca desafia, portanto, certos papéis de gênero sancionados em sua trajetória. Em um trecho da narrativa, seu marido, que é ornitólogo, a compara aos pássaros que estuda (GARCÍA, 1997, p. 183) e insinua que desejaria muito que ela fosse como um pássaro: com uma mobilidade previsível semelhante àquela dos animais que ele estuda e empalha, esses com rotas migratórias previsíveis. Blanca, todavia, escapa a essa previsibilidade. A partir de seus posicionamentos, pode-se inferir que Ignacio desejaria que Blanca se fixasse, portanto, em um determinado padrão tanto comportamental, identitário, quanto geográfico, ilustrando a afirmação de Massey de que o desejo masculino de fixar a mulher em determinada identidade está intimamente associado ao desejo de fixá-la em um determinado espaço (1994, p. 11). Ignacio diz para sua filha, Constança:



“*Seres humanos são angustiantemente imprevisíveis. Eles têm a propensão ao caos. É parte de sua biologia, como a capacidade para o desespero ou alegria profunda. [...] Há um conforto, mi hija, em saber o que esperar*”⁶ (GARCÍA, 1997, p. 135, grifo da autora, tradução minha). Contudo, Ignacio não consegue fixar Blanca em espaço algum, tampouco em alguma identidade. Na narrativa, Ignacio confessa, em cartas póstumas, que depois que Blanca retorna para casa, grávida de Reina: “*Ela nunca mais voltou a ser minha mulher*”⁷ (GARCÍA, 1997, p. 263, grifo da autora, tradução minha). Pelas palavras de Ignacio, percebe-se que Blanca não retornou a lugares que ela ocupava anteriormente: houve um deslocamento de posicionamento frente a seu marido. Permanece o mistério a respeito da motivação de Ignacio para assassiná-la, mas fica claro na narrativa que Blanca promove uma revisão espacial e discursiva, por meio de sua mobilidade, a qual notadamente afeta seu marido.

Tendo discutido Aurelia, Sophie e Blanca, percebe-se que não é possível essencializar as personagens em papéis tradicionais. Apesar de haver há constrictões que devem ser levadas em conta ao se tratar de questões de gênero nas narrativas, conforme atesta Judith Butler (2004, p.1), essas personagens buscam possibilidades de revisão de seus posicionamentos.

REFERÊNCIAS

- BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. New York: Routledge, 1996.
- CHODOROW, Nancy J. *The Reproduction of Mothering*. 2. ed. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- DANTICAT, Edwidge. *Breath, Eyes, Memory*. New York: Vintage Books, 1994.
- DAVIES, Carole Boyce. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London: Routledge, 1994.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- GARCIA, Cristina. *The Agüero Sisters*. New York: Random House, 1997.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a.

⁶ “Human beings are distressingly unpredictable. They have a propensity for chaos. It is part of their biology, like a capacity for despair or profound joy. [...] There is a comfort, mi hija, in knowing what to expect.”

⁷ “She never again became my wife.”



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política de espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

PÉREZ, Loida Maritza. *Geographies of Home*. New York: Penguin, 1999.

ROSE, Gillian. *Feminism and Geography: the Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1993.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 22

Diálogos femininos ou feministas: construções, reconstruções e desconstruções literárias nas Literaturas de Língua Inglesa

FRANKENSTEIN E FRANKIE STEIN: ENTRE O CANÔNICO E O CONTEMPORÂNEO

Lilian Cristina Corrêa (UPM-SP)

Todo o mistério envolvido na origem da vida, além de contribuir como fonte infindável de aspectos curiosos, apresentou pilares para que novas teorias e pesquisas surgissem tentando explicar qual a possível magia em torno da criação ou buscando aprimorar as noções científicas que explicassem a composição de cada uma das partículas a partir das quais surgiu o ser humano. Os relatos apresentados ao longo da história da humanidade são os mais diversos: por vezes compostos de experiências e tentativas, frequentemente transgressoras, de criação. Essa busca pelo conhecimento, por uma individualidade, pelo (re)conhecimento do próprio "eu", pode ser entendida com base nas descobertas científicas que narram, à sua maneira, a trajetória do comportamento humano e também dos escritos literários, retratos de diferentes épocas e pontos de partida para diversos campos de atuação, absorvendo influências múltiplas.

Como base para discussão de tais preceitos, propomos a comparação de duas personagens literárias de gêneros distintos, consideradas o duplo uma da outra, porém em épocas e propostas diferentes: a criatura de *Frankenstein* (1818), uma das personagens protagonistas do romance da inglesa Mary Shelley, considerado um dos seres mais temidos (e apaixonantes) da literatura romântica, e Frankie Stein, uma das protagonistas adolescentes do romance *teen Monster High* (2010), da canadense Lisi Harrison.

O presente artigo encontra-se sustentado sobre dois eixos temáticos: a literatura e as questões relacionadas ao mito e de que forma torna-se possível estabelecer uma relação entre as duas, se considerarmos o egocentrismo e os aspectos transgressores da conduta humana no intuito de preservar a imagem do "eu" e torná-la acessível tanto sob o ponto de vista romântico, quanto sob a égide da contemporaneidade.

Entende-se como notável a presença de vozes apelativas em diversas formas de discursos relacionados à concepção do "eu" interior ou do "eu" imagem, do corpo. Assim, propomos abordar, com maior intensidade, a concepção deste corpo a partir das duas personagens já citadas: Frankenstein e Frankie Stein, como modelos exemplares, visando compreender o sentimento de inadequação diante do mundo, considerando a questão da imagem estética voltada a um ideal de beleza ditado pela sociedade e como, de algumas formas, o fato de haver transformações em busca de um modelo de perfeição significa transgredir os padrões ou buscar novas formas



de adequação a esses padrões ditados social ou historicamente.

Para tal, iniciamos nossa análise por meio do mito clássico de Prometeu, intertextualmente apresentado pelo romance de Shelley e pela personagem *teen* de Harrison. Neste elo intertextual, por um lado, o monstro criado por Mary Shelley, composto por partes de cadáveres, desproporcionalmente construído, evoca a noção de que o cientista, Frankenstein, visava recriar a vida com o intuito de obter fama e sucesso, sem se preocupar com o resultado final de sua experiência, ou levar em conta a forma e as questões estéticas como pontos importantes a serem alcançados. Por outro lado, Frankie Stein, a personagem recriada por Lisi Harrison, traz à tona as imperfeições estéticas do monstro com arestas a serem preenchidas por um ideal de beleza que pode ser "atualizado" a partir do que a tecnologia e as "benesses" da vida contemporânea podem trazer, como correções cirúrgicas, pelo uso de bons cosméticos e por *looks* adolescentes exatamente iguais aos das revistas de moda da atualidade. A personagem Frankie Stein, por meio da atualização da figura de Frankenstein, questiona o conceito ideal de beleza e também da busca da identidade humana, além, é claro, do comportamento tipicamente consumista do adolescente, como é possível observar em:

- Vão cortar meus cartões de crédito?, especulava Frankie, apavorada. Nunca tinha visto os pais com tanta dificuldade para falar. Recordou aceleradamente, as comprar recentes que havia feito, esperando assim descobrir qual gasto os tinha feito sair do sério. "Temporada de *Gossip Girls* no *iTunes*... Perfume odorizador de ambientes, aroma flor de laranjeira... Meias listradas da *Hot Sox*, em que se calçavam os dedos um a um, tão engraçadinhas... Assinaturas de revistas - *Us Weekly*, *Seventeen* e *Vogue*... Aplicativo de Astrologia para *iPhone*... Aplicativo de Numerologia... Aplicativo de interpretação de sonhos... Creme desembaraçante da *Moroccanoil*... jeans *boyfriend* da *Current/Elliott*..." (HARRISON, 2010, p. 28-29).

Frankie se comporta como uma adolescente normal, mas é "guardada", escondida, pelos pais, que temem seu contato com o mundo real, mas quando não veem outra saída senão colocá-la em uma escola para *normies*, justificando que sua vida até ali, havia sido um preparo para este momento:

- O seu pai está querendo dizer é que você tem quinze dias de idade. Em cada um desses dias, ele lhe implantou no cérebro o equivalente a um ano de aprendizado: matemática, ciências, história, geografia, idiomas, tecnologia, arte, música instrumental, filmes, canções, tendências, expressões idiomáticas, convenções sociais, bons modos, profundidade emocional, maturidade, disciplina, livre-arbítrio, coordenação motora, coordenação fono-articulatória, reconhecimento sensorial, percepção tridimensional, ambição e até um pouco de apetite. Você tem tudo!
Frankie assentiu, maturando quando é que chegariam à parte das compras.
- Por isso, agora que é uma adolescente linda e inteligente, você já está pronta para... ir para a escola dos *normies* (HARRISON, 2010, p. 30).

Temos aqui o desafio de estabelecer um elo entre a figura grotesca do monstro e a figura simpática da adolescente consumista a ponto de relacioná-las ao mito de Prometeu, no que diz respeito à recriação da vida e ao aprimoramento da imagem estética, bem como as transgressões que as duas personagens representam, cada qual em seu contexto e à sua maneira, mas de ambas formas sugerindo ao leitor a possibilidade de uma



transformação do próprio "eu".

FRANKENSTEIN OU FRANKIE STEIN?

A possível origem da figura de Frankenstein e sua criação pode ser lida a partir do texto bíblico, em uma relação dialógica com o mito de Prometeu, extraído de obras do poeta Hesíodo, a saber, *Teogonia* e *Trabalhos e os Dias*, com o intuito de verificar as releituras propostas por Mary Shelley e Lisi Harrison como uma vertente de compreensão dos mitos e dos símbolos que podem ser, de alguma forma, assinalados como formas transgressoras - este percurso se faz imprescindível para atingir o cerne do que é o mito egocêntrico e como as personagens das obras em estudo podem transgredir as noções primordiais envolvidas no entendimento do universo da mitologia.

Como fundamento da antropologia bíblica, o registro advindo do *Gênesis* tem servido de referência estruturante da cosmologia judaico-cristã, expressando um modelo humano feito a partir do pó da terra, impregnado, contudo, pelo espírito do Criador, que lhe instila a centelha divina: “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou [...]. O Senhor Deus modelou o homem com o pó apanhado do solo. Ele insuflou nas suas narinas o hálito da vida, e o homem se tornou um ser vivo” (*Gênesis* 1.27; 2.7).

De acordo com concepção bíblica, no ato da criação, o homem foi modelado a partir do barro da terra, pelas mãos divinas, e o Criador insuflou o sopro de vida ao primeiro homem. Entretanto, em termos literários e míticos, para Hesíodo, em *Teogonia*, Prometeu é considerado o benfeitor da humanidade – o ente que rouba a faísca divina, símbolo da inteligência, para agraciar os mortais. O relato sobre o herói, que rouba o fogo divino para dar aos homens, pagando por isso o alto preço de sua punição, marca efetivamente o aparecimento do homem e o sentido da conquista e da consciência humana. Todavia Prometeu representa o astuto, aquele que engana o senhor do Olimpo no banquete de Mecone; assim, ao ludibriar os deuses e dotar os homens com o dom da razão e da consciência, Prometeu pode ser considerado como aquele mito que transgredir todas as barreiras para atingir sua finalidade primordial.

Segundo Hesíodo, na *Teogonia*, (535-536), de Hesíodo, os deuses desconfiavam dos homens, protegidos por Prometeu e houve entre eles uma briga, sendo necessário apresentar uma oferenda a Zeus para acabar definitivamente com essa rivalidade. Prometeu, querendo beneficiar os mortais, dividiu um boi enorme em duas porções: a primeira contendo as carnes e as entranhas, cobertas pelo couro do animal; a segunda, apenas os ossos, cobertos com intensa gordura. Zeus escolheu exatamente a porção, que continha ossos e gordura,



destinada aos mortais. Sentindo-se ultrajado, investiu contra os homens a privação do fogo, ou seja, simbolicamente, a privação da inteligência de tal forma que os homens se imbecilizaram (HESÍODO, *Trabalhos*, 47-50). Como Prometeu roubou o clarão do fogo, Zeus o prendeu com correntes de ferro no Cáucaso, onde uma águia lhe devorava o fígado, que renascia à noite. Este castigo só chegou ao fim com o consentimento de Zeus, que, ao querer glorificar seu filho Hércules, deixou que este abatesse a terrível águia (HESÍODO, *Teogonia*, 507). O mito explica a criação do homem e sua trajetória com o conhecimento do fogo, além de deixar clara a concepção de que o conhecimento recém adquirido da humanidade atua, de algum modo, como o resultado de uma transgressão, de um roubo, mesmo que este fruto tenha sido considerado como um presente para a humanidade.

Mary Shelley traz em *Frankenstein* a história de Victor Frankenstein, estudante de Medicina, curioso a respeito das grandes descobertas de seu tempo, que constrói, a partir de registros de um dos seus professores, uma criatura montada com restos de cadáveres. Após dotá-la de vida, exausto e assustado com o sucesso de seu feito e com as dimensões e aparência tenebrosa da criatura, foge de volta para Genebra, para junto de sua família. O monstro, personagem que nunca recebe um nome, passa a vagar em busca de seu criador e, nesse ínterim, o leitor vê trechos de diversas etapas do aprendizado humano, assim como se representassem a evolução humana. Quando reencontra seu criador, exige dele uma companheira, justificando:

- Não o deixarei partir enquanto não atender ao meu pedido. Sou só e infeliz; a humanidade nada quer comigo; mas alguém tão disforme e horrível quanto eu não vai me negar sua companhia. Minha companheira deve ser da mesma espécie que eu e ter os mesmos defeitos. Esse ser você terá de criar. [...] Você deve criar uma fêmea para mim, com a qual eu possa viver e trocar os sentimentos necessários à vida. É algo que só você pode fazer, e eu exijo como um direito meu que você não pode se recusar a me conceder (SHELLEY, 1998, p. 162-163).

A romancista inglesa recria o mito com seu *Prometeu moderno*, por meio da figura do jovem cientista Victor Frankenstein, transformando-o em um novo Prometeu, que dá vida a um ser a partir da matéria morta. No mito, Prometeu roubou o fogo sagrado para dar à humanidade; no romance de Shelley, Victor Frankenstein não rouba o fogo sagrado para dar vida à sua criatura, mas ele se utiliza da centelha da eletricidade. Na transposição do mito de Prometeu, Mary Shelley transforma Victor Frankenstein no criador, em um demiurgo, em um novo Prometeu, que tenta moldar um ser humano à sua imagem e semelhança. Neste ponto, é notável verificar o elo intertextual feito com o *Gênesis* bíblico. Embora Frankenstein não tenha, do barro da terra, modelado o monstro, como o homem foi criado por Deus, segundo a Criação do *Gênesis* bíblico e segundo o mito de Prometeu, ele aproveita-se da matéria morta, fazendo uma seleção de membros que julgava mais fortes segundo a aparência, em uma tentativa de recriar a vida por meio da morte.



Ao selecionar esses membros, Victor é, mais uma vez, um transgressor. A primeira das transgressões podendo ser considerada a ideia de se igualar ao Criador; a segunda, invadir cemitérios e profanar túmulos em busca dos "melhores" membros a serem utilizados na construção de sua criatura; a terceira, o abandono da criatura ao assustar-se com o resultado de sua criação. Após o abandono, Victor busca refúgio junto à sua família e, algum tempo depois, segue-se a notícia do assassinato de seu irmão mais novo, William, cenário da quarta transgressão: o cientista sabe que a morte do garoto foi causada pela criatura, mas assumir este fato seria o mesmo que tornar pública a sua responsabilidade ante àquele ser abominável, então permite que a acusação contra a babá do garoto, Justine, seja entendida como correta e a moça é condenada à forca.

O ápice das transgressões é atingido quando, após se reencontrar com a criatura, a quem já considera e chama de monstro, Victor concorda em construir-lhe uma companheira, mas quase ao término de sua nova criação, antes de dotá-la com a chama da vida, ele a destrói por temer povoar o mundo com seres monstruosos, embora soubesse que monstruosidade maior era, evidentemente, a sua. Entretanto, ainda que houvesse essa consciência, Victor continua a agir no sentido de preservar a sua imagem de cientista, detentor de conhecimentos que o levaram ao sucesso e, posteriormente, ao sofrimento extremo e se considera vítima de sua criação. Seria esta mais uma transgressão? Talvez, ou talvez devamos entender este posicionamento como resultante do fato de que a questão do mito ultrapassa todas estas perspectivas, uma vez que, segundo Lecercle (1991), "[...] a criatura eclipsou o criador: [neste] caso, duas vezes, pois se o monstro eclipsou Victor, que o produziu, eclipsou também, completamente, o escritor que o concebeu" (p. 11).

Ambos o mito de Prometeu quanto a história do monstro de Frankenstein estão interligadas pelo mito da criação e pela centelha de vida, ou seja, expressam a força criadora do homem por meio do fogo, luz do conhecimento. Prometeu foi castigado por Zeus, tendo seu fígado devorado; o monstro foi abandonado à própria sorte. O mito pode ser transposto para a sociedade, que o modela, por meio da força de seus discursos. Neste caso, os novos Frankensteins, monstros dos corpos perfeitos, os ideais, que procuram ser adequados ao meio cultural, mas que muitas vezes são abandonados à própria sorte.

Na obra contemporânea *Monster High*, somos presenteados com uma releitura intertextual do monstro de *Frankenstein* lido sob outra ótica. No primeiro dos atuais cinco volumes já lançados, há duas adolescentes protagonistas, Melody Carver e Frankie Stein; entretanto nós nos concentraremos no interessante contraponto em que as duas se apresentam em diálogo com a obra de Shelley, além, é claro, de nos remetermos, a partir dessas personagens, às questões relacionadas ao mito egocêntrico e às eventuais transgressões cometidas.



Em *Monster High*, Melody é considerada uma *normie* (humana), filha de Beau, um cirurgião plástico, e de uma *personal shopper*, Glory. Com sua família, deixou Beverly Hills, em direção ao estado de Oregon, em razão de seus problemas com a asma. A personagem é descrita por seus cabelos compridos pretos e opacos, olhos acinzentados, um nariz com duas lombadas e dentes, segundo ela, todos caninos. Embora a garota não se importasse com a beleza, e sim com a interioridade do ser humano, o pai corrigiu seu nariz e os dentes em uma plástica - desta forma, Melody se tornou bela, mas escondia sua aparência por temer ser aceita somente por fazer parte de qualquer grupo que a aceitasse pela aparência e não por quem era. Em contrapartida, Frankie Stein é filha do Dr. Frankenstein, tem quinze dias de idade e para ela tudo é novo. Seus cabelos são pretos com mechas brancas, tem um olho azul e outro verde. As partes de seu corpo são suturadas e, quando uma parte se solta, ela morre de vergonha, embora consiga controlar as partes do seu corpo à distância. Sua pele tem uma coloração verde-menta e ela tem dois parafusos ligando o pescoço ao restante do corpo - se mudá-los de lugar, a eletricidade estática faz tudo à sua volta se magnetizar.

O diálogo que se estabelece entre *Frankenstein* e *Monster High*, abarca primordialmente, aspectos sociais, como o comportamento das personagens, embora pareça estar ligado meramente à composição das mesmas. Victor é o protótipo do rapaz tipicamente romântico, que busca por uma identidade e por respostas a grandes dilemas, como o enigma da criação, o “brincar de Deus” e, por sua trajetória, torna-se um demiurgo ao criar um monstro, mas temeroso diante de sua criação, prefere abandoná-la à mercê do mundo desconhecido, preocupando-se apenas consigo mesmo. Victor é tal qual um novo Prometeu, pois não mede esforços em suas tentativas científicas, empregando grandes somas em dinheiro e contando com o apoio dos mais diversos instrumentos e aparatos tecnológicos disponíveis naquele momento (tal qual os atuais *geeks*, “anteados” aos grandes lançamentos tecnológicos e, ao mesmo tempo, representando a ideia da tecnologia que é facilmente descartável).

Tanto Prometeu quanto Victor representam a história da humanidade em busca da perfeição, pois ao criarem, inventarem, frustram-se diante dos resultados, são castigados, e por fim, sentem um vazio diante dos fracassos e das imperfeições. Esta ideia de incompletude é também notada a partir das personagens Melody e Frankie: a primeira, por não se “encontrar” na sociedade, dilema mais do que tipicamente adolescente, uma vez que ela busca por reconhecimento; a segunda, por descobrir que a sua condição de IRADA, ou seja “[...] indivíduo refratário a atributos e designativos ordinários” (HARRISON, 2010, p. 54), conforme lhe explicaram seus pais, Viktor e Viveka, representa um impedimento para que ela se mostre ao mundo como realmente é.



Assim, o grande conflito de Frankie é ter que abrir mão de sua identidade e usar um disfarce: ela tem que usar maquiagem pesada e sempre cobrir o pescoço para parecer uma *normie*:

- E isso agora, o que é?
- Maquiagem, ora essa! - respondeu Viktor.
- Comprada na Sephora? - perguntou Frankie, esperançosa [...].
- Não. - Viktor passou a mão pelas ranhuras no cabelo brilhoso e penteado para trás. - Fornecida pela *Fierce and Flawless*. É uma linha maravilhosa de maquiagem teatral, fabricada em Nova York para aguentar os palcos mais intensamente iluminados da Broadway. - Viktor tirou da sacola uma esponja e esfregou o próprio antebraço. Uma mancha, de cor entre rosa e amarelada, ficou na esponja. Uma risca verde apareceu.
- Frankie ficou boquiaberta. - Então você também tem a pele cor de menta?
- Assim como eu. - Viveka esfregou uma das faces até que surgisse ali uma risca parecida.
- Como é que é?! - Quer dizer que vocês sempre foram verde-menta?
- Os pais assentiram orgulhosos.
- Mas então por que cobrem a pele desse jeito?
- Porque... - Viktor limpou o dedo nas calças do agasalho esportivo. - ... nós vivemos num mundo de *normies*. E muitos deles têm medo de quem parece diferente.
- Diferente do que? - disse Frankie, mais pensando alto que qualquer outra coisa.
- Viktor baixou os olhos. - Diferente deles (HARRISON, 2010, p. 54-55).

Reclusa por receio dos pais, mas envolvida com o mundo via internet, Frankie está prestes a mudar de vida: será matriculada em uma escola. É explícito seu comportamento ao se preocupar com o que vestir, desde que esteja de acordo com o que dita a moda e com o que é publicado em todas as revistas do universo *teen*. Parece que Frankie, criação de seu pai, representa um elemento simbólico dessa sociedade de consumo, expressando sua identidade: uma jovem totalmente inserida em seu mundo tão modernizado. Por outro lado, Melody, parte do mundo *normie*, tenta se adaptar a uma nova realidade. Eis o *teaser* do lançamento do primeiro volume:

Este é o primeiro livro de uma nova série, em que a High School (ou ensino médio, para nós) é vista de uma maneira diferente: os “monstros” e os chamados “*freaks*” também querem ser populares, namorar e ter seu lugar garantido no mundo dos normais, ou “*normies*”. A história começa com a comunidade dos monstros vivendo em segundo plano no ambiente da Merton High School. Mas, com a chegada à cidade de duas novas garotas, tudo começa a mudar. Frankie Stein pertence à família do famoso monstro, e foi criada em laboratório por seu pai, há apenas quinze dias. Ela é literalmente “elétrica”, pois necessita carregar suas baterias diariamente, além de ter de maquiar o corpo todo para esconder sua cor verde. Melody Carver, por outro lado, vem de uma família humana perfeita. Entretanto, todas as tentativas de seu pai, um cirurgião plástico, de transformá-la em uma linda garota serão suficientes para que ela passe a se sentir uma “*freaky*” e um peixe fora d’água. Juntas, as duas vão virar a Merton School de ponta-cabeça, libertando todos os monstros da situação de invisibilidade a que estão relegados.

Partindo dessa apresentação, é possível detectar comportamentos tipicamente característicos de personalidades egocêntricas e transgressoras, considerando que essas personagens constroem suas histórias ditadas por paradigmas muitas vezes cristalizados, idealizando imagens perfeitas, como: “maquiar o corpo todo”, “família humana perfeita”. Enquanto uma personagem é criação de seu pai, recorrendo a cosméticos; a outra, considerada normal, passou por uma série de cirurgias plásticas. Dentro de toda normalidade, Melody



não deixa de ser também uma criação, por meio da cirurgia, a ponto de se sentir um peixe fora d'água, levando a um questionamento atemporal sobre quão viável podem ser as intervenções na aparência humana.

Já o mito Frankenstein, interligado de Prometeu, apresenta-se como base para a releitura de Frankie, com o possível entendimento do que a sociedade cria, como um Victor e um Prometeu, padrões e normas, regras e modelos consagrados de Ideal de Beleza, que muitas vezes se tornam um Frankenstein, gerando a angústia do abandono, do desajuste, da inadequação, da incompreensão.

TRANSGRESSÕES ENTRE O CANÔNICO E O CONTEMPORÂNEO

A idealização do corpo foi, ao longo do tempo, construída pelo imaginário coletivo, de tal forma que se evidenciam diversas produções publicitárias, por exemplo, a respeito do ideal de corpo, todavia devem ser lidas segundo o contexto da realidade impressa pelas estruturas culturais, pelos sinais do passado e do presente, o que nos remete ao movimento cíclico do tempo, pois o discurso sobre o corpo está vinculado ao modo de ser da própria história.

Se nos detivermos na investigação do ideal de corpo como protótipo da representação visual que foi sendo construído e divulgado como padrão de beleza e apresentado com espetáculo para ser visto, podemos mencionar a vitória da aparência, conforme Borges (2008):

Quando olhamos para alguém, os símbolos instalados no corpo constituem a tela de captura do olhar, mobilizando-o, irrigando-o a partir de sua raiz inconsciente. Toda essa realidade sensível ou esse véu simbólico confere sentido ao corpo já naturalmente marcado pelo sexo, e aos objetos que nele se imantam, como roupas, sapatos, acessórios, etc (p. 25).

Consideremos o corpo em sua função de “duplo”: por um lado, o corpo é concreto, objetivo, com suas formas, sua biologia, seus alcances e limitações; por outro, constitui modelo simbólico, representando um capital, com valor erótico e suporte de idealizações contínuas, por isso duplo, mas infinito em possibilidades.

Quando veiculadas as tendências de moda, estilo, maquiagem e vestuário, eles são ambientados em locais finos e vestidos por mulheres de prestígio (modelos, atrizes, cantoras e apresentadoras de televisão) que aparecem na mídia tendo o corpo como seu principal capital. São elas que indicam o que se deve usar, possuir ou mesmo desejar. Todos estes questionamentos estão presentes na concepção das personagens até aqui apresentadas: a criatura de Victor Frankenstein foi abominada pela sociedade e apedrejada quando tento interagir com a comunidade de um vilarejo; Melody vê em sua irmã, Candance e em sua mãe, Glory, os protótipos de uma beleza natural, que não enxerga em si mesma e Frankie é, por si mesma, o protótipo do



corpo perfeito que precisa ser escondido sob camadas e camadas de maquiagem para não evidenciar a sua condição de "diferente".

O corpo idealizado, como fantasia, pode ser uma defesa para redefinir a frustração daquilo que não se tem e, nessa idealização, projetam-se as transformações desses corpos pelo sacrifício, pelo esforço (dietas, exercícios físicos intensos) ou pelas mudanças promovidas pelas intervenções cirúrgicas. Assim, entre o modelo real (aparência física) e o modelo idealizado (boa forma) surgem os sentimentos de inadequação: eis o dilema de nossas personagens adolescentes que, de alguma forma, se assemelham ao monstro criado por Mary Shelley, pois uma se tornou bela pela ciência e não se aceita exatamente como o é e a outra foi construída à perfeição, mas não pode se mostrar como tal, pois é uma aberração. No que todas se assemelham: naquilo que diz respeito ao "eu", às suas necessidades individuais e ao tentarem deixar suas próprias marcas no contexto em que vivem, como uma maneira de dizer que existem e que fazem a diferença por serem como são e que este fato não implica, necessariamente em transgredir o que se entende por normal.

CONCLUSÃO

Entre Frankenstein e Frankie Stein, personagens tão diferentes, mas também tão peculiarmente semelhantes, é possível chegar à percepção de quanto a noção de mito é atemporal e como essas personagens, recriadas por meio do mito de Prometeu, visam a eterna curiosidade humana no que tange à criação, ao desenvolvimento, de um ente perfeito, além das tentativas de desvendar os segredos da vida, desafiando as leis ditas divinas e, como um demiurgo, criando monstros com imagens ora tenebrosas, ora exatamente à imagem do criador.

Quando eventualmente colocadas à prova, as criaturas tornam-se maiores e mais poderosas que seus criadores, revelando que se houver qualquer comportamento considerado monstruoso, tal comportamento violento era fruto do que a sociedade e o seu próprio criador lhe ofereceram. No mito original, Prometeu rouba o fogo sagrado dos deuses para beneficiar a humanidade; mas nunca se beneficiou dela, pois é o benfeitor. Victor Frankenstein deu vida a uma criatura para se beneficiar, atendendo às suas vaidades a fim de se mostrar capaz de poder aprimorar a humanidade e, por fim, receber o reconhecimento por seu grande feito. Victor não é o herói que rouba o fogo sagrado pela humanidade, mas sua curiosidade científica levou-o à loucura e à desgraça.



Melody e Frankie, embora diferentes, são complementares não somente uma à outra, mas também complementam o conceito de criatura trazido por Mary Shelley e, tanto quanto aquele ser, representam o resultado de perfeitas transgressões cometidas em vista de um "bem maior". Assim, personagens como as adolescentes Frankie Stein e Melody Carver, quando contrastadas com a criatura de Victor Frankenstein, comprovam quanto o mito é metamorfoseante e cíclico ao longo dos períodos históricos.

REFERÊNCIAS

BORGES, Augusto Contador. *Corpos que excedem*. In: *Revista Mente e Cérebro*. Corpos feitos de desejo. Vol no. 2/ ISSN 978-85-99535-76-9. São Paulo, Ediouro, Duetto, 2008.

BÍBLIA. Tradução Ecumênica. 5ª. ed. São Paulo : Edições Loyola, 1997.

BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekinder *alii*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HARRISON, Lisi. *Monster High*. São Paulo: Editora Salamandra, 2010.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Biblioteca Pólen, Iluminuras, 1991.

_____. *Teogonia*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Pólen.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein: mito e filosofia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

MEZAN, Renato. *Interfaces da Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MONSTER HIGH. Disponível em: <http://www.skoob.com.br/livro/134151-monster_high>._

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. São Paulo: Ática, 1998.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 22

Diálogos femininos ou feministas: construções, reconstruções e desconstruções literárias nas Literaturas de Língua Inglesa

AS SOBREVIVENTES DO APOCALIPSE: UMA LEITURA ECOCRÍTICA DE *THE YEAR OF THE FLOOD*, DE MARGARET ATWOOD

Me. Suênio Stevenson Tomaz da Silva (UFCG/UEPB)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo deste trabalho é apresentar uma breve leitura ecocrítica do romance *The Year of the Flood* (2009) [*O Ano do Dilúvio*], de Margaret Atwood - considerada uma das mais proeminentes escritoras dentro do escopo da literatura canadense contemporânea de língua inglesa. O romance em questão constitui a segunda narrativa da trilogia distópica *MaddAddam*, em que nos é apresentado um universo ficcional futurista e pós-apocalíptico que descreve um mundo devastado após um desastre causado por uma pandemia, resultado de experiências biotecnológicas.

Neste cenário de destruição, poucos são os sobreviventes, dentre os quais, destacamos as protagonistas femininas, Ren e Toby. Diante do exposto, esta proposta de trabalho elege como categoria analítica essas duas personagens que partilham parte da narração de *The Year of the Flood*. A partir desta mescla de vozes narrativas, característica marcante da literatura pós-moderna, pretende-se engendrar uma análise literária pela abordagem da ecocrítica, corrente teórico-literária de dimensão política. Essa análise desenvolver-se-á sob a perspectiva do feminino, como também do feminismo, aspecto recorrente no fazer literário de Atwood.

Dentre os aspectos ecocríticos, será evidenciado nesta análise o tropo apocalipse atrelado ao tema da sobrevivência que perpassa toda a trilogia atwoodiana. Segundo Garrard (2006), o apocalipse é a mais poderosa metáfora de que dispõe a imaginação ambiental contemporânea, pois enfoca nas responsabilidades para com o futuro do planeta Terra.

SOBRE MARGARET ATWOOD E SUA TRILOGIA DISTÓPICA E PÓS-APOCALÍPTICA

Margaret Atwood é considerada a escritora mais proeminente dentro do contexto da literatura canadense contemporânea em língua inglesa. Aclamada pela crítica, desde que ganhou o *Booker Prize* em 2000 com *The*



Blind Assassin [O Assassino Cego], Atwood tornou-se uma celebridade literária internacional, colecionando vários prêmios. Além disso, a produção dessa autora já foi traduzida para mais de trinta idiomas.

Indubitavelmente, uma palavra que sintetiza a produção literária da escritora canadense é versatilidade. Em uma carreira de mais de quarenta anos, Atwood já escreveu romances, contos, poesia, literatura para crianças e crítica literária, construindo assim uma vasta produção que faz dela uma das principais vozes literárias do Canadá em todo o mundo. Em relação à sua prosa de ficção, Coral Ann Howells (1996), uma de suas principais comentadoras, assinala a sua criatividade em explorar uma grande variedade de subgêneros dentro do gênero literário romance, a saber: romances góticos, narrativas de sobrevivência, comédias, suspense, autobiografias ficcionais, romances históricos, *kunsterroman* e distopias para listar alguns.

Em relação ao subgênero distopia, destaca-se os romances da trilogia *MaddAddam* que apresenta um contexto ficcional futurista, caracterizado por elemento anti-utópicos com ênfase em questões sociais e ambientais. Além disso, a trilogia apresenta características da ficção pós-apocalíptica que um mundo após um desastre causado por uma pandemia, resultado de experiência com a biotecnologia.

Muitos críticos e leitores são inclinados a classificar os romances da trilogia de Atwood como pertencentes ao gênero da ficção científica. Contudo, uma nomenclatura apropriada para essa classificação pode ser “romances contemporâneos eco distópicos futuristas”, considerando Gina Wisker (2012). A própria Margaret Atwood, por sua vez, refere-se a tais narrativas como ficção especulativa.

Apesar das divergências de classificação em torno do gênero distopia, é inegável o aspecto de crítica social e política em torno das narrativas distópicas de Atwood. Nessa linha de pensamento vale citar Booker (1994, p. 174, tradução nossa):

Muitas obras de ficção distópica podem ser classificadas como exemplos importantes de fenômenos como modernismo e pós-modernismo. Ao mesmo tempo, a ficção distópica possui uma ligação com a ficção científica, uma vez que ela ecoa várias críticas politicamente motivadas pela sociedade moderna.

Além do posicionamento político pela arte literária, o reconhecimento de Margaret Atwood no mundo literário se deve também ao fato de a escritora tratar de vários temas em sua ficção. Algumas das temáticas evidenciadas em sua obra são “[...] suas preocupações amplamente humanitárias com os direitos básicos humanos, seus interesses pelas questões ambientais e advertências urgentes no que concerne ao aquecimento global, à poluição e aos riscos da biotecnologia” (HOWELLS, 2005, p. 6, tradução nossa).

Tais temáticas informam a trilogia *MaddAdam* que é categorizada dentro do subgênero distópico em um contexto pós-apocalíptico. Para situar a obra em questão, faz-se necessária uma breve apresentação de seu enredo. *Oryx e Crake* (2003) inicia-se em um presente ficcional com o protagonista Snowman/Jimmy



acordando em um espaço que traz marcas de uma destruição ambiental e biotecnológica. É importante destacar que Snowman é o único homem, cujo ponto de vista estrutura a narrativa, dentre os protagonistas da ficção atwoodiana.

The Year of the Flood [*O Ano do Dilúvio*] (2009), por sua vez, relata muitos dos eventos do primeiro livro da trilogia. As protagonistas femininas, Ren e Toby, estão entre os poucos sobreviventes da epidemia orquestrada por Crake. A partir da narração delas, tem-se uma ideia dos moradores da Terra dos Plebeus e dos Jardineiros de Deus – um grupo religioso e ambientalista que faz oposição aos Complexos onde Crake e outros pesquisadores vivem e desenvolvem seus projetos biotecnológicos.

No terceiro livro, *MaddAddam* (2013), observa-se a continuação dos mesmos eventos narrados nos dois primeiros livros, a presença dos mesmos personagens, agora com o foco em Toby que assume o papel de personagem central da trilogia. Será em torno desta personagem e de Ren, ambas em *O Ano do Dilúvio*, que a presente análise a será desenvolvida.

AS PROTAGONISTAS SOBREVIVENTES – AS TESTEMUNHAS OCULARES DO APOCALIPSE

Em *O Ano do Dilúvio*, várias personagens que testemunharam os eventos do “Dilúvio Seco” partilham a estrutura narrativa do romance. Há uma alternância de vozes que ajuda a esclarecer sobre os eventos antes, durante e depois do caos. Nessa mistura polifônica, as protagonistas, Toby e Ren, sobreviventes do Apocalipse, emergem como peças essenciais para a construção da narrativa e reconstrução dos fatos.

A escolha em destacar as protagonistas femininas nesta análise concerne à possibilitar de ressaltar um aspecto feminino e feminista em torno da obra, que é um aspecto recorrente no fazer literário de Atwood. Percebe-se em *O Ano do Dilúvio* um olhar feminino e um tom feminista através dos perfis das personagens.

Para iniciar, destaca-se um trecho em que se apresenta Toby. Embora a narrativa se apresente em terceira pessoa, nos é evidenciado sob a perspectiva dessa personagem:

– Vai dormir – diz a si mesma em voz alta. Mas ela nunca mais dormiu bem, desde que ficou sozinha nesse prédio. Às vezes, ela ouve vozes – vozes humanas chamando em sofrimento. Ou vozes femininas das mulheres que trabalhavam no prédio e das mulheres ansiosas que frequentavam o lugar em busca de repouso e rejuvenescimento. [...] Mas deve ter restado alguém; ela não pode ser a única no planeta. Deve haver outros. Porém, amigos ou inimigos? Se ela avistar alguém, o que dirá? Toby está preparada. As portas estão trancadas e as janelas, embarriladas. Mesmo assim, as barreiras não garantem nada; qualquer espaço vazio é um convite para uma invasão.” (ATWOOD, 2011, p. 15).

Vale ressaltar ainda o cenário descrito na citação e sua conexão com o universo feminino. A voz narrativa enfatiza o espaço (SPA) onde Toby trabalha, concebido como aquele que atrai mulheres em busca de beleza e



rejuvenescimento. Mudando o foco narrativo, a segunda protagonista Ren emerge no enredo através do excerto que segue:

Os Adãos e as Evas diziam que escrever era perigoso porque os inimigos poderiam rastreá-lo pela escrita, e caçá-lo, e usar suas próprias palavras para condená-lo”. Mas agora que o Dilúvio Seco se abateu sobre nós, meus escritos estarão a salvo porque aqueles que poderiam usá-lo contra mim talvez estejam, em sua maioria, mortos. Sendo assim, posso escrever o que quiser. Escrevo meu nome, *Ren*, com um lápis de sobancelha, na parede ao lado do espelho. Tenho escrito isso um monte de vezes, *Renrenren*, como uma canção. Você não pode esquecer quem é você quando está sozinho há muito tempo. (ATWOOD, 2011, p. 17).

Como é possível perceber, a narração em primeira pessoa sob a perspectiva de Ren também estrutura o romance de Atwood. Além disso, a necessidade de escrever da protagonista reforça um objeto bem típico da beleza feminina: um lápis de sobancelha.

Um outro aspecto a se considerar em torno da presença de Ren no romance tem a ver com a profissão da personagem que trabalha como dançarina-trapezista em uma boate erótica onde ela está no momento em o “dilúvio seco” se abate sobre o planeta:

Naquela noite, quando o Dilúvio Seco começou, eu estava esperando pelo resultado de meus exames: eles a mantinham durante semanas na zona de isolamento, caso você apresentasse alguma doença contagiosa. A comida era introduzida por uma escotilha lacrada com toda segurança, mas havia uma pequena geladeira com petiscos e água filtrada que era sempre reabastecida. Você tinha tudo o que precisava, mas era muito chato ficar ali. É bem verdade que podia se exercitar em diversos aparelhos de ginástica, e era o que sempre fazia, porque uma dançarina trapezista precisa se manter em forma. (ATWOOD, 2011, p. 19).

Assim como Ren, a presença de Toby em *O Ano do Dilúvio* é relevante, pois ajuda ao leitor entender desde a origem até as consequências da pandemia orquestrada por Crake no intuito de solapar a raça humana. Margaret Atwood, considerando todos os aspectos típicos do feminino, dá voz as suas personagens femininas para ajudar na construção da narrativa:

Não foi uma pandemia comum, a doença não pode ser contida nem mesmo depois de alguns milhares de mortes, nem apagada com instrumentos biológicos e água sanitária. Foi o Dilúvio Seco sobre o qual os jardineiros tanto alertaram. Foram enviados todos os sinais: ele viajou pelo ar como se tivesse asas e, como fogo, fez as cidades arderem, disseminando um número incalculável de germes, terror e matança. As luzes se apagaram em tudo quanto é lugar, as notícias tornaram-se esporádicas: os sistemas começaram a falhar à medida que seus provedores morriam. Foi como um apagão geral [...] (ATWOOD, 2011, p. 32).

A partir das citações acima que relatam o cenário de destruição do romance aqui analisado, é possível apresentar um estudo literário pelo viés da ecocrítica. Para tanto, são necessárias algumas considerações nessa direção. Iniciemos, portanto, com uma definição breve de ecocrítica e uma apresentação dos conceitos operatórios da área.



O QUE É ECOCRÍTICA?

Para conceituar ecocrítica, as definições por Glotfelty (1996) e Garrard (2006) deverão ser consideradas, uma vez que os textos de tais autores são tidos como paradigmáticos nesta área de estudo ainda recente nas discussões literárias. Nesse sentido, uma definição clara e objetiva de ecocrítica pode ser evidenciada no seguinte trecho:

Dito em termos simples, a ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos centrada na Terra (GLOTFELTY, 1996, p. xviii).

Glotfelty ainda acrescenta que na era pós-moderna, os estudos literários estão em fluxo constante onde se faz necessário o redesenho dos limites da área. Dentro deste contexto, a ecocrítica emerge como uma abordagem interdisciplinar, invocando conhecimento dos estudos ambientais, das ciências naturais e dos estudos socioculturais.

Garrard (2006) expande a definição de ecocrítica, apresentada por Glotfelty, desenvolvendo e examinando oito conceitos estruturantes da área. Em *Ecocrítica*, Garrard refere-se a tais conceitos como tropos ecocríticos: poluição, posturas, pastoral, mundo natural, apocalipse, habitação da terra, animais e a Terra. Esses tropos podem ser entendidos como metáforas estruturantes que tornam possível o debate sobre a questão ambiental.

Um tropo que perpassa a trilogia é a ideia de apocalipse que estrutura as narrativas pós-apocalípticas. Citando Buell (1995), Garrard (2006) afirma que o apocalipse é a mais poderosa metáfora-mestra de que dispõe a imaginação ambiental contemporânea. Será em torno desta metáfora e seus possíveis desdobramentos que esta pesquisa será desenvolvida.

A título de exemplificação da ideia apocalíptica, é importante destacar o segundo livro da trilogia, *The Year of the Flood*, no qual o apocalipse é apresentado como um dilúvio. Entretanto, este é de um tipo diferente denominado de “Dilúvio Seco”.

Retomando mais uma vez o conceito de apocalipse de Garrard (2006) em conexão com o trecho acima, parece possível afirmar que a ficção de Margaret Atwood não está antecipando o fim do mundo. Pelo contrário, observa-se uma tentativa de evitá-lo de maneira bem persuasiva. Assim sendo, na trilogia *MaddAddam*, apesar dos cenários de enorme destruição, Atwood permite a sobrevivência de alguns personagens que ajudam o leitor a entender os acontecimentos assim como a refletir acerca dos perigos causados pela falta de consciência em



relação à preservação do planeta. De acordo com Wisker (2012, p.2), na sua faceta de escritora ecológica, Atwood preocupa-se com a natureza, as pessoas, o planeta e sua possível destruição.

Como já foi mencionado, o foco deste trabalho será nas protagonistas sobreviventes do romance em questão como categoria de análise. Considerando Howells (2005, p. 187), “[...] o termo-chave para Atwood é sempre ‘sobrevivência’ em um contexto de mudança ambiental que é ao mesmo tempo ecológica e ideológica”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo proposto neste artigo, sob a perspectiva da ecocrítica, foi possível pelo engajamento notório de Margaret Atwood em seu fazer literário. Sabe-se que a escritora canadense apresenta várias facetas em sua obra, a saber: feminista, política, eco-ambientalista, para citar algumas.

Propor um estudo ecocrítico, ressaltando o tropo do apocalipse atrelado ao tema da sobrevivência é apenas uma possibilidade de analisar *O Ano do Dilúvio*, possibilidade essa contundente e bem em voga se consideramos a atual conjuntura no tocante às preocupações ambientais.

Além disso, é possível afirmar que o romance de Atwood não está antecipando o fim do mundo. Pelo contrário, observa-se uma tentativa de evita-lo de maneira bem persuasiva. Dessa forma, no segundo romance assim como em toda trilogia *MaddAddam*, apesar dos cenários de destruição em massa, a autora canadense permite a sobrevivência de alguns personagens que ajudam o leitor a entender os acontecimentos.

Observa-se também um posicionamento político pela arte literária imbuída por um despertar de consciência concernente à preservação do planeta. Tal posicionamento com tons femininos e feministas é respaldado através das protagonistas, as sobreviventes Toby e Ren, que sem dúvida, se configuram como peças-chave na reconstrução dos fatos no universo ficcional do “dilúvio seco” e na construção de uma narrativa contemporânea que proporciona uma série diálogos, sobretudo femininos e feministas.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. *The Year of the Flood*. New York: Anchor Books, 2009.

_____. *O Ano do Dilúvio*. Trad. Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: M&S, 2004.

BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as social criticism*. Westport:



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Greenwood Press, 1994.

_____; THOMAS, Anne-Marie. *The Science Fiction Handbook*. Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2009.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

GLOTFELTY, Cheryll. Introduction. In: _____; FROMM, Harold. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens (GA): University of Georgia Press, 1996.

HOWELLS, Coral Ann. *Margaret Atwood*. 2. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

WISKER, Gina. *Margaret Atwood: An Introduction to Critical Views of Her Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 22

Diálogos femininos ou feministas: construções, reconstruções e desconstruções literárias nas Literaturas de Língua Inglesa

A META-ARTE DE ALISON BECHDEL E A EXISTÊNCIA LÉSBICA

Maria Eugênia Bonocore Morais (PUCRS/ CAPES)

Quem conhece a obra de Alison Bechdel sabe que o teor autobiográfico é uma das marcas mais fortes ali presentes. Sem medo de escancarar o complexo relacionamento com a mãe e o possível suicídio e a homossexualidade velada do pai, Bechdel navega por águas turbulentas em *Are you my mother?* e *Fun Home*.

Mas a trajetória autoral de Alison Bechdel é muito anterior às publicações aqui citadas. As primeiras tirinhas da série *Dykes to Watch Out For* (DTWOF), amplamente conhecida pela comunidade *queer* estadunidense datam de 1983. O reconhecimento fora desta comunidade, e portanto mercadológico, acadêmico e institucional só veio em 2006, com a publicação de *Fun Home*, que foi um dos finalistas ao prêmio Pulitzer. Suas duas novelas gráficas são trabalhos muito premiados, considerados pela crítica como evidentemente maduros. Desde então, Bechdel já foi a receptora de diversos prêmios literários e acadêmicos, incluindo a bolsa McArthur Genius; palestrou em eventos LGBT e tornou-se uma espécie de símbolo de uma contracultura *queer* emergente.

Este ensaio trata da introdução da antologia *The Essential Dykes to Watch Out For*, e procura demonstrar, ou ao menos, incitar uma discussão para a possibilidade da obra de Bechdel tratar-se de meta-arte. Ao falar sobre o processo de construção da obra, expondo-o em muitas páginas, e ainda ao refletir sobre aspectos filosóficos e literários presentes tanto na obra quanto na existência da artista, Bechdel propõe um fazer artístico singular. Ao expôr-se e derramar-se na própria obra, a autora transpõe as noções mais fixas de literatura, narrativas gráficas, e inclusive algumas noções de arte.

O "mergulho em si mesma", como proposto por Bechdel, incorre em uma inevitável transdisciplinaridade, pois, uma vez que arte, literatura e narrativa gráfica já não são mais estanques, é necessário buscar na filosofia, na sociologia, na psicologia e em movimentos sociais algumas das relações e argumentações que a obra anseia. Consequentemente, o ensaio que proponho não consegue enquadrar-se exclusivamente nas Teorias da Literatura. É preciso buscar diálogos (e porque não *polílogos*?!) com as demais áreas acima citadas e operá-los em sincronia. Ou seja, todas as disciplinas aqui utilizadas não servem apenas como complemento ou suporte teórico umas às outras; suas funções são de coexistência: é preciso viver todas



as perspectivas ao mesmo tempo. O que a meta-arte de Bechdel pretende é que não existam barreiras entre a arte e a vida; estamos, eu e Bechdel, neste momento, puxando o pino de uma granada teórico-disciplinar, não sem qualquer ambição política, mas principalmente porque já não faz mais sentido olhar para a forma estável e íntegra desta granada.

Fica claro, na introdução de *The Essencial Dykes to Watch Out For*, a maneira como a própria Bechdel se insere como personagem no texto. Não é apenas pelo fato de tratar-se da antologia de uma narrativa gráfica que a autora optou por fazer a introdução de seu texto em forma de narrativa gráfica também, mas por figurar entre as *dykes*¹ sobre as quais narra. O traço que utiliza para si é o mesmo utilizado nas demais personagens, a austeridade de suas expressões faciais, a linguagem corporal, a vestimenta, todos elementos que evocam a cultura lésbica e que se mantêm consistentes ao longo de toda a narrativa. Além disso, é inevitável a comparação entre a personagem Alison Bechdel e a personagem Mo, entre todas as personagens da série, a que tem o discurso e as características físicas mais parecidas com as da autora de carne e osso.

Bechdel, a personagem, busca dentro de um enorme arquivo (escolha imagética que corrobora com o caos da vida profissional da personagem na primeira página) pelo motivo que a levou a se tornar uma desenhista de quadrinhos. O curioso é que não há nenhuma maneira de desvincular a opção profissional da personagem, de sua identidade de gênero, visto que, segundo Lauretis (1994), as duas são constantemente construídas e reiteradas na cultura. Portanto o que a personagem Bechdel demonstra, ao longo da introdução de *The Essencial Dykes to Watch Out For*, é o surgimento das suas primeiras transgressões de gênero (artísticas e culturais) que logo deram origem à série. Não como forma de justificar-se, mas de conhecer-se.

Prova dessa sede de autoconhecimento é a forte relação com textos da psicanálise, da filosofia e dos feminismos². Dentre todas as leituras teóricas feitas por Bechdel (autora e personagem), uma das mais marcantes certamente é a do artigo *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, da poeta e filósofa estadunidense Adrienne Rich. No artigo, Rich comenta, por meio da análise de outros livros, a maneira como a existência lésbica é vista (ou melhor, não vista), na literatura, na academia, e por consequência, na sociedade:

The bias of compulsory heterosexuality, through which lesbian experience is perceived on a scale ranging from deviant to abhorrent, or simply rendered invisible, could be illustrated from many other texts than the two just preceding. The assumption made by Rossi, that women are “innately sexually oriented” toward men, or by Lessing, that the lesbian choice is simply an acting-out of bitterness toward men, are by no means theirs alone; they are widely current in literature and in the social sciences. (RICH, 1981)

¹ Traduzido aqui, pela autora deste ensaio, como “sapatões”.

² Cuidadosamente colocados em toda a obra de Bechdel, ora compondo seus detalhados cenários, e ora citados e analisados pela autora, estão constantemente presentes volumes de Freud, Jung, Lacan, Winnicott, Rich, Butler, entre outros. Assim como alguns clássicos da literatura que ajudam a compôr a própria formação literária da autora, sendo os mais significativos, Woolf e Joyce.



O que Rich faz em seu canônico artigo é discutido até hoje. Por que algumas existências são validadas enquanto outras são completamente invalidadas ou invisíveis? Seja a existência lésbica, a negra, a indiana, a *trans*. Todas essas margens que permeiam nossas sociedades são presenças, e dessa maneira, devem ser reconhecidas. Nesse ponto, os Estudos Culturais trazem uma abordagem que leva em conta e busca evidenciar diferenças, margens e vozes; de forma que, certas vezes, chegam a contrapor-se aos estudos literários, pois têm como um de seus focos a transformação social. Enquanto que a abordagem, muitas vezes, purista de muitos estudos das teorias da literatura se preocupam com o texto (ou o texto e suas relações com o autor) e deixam de lado o evidente: tal texto está inserido num contexto social, parte dele e faz parte dele, como aponta Cevalco (2003).

Tal artigo de Rich aparecerá também em outros trabalhos de Bechdel, tamanha é a influência da filósofa nas noções de "eu" colocadas por Bechdel em seus textos. Entende-se "eu" em relação a linguagem aqui, tal como em Butler (2008):

I do not believe that poststructuralism entails the death of autobiographical writing, but it does draw attention to the difficulty of the "I" to express itself through the language that is available to it. For this "I" that you read is in part a consequence of the grammar that governs the availability of persons in language. I am not outside the language that structures me, but neither am I determined by the language that makes this "I" possible.

As relações que Bechdel estabelece ao colocar-se dentro do próprio texto são relações também de forma e de linguagem, o que chega a, de certa maneira, justificar a escolha da autora em produzir narrativas gráficas. Pois elas têm a tendência de transpor a linguagem puramente pictórica, assim como a puramente escrita, convergindo em uma nova linguagem, híbrida, diz García (2012).

Ora, não são somente as temáticas da obra de Bechdel, mas também a própria figura da autora que se encaixa na perspectiva dos Estudos Culturais. Um exemplo disso é o site *Bechdel Test*, uma escala criada a partir de uma tirinha de DTWOF de 1985, chamada *The Rule*. A criação da escala, assim como do site e sua manutenção, que hoje conta com um catálogo de quase seis mil filmes, são completamente independentes da autora. Uma espécie de homenagem a um ícone da cultura LGBT. Como um organismo vivo dos Estudos Culturais, Bechdel também é transformada em cultura, e passa a habitar em outros meios.

É importante marcar que tanto a obra de Bechdel, como os desdobramentos gerados por fãs, quanto os estudos acadêmicos sobre a autora (que infelizmente no Brasil ainda são inéditos) não devem ser vinculados exclusivamente à uma falsa ideia de lugar de fala, o que frequentemente acontece com estudos de cunho LGBT, ou até com os Estudos Culturais em geral (quando mal empregados). A ideia não é somente a de marcar



um discurso, tipificando e subjugando-o, mas sim de demonstrar o quanto esse discurso tem de legítimo, de natural, de real, justamente por ser uma mistura de vivências, de culturas, de existências.

Ainda assim, é válido comentar a origem e o contexto de DTWOF, não só com o intuito da fruição do texto, mas também ilustrar melhor algumas das referências na construção de certas personagens da série, como *Mo*, *Lois*, *Clarice* e *Toni*, alguns dos mais claros e repetidos estereótipos da cultura lésbica. DTWOF retrata a "cena" gay de Nova York nos anos 80; os nichos e a segregação entre *gays* e lésbicas que ocorriam na época; a concentração nos bairros de Greenwich Village e Bowery; as cooperativas (*coops*), saudosos resquícios de uma cultura *hippie*; os grupos de apoio e discussão que iam desde literatura-feminista até casais-do-mesmo-sexo-com-etnias-diferentes; entre outros tantos clichês que trazem para o material de Bechdel um tom cômico e ao mesmo tempo carinhoso (e por que não chamar essa mistura de “um sentimento familiar”?).

O nível de detalhe no trabalho e o tipo de publicação do qual se trata, tirinhas, ou seja, eram publicadas periodicamente, mantiveram a série sempre atualizada com a realidade lésbica nova-iorquina, um ótimo exemplo é a personagem *Sydney*, uma acadêmica que trabalha com estudos de gênero e passa a figurar na série a partir do início dos anos 90, mesma época em que tais estudos passam a ganhar força nos Estados Unidos. As lutas e os conflitos das personagens de DTWOF eram reais, baseados nas demandas dessas existências lésbicas nova-iorquinas dos anos 80 e 90.

O que chamo aqui de meta-arte, por falta de um termo mais adequado, corrobora com algumas das ideias expostas por Greenberg (1997), especialmente no artigo intitulado “Pintura Modernista”. Bechdel faz meta-arte pois faz uso dos métodos e características de sua arte para também criticá-la, refletir sobre ela. Ao apresentar a impossibilidade de separar seu “eu” de sua arte, a autora se vê obrigada a demonstrar suas reflexões teóricas e as preocupações do seu fazer artístico no próprio material também.

Tal postura coloca no material, a todo o momento, uma personagem Bechdel, ou ao menos o discurso de uma personagem Bechdel mesmo quando esta não está presente visualmente na narrativa. O nível de intimidade proposto pela autora ultrapassa o confessional e beira uma mímica da relação autor-diário. Sendo que no caso o autor corresponderia à obra e o diário ao leitor.

As reflexões sobre seus primeiros desenhos quando criança, a obsessão em desenhar corpos masculinos, evocam uma Bechdel leitora de histórias em quadrinhos de super heróis, os *funnies* norte-americanos dos anos 60. De acordo com Jones (2006) ao mesmo tempo que *Batman*, *Superman* e até quadrinhos mais detetivescos como *Dick Tracy*, eram muito populares, a linguagem dos quadrinhos nessa época já rumava para algo mais



próximo do que hoje se chama de “Novela Gráfica”, um híbrido entre literatura e história em quadrinhos, de uma dimensão narrativa muito mais complexa e detalhada.

Nascida no final do período dos *Baby boomers*, como eram chamados os bebês nascidos no pós Segunda Guerra Mundial, Bechdel confere ao material que produz uma grande quantidade de bagagem *pop*. Ao viver a infância e adolescência em um período de grande avanço econômico e conseqüentemente de consumo nos Estados Unidos, as crianças da família Bechdel, eram, muito provavelmente, e também graças aos pais eruditos que tinham, grandes consumidores de cultura³.

Até mesmo as referências musicais não escapam à autora. Na tentativa de proporcionar ao leitor uma experiência de leitura o mais próxima do momento real em que a autora escrevia o material, Bechdel seleciona músicas que complementariam a leitura em certas passagens da introdução de *The Essential Dykes to Watch Out For*. Em entrevistas, Bechdel posiciona-se como uma autora que diz a verdade, conta exatamente, detalhe por detalhe como as coisas aconteceram. É natural que, se determinada música fez parte do processo criativo, ela esteja presente no material final. Seria então necessário justificar uma escolha estética?

O mesmo ocorre com a própria obra. Após quase 25 anos publicando quinzenalmente a série DTWOF, ao se deparar diante de uma antologia de todos esses anos de trabalho, a autora escolhe desestabilizar e questionar o que tem feito durante todos esses anos, que para uma crítica especializada parecia estável. Compara-se a um cientista catalogando insetos e criando categorias. Justamente o que sempre procurou questionar acabou sendo construído um tanto quanto fora de seu controle. DTWOF tornou-se quase um manual da existência lésbica. Ali o leitor encontra todos os tipos, os tiques, os trejeitos, o vocabulário e os maiores clichês vividos por lésbicas.

Parece que a toda a obra de Bechdel casa perfeitamente com a perspectiva dos Estudos Culturais. Ao não respeitar limites formais, transpor temáticas, formas e linguagens e não se preocupar com justificativas teóricas para fazer isso tudo, Bechdel provoca, questiona e desestabiliza o próprio cenário atual das histórias em quadrinhos. É tão caro assim o sentimento de pertença? Ele precisa necessariamente estar aliado a somente uma cultura? Penso que a autora transita por diversas culturas, tendo como epicentro o *pop*, aquilo que é popular, consumido e vivido por ela mesma e por tantas outras pessoas de sua geração.

The Essential Dykes to Watch Out For é, em muitos aspectos, um livro que categoriza e autoriza certos discursos e certas culturas. Ao mesmo tempo é o resultado de quase 25 anos de uma narrativa afetuosa, familiar, íntima e que, nas mãos de Alison Bechdel, nomeia o inominável e abre espaço para que uma vez

³ A infância e adolescência de Alison Bechdel estão melhor retratadas em *Fun Home* e *Are you my mother?*



fixado, possa então ser subvertido, tal como Foucault (2012) fez com a sexualidade, Bechdel cria uma genealogia da existência lésbica. Foi-se a granada, restam as múltiplas possibilidades de seus fragmentos.

REFERÊNCIAS

- BECHDEL, Alison. *Are you my mother?* A comic drama. Houghton Mifflin Harcourt, New York: 2012. 290p.
- _____. *Fun home*. A family tragicomic. Mariner Books, New York: 2007. 233p.
- _____. *The essencial dykes to watch out for*. Houghton Mifflin Harcourt, New York: 2008. 394p.
- BECHDEL TEST MOVIE LIST*. Homepage. Disponível em: <<http://bechdeltest.com>> Acesso em: 14/06/2015.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. A vontade de saber. São Paulo: Graal, 2012. 176p.
- GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 343p.
- GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. IN: FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de. (Org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 280p.
- JONES, Gerard. *Homens do amanhã*. Geeks, gângsteres, e o nascimento dos gibis. São Paulo: Conrad, 2006. 446p.
- LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. IN: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- RICH, Adrienne. *Compulsory heterosexuality and lesbian existence*. Onlywomen Press: London, 1981. 32p.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 22

Diálogos femininos ou feministas: construções, reconstruções e desconstruções literárias nas Literaturas de Língua Inglesa

LEITOR, ESPECTADOR E O ENCONTRO DA IDENTIDADE EM A COR PÚRPURA

Luciana Duenha Dimitrov (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

A adaptação da literatura ao cinema tem sido estudada vigorosamente desde que a sétima arte se tornou parte integrante da cultura ocidental. No entanto, adaptar implica escolhas que podem onerar os alicerces sob os quais o romance se estrutura. O simples fato de ter que reduzir um romance a uma quantidade delimitada de minutos já implica em decisões que podem descontentar público e crítica que esperam, na narrativa fílmica, uma reprodução fidedigna da narrativa literária.

Os objetos deste estudo são o romance epistolar *A cor púrpura*, publicado em 1982 por Alice Walker e adaptado ao cinema por Steven Spielberg em 1985. Apresentando cerca de trinta e cinco anos da vida da protagonista Celie, o romance é composto por noventa cartas (algumas sobrepostas), das quais setenta são escritas por Celie (56 destinadas a Deus e 14 escritas à Nettie) e vinte e duas escritas por Nettie à Celie – parênteses, aqui, para as cartas de Nettie que, mesmo escrita ao longo dos anos, apenas são descobertas quando Celie já é uma adulta de meia-idade. A adaptação, por sua vez (que não se mantém atrelada ao gênero epistolar), relata o mesmo período da vida da protagonista.

Pois bem, como conceber uma adaptação exclusivamente embasada em cartas que, vale explicitar, em sua maioria não chegam ao destinatário? Esse questionamento conduz o estudo que se propõe. Steven Spielberg conseguiu, com êxito, reproduzir a emoção que Alice Walker propôs originalmente? Quais recursos o diretor e sua equipe utilizaram para trazer às telas as cartas que estruturam o romance?

Ao sugerir este breve estudo, não se ignoraram as diferenças essenciais entre os dois meios, tampouco a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais esses meios estão inseridos (JOHNSON apud PELLEGRINI, 2003, p. 42). Para orientar a análise, propõe-se, aqui, uma divisão com base no posicionamento da protagonista: Celie até a descoberta das cartas de Nettie, Celie após a descoberta das cartas de Nettie.

O fato de escrever cartas a Deus denota uma espécie de completude identitária da protagonista Celie, dona de uma identidade fragmentada cuja estabilidade ora se desmancha de forma contraditória, ora de forma insolta (HALL, 2000, p. 599). A protagonista Celie, nas primeiras cartas do romance, apresenta-se ao leitor e tenta explicar o que lhe acontecera nos últimos tempos. Sabe-se que ela é uma adolescente de 14 anos – “eu



tenho catorze ano” (WALKER, 2009, p. 9) – que é constantemente ameaçada e violentada pelo pai,

só falava Você vai fazer o que sua mãe num quis. Primeiro ele botou a coisa dele na minha coxa e começou a mexer. Depois ele agarrou meus peitinho. Depois ele impurrou a coisa dele pra dentro da minha xoxota. Quando aquilo dueu, eu gritei. Ele começou a me sufocar, dizendo. É melhor você calar a boca e acostumar. (WALKER, 2009, p. 9-10).

O fato de Celie jamais revelar sua condição de vítima a ninguém – a não ser a Deus – encontra-se atrelado ao papel social que a protagonista ocupava naquele momento narrativo. Teoricamente livre, Celie é, em verdade, propriedade do pai, que a usa como a um de seus animais. Desconhecendo qualquer realidade que não a sua, a Celie restaria apenas informar a seu leitor (Deus) sobre sua condição vitimizada, explicitando, a partir daí, aspectos essenciais ao desenvolvimento da trama (WALKER, 2009, p. 10-11): sua discordância com o abuso sofrido, “mas eu nunca me acostumei, nunca”; sua gravidez, “agora eu fico enjuada toda vez que sou eu que tenho de cozinhar”; o conhecimento do abuso e conseqüente desaprovação da mãe, ““minha mamãe, ela fica o tempo todo encima de mim e olhando”; a doença da mãe, “[...] muito duente pra durar muito”. Essa seqüência é adaptada nos minutos iniciais do longa-metragem em que não apenas se apresenta a protagonista Celie ao público, mas também aqueles assuntos que, ao longo da narrativa, comporiam as questões mais angustiantes de sua existência: o estupro pelo suposto pai, a separação dos filhos, a imposição do casamento.

Tolhida da possibilidade de viver, com plenitude, sua infância, Celie se vê transposta a um papel social ao qual não fora preparada. Ao ser estuprada pelo suposto pai (e engravidar deste duas vezes), a protagonista, além de ter sua sexualidade iniciada de maneira arbitrária, é obrigada a deixar a escola (compreende-se, então, os erros encontrados gramaticais nas cartas da protagonista). Mãe de dois filhos do pecado cometido pelo pai, Celie vive a angústia de amar (e logo, querer cuidar) aqueles filhos que jamais desejara ou planejara, ou seja, “os sentimentos contraditórios e não-resolvidos que acompanham essa difícil entrada [do mundo adulto], que são aspectos-chave da ‘formação inconsciente do sujeito’ e que deixam o sujeito ‘dividido’, permanecem com a pessoa por toda a vida” (HALL, 2000, p. 600).

A divisão ao qual se refere Hall aplica-se com perfeição ao desenvolvimento psicológico de Celie. Ressalta-se que a protagonista, ao ser lançada à vida adulta, vê as relações que conhece rompidas (o pai a proíbe de ir à escola, a mãe a toma como traidora), sendo introduzida a relações as quais não está preparada (tem dois filhos de quem é separada, é negociada em casamento com um viúvo pai de muitos filhos, é separada da irmã). Questiona-se, aqui: quem é essa Celie e como definem-se seus sentimentos?

Celie posiciona-se, em mais de metade da narrativa, como a dona-de-casa, esposa, amante, madrasta, amiga, ou seja, cuidadora daquela família que, mesmo de maneira não planejada (ou, até mesmo, indesejada) torna-se a sua família. Mesmo vítima de uma sociedade machista que não lhe apresentou possibilidades senão



aceitar aquele fado ao qual fora designada – “Sinhô casou comigo preu cuidar das criança dele. Eu casei com ele porque meu pai forçou. Eu num amo Sinhô e ele num me ama” (WALKER, 2009, p. 81) – Celie (sobre)vive anos atrelada a uma vida quase inerte, em que quaisquer resquícios de sonhos são sufocados: o sonho de estudar, de ser mãe de seus filhos e de viver em companhia da irmã.

Nesta primeira parte dos *corpora*, em que Celie se posiciona como um ser passivo, tanto leitor como espectador deparam-se com uma “[...] narrativa [que] convida o leitor a adaptar o ‘você’ a trabalhar com as emoções [...]” (AHMED, 2004, p. 2, tradução nossa). Tratam-se de emoções deveras conflitantes com a narrativa em que se observa uma protagonista que sofre sem demonstrar qualquer sentimento em relação à sua condição.

Raymond Williams observa que a história moderna do sujeito individual reúne dois significados distintos: por um lado, o sujeito é “indivisível” — uma entidade que é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida além disso; por outro lado, é também uma entidade que é “singular, distintiva, única” [...] (HALL, 2000, p. 608).

Essa protagonista “indivisível”, que não nota o que é comum, familiar ou usual de forma consciente (AHMED, 2004, p. 179), sugere ao enteado que bata na esposa (apanhar era parte de sua realidade) – “eu gosto de Sofia, mas ela não faz como eu de jeito nenhum. [...] Bate nela, eu falo” (WALKER, 2009, p. 52) – mas que se sente culpada após tal sugestão – “faz mais de mês, eu tô com problema pra dormir. [...] Uma noite bem tarde eu vi. Sofia. Eu pequei contra o espírito de Sofia” (WALKER, 2009, p. 55). Assim como este, os demais conflitos que Celie vive são bastante intensos, uma vez que ela não consegue posicionar-se favorável (ou feliz) à condição em que vivia (dona-de-casa, esposa, amante, madrastra, amiga), tampouco consegue rebelar-se ou demonstrar seu mínimo descontentamento. O fim desse conflito se dá, de fato, quando Shug Avery descobre as cartas de Nettie escondidas nas coisas do Sinhô: “agora queu sei que o Albert tá escondendo as cartas da Nettie, eu sei o lugar exato onde elas tão” (WALKER, 2009, p. 150).

A leitura de Celie das cartas que a irmã lhe enviou ao longo dos anos dura quase um quarto do romance. À medida em que conhece a história vivida por Nettie, Celie descobre-se quase que magicamente envolvida nessa história: Nettie foi acolhida pela família que adotou os dois filhos da irmã. A mudança de Celie tem início aqui, pois “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, [...] se torna fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2000, p. 605). Unificada e estável era a Celie passiva, habituada à realidade adversa que se tornara sua vida; com as cartas da irmã, ela vai se transformando em uma Celie que explodirá quando a descobre que o pai não era o pai verdadeiro, logo, os filhos não “filhos do pecado”:

Querido Deus,



É isso, a Shug falou. Arruma sua trouxa. Você vem comigo para o Tennessee.

Mas eu me sinto tonta.

Meu pai foi linchado. Minha mãe era louca. Todos meus meio-irmão e irmã num são meus parente. Meus filho num são minha irmã e meu irmão. O Pai num é o pai.

Você deve tá dormindo (WALKER, 2009, p. 210).

Em face às informações que são reveladas nas cartas de Nettie, romper com aquela realidade adversa é mais do que esperado. A incompreensão de Celie, melhor expressa em “Você deve tá dormindo”, torna-se o grande ponto de virada da personagem e, conseqüentemente, de sua identidade. Ao partir com Shug, Celie deixa aquilo que concebia como lar para buscar uma nova vida junto àqueles que, mesmo inesperadamente, tornaram-se parte de sua vida (Shug Avery, Grady, Tampinha). Neste momento narrativo, silenciam-se as cartas de Nettie e a voz de Celie volta a ser ouvida, mas sob um novo parâmetro já que a protagonista passa a escrever para a irmã, e não mais para Deus,

Querida Nettie,

Eu não escrevo mais pra Deus, eu escrevo pra você.

O que aconteceu com Deus? Shug perguntou.

Quem é ele? eu falei.

[...]

O que que Deus fez por mim? perguntei.

[...]

Se alguma vez ele escutasse uma pobre mulher negra o mundo seria um lugar bem diferente, eu posso garantir (WALKER, 2009, p. 226-227).

Antes de partir, entretanto, Celie precisa romper com as amarras que seguram seu casamento, o que implica em romper com o marido manipulador e violento com quem acostumou-se a viver. Ao questionar o marido – “Chegou mais carta? eu perguntei. Ele falou, O quê? Você me escutou, eu falei. Chegou mais carta da Nettie? Se tivesse chegado, ele falou, eu não ia dar procê” (WALKER, 2009, p. 242) – Celie livra-se do casulo no qual o suposto pai e o marido a mantiveram ao longo de toda sua vida. Uma vez expondo sua voz, Celie não mais se cala: “Eu amaldiçoo você, falei. [...] Eu falei, Até você num me fazer mais mal, tudo o que você tocar vai apodrecer” (WALKER, 2009, p. 242). Ao explodir com o marido, Celie deixa a vida que forçosamente construiu para trás. A explosão ocorre de maneira semelhante na adaptação, em que Celie exclama: “Você tirou a Nettie de mim. Você sabia que ela era a única pessoa que eu tinha no mundo que me amava. Mas a Nettie está voltando para casa com os meus filhos. E quando todo mundo estiver junto, vamos chutar sua bunda” (116min).

De fato, essa nova Celie, que deixa de ser dona-de-casa, esposa, amante, madrasta, para tornar-se uma bem-sucedida costureira, além de amante consensual e irreparável amiga, questiona Deus e seus desígnios. Interessada em reposicionar-se socialmente, a Celie que assina as cartas à Nettie é quase irreconhecível em face



àquela submissa jovem que escrevia cartas a Deus. No entanto, a essência de Celie perdura e se reafirma como uma quando, com a morte do suposto pai Celie herda a propriedade e volta à sua cidade natal; Celie reencontra suas “raízes” que, citando Stuart Hall, ligam-se à fixação nos lugares em que permanecemos. Junto às suas raízes, Celie encontra o perdão e a esperança:

Minha querida Nettie,
[...]
Sinhô parece que é o único que entende como eu me sinto.
Eu sei que você me odeia por ter separado você da Nettie, ele falou. E agora ela tá morta.
Mas eu num odeio ele, Nettie. E eu num acredito que você tá morta (WALKER, 2009, p. 302-303).

Mantendo esse tom sereno e esperançoso, a narrativa desloca-se para o seu final epopeico, em que finalmente Nettie retorna da África com os filhos de Celie: “Querido Deus. Queridas estrela, queridas árvore, querido céu, querida gente. Querido tudo. Querido Deus, Obrigada por trazer minha irmã Nettie e nossas criança pra casa” (WALKER, 2009, p. 331).

De forma semelhante é apresentada a narrativa fílmica. Graças às opções adaptativas em que o conteúdo de grande parte das cartas é transposto a diálogos, a narrativa fílmica é predominantemente conduzida pelo chamado “olho da câmera”, técnica em que “[...] a câmera é um tipo de narrador em terceira pessoa que se move para representar o ponto de vista de uma multiplicidade de personagens em diferentes momentos” (STAM apud HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. 54, tradução nossa). Quando narrado a partir dessa ótica, atenta-se muito mais à ação do que à personagem que a vive; o espectador, por sua vez, tem a impressão de experimentar a narrativa como se estivesse na pele das personagens. Se a tônica narrativa é o olho da câmera, há grandes chances de as emoções geradas no espectador e aquelas retratadas na narrativa criada convergirem.

Na adaptação, aos 144 minutos, Celie, Shug, Sofia e Harpo estão no jardim da casa de Celie, quando o espectador depara-se com o seguinte diálogo: “Shug Avery: Está esperando alguém? Celie: Não, deve ser alguém perdido”. E é então que a emoção sentida ao ler o romance se renova ao ver a narrativa literária se concretizando: o carro, descem Nettie, o marido e os filhos de Celie, ou seja, “o filme precisa transmitir sua mensagem por imagens e relativamente poucas palavras [...]” (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. 1, tradução nossa). O reencontro das irmãs conta com a reconstrução de cenas que viveram em outros momentos da adaptação: a música e a brincadeira. Na sequência, confirma-se:

Nettie: Celie, este é seu filho, Adam.
Adam: Mamãe!
Nettie: Ele diz bem-vinda. Ele diz ótimo dia. Ele diz que este é o dia dos seus sonhos. Celie, esta é Olivia.
Olivia: Minha mãe.
Nettie: E Celie, Adam tem uma esposa. Tashi, esta é minha irmã Celie.

Ao cumprir-se esse (in)esperado destino – o reencontro com a irmã e com os filhos – Celie reencontra-se



conseguiu mesma. Essa sua libertação permite a remissão narrada nesta derradeira carta, confirmando-se de maneira quase inacreditável, o fio condutor do emaranhado da vida da protagonista. Tomando-se como verdadeira a afirmação de George Bluestone, de que “aquilo [que o cineasta] adapta é uma espécie de paráfrase do romance – o romance encarado como um material cru” (BLUESTONE, 2003, p. 62), Spielberg escolheu imprimir maior ênfase à emoção que o desfecho do romance originalmente traz.

Os fragmentos aqui cotejados ilustram como é, de fato, possível transpor-se a emoção originalmente concebida à adaptação, conduzindo leitor e espectador à percepção de que “[...] emoções são [sempre] aquilo que nos movem” (AHMED, 2004, p. 5, tradução nossa). Ao manter-se o tom das cartas que Celie escreve a Deus – especialmente no início da adaptação, quando o espectador está sendo apresentado à história da protagonista – revela-se uma espécie de harmonia com o tom intimista tão essencial ao romance, comprovando-se, dessa forma, a autonomia da adaptação. Assim, “[...] o emaranhado além de todas as possibilidades de libertação” (RAMADANOVIC, 2001, p. 45, tradução nossa) que se concebe como insoluto pode, de fato, ser solucionado ao final de ambas as narrativas.

REFERÊNCIAS

A COR PÚRPURA. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg; Kathleen Kennedy; Quincy Jones; Frank Marshall. Estados Unidos: Amblin Entertainment; Guber-Peters Company; the Warner Bros, 1985. (154 min).

AHMED, Sara. *The cultural politics of emotions*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

BLUESTONE, George. *Novels into film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

HALL, Stuart (et al). *Modernity: an introduction to modern societies*. The Open University: Massachusetts, 2000.

HUTCHEON, Linda; O'FLYNN, Siobhan. *A theory of adaptation*. Second edition. New York: Routledge, 2013.

PELLEGRINI [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

RAMADANOVIC, Petar. *Forgetting Futures: On Memory, Trauma, and Identity*. New York: Lexington Books, 2001.

WALKER, Alice. *A cor púrpura*. Tradução Betúlia Machado, Maria José Silveira, Peg Bodelson. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

_____. *The color purple*. New York: Harvest Book Harcourt Inc, 2003.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 22

Diálogos femininos ou feministas: construções, reconstruções e desconstruções literárias nas Literaturas de Língua Inglesa

DIÁLOGOS FEMINISTAS: A ESCRITA DE MULHERES NEGRAS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA

Dra. Natália Fontes de Oliveira (UFMS)

O cânone literário contemporâneo deve ser redefinido para incluir a escrita de mulheres negras. Por muito tempo negligenciada às margens da literatura padrão, é importante analisar a escrita das mulheres negras para estabelecer uma tradição literária. Toni Morrison e Lorraine Hansberry são duas grandes vozes da literatura afro-americana que lutaram para incluir a mulher negra como personagem, autora e transformadora. Lorraine Hansberry (1930-1965) foi uma dramaturga, escritora e ativista pelos direitos civis nos E.U.A. Sua família era politicamente ativa em Chicago, Illinois, em defesa dos direitos civis dos afro-americanos. Intelectuais como W.E.B. Dubois e Paul Roberson frequentemente visitavam a sua casa e eram amigos de sua família. Hansberry tinha a capacidade criativa para transpor as questões sociais profundas em obras literárias que continuam a inspirar os leitores de hoje. Toni Morrison (1931-), uma escritora contemporânea, editora e professora, cresceu em Ohio. As obras literárias de Morrison retratam as lutas cotidianas de Afro-Americanos, tanto na contemporaneidade quanto no passado dos E.U.S. Morrison reinventa como a mulher negra é retrata na literatura e problematiza questões de gênero e raça. A peça de teatro *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry e o romance *Song of Solomon* da Toni Morrison podem ser comparados e contrastados, como ambas as obras literárias retratam as diferentes lutas de famílias afro-americanas para ter sucesso e ainda resistir a onda de materialismo da cultura dominante. Através de uma análise comparativa de *A Raisin in the Sun* e *Song of Solomon*, sugere-se que ambos os textos desafiam estereótipos comumente associados com as famílias negras, e as personagens femininas negras superam diversas barreiras para manter o patrimônio ético-cultural e unir suas famílias.

A Raisin in the Sun teve um marco importante na história porque foi a primeira peça de teatro escrita por um autor afro-americano produzida em Broadway. A peça destaca a vida de afro-americanos que vivem durante a época de segregação racial em bairros de Chicago. A família Younger luta para prosperar em uma sociedade capitalista, sem perder a sua herança cultural. Lena é uma mãe que tenta ajudar os seus dois filhos, Walter e Beneatha, compreender a importância dos laços familiares e ter orgulho de sua etnia afro. Lena recebe



um cheque de 10.000 dólares do seguro de vida do marido e ela decide passar metade do valor na compra de uma casa. O melhor negócio que ela encontrou foi uma casa em um bairro onde só vivam brancos. Ela compra a casa, apesar do fato de que Chicago era uma cidade que ainda tinha bairros segregados. O que se percebe ao longo da peça é que a questão de segregação de bairros vai além de questões econômicas, uma vez que a discriminação racial impede a livre convivência. Com o resto do dinheiro, Lena planeja poupar para a educação de Beneatha, mas a situação muda quando Walter reclama da falta de autoridade garantida à ele e, Lena resolve dar o dinheiro para Walter, seu filho.

Em *Song of Solomon*, Macon Dead é o pai de Milkman, personagem principal que busca sua herança cultural no passado de seus familiares com a ajuda de Pilates, irmã mais nova de Macon. O seu trauma de ver seu pai morto sobre uma disputa de propriedade tornou-o ficar obcecado com a tornar-se rico. A sua irmã Pilates Dead é o oposto, ela rejeita a adesão da sociedade à riqueza e capitalismo e decide viver um estilo de vida alternativo. Quando Macon morre, seu filho, Milkman, faz uma viagem para encontrar a si mesmo e se reconectar com sua herança cultural. Ele só é capaz de completar a sua missão com a ajuda de sua tia Pilates. Embora Pilates e Lena não sejam as personagens principais, no sentido convencional, elas são a força gravitacional da narrativa.

Discutindo a marginalidade dos grupos minoritários dentro da cultura dominante anglo-americana, Shifra Goldman afirma que: "A cultura dominante considera persistentemente traços culturais diferentes do seu próprio ser deficiências" (1994, p.170). Esta exclusão de grupos minoritários postula a cultura anglo-americana como o modelo ideal e desejado, estando sempre associado ao sucesso. Ambas obras literárias analisadas ilustram essa tensão entre os modelos de sucesso de cultura capitalista e os costumes de outras culturas, como a afro-americana. As personagens enfrentam dificuldades para manter laços de família e heranças culturais, uma vez que o almejado sucesso financeiro está condicionado aos paradigmas da cultura dominante. As personagens femininas, especificamente Pilates e Lena, desempenham um papel vital nesta luta, porque elas são capazes de lutar contra a assimilação e ajudar seus familiares sobreviver e ter sucesso de acordo com paradigmas alternativos.

Durante uma entrevista com Studs Terkel, Hansberry comentou sobre a questão das lutas das mulheres negras para afirmar a sua independência:

Obviamente, o grupo mais oprimido de qualquer grupo oprimido serão suas mulheres, que são duas vezes oprimidas. Então, eu deveria imaginar que elas reagem de acordo: Como a opressão torna as pessoas mais militantes, as mulheres tornam-se duas vezes militantes, porque são duas vezes oprimidas. De modo que há uma suposição de liderança historicamente. (1959, p. 6).



Nesse sentido, as mulheres negras tornam-se duas vezes mais fortes, a fim de sobreviver, porque elas são duas vezes oprimidas com base em seu gênero e raça. Ao discutir a situação das mulheres negras, na introdução à antologia de escrita das mulheres negras, Toni Cade Bambara argumenta que as mulheres negras sofrem uma dupla penalização como elas tentam inserir-se na sociedade branca ocidental dominante, porque elas são oprimidas por aspectos de raça e de gênero (1970, p. 8). No caso de *A Raisin in the Sun* e *Song of Solomon*, as personagens femininas encontram um outro factor de exclusão: a pobreza. A falta de dinheiro relega as personagens femininas e suas famílias à margem da sociedade capitalista. Carole Boyce Davies argumenta que a escrita das mulheres negras deve ser lida como "cruzamentos de fronteira e não como fixa, geográficas, texto étnico ou nacional vinculada a qualquer categoria de escrita" (1994, p. 22). Assim, a fim de traçar paralelos entre a escrita das mulheres negras, dois gêneros de obras literárias, um romance e uma peça de teatro, de diferentes autores, e escritos em épocas diferentes são escolhidos para a análise.

Ann E. Imbrie argumenta que, quando se refere às mulheres negras, há a implicação de uma série de "oposições binárias, como masculino feminino, boas e más, preto e branco, bem como tradicionais hierarquias . . . que relegam a mulher negra, em particular, para uma posição inferior" (1993, p. 474). Essas oposições binárias são questionadas em ambas as obras literárias, através das personagens, especialmente Pilates e Lena, que são personagens complexas que resistem a qualquer categorização simplista. Lena e Pilates não pode ser julgadas por binários tendenciosos de boas ou ruins. Elas representam os estereótipos de matriarcas e párias comumente associados à mulher negra, mas ao mesmo tempo elas se afastam dessas categorias agindo de forma alternativas e positivas. Ambas auxiliam os homens a prosperar e assumir o controle de suas próprias vidas. Lena ajuda seu filho Walter e a Pilates ajudar seu sobrinho Milkman a encontrar a importância de assumirem e conhecerem a herança cultural afro em suas famílias.

Em *A Raisin in the Sun*, Hansberry desconstrói os estereótipos associados às mães afro-americanas. Lena Younger, ou black mama, é a chefe de família. Ela é obstinada, trabalhadora, religiosa e, como dita a convenção comum, mandona. De acordo com as imagens tradicionais associadas à Mama, mães afro-americanas, é acusada de controlar excessivamente a casa e oprimir os homens negros de sua família. Quando Lena fala com seu filho dizendo que ela se preocupa com os sonhos de seus filhos, ele responde agressivamente: "Você é o chefe desta família [...] Então você massacrou um sonho meu- você- que sempre fica falando sobre o sonho de seus filhos" (Hansberry, 1959, p. 2238). Walter está frustrado porque ele perdeu o emprego e não pode cuidar da sua esposa e filho. Ele briga com sua mãe, Lena, culpando-a por todos os seus problemas. Ele alimenta o estereótipo de que as Mamas ameaçam e roubam os lugares de homens negros. Lena



está chocada com reivindicações de seu filho e decide dar-lhe o resto do dinheiro do seguro para que ele decida o que deve ser feito. Nesse momento, o estereótipo da black mama como inflexível e cruel é problematizado porque Lena dá o dinheiro para seu filho. Ela abandona a razão e o seu lugar como provedora do lar para dar espaço ao Walter. O que se observa depois é que Walter não está preparado para lidar com a confiança nele depositada e ele perde todo o dinheiro.

Lena rompe com o estereótipo da black mama durante outra instância com sua filha Beneatha. Ela demonstra sua capacidade de participar em diferentes diálogos e de ter uma opinião maleável, de acordo com a situação. Quando Beneatha leva seu amigo africano, Asagai, para a casa dela, ela implora à mãe não envergonhá-la com opiniões fortes e obsoletas. Lena desconstrói a visão estereotipada da filha ao ter uma conversa interessante com Asagai usando os próprios argumentos Beneatha usa em casa. Lena comenta com Asagai:

Eu acho que é tão triste a forma como os nossos negros norte-americanos não sabem nada sobre a África, exceto como 'Tarzan e tudo isso. E todo o dinheiro que eles despejam em destas igrejas quando deveriam estar ajudando vocês lá expulsar franceses e ingleses que estão tirado sua terra. A mãe pisca um olhar um pouco superior a sua filha após a conclusão da recitação. (Hansberry, 1959, p. 2239).

Lena se apropria das palavras de Beneatha e mistura-se na conversa com propriedade sobre o assunto. Mais uma vez, Lena afasta-se do estereótipo associado à *black mama*, mostrando ser flexível e capaz de moldar seu discurso de qualquer maneira que ela deseje, quando ela acha conveniente.

Na peça, *A Raisin in the Sun*, não existe uma versão idealizada do relacionamento entre as famílias afro-americanas. A família de Murchison é representada em nítido contraste com a família Younger. Os Murchisons são economicamente mais ricos e mais educados. Representando a família Murchison é George, o namorado de Beneatha. Ele é o típico, homem negro com nível universitário que usa roupas da cidade, age como se ele não tem herança étnica e cultural negra, e aproveita a atividade de passa tempo favorite da América: ir ao cinema. George gosta de falar com um tom de superioridade para com Walter, a quem ele vê como "um motorist negro fracassado e ignorante" (HANSBERRY, 1959, p. 2217). A atitude de George mostra que ele se considera superior e diferente de Walter por causa de seu status social e econômico. Beneatha comenta sobre o comportamento de George com a Lena: "as únicas pessoas no mundo que são mais esnobe do que brancos ricos são as pessoas ricas de cor" (Hansberry, 1959, p 2217.). Tal como acontece com muitos membros de grupos minoritários, George confunde realização material com a promessa total do sonho americano. Famílias negras podem ter sucesso economicamente, mas o *American Dream* só é acessível em sua totalidade para as famílias brancas. Por exemplo, quando Lena e sua família compram uma casa no bairro branco, os membros da



comunidade tentam suborná-los para que vendam a casa.

O sonho do American Dream também está presente na obra *Song of Solomon*. Macon Dead tenta viver o sonho americano de se tornar rico e bem sucedido a qualquer custo. Macon tem várias propriedades que ele aluga na comunidade. Como ele se torna cada vez mais obcecado em ser rico, ele não simpatiza com as dificuldades de muitos membros da comunidade que lutam financeiramente. Sra Bains luta para sustentar a família, que inclui jovens netos que dependem completamente sobre ela. Quando Macon lhe pede o dinheiro do aluguel, ela tenta explicar a delicadeza de sua situação e quanto ela trabalha para atender às necessidades. Macon só se preocupa com os dois meses atrasado de aluguel: "Eles podem fazê-lo na rua, Sra Bains? É onde eles vão estar se você não descobrir uma maneira para me pegar meu dinheiro" (MORRISON, 1977, p. 47). Mrs. Bains não tem o dinheiro, e ele a obriga sair da casa. Quando seus netos perguntar se eles têm para onde mudar, ela só responde: "A nigger em negócios é uma coisa terrível de se ver. Uma coisa terrível, terrível para ver" (MORRISON, 1977, p. 48). Os lamentos da Sra Bains ressoam com a tragédia que ela sente por ter sido forçada a sair de sua própria casa por um homem negro que abandonou sua comunidade em busca de dinheiro e poder. Macon tem nenhuma simpatia para com os membros de sua comunidade, porque ele está cego pelo desejo de sucesso econômico, para provar a si mesmo como um homem de negócios bem sucedido vivendo o sonho americano.

Em *Song of Solomon*, Pilates escolhe viver um estilo de vida diferente, desafiando a ordem social baseada nos paradigmas da cultura dominante. Através da personagem Pilates, Morrison tenta desconstruir o estereótipo associado com as mulheres negras como párias descuidadas. Outras personagens muitas vezes a veem como uma pária, e como tal ela é construída como descuidada e relegada às margens da sociedade. Ao longo do romance, no entanto, torna-se evidente que a vida de Pilates não é uma revolta aleatória, mas um posicionamento ético-cultural, porque ela escolhe viver de acordo com suas crenças e com o que ela sente faz parte de sua herança cultural. Ela escolhe viver à margem da sociedade porque é justamente onde ela tem mais liberdade. Ao contrário do estereótipo associado à párias, Pilates é a espinha dorsal de sua família, sempre se preocupa todas e apoia cada membro em diferentes partes da história. Mesmo no leito de morte ela pensa nos outros: "Eu gostaria de ter conhecido mais pessoas. Eu teria amado todas. Se eu conhecesse mais, eu amava mais" (MORRISON, 1977, p. 336). Ela ama as pessoas sem julgá-las de acordo com as regras da sociedade sobre quem se deve amar; ela ama as pessoas incondicionalmente. Ela escolhe viver um estilo de vida diferente, mas não negligencia sua família; ela ama e cuida de todos, sempre valorizando a herança étnico-cultural africana.



Pilates pode ser vista como mãe espiritual do Milkman. Ela é responsável por seu nascimento, porque ela dá Ruth, mãe do Milkman, o afrodisíaco para seduzir Macon e faz um boneco de vodu para impedir que Macon o mate ainda no ventre de Ruth. Na verdade, Pilates pode ser vista como uma mãe primordial, uma vez que ela pode ser comparada a Eva, que é a única outra mulher na história sem um umbigo. O fato de que Pilates foi marginalizada quando ela era jovem, devido a sua falta de umbigo, contribuiu para ela isolar-se dos círculos sociais. A primeira pessoa que ela mostra sua barriga é seu primeiro amor, mas ele está assustado com sua aparência e a rejeita. Ela encontra forças para continuar sua vida e chega a um entendimento: se os homens estão com muito medo de amá-la, que não é seu problema; não há nada que ela possa fazer sobre isso, então ela não vai permitir que isso a magoe mais. Sofreu tanto que ela tornou-se capaz de lutar contra a discriminação, pensar por si mesma, e redefinir seus próprios valores: "O que eu preciso saber para me manter viva? O que é verdade no mundo?" (MORRISON, 1977, p. 149). Neste momento de epifania, Pilates é capaz de transcender a pressão da sociedade para adaptar-se e criar uma imagem ideal para que sua família se inspirem. Pilates torna-se consciente de sua existência e ela está determinada a procurar o que ela acredita que é essencial para a sua sobrevivência: a família e herança étnica e cultural. Isso lhe permite experimentar uma grande liberdade de espírito.

Pilates e Lena não podem ser simplesmente classificadas como boas ou ruins, são personagens complexas que fogem de quaisquer estereótipos. Ambas têm um amor abnegado que as tornam fortes, cuidadoras e determinadas. Pilates tem que morrer para que Milkman realmente aprenda a lição e consiga terminar a sua missão. Lena tem que desistir de seus próprios sonhos, a fim de dar a seu filho a oportunidade que ele sempre quis: ter dinheiro e ser o chefe da família. Lena e Pilates desafiam estereótipos associados com as mulheres negras, como a black mama e a pária. Elas auxiliam seus familiares a reconhecer o valor e a importância de suas origens étnicas e culturais. Elas são uma força progressiva, espíritos corajosos que transgridem barreiras impostas por uma sociedade racista e sexista.

REFERÊNCIAS

BAMBARA, Toni Cade. *The black woman: an anthology*. New York: New American Library, 1970.

DAVIS, Carole Boyce. *Black women, writing and identity: migrations of the subject*. London: Routledge, 1994.

GILBERT, Sandra and Susan Cubar. *The mad woman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

GOLDMAN, Shifra. *Dimensions of the Americas: art and social change in Latin America and the United States*. University of Chicago Press. 1994.

HANSBERRY, Lorraine. *A Raisin in the Sun*. New York: The Modern Library. 1959.

IMBRIE, Ann E. What shalimar knew: Toni Morrison's *Song of Solomon* as a pastoral novel. *College English*, v. 55, n. 5, p. 473-490, 1993. Disponível em: <www.jstor.org>. Acesso em: 02 fev. 2015.

MORRISON, Toni. *Song of Solomon*. New York: Vintage, 1977.

MORRISON, Toni. *What moves at the margins: selected nonfiction*. DENARD, Carolyn. (org.) Mississippi: University Press of Mississippi, 2008.

TERKEL, Studs. Lorraine Hansberry: making new sounds. Interview with Lorraine Hansberry. *New York Post*. 1959.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 22

Diálogos femininos ou feministas: construções, reconstruções e desconstruções literárias nas Literaturas de Língua Inglesa

ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS DE ORGULHO E PRECONCEITO: MR. DARCY GANHA OS HOLOFOTES

Maria Clara Pivato Biajoli (UNICAMP/ CNPq)

Uma rápida pesquisa no site americano Amazon.com utilizando o termo “Austen Sequel” encontra 551 resultados, uma lista impressionante de continuações e outros tipos de adaptações literárias baseadas nos romances de Austen disponíveis em forma impressa ou em versão eletrônica. Seria uma longa e árdua tarefa descrever todas elas, mas basicamente esse termo ‘sequels’ inclui continuações tradicionais, que se centram na vida das personagens depois do fim do original; variações que incluem histórias que se passam antes do original, chamadas ‘prequels’, ou durante, chamadas ‘midquels’; e as reescrituras, ou ‘retellings’, da mesma história a partir de outras personagens secundárias. Existem também os ‘mash-ups’, que combinam Austen com zumbis, vampiros e tudo o que mais que for popular atualmente, e adaptações modernas, que trazem a história para os nossos dias atuais, como na recente adaptação para o seriado veiculado no Youtube “The Lizzie Bennet Diaries”, depois transformado em livro.

O foco na personagem de Mr. Darcy é um forte ponto em comum entre essas continuações produzidas desde a década de 1990, momento em que a obra de Austen foi redescoberta com muita força pelo cinema e TV. Não menos que sete adaptações, entre filmes e séries, foram lançadas nesse período, contribuindo para que os romances recebessem maior atenção nas livrarias e nas comunidades de *fan fiction*. Indubitavelmente, a adaptação para a TV de *Orgulho e Preconceito* (doravante O&P) feita pela BBC em 1995 é essencial para entendermos a popularidade desse romance desde então e deve ser vista como um marco na história da sua recepção, pois ele passou a receber novos significados que o transformaram em um outro livro imediatamente após o lançamento dessa série. Por esse motivo, iniciaremos por ela.

Entre outras características interessantes, devemos notar como essa adaptação da BBC aumentou o nível de sensibilidade e romantismo da história, focando somente nos sentimentos de Elizabeth e Mr. Darcy e em seu final feliz, representado pela cena final do casamento. Como afirma Patrice Hannon (1996, p.32), os finais felizes dos romances de Austen seguem apenas uma convenção do gênero da comédia, e não significam que o casamento em si era o objetivo principal dessas obras, uma ideia tradicional que já foi desconstruída pela crítica



feminista desde o fim da década de 1970. Se tomarmos a forma como Austen se recusa a escrever longas ou explícitas declarações de amor, e como ela até parecia rir de seus casamentos, podemos concluir que esse aspecto ‘romântico’ de seu livro advém mais de nossos olhos atuais do que de sua pena de duzentos anos atrás. Por exemplo, em O&P Austen inicia o último capítulo, que traz o duplo casamento de Darcy/Elizabeth e Bingley/Jane, dizendo: “Happy for all her maternal feelings was the day on which Mrs. Bennet *got rid* of her two most deserving daughters.” (Austen, 2006, p.297, destaque meu). O tom dessa abertura é completamente diferente da cena do seriado em que podemos compartilhar da felicidade dos dois casais e nos emocionar com o beijo – não-existente no original – entre Darcy e Elizabeth depois que eles entram em sua carruagem para seguir para o tão esperado final feliz. Essa adaptação, juntamente com os outros filmes produzidos na década de 1990, poderia então ser responsável pela disseminação da ideia de que Jane Austen era uma escritora de romances inocentes para mulheres e a inventora da moderna ‘chick-lit’. Muitos críticos já notaram esse fenômeno que Deborah Kaplan chamou de “harlequinização” da obra de Austen, ou seja, como ela se tornou o modelo para todos os romances de bolso baratos. De acordo com Kaplan, por “harlequinização” ela quer dizer:

like the mass-market romance, the focus is on a hero and heroine's courtship at the expense of other characters and other experiences, which are sketchily represented. Harlequinization does not require a plot closely patterned on *Pride and Prejudice*. But it does necessitate an unswerving attention to the hero's and heroine's desires for one another and a tendency to represent those desires in unsurprising, even clichéd ways. (KAPLAN, 2001, p.178)

O efeito mais importante da adaptação de 1995, em minha opinião, é a transformação efetuada na personagem de Mr. Darcy, interpretado por Colin Firth. Em geral, o script de Andrew Davies é considerado relativamente fiel ao original, mas, de acordo com Lisa Hopkins (2011, p.115), Davies incluiu algumas cenas que não estão presentes no romance para ilustrar eventos – e sentimentos – relacionados basicamente a Darcy. Em uma entrevista, o roteirista explica suas escolhas da seguinte forma:

I restrain myself to writing the scenes that she [Austen] didn't write, really, because she chose not to take the liberty of writing scenes with men on their own or with other men. [But] I thought that could help such a lot, especially since I was writing such a pro-Darcy adaptation in ‘Pride and Prejudice’. If they saw him suffering or just doing something very physical, the audience would treat him more like a real person, and not just have Elizabeth's view, where she only sees him when he's in a bad mood all dressed up in evening dress. (DAVIES apud CARMELL e WHELEHAN, 2007, p.244)

Essas cenas mostram Darcy em uma banheira, Darcy observando Elizabeth de uma janela distante, Darcy lutando esgrima, cavalgando ou jogando bilhar, tentando escrever a carta para Elizabeth, e caminhando no bairro mais pobre de Londres para resgatar Lydia Bennet. De acordo com Hopkins, essa versão de O&P “is unashamed about appealing to women and in particular about fetishizing and framing Darcy and offering him up to the female gaze” (Hopkins, 2001, p.122). Davies conseguiu construir, então, um Darcy mais real, mais



aberto ao nosso escrutínio. O resultado, usando as palavras de Louis Menand (1996), é uma adaptação que adiciona uma pitada – eu diria até uma grande dose – de ‘extra-Darcy’ à história, o que inevitavelmente vai reconfigurar a imagem do herói. Para Cheryl Nixon, a verdade é que nós não gostamos de Darcy da forma como é retratado no romance, logo adaptações “must add scenes to add desirability to her male protagonist” (Nixon, 2001, p.27). Essas adições são, assim, em grande parte responsáveis pelo sucesso da adaptação, em que o herói é recriado de forma muito mais emotiva e sentimental, ou, como Nixon nos lembra, “inconsistent with Austen’s character development and, more importantly, at odds with Austen’s own critique of sensibility” (Nixon, 2001, p.26). Enquanto Darcy aparece no romance sempre controlado e sério, na adaptação nós o vemos

tortured by an excess of emotions he cannot express. A brooding loner who can neither physically contain nor verbally express his inner emotional battles, Darcy engages in a roster of physical activities that do not appear in the novel but which convey these battles to the viewer. (...) [They] create a cinematic form of self-expression, a dialogue between his mind and body that runs throughout the entire film but is absent from the novel. (NIXON, 2001, p.31).

É através dessas cenas que nós conseguimos ver a sua emoção e nos identificarmos muito mais com Colin Firth do que com o Darcy criado pelo ator David Rintoul na adaptação de 1980. Rintoul foi muito mais fiel ao livro ao não deixar transparecer nenhuma emoção em seu rosto, contudo acabou sendo duramente criticado exatamente por isso.

Mas todos nós sabemos que a cena mais icônica escrita por Davies para a adaptação de 1995 é aquela em que Darcy mergulha em um lago em Pemberley e aparece depois com sua camisa molhada e grudada em seu corpo. Davies descreve a cena como:

an accident actually because I wanted him to dive in totally naked which was part of my scheme to getting the leading characters out of their posh tight restricting clothes as often as possible, but for some reason, perhaps because it would have been a very tedious and an elaborate striptease anyway, he didn’t dive in naked, he dived in with his shirt on and so gave us this scene. And I didn’t realise how erotic it was going to be. (...) But that wet shirt moment is really the first time Elizabeth has seen Darcy as natural man, as it were. She has always been thrust into rooms with this rather daunting, beautifully turned-out guy and here he is all wet and tousled and mysteriously more fascinating than ever. (DAVIES apud CARMELL e WHELEHAN, 2007, p.246)

A cena então é a representação total de um Darcy “real” que foi percebido pelos os telespectadores como muito, muito sexy. Ela se tornou uma espécie de ‘clássico’, sendo reproduzida ou mencionada muitas vezes em romances ou produções de TV posteriores. Bridget Jones, a personagem do romance de Helen Fielding baseado em O&P, é obcecada com a cena e a assiste constantemente com suas amigas: “We fell silent then, watching Colin Firth emerging from the lake dripping wet, in the see-through white shirt. Mmm.” (Fielding, 1999, p.35). Amanda Price, na adaptação “Lost in Austen”, pede um pequeno favor para o seu Mr. Darcy, e este favor é exatamente mergulhar em um lago usando somente calça e camisa. Jane Hayes, a



personagem principal de *Austenland*, explica a sua obsessão com O&P devido a essa cena: “I don't think I could explain it to a man. If you were a woman, all I'd have to say is 'Colin Firth in a wet shirt' and you'd say, 'Ah'” (Hale, 2008, p.77). E foi eleita a cena mais importante da história da TV inglesa, fato celebrado com a instalação de uma estátua imensa de Mr. Darcy no meio do lago do Hyde Park em Londres.

O ator Colin Firth também passou a ser irremediavelmente associado à personagem pelos fãs. Nas continuações de O&P não há divergências na descrição da aparência de Mr. Darcy, que tem aqueles mesmos cabelos castanhos e desarrumados, apesar de a própria Austen ter falado apenas sobre “his fine, tall person, handsome features, noble mien” (Austen, 2006, p.10). Podemos até encontrar um Darcy gay em algumas continuações, mas um Darcy loiro é impossível! A imagem do ator, portanto, faz parte do “fandom” (fan+canon) de O&P, ou seja, o cânone construído pelos fãs em um processo no qual, segundo Bronwen Thomas, “certain plot or character elements become established within the fan community - even when those elements never appeared in the source text, or radically depart from it.” (Thomas, 2011, p.8)

Toda essa atenção dada a Mr. Darcy vem transformando-o na personagem principal de O&P. O problema é que ele não está tão presente assim no romance original, e quando está, geralmente aparece distanciado, representado em pé próximo a uma janela, quieto. Logo, se voltarmos agora às continuações de O&P, os fãs de Austen vão solucionar esse “problema” escrevendo ‘retellings’ a partir do ponto de vista de Darcy. Não é coincidência, como nota Lisa Hopkins, que menos de um ano depois da estreia da série da BBC, Janet Aylmer publicou uma continuação de muito sucesso chamada *Darcy's Story*, na qual ela usa o texto original de Austen com algumas modificações para tentar mostrar ao leitor como seria o romance a partir do olhar de Darcy (Hopkins, 2001, p.122). Muitas outras continuações seguiram essa nova abordagem, trazendo então não somente o ponto de vista de Darcy mas os seus sentimentos, cada vez mais fervorosos e apaixonados, o que começou logo depois da série de 1995. Ao mesmo tempo, esses autores usavam essa oportunidade para ‘corrigir’ os defeitos da personagem: seu orgulho se tornava timidez, sua grosseria se tornava insegurança, e mesmo se Darcy afirmou no original que Elizabeth não era bonita o bastante para tentá-lo, na verdade ele já estava absolutamente apaixonado por ela porque nada é aceitável senão o amor à primeira vista, e poderíamos até imaginar a risada de Austen se ela pudesse presenciar o que foi feito de seu herói, já que ela mesma disse que “pictures of perfection make me sick & wicked”.¹

Esse foco total em Mr. Darcy parece ter atingido seu ápice na recente continuação de Lilly Granson intitulada *Mr. Darcy's Sorrow and Redemption*, a qual traz Darcy como viúvo após a morte de Elizabeth

¹ Carta escrita para a sobrinha Fanny Knight em 23 de março de 1817. In LE FAYE, Deirdre (ed.), 2011, p.350.



durante o parto de sua primeira filha, não muito tempo depois do casamento. Elizabeth nem mesmo aparece nessa continuação, e nós vemos somente Darcy tentando reparar seu coração partido para tentar encontrar o amor novamente com outra mulher. E como ele consegue, a impressão que fica é que Elizabeth se tornou secundária, ou ainda desnecessária, não sendo importante nem mesmo para o final feliz de Darcy. Ao mesmo tempo, pela quantidade de livros de auto-ajuda que prometem guiar mulheres modernas em sua busca pelo seu próprio Mr. Darcy, começo a pensar que Elizabeth na verdade é vista como um obstáculo na fantasia da leitora de se tornar ela mesma a Mrs. Darcy.

Isso é facilmente observável na mencionada adaptação para a TV “Lost in Austen” (2008). Amanda Price, depois que seu namorado bêbado e nem um pouco perfeito praticamente arrota um pedido de casamento nada romântico, encontra uma porta mágica em seu banheiro que a leva para o mundo de O&P, seu romance preferido, e acaba trocando de lugar com Elizabeth, que vai viver na Londres moderna, corta seu cabelo bem curto e passa a trabalhar como babá. Amanda fica presa em Longbourn e provoca muitos problemas ao tentar forçar as personagens a se comportarem exatamente como no livro, o que é responsável por boa parte do lado cômico da adaptação. Entretanto, o final é muito interessante pois Amanda consegue fazer com que Darcy se apaixone por ela, e ela decide então permanecer nesse universo paralelo enquanto Elizabeth decide permanecer em Londres – um obstáculo removido. No início, Amanda justifica sua preferência por Austen por conta de um certo sentimento nostálgico que faz com que a leitura de O&P, para ela, seja uma forma de escapismo. Nesse momento, ela não destaca a figura de Mr. Darcy, muito pelo contrário, parece criticar as mulheres modernas obcecadas por Colin Firth: “I’m not hung up about Darcy. I do not sit at home with the pause button and Colin Firth in clingy pants. I love the love story. I love Elizabeth. I love the manners and the language and the courtesy.” (Lost in Austen, 2008, 6min). Com o desenrolar da história, no entanto, e após Darcy declarar seu amor por ela, Amanda admite para ele que “I love you and I didn’t know that... I have always loved you. Every time I have fallen for a man, I close my eyes, it’s been you” (Lost in Austen, 2008, 124min). Como Ariane Hudelet observa, “Amanda Price also changes the ending of ‘Pride and Prejudice’. The fantasy comes full circle, appropriation is absolute, and ‘Pride and Prejudice’ has actually become her story.” (Hudelet, 2012, p.261). Não por acaso, a capa do DVD traz a atriz que interpreta Amanda, Jemima Rooper, segurando uma cópia de O&P, e na sua capa, ao invés das ilustrações regenciais comumente usadas, vemos uma foto da própria Amanda. Ela não só está no livro, como o livro agora é sobre Amanda encontrando o seu Mr. Darcy, o qual, para a sua alegria e para a inveja de todas as outras ‘darcymaníacas’, é, magicamente, o original!

Assim, podemos perceber que a adaptação da BBC de 1995 iniciou uma tendência de se adicionar um



“extra Darcy” a O&P, criando ou pelo menos aumentando muito a obsessão com essa personagem, e introduzindo a hoje famosa “darcymania”. Essa adaptação ajudou a transformar o romance em uma história sobre os sentimentos de Darcy, sobre sua conquista de Elizabeth e, em última instância, sobre o *seu* final feliz. O ponto curioso nisso tudo é que, apesar do fato de ele ser mesmo o herói do romance, a história não é sobre ele tanto quanto é sobre Elizabeth. Nós vemos tudo através de seus olhos e vemos a sua transformação e o reconhecimento dos seus erros. Nós vemos as mudanças que se operam em Elizabeth mas não vemos as de Darcy porque ele reaparece em Pemberley na metade do livro já transformado. Nós não sabemos o que aconteceu e como essa mudança se deu, e isso é a grande curiosidade dos leitores que embarcaram na ‘darcymania’. A adaptação de 1995 tenta preencher esses vazios da história original, e as continuações vão explorá-los à exaustão, ao ponto de que não acredito ser mais possível para uma pessoa ler o romance sem ser tocado, ainda que minimamente, por essa noção de que tudo gira em torno de Mr. Darcy.

Um bom exemplo disso é a forma como as continuações a partir do ponto de vista de Darcy abordam a parte em que ele salva a família de Elizabeth ao arranjar o casamento de Lydia com Wickham. Em O&P, esse evento é totalmente escondido dos leitores, revelado somente em alguns pontos pela carta da tia de Elizabeth, Mrs. Gardiner, porém nessas variações essa parte pode ser explorada em detalhes. Darcy recebe então todas as glórias de um corajoso e inteligente herói, que entrou no submundo de Londres para salvar a irmã de sua amada de forma totalmente altruísta porque ele ainda não sabia que Elizabeth já o amava também. Totalmente altruísta? No original, no momento em que Elizabeth tenta agradecê-lo pelo o que fez por sua irmã, Darcy responde: “If you *will* thank me,” he replied, ‘let it be for yourself alone. That the wish of giving happiness to you might add force to the other inducements which led me on, I shall not attempt to deny. But your *family* owe me nothing. Much as I respect them, I believe I thought only of *you*.” (Austen, 2006, p.280). Darcy, nessa segunda declaração de amor que não falha em provocar suspiros parece admitir que, se não estivesse apaixonado por Elizabeth, nada teria feito por Lydia. E por mais que ele estivesse passando por cima de convenções sociais para se casar com Elizabeth, podemos inferir que, se um casamento com uma jovem detentora de conexões familiares tão inferiores era difícil, um casamento com uma jovem cuja irmã tinha fugido com um amante e ainda encontrava-se perdida em Londres era impossível. Darcy agiu então para garantir não só a tranquilidade de Elizabeth, mas também para garantir a possibilidade de eles ficarem juntos. Afinal, podemos indagar, quantas outras mulheres Wickham seduziu e abandonou antes de Lydia as quais Darcy não se sentiu na obrigação de ajudar? Ele mesmo parece perceber esse problema. De acordo com a carta de Mrs. Gardiner, somos informados da forma como ele justificou sua interferência em um assunto familiar:



The motive professed was his conviction of its being owing to himself that Wickham's worthlessness had not been so well known as to make it impossible for any young woman of character to love or confide in him. He generously imputed the whole to his mistaken pride, and confessed that he had before thought it beneath him to lay his private actions open to the world. His character was to speak for itself. He called it, therefore, his duty to step forward, and endeavour to remedy an evil which had been brought on by himself. (Austen, 2006, p.244)

De certo modo, então, Darcy parece se lembrar de que ele poderia ter feito algo para impedir as ações de Wickham, e somente Elizabeth o despertou para essa realidade, como ele mesmo admite após o seu segundo pedido de casamento:

I have been a selfish being all my life, in practice, though not in principle. As a child I was taught what was *right*, but I was not taught to correct my temper. I was given good principles, but left to follow them in pride and conceit. Unfortunately an only son (for many years an only *child*), I was spoilt by my parents, who, though good themselves (my father, particularly, all that was benevolent and amiable), allowed, encouraged, almost taught me to be selfish and overbearing; to care for none beyond my own family circle; to think meanly of all the rest of the world; to *wish* at least to think meanly of their sense and worth compared with my own. Such I was, from eight to eight and twenty; and such I might still have been but for you, dearest, loveliest Elizabeth! (AUSTEN, 2006, p.282)

Se Darcy tivesse conquistado seus sentimentos em relação à Elizabeth, podemos acreditar que ele continuaria sendo essa pessoa egoísta e orgulhosa, e Lydia estaria perdida para sempre. Geralmente as continuações tendem a suavizar essas falhas que Darcy admite abertamente, tentando justificá-las como timidez, como parece ser o caso de sua irmã², construindo-o como um homem deslocado ou que não se sente à vontade dentro da alta classe social a que pertencia. Mas colocar Darcy como uma pessoa normal, que age vez ou outra também de forma egoísta – sem torná-lo necessariamente mau – parece impedir o seu retrato de príncipe encantado, o homem perfeito a ser encontrado por todas as mulheres.

Essas continuações, mesmo com todos esses problemas, são muito populares e se sustentam a partir da repetição de algumas fórmulas de sucesso com a inclusão de cenas dramáticas, cenas eróticas, e o sempre presente final felicíssimo. A princípio um passatempo divertido, o problema surge quando essas continuações abrem mão – mas não só isso, parecem apagá-la até – de uma Jane Austen crítica, de perceber como a autora criticava as relações de gênero e o espaço dado às mulheres em sua época, e de aproveitar a ironia de seus romances para problematizar as nossas relações de gênero atuais que continuam tão desiguais. Ao contrário, como já afirmei anteriormente, essas continuações se baseiam na reprodução de papéis tradicionais muito veiculados pela indústria cultural dos contos de fada – a donzela em perigo e o herói corajoso para resgatá-la – divulgando uma ideia de que “as mulheres hoje até podem ser independentes, mas no fundo elas sempre

²“(…) she had heard that Miss Darcy was exceedingly proud; but the observation of a very few minutes convinced her that she was only exceedingly shy.” (Austen, 2006, p.197)



necessitarão de um príncipe para protegê-las.” (Biajoli, 2014, p.153)

A proliferação das continuações de O&P parecem funcionar, então, como um guia de leitura para o original, ou até mesmo para a vida. O que me faz lembrar de Dom Quixote, e como os romances de cavalaria produziram nesse herói uma nova visão de mundo, como se fosse uma lente colocada sobre seus olhos que transformava moinhos em gigantes. Da mesma forma, a repetição incansável da história de amor de Darcy e Elizabeth e seu final feliz perfeito presente nessas continuações transformam o sentimentalismo em um manual, o que faz com que leitores procurem o “cor de rosa” tanto no original – o que, na minha opinião, não existe dessa forma – quanto na própria autora: muitos fãs de Austen lamentam o fato de a escritora não ter se casado, como se isso fosse um sinal de que tenha sido infeliz, e buscam incansavelmente em suas cartas e nas memórias de parentes sinais de que ela tenha vivido uma paixão.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. Ed. Pat Rogers. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

AYLMER, Janet. *Darcy's Story*. England: Harper Collins Ebooks, 2006.

BIAJOLI, Maria Clara Pivato Biajoli. “A popularidade de Orgulho e Preconceito e a perda de uma Jane Austen crítica”. *Revista Expressão*, n.1, 2014, p.143-154.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. A practical understanding of literature on screen: two conversations with Andrew Davies. In: CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda (ed.) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 239-251.

FIELDING, Helen *Bridget Jones: The Edge of Reason*. London: Penguin Books, 1999.

GRANSON, Lilly. *Mr. Darcy's Sorrow and Redemption*. Anscott Publishing, 2014.

HALE, Shannon. *Austenland*. Bloomsbury, 2008.

HANNON, Patrice. Austen Novels and Austen Films: Incompatible Words?” in *Persuasions* 18, 1996, p.24-32. Disponível em <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number18/hannon.htm>

HUDELET, Ariane. Austen and Sterne: Beyond Heritage. In: CARTMELL, Deborah (ed). *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. USA: Wiley-Blackwell, 2012, p. 256-271.

HOPKINS, Lisa. Mr. Darcy's Body. Privileging the Female Gaze”. In TROOST, Linda; GREENFIELD, Sayre (ed.). *Jane Austen in Hollywood*. USA: The University Press of Kentucky, 2001, p.111-122.

KAPLAN, Deborah. Mass Marketing Jane Austen. Men, Women, and Courtship in Two Film Adaptations. In:



TROOST, Linda; GREENFIELD, Sayre (ed.). *Jane Austen in Hollywood*. USA: The University Press of Kentucky, 2001. p.177-188.

LE FAYE, Deirdre (ed). *Jane Austen's Letters*. England: Oxford University Press, 2011.

MENAND, Louis. What Jane Austen Doesn't Tell Us. In: *The New York Review of Books*. 1996. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1996/feb/01/what-jane-austen-doesnt-tell-us/>

NIXON, Cheryl L. Balancing the Courtship Hero. Masculine Emotional Display in Film Adaptations of Austen's Novels. In: TROOST, Linda; GREENFIELD, Sayre (ed.). *Jane Austen in Hollywood*. USA: The University Press of Kentucky, 2001, p.22-43.

THOMAS, Bronwen. What is fanfiction and why are people saying such nice things about it? In: *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, v. 3, 2011, p. 1-24. Disponível em <http://muse.jhu.edu/journals/stw/summary/v003/3.thomas.html>. Acesso em 03/06/2014.

Adaptações para TV:

“Pride and Prejudice”. England. BBC, 1995. Dir: Simon Langton. 327 Min. Cast: Colin Firth, Jennifer Ehle.

“Lost in Austen”. England, 2008. Dir: Dan Zeff. 180 Min. Cast: Jemina Rooper, Elliot Cowan.

“The Lizzie Bennet Diaries”, USA, 2013. Série veiculada pelo Youtube. <http://www.pemberleydigital.com/the-lizzie-bennet-diaries/>

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 23

Representações identitárias e de gênero na literatura feminina africana de língua portuguesa

**MORNAS ERAM AS NOITES: SÍMBOLOS DA TRANSFORMAÇÃO FEMININA NA CONTÍSTICA
DE DINA SALÚSTIO**

Demétrio Alves Paz (UFFS/UFRGS)

Italo Calvino em *Por que ler os clássicos* (1994, p. 16) aconselha a:

inventar para cada um de nós uma biblioteca ideal de nossos clássicos; e diria que ela deveria incluir uma metade de livros que já lemos e que contaram para nós, e outra de livros que pretendemos ler e pressupomos possam vir a contar. Separando uma seção a ser preenchida pelas surpresas, as descobertas ocasionais.

Seguindo à risca a sugestão de Calvino, uma das minhas descobertas ocasionais foi a obra *Mornas eram as noites*, de Dina Salústio. A escritora cabo verdiana Bernardina de Oliveira Salústio, mais conhecida como Dina Salústio, nasceu em Santo Antão em 1941, trabalhou em Angola, Cabo Verde e Portugal. É Assistente social, jornalista e professora, além de escritora. É autora de *Mornas eram as noites* (1994), *A Louca de Serrano* (1998), *A Estrelinha Tlim, Tlim* (1998), *O que os olhos não veem* (2002), *Filha do Vento* (2009). Recebeu o primeiro prêmio de literatura infantil de Cabo Verde em 1994, o terceiro prêmio de literatura infantil dos PALOP em 1999. Pouco conhecida e divulgada, a sua obra é conhecida e pesquisada por poucos. Fato este que dificulta ainda mais os estudos, pois há pouca fortuna crítica. A pesquisadora que mais se dedicou ao estudo da autora cabo verdiana é Simone Caputo Gomes.

O nosso objetivo é tanto analisar os símbolos que surgem ao longo da obra (noite, mar, ilha, maternidade e morte) quanto propor uma tipologia com uma divisão para os contos. Nas trinta e cinco narrativas, observamos que há temas comuns em vários deles, tais como: partida e regresso; a condição feminina; relações familiares; pobreza e necessidade; memória, e violência (doméstica ou social). Ao examinar os enredos, relacionaremos símbolos e temas.

No título da obra já há duas referências. A primeira refere-se a um gênero musical, que segundo Simone Caputo Gomes (2006, p. 99), *Morna* é a

modalidade musical típica de Cabo Verde que veicula a poesia oral. Tradicionalmente canto de mulher, o entendimento do lugar cultural da *morna* no mundo cabo-verdiano pode derramar outras luzes sobre a significação do título: “música eram as noites” é uma leitura para *Mornas eram as noites*. Música de mulheres, em que a mulher é a peça principal.

Da mesma forma, Maria Teresa Salgado (2008, p. 38) percebe o gênero como “verdadeiras crônicas



vivas e expressivas da vida do cabo-verdiano, podendo exprimir a dor, a alegria, a nostalgia, os problemas existenciais, a esperança.” Assim, o gênero musical, mais do que música também representa a identidade do país.

A segunda, a noite, é “relacionada ao feminino e o inconsciente” (CIRLOT, 409) Lurker (1997) vê nela o horário propício à transformação, pois antecede o dia que revela/mostra. Para Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 640),

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. [...] Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a vida.

Portanto, relacionando os dois símbolos presentes no título, a identidade do país é gestada aos poucos superando problemas e tendo esperança no novo dia que surgirá, trazendo transformações. A seguir apresentamos a tipologia.

1) Partida e regresso: sair e voltar para Cabo Verde, de alguma forma, transforma o personagem, mas o regresso dá-se pela saudade ou apego à terra.

Em “Uma viagem de saudades”, um narrador introduz uma história que ouviu e a reproduz. Dois jovens apaixonaram-se, mas ela teve de fazer uma viagem para conhecer o pai. O que duraria três meses, demorou 30 anos para retornar. Agora, no retorno, ela busca sua paixão, tendo passado três décadas, porém ela se sente a mesma jovem de 17 anos.

No exterior, ela teve uma vida: “casara em França, foi feliz, infeliz, viveu e morreu como todos nós nesses anos; mas era como se o tempo lhe tivesse poupado o coração; como se a esperança não tivesse sofrido um lanho que fosse, enquanto estivera ausente.” (p. 20). Ao contrário dele que apenas sobrevivera “[...] atarracado pelos anos e pelas gorduras, careca, avermelhado pelo grogue.” (p. 20).

O simbolismo antitético da ilha ilustra muito bem o conto. Ela, que saiu e retornou, representa a “consciência e vontade” (CIRLOT, 1984, 307), a mudança, mas tanto a saudade quanto a lembrança de um tempo idílico ficou. Ele, que permaneceu, ficou isolado, sozinho, morto para a vida. Outros contos que pertencem à mesma categoria: Ponto final, ...Ou quando Santo Antão é apenas silêncio.

2) A condição feminina: reconhecer-se como mulher, ter consciência de seu papel e de sua sexualidade numa sociedade onde os homens têm todas as liberdades. Devido não só ao fato de a escritora ser mulher, mas também ao fato de representar mulheres de diferentes estratos da sociedade (GOMES, 2013, p. 53), essa é a temática predominante na obra. Outros exemplos da mesma temática: Mãe não é mulher, Please come back to me, A oportunidade do grito, E porque havia de não gostar, Forçadamente mulher, forçosamente



mãe, O conhecimento em debate, Álcool na noite, O que é isso de liberdade?, Os caminhos insondáveis do profeta, Conversa de comadres.

Em “Liberdade adiada”, uma mulher cansada da vida que leva (carregar água, cuidar dos filhos) pensa em ir embora, mas acaba não indo por amor aos filhos. O início do conto, ao referir-se ao seu cansaço, lembra muito a descrição de um parto. No seu caso, os filhos já existem, mas talvez seja o nascimento de sua liberdade: “Não. Não voltaria para casa.” (SALÚSTIO, 1999, p.7)

Há, do mesmo modo, o vislumbre de um suicídio: “O barranco olhava-a, boca aberta, num sorriso irresistível, convidando-a para o encontro final.” (SALÚSTIO, 1999, p.8). Contudo, ela lembra dos filhos e não só a vontade de ir embora, como também a vontade de atirar-se ao abismo passa, “deixando o barranco e o sonho de liberdade para trás.” (SALÚSTIO, 1999, p.8).

A morte é um símbolo antitético, aqui ela é vista como a “suprema libertação” (CIRLOT, 1984, p. 389). Assim, ao refletir e pensar novamente nos filhos, ela desiste de sua liberdade e de seus sonhos pela família.

3) Relações familiares: a estrutura social é representada e interfere no enredo. Exemplos: Um encontro para depois, Ligação à noite

Em “Filho és, pai serás”, a narradora lembra a educação rígida da mãe e os provérbios usados por ela. No dia das mães, ela recebe a ligação da mãe que, ironicamente, lembra-lhe que dia é, mas não se despede sem antes proferir um de seus provérbios. A narradora sente-se mal, pois se esqueceu da data. Um de seus filhos liga e a parabeniza. Para se vingar, como a mãe fez com ela, liga para o outro filho e o ataca. O filho, com medo da praga, retorna a ligação e tudo é esclarecido. A narradora finaliza: “A mesma situação que eu sentia em criança. Reconheci, pensando em coisas como filhos, educação, famílias. E na minha mãe.” (SALÚSTIO, 1999, p. 25)

No conto, a maternidade é a “raiz de todas as coisas” (CIRLOT, 1984, p. 376), sejam boas ou ruins. A educação recebida pela filha não foi a mesma que ela deu aos seus filhos. Percebe-se que há uma intimidade entre mãe e filhos que não existe entre mãe e filha.

4) Pobreza e necessidade: as condições de vida dos mais necessitados é mostrada. Exemplos: Ele queria tão pouco; Um ilegítimo desejo, A indústria de tambores, Tabus em saldo, Traição do tempo.

Em “Natal”, “Três mocinhos semi-esfarrapados entram” (SALÚSTIO, 1999, p. 68) numa loja, observam tudo o que não podem comprar. A narradora os observa e vê neles o verdadeiro espírito do Natal: o desejo, a vontade, a espera, ainda que saibam que aquilo não lhes pertence, eles não perdem a oportunidade de tocar os brinquedos, “cada um vivendo o sonho de uma viagem, a aventura de uma corrida.” (SALÚSTIO, 1999, p. 68).



Outros compradores reclamam dos preços e do Natal. Para eles, a celebração deveria acabar. A narradora discorda, para ela é “bom haver Natal. É bom escrever aos amigos e dizer-lhes que estão comigo o tempo todo, apesar de meu silêncio.” (SALÚSTIO, 1999, p. 68). Também se preocupa com as crianças: “Onde está a família deles? Já terão comido hoje?” E faz conjecturas: “Só sei que estão a viver mais um Natal. O seu Natal, tecido com olhares e imaginação: um Natal de espreita.” (SALÚSTIO, 1999, p. 69).

Os clientes, ao perceberem as crianças dentro da loja, ficam assustados e a vendedora os expulsa. A narradora, mais uma vez, reflete sobre a comemoração: “Talvez o natal passasse a ser mais humano, mais de compromisso, porque não artificial.” (SALÚSTIO, 1999, p. 69). E os meninos “saem, em busca de outras lojas de sonhos.” (SALÚSTIO, 1999, p. 69).

5) Memória: o passado torna-se significativo no presente por meio das lembranças, que geram reflexões. Exemplos: Campeão de qualquer coisa, Eram todas finalistas, Sem remorsos.

Em “onde está a verdade?”, a narradora, ao retornar à praia de Escorralete, relembra de um tio, que parecia ter três metros de altura, que dava presentes, que conferia os cadernos, que fazia perguntas e que sempre se mostrava interessado no que as crianças estavam aprendendo. O tio a incentivou a estudar e saber mais. Após crescer, ela descobre que o tio mal chegava a ter 1m 80cm de altura. Mas a grande e reveladora descoberta foi “ver aquela imensidade de homem privado de uma coisa tão simples como a escrita, que nós, desde crianças, dominávamos, quase que instintivamente.” (SALÚSTIO, 1999, p. 17).

A revelação, por meio de uma surpresa ao encontrar o tio solicitando a mãe que escrevesse uma carta aos filhos, serviu para refletir sobre o que significava a verdade. O estranhamento do local visitado novamente, indica o simbolismo do mar é “agente transitivo e mediador entre o informal (ar, gases) e o formal (terra, sólido) e, analogicamente entre a vida e a morte. O mar, os oceanos, são considerados a fonte da vida e o final da mesma.” (CIRLOT, 1984, p. 372). Assim, o contraste entre a informalidade da falta de instrução do tio e a formalidade pela instrução da narradora, desencadeia nela o questionamento sobre a verdade.

6) Violência (doméstica ou social): não há resolução para o conflito sem que a agressão apareça de alguma forma. Exemplos: Foram as dores que o mataram; Filho de Deus nenhum; Para quando crianças de junho a junho

O conto “Vinganças Crioulas” pode ser visto como uma alegoria da situação cabo-verdiana: Narrada em primeira pessoa, a narradora conta a história de Tony, criador de pombas. Ele foi chamado por uma mulher, desesperada com a situação do marido (à beira da morte) e queria fazer um remédio (feitiço), usando uma pomba estrangeira, pois foi dito a ela que assim seu marido seria curado. Tony tenta argumentar e diz:



[...] as estrangeiras não merecem a injúria de serem sacrificadas em ritos de feitiçaria, mesmo que a causa fosse a mais nobre possível, como eu acreditava ser o caso. Com as crioulas é diferente – tentei explicá-lhe – já estão habituadas a maus tratos e injustiças, além de que se reproduzem cm muita facilidade, o que cá para nós, confidenciou, quase chega a ser pecado e nem mesmo se importam mais com as porradas dos machos, as suas gritarias e pressões selvagens. (SALÚSTIO, 1999, p. 77)

O que está sendo dito para as pombas, na verdade, serve para a antiga condição cabo verdiana frente ao colonialismo português, pelo modo como os nativos eram vistos pelos “estrangeiros”.

Percebemos ao longo da obra que há figuras femininas diferenciadas, representando um amplo apanhado de todas as classes sociais e de diferentes idades. A grande maioria das histórias é narrada em primeira pessoa, o que aproxima o leitor e também funciona como uma espécie de pedido de cumplicidade por parte das narradoras (que são a maioria no texto) ao leitor. A noite surge, em muitos enredos, como um símbolo de transformação, tendo em vista o subtítulo da obra: ... De como elas se entregam aos dias. Igualmente, constatamos a dubiedade do subtítulo que pode tanto referir-se às noites (do título) como às personagens femininas representadas (e narradoras) nos contos.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

GOMES, Simone Caputo. O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-verdiana. *Idioma*, nº 25, 2º semestre de 2013, p. 52-70.

GOMES, Simone Caputo. Mulher com Paisagem ao Fundo: Dina Salústio Apresenta Cabo Verde. IN: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis editora, 2006.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SALGADO, Maria Teresa. Noites nada mornas de Dina Salústio: a oportunidade do diálogo. *Abril*, Vol 1, nº1, agosto de 2008, p. 36-40.

SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites... ...De como elas se entregam aos dias*. Lisboa: Instituto Camões, 1999.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 23

Representações identitárias e de gênero na literatura feminina africana de língua portuguesa

**GÊNERO E IDENTIDADE NA NARRATIVA DE PAULINA CHIZIANE: VOZES FEMININAS E
RESSONÂNCIAS**

Áurea Regina do Nascimento Santos (IFPI)
Algemira de Macedo Mendes (UESPI)

A escritora moçambicana Paulina Chiziane apresenta sua obra literária a partir de um contexto muito particular ao escrever em um país que até poucos anos atrás foi colonizado por Portugal, e que, após a guerra de independência, no início do processo de descolonização, viveu uma intensa guerra civil, obstruindo o desenvolvimento do país e cerceando o direito à cidadania de seus habitantes, principalmente, as mulheres.

Suas narrativas têm sido objeto de estudos literários e, neste trabalho, o enfoque será em três de seus romances: *Balada de amor ao vento* (2003), *Niketche - uma história de poligamia* (2008) e *O alegre canto da perdiz* (2008).

A análise dos romances busca identificar as personagens femininas retratadas em cada um deles. Para tanto, observaremos como essas mulheres são apresentadas no contexto colonial/pós-colonial, durante o processo de construção da identidade nacional.

A voz dessas mulheres foi usurpada e silenciada pela “subalternização” (SPIVAK, 2010), e, portanto, a proposta é realizar uma leitura a fim de verificar de que forma ocorre a construção identitária da mulher moçambicana no período colonial e pós-colonial e a sua importância dentro da sociedade. Para isso observam-se aspectos relevantes como cultura, tradição, aculturação, contexto histórico e a assimilação imposta pelo colonizador europeu.

Sendo mulher moçambicana, Paulina Chiziane deu voz às mulheres de seu país duplamente colonizadas durante o período de escravização. Muitas mulheres foram violadas, outras perderam filhos e maridos no tráfico de escravos, nos exílios, nas fugas ou mortes, nas guerras e conflitos armados; viveram muitos sofrimentos advindos da opressão do colonizador tendo, assim, sua voz cada vez mais silenciada.

De acordo com Chiziane (2009), “ser escritora é uma ousadia” e sua escrita é uma forma de estar no mundo, de existir, de conquistar seu espaço na sociedade.

A autora afirma, em uma entrevista concedida a Patrick Chabal, que,

Apesar das grandes diferenças na educação da casa e da escola, encontrei harmonia na matéria que dizia respeito ao lugar da mulher na vida e no mundo. A educação tradicional ensina a mulher a guardar a casa



e a guardar-se para pertencer a um só homem. A escola também ensinava a obediência e a submissão e preparava as raparigas para serem boas donas de casa, de acordo com o princípio cristão (CHIZIANE, 1994).

Sua observação atenta das condições sociais discriminatórias era o seu ponto de partida para começar a pensar e a escrever sobre a condição humana, em geral, e das mulheres, em particular:

Olhei para mim e para outras mulheres. Percorri a trajetória do nosso ser, procurando o erro da nossa existência. Não encontrei nenhum. Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e incompreensão que se erguia à minha volta. A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afectivo para que o mundo as veja, as conheça e reflita sobre elas. Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam (CHIZIANE, 1994).

Tendo atuado ativamente na Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) quando era mais jovem, ela decepcionou-se com o movimento político que assumiu modelos ocidentais que pouco se relacionavam com os ideais moçambicanos. Assim, Chiziane critica a política da FRELIMO ao retratar em seus romances a “cultura fragmentada do país” (MARTINS, 2006, p. 73).

Além disso, sua própria experiência como uma mulher negra lutando para escrever um romance, publicá-lo e ser reconhecida como uma autora, dentro da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO) dominada por homens, a influenciou significativamente (CHABAL, 1994, pp. 298-299).

Assim, sua escrita oferece, frequentemente, reflexões sobre essas limitações, apontando simultaneamente para alternativas que recuperam e reciclam certos princípios socialistas.

Embora ela não concorde que seu trabalho seja rotulado de feminista, Paulina Chiziane declarou que seu primeiro romance, *Balada de Amor ao Vento*, é um livro bastante feminista de forma que, nas palavras da autora: “a minha mensagem é uma espécie de denúncia, é um grito de protesto” (CHIZIANE, 1994, p. 298.)

Paulina Chiziane criou personagens femininas muito ricas e importantes, cuja complexidade permite a observação não apenas de papéis de gênero pré-definidos, mas também de como sua suposta previsibilidade foi utilizada no contexto de guerra.

Como Chiziane afirma,

Quis mostrar que as mulheres não são só vítimas. Nesta guerra vi casos concretos. A Renamo tinha um truque muito bom. Quem fazia o trabalho de reconhecimento da aldeia e das zonas que eram atacadas eram as mulheres. A mulher aparecia na aldeia, conversava, ia buscar água e observava, porque sabia de táticas de guerra. Era depois ela quem dava o sinal às tropas que estavam escondidas. Os estereótipos colados à imagem da mulher funcionaram muito bem nesta guerra, na qual participaram de uma forma muito cruel. E ninguém deu por isso. Quando eu digo que as mulheres são invisíveis, são-no em todos os aspectos (CHIZIANE apud MARTINS, 2006).

Em uma entrevista dada a Gil Filipe (2009), um repórter do jornal moçambicano *Jornal de Notícias*, Chiziane afirmou que, com seus romances, ela esperava fazer uso de suas próprias experiências na Zambézia e



de especificidades históricas de toda a região para reabrir o debate sobre o projeto de nação e da identidade nacional:

É um povo muito sofrido, sei que outros povos que formam o povo moçambicano também sofreram, mas ali... É na sua terra onde o regime colonial português experimentou as suas grandes teorias de miscigenação, falando concretamente das teorias políticas de Gilberto Freyre. É uma coisa que se sente, ou seja a pessoa entra naquela terra e sente que “aqui houve alguma coisa”. Eu colocava-me questões como “como foi possível, o que é que aconteceu, como é que se deu este processo? E foi com muita mágoa que eu percebi que a materialização destes grandes princípios políticos e filosóficos foi feita no corpo das mulheres. Portanto, é o sangue delas que, de certa maneira, esteve no prato da balança para a construção deste projecto de nação (CHIZIANE, 2009).

Desde o seu primeiro romance, Chiziane tem construído universos femininos desenhados em constantes fusões entre tradição e modernidade, que proporcionam um encontro criativo entre ficção e realidades históricas como, por exemplo: a guerra civil, em *Ventos do apocalipse* (1999); a assimilação, em *Balada de amor ao vento*; a reinvenção da mulher, em *Niketche, uma história de poligamia*.

Chiziane tenta fornecer leituras da sociedade moçambicana, colocando as mulheres e a voz feminina no cerne da discussão e desafiando os limites de sua idealização dentro da nação socialista. Ao observar a existência, ou não, de uma escrita feminina que relaciona conteúdos temáticos à identidade de gênero, constatamos que a narrativa de Paulina Chiziane materializa a condição da mulher moçambicana, contextualizando-a social e culturalmente.

Em suas obras, Paulina Chiziane junta sua voz à de outras moçambicanas ao tempo em que prefere definir-se como “uma contadora de estórias”, já que sua inspiração vem “dos contos à volta da fogueira”, sua “primeira escola de arte”.

Paulina Chiziane retrata em todos os seus romances o Moçambique atual, dividido entre a tradição e a vida moderna, as culturas ancestrais e autóctones e outras que vieram posteriormente, por influência do Islã, da China, da Índia e, sobretudo, do Cristianismo.

Falando dessa diversidade e riqueza culturais, Paulina Chiziane confessa:

Em Moçambique temos dois mundos familiares distintos: por tradição, um mundo matriarcal no norte e um mundo patriarcal no sul. Contudo, com a influência do islamismo no norte, este tornou-se patriarcal e poligâmico; e o sul, tradicionalmente poligâmico, viu essa prática ser proibida com o socialismo e contestada pelo catolicismo. Ora estes processos de mudança geram conflitos e tensões que perduram (CHIZIANE apud GOMES, 2001, p.24).

Obviamente, os conflitos e tensões sempre presentes na sociedade moçambicana, afetam o dia-a-dia das famílias e, principalmente, o das mulheres que continuam a viver muitas situações de injustiça social.

Normalmente, o enfrentamento das consciências feminino-masculinas nas sociedades em que vivem, leva ao estabelecimento das relações de desigualdade e opressão e não ao estabelecimento de relações de



reciprocidade.

Do ponto de vista filosófico, para se pensar a si próprio e para pensar o mundo, a consciência precisa conceber uma dualidade de contrários em que o Eu e o Outro se oponham. Considerando que a consciência masculina é o polo dominante na espécie humana e que se concebe sempre como o Eu, à consciência feminina é atribuído o lugar do Outro.

Do lado do Eu encontramos os valores positivos e desejados, enquanto do lado do Outro encontramos valores negativos. A consideração da mulher como o Outro, com a valorização negativa, ajuda a perceber a situação da inferioridade e da opressão em que vivem muitas mulheres.

Efetivamente, a ideia de que a mulher é subordinada ao homem está profundamente enraizada no pensamento e na sociedade moçambicanas e tem implicações nos costumes e nas regras que regulam as relações de gênero. O acesso limitado à educação, saúde, capital, falta de acesso à posse e controle sobre a terra e poder desigual na tomada de decisões, colocam a mulher numa posição de séria desvantagem política, econômica e social. Enquanto os homens ganham salários em forma de dinheiro e/ou bens, a maioria das mulheres trabalha para a família e sem remuneração. Esta situação força a mulher a engajar-se em múltiplas estratégias para gerar rendimento, de modo a sobreviver.

Podemos dizer que Paulina Chiziane usa a literatura como arma de combate. Deste modo, seus romances, que são objetos deste estudo, *Balada de amor ao Vento*, *Niketche*, *Uma história de poligamia* e *O Alegre Canto da Perdiz* têm uma importante função social a cumprir. São histórias pedagógicas e moralizantes.

Nesta perspectiva, pode dizer-se que Paulina Chiziane ajusta a sua criação a outro tipo de intencionalidade que vai para além dos fins puramente literários e estéticos: a crítica à sociedade patriarcal e a vinculação a um sentido moralizador.

Esse caráter moralizador fundamenta-se por um lado, na transmissão, através das protagonistas, do conhecimento da tradição religiosa e cultural, do significado das práticas de magia, feitiçaria, dos rituais de morte e viuvez, dos rituais de iniciação sexual, através do relato das normas e tabus existentes nas relações familiares e entre homem e mulher.

Por outro lado, Paulina Chiziane mostra nos seus romances que não são só algumas das tradições autóctones que podem oprimir a mulher moçambicana. Também os novos costumes levados à África pelos portugueses, enraizando a mentalidade e a visão do mundo europeus, provocaram uma grande confusão na sociedade moçambicana e não facilitaram a vida das mulheres.

No presente turbulento, as protagonistas dos romances de Paulina Chiziane devem enfrentar-se com o



choque cultural que supõe o (des)encontro entre as culturas ocidentais e as autóctones africanas, efetuado nos períodos colonial e pós-colonial, e, ao mesmo tempo, com as contradições que resultam da sua situação enquanto mulheres, que, por uma parte, devem responder às exigências da tradição africana, e, por outra, às novas demandas e normas que a sociedade moderna introduz na cultura moçambicana.

Dois temas povoam as obras de Paulina Chiziane: 1) poligamia contraposta ao modelo da família monogâmica, e 2) crenças tradicionais, ritos de passagem, o mundo dos feitiços e da magia contraposto às religiões cristãs impostas pelo colonizador português.

É justamente o confronto entre a tradição e a modernidade em Moçambique e as suas consequências na vida das mulheres que despertam o interesse da escritora, como podemos observar no trecho a seguir:

O problema da poligamia escondida, para mim, é também, um grande problema. Eu prefiro aquele indivíduo que me mostra a sua verdadeira face do que aquele que a esconde. Porque é de fato o que se diz: a poligamia mudou de vestido. Porque esses homens todos têm quatro, cinco, dez mulheres em qualquer canto por aí. Têm filhos com duas, três, quatro mulheres todas juntas. São filhos que, porque crescem numa sociedade de monogamia, não se podem reconhecer. São crianças fruto de uma situação como a que vivemos hoje, uma situação de adultério. Mas numa sociedade de poligamia já não acontece isso, as coisas são mais abertas. A situação de adultério que vivemos hoje é muito pior do que a poligamia. (CHIZIANE, 1994, p. 299)

Observa-se que durante o relato de estórias que contemplam os temas mencionados, Paulina enfatiza o lugar da mulher neste entrecruzar das mentalidades, crenças e costumes diferentes e, habilmente, utiliza-se de narradoras que, além de narrarem estórias que se voltam à temática da condição feminina, também tem a consciência de que ser uma mulher atuante em outras esferas além do privado, além do espaço doméstico e familiar em Moçambique, significa viver uma nova guerra, isto é, a de problematizar as relações de gênero em uma sociedade contemporânea que precisa entender que não há mais espaço para uma guerra entre os sexos, mas sim uma discussão que envolve o “reconhecimento das alteridades e seus possíveis pontos de intersecção” (ROSARIO, 2010, p. 149).

No processo colonial, os colonizados deveriam assimilar as culturas e as normas ditas ‘civilizadas’ das culturas ocidentais. Assim, observa-se a construção de uma imagem apenas sexualizada da mulher moçambicana e, juntamente a isso, as projeções e perpetuações de imagens preconceituosas que desfiguraram e inferiorizaram a essência real dessa mulher.

Como Cremildo Bahule (2013, p. 128) afirma: a “sexualidade da mulher é construída a partir da visão que o homem tem sobre o mundo”.

Em contraste, temos a representação positiva da mulher nos romances de Paulina Chiziane propagando tal imagem para contribuir com o fim da discriminação racial e da subjugação feminina.



Luciana Dantas (2011, p. 14) afirma que os movimentos organizados de libertação de Moçambique, a afirmação da negritude e o fim do silenciamento africano contribuíram não só com a luta de todos os moçambicanos a se libertarem do colonizador, mas também levaram a mulher a refletir sobre o seu papel na sociedade, se engajando na mesma luta para poder se libertar não só da colonização, mas também do poder masculino.

Narrar a história de seu povo, principalmente a condição das mulheres, demonstra, na obra de Paulina Chiziane, uma preocupação com a experiência feminina, e, mesmo não se dizendo feminista, admite que suas obras são feministas e que refletir sobre a questão da mulher na sociedade é o seu objetivo enquanto escritora:

As próprias mulheres, quando escrevem, muito poucas vezes se debruçam sobre os problemas como mulheres. Em Moçambique, como em qualquer parte da África, a condição da mulher, a sua situação, o tipo de oportunidades que tem na sociedade, o estatuto que tem dentro da família, na sociedade, é algo que de facto merece ser visto. Porque as leis da tradição são muito pesadas para uma mulher [...] Então, eu posso dizer, de certo modo – não gosto muito de dizer isso mas é uma realidade – é um livro feminista. Portanto minha mensagem é uma espécie de denúncia, é um grito de protesto (CHIZIANE, 1994, p. 298).

Sabe-se que as manifestações materiais e discursivas de opressão da mulher, não apenas ocidental, vem de longa data e se relacionam a fatores de cunho sociológico, antropológico e psicológico, que envolvem aspectos relacionados à divisão social do trabalho e à própria procriação.

Os textos de Paulina Chiziane apresentam o pensamento da mulher moçambicana e sua superação em meio às adversidades impostas pelo colonizador e pelas tradições patriarcais de seu próprio povo. Eles representam as mulheres como símbolo de uma resistência. A condição feminina e a construção de sua identidade no período pós-colonial foram marcadas pela imposição e pela força do colonialismo e mesclada com aspectos da cultura europeia.

De acordo com Dantas (2011), a colonização também impulsionou o povo a refletir e a reconstruir a identidade moçambicana após o fim da colonização. Daí a importância da literatura feminina como suporte na descolonização da mulher, porque ela fora duplamente colonizada.

Analisando cada uma das obras apontadas nesse estudo, observamos a força que a escrita de Paulina Chiziane tem ao relatar situações consideradas tabus ao universo feminino de Moçambique.

Em *Balada de Amor ao Vento*, ‘o primeiro livro feminista que saiu em Moçambique’ (CHABAL, 1994, p.229), Paulina Chiziane dá vida à personagem principal, Sarnau, para que ela possa apresentar-se aos outros como mulher.

Em *Niketche – uma história de poligamia*, Rami é quem encarna a voz feminina que reclama seu lugar de mulher na sociedade moçambicana.



Já em *O Alegre Canto da Perdiz*, a vida da mulher moçambicana é personificada em Maria das Dores e em Delfina, ambas dominadas pelo poder hegemônico masculino.

As personagens dos três romances citados representam “os dilemas culturais, históricos e sociais vivenciados pela mulher moçambicana na atualidade” (MIRANDA, 2013, p. 193).

Inocência Mata (2007) afirma que:

Paulina Chiziane, uma contadora de histórias sobre relações entre homens e mulheres, busca sempre representar lugares por onde caminha a condição de subalterna da mulher (...) e atualiza um discurso que inclui o questionamento e a denúncia, dando voz e criando espaços de reflexão ao sujeito que é silenciado, tendo como intuito apelar à mulher moçambicana para uma mudança consciente (MATA, 2007, p. 437).

Elaine Showalter (1994, p. 29) criou o termo *ginocrítica* para definir a relação entre mulher e escrita literária, com o objetivo de analisar a história, o estilo, os temas, os gêneros e a estrutura dos textos literários de autoria feminina; a criatividade feminina; a trajetória da carreira literária da mulher; e a evolução das leis da tradição literária de mulheres.

De acordo com a ginocrítica, ao analisar a escrita de Paulina Chiziane, observamos que suas obras, pelo caráter de denúncia que possuem, apresentam características da escrita feminista, pois questionam o papel da mulher da sociedade.

Ou seja, a escrita literária feminina nas narrativas de Paulina Chiziane representa a voz das mulheres moçambicanas, a reconstituição de uma fala subalternizada, usurpada e reprimida durante esse longo período passado que muitas vezes ainda ecoa no presente.

A autora desafia as regras de uma sociedade marcada pela cultura patriarcal, usando sua própria voz, no contexto pós-colonial de Moçambique como uma forma de recuperar a memória ancestral de seu povo e, em particular, das mulheres, oferecendo uma nova significância para elas. Por isso, o trabalho de Paulina Chiziane aponta para o questionamento e para a ruptura do que aprisiona e oprime as atitudes e desejos das mulheres em seus romances.

Mais do que retratar a situação feminina em um Moçambique colonizado, Paulina Chiziane põe em discussão como as negociações transculturais e as mudanças de sistemas políticos apenas perpetuaram a submissão feminina, ao mesmo tempo em que, dando voz a essa personagem marginal da história do país, contribui para a reconstrução da identidade moçambicana no período pós-colonial.

REFERÊNCIAS

BAHULE, Cremildo. *Literatura Feminina, Literatura de Purificação: O Processo de Ascese da Mulher na*



Trilogia de Paulina Chiziane. 1ª Ed. Maputo: Editora Ndjira, 2013.

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

_____. *Niketche: uma história de poligamia*. 4ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

_____. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

_____. Entrevista. In: CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa; Veja, 1994, p. 292-301.

_____. *Hasteámos a bandeira e parámos de discutir o projecto de nação – Alerta Paulina Chiziane, que convida moçambicanos para um debate afogado... pelo tempo*. Entrevista a Filipe Gil. 2009. Disponível em: <http://carmoeditora.blogspot.com.br/p/paulina-chiziane-em-noticias-2.html> Acesso em: 01 de jun. 2015.

DANTAS, Luciana N. S. M. M. *Identidade da Mulher Moçambicana nas obras de Noemia de Sousa e Paulina Chiziane*. Universidade Estadual da Paraíba, Departamento de Letras e Artes, 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade).

GOMES, Júlio do Carmo. *Contadora de histórias*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa (3), 24-25, 2001.

MARTINS, Ana Margarida Dias. *The Whip of Love: Decolonising the Imposition of Authority in Paulina Chiziane's Niketche: Uma História de Poligamia*. In: *The Journal of Pan-African Studies* 3, vol. I, pp. 69-85, 2006.

MATA, Inocência & PADILHA, Laura C. (org.) *A Mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MIRANDA, Maria Geralda de. & SECCO, Carmen Lucia T. *Paulina Chiziane e a ousadia de escrever*. In: *Paulina Chiziane: vozes e rostos de Moçambique*. Ed. Appris. Org. Miranda e Secco. p. 13-22, 2013.

ROSARIO, Lourenço do. *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: BUARQUE DE HOLLANDA. H. (org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, P. 23-57, 1994.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 24
Representações do feminino na canção popular brasileira

ELAS POR ELES: AS MUSAS REBELDES CANTADAS POR COMPOSITORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Ana Cláudia Paschoal (UEM)

Desde há muito, foi destinado à mulher o papel de mera coadjuvante, ratificado pelas Sagradas Escrituras, segundo as quais Deus “fez cair pesado sono sobre o homem e este adormeceu; tomou uma de suas costelas e fechou o lugar com carne. E a costela que o senhor Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e lha trouxe” (GÊNESIS 2; 21-22). Assim, por muito tempo não se questionaram os poderes concedidos aos homens e ainda se replicaram os padrões de dominação masculina pelos quais “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais” (BOURDIEU, 2014, p. 56). Tão naturais parecem tais categorias construídas que pouca atenção é dada ao próprio texto sagrado quando este dispõe que “Criou Deus, pois o homem à sua imagem, à imagem de Deus os criou; homem e mulher os criou. Deus os abençoou e lhes disse: sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a” (GÊNESIS, 1; 27-28).

O capítulo 1 do Livro de Gênesis esclarece que Deus criou, simultaneamente, dois seres distintos, “homem e mulher” – os pronomes oblíquos “os”, “lhes” e “vos” são plurais e os comandos divinos (“sede fecundos”, “multiplicai-vos”) dão-se aos dois seres recém-concebidos. Mas a mulher criada ao mesmo tempo que o homem não mais aparece no texto bíblico; o capítulo seguinte já narra a criação da “auxiliadora idônea” extraída da costela masculina. A primeira companheira de Adão, aquela cujos traços foram apagados é, “na tradição cabalística, Lilith, a mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão, não de uma costela do homem, mas ela também diretamente da terra” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2007, p. 548). Para Sicuteri (1998, p. 23), a lenda de Lilith foi “perdida ou removida durante a época da transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja”. Relata esse autor que quando Adão e sua primeira companheira se uniam na carne, Lilith recusava-se a assumir posição de submissão, questionando: “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? [...] Por que ser dominada por ti? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual” (SICUTERI, 1998, p. 35). Ante a negativa de Adão em conceder-lhe paridade, Lilith “pronuncia irritada o nome de Deus e, acusando Adão, se



afasta” (SICUTERI, 1998, p. 36), fugindo para as margens do Mar Arábico, cujas águas, segundo a tradição popular hebraica, atraem todos os demônios e maus espíritos. Lilith, desde então, simboliza o veículo do pecado, da rebeldia, da transgressão. O mito de Lilith demonstra a força com que as religiões, em geral, fundamentam a imposição de um modelo social completamente dominado, conforme Bourdieu (2014, p.120) por “valores patriarcais e, principalmente, pelo dogma da inata inferioridade das mulheres”.

O presente estudo tem como objetivo principal apresentar a desconstrução desse dogma da inferioridade feminina a partir da imagem da mulher nas canções populares de autores brasileiros do século XX. Este trabalho objetiva, ainda, apresentar a condição em que os papéis femininos eram exercidos, em obediência aos ditames de uma sociedade dominada pela ótica masculina. Considerando os objetivos propostos, dez canções populares compostas por autores do século XX são analisadas como manifestações culturais que representam mulheres cujos comportamentos estão bem à frente de suas épocas e, para tanto, a condição feminina ao longo do século XX foi o lastro para o exame das canções enfocadas.

Apresenta-se, inicialmente, a preocupação em examinar bases de dominação de modelos patriarcais que nortearam o comportamento sócio-cultural brasileiro no século passado em contraponto às conquistas sociais femininas obtidas nesse mesmo período. Em seguida, examinam-se as canções populares cujas musas são a negação do modelo de submissão feminina correspondente ao momento em que aquelas foram compostas. Os padrões comportamentais femininos mostrados pelos compositores analisados são incompatíveis com o convencionalizado socialmente para as mulheres.

A MULHER BRASILEIRA NO SÉCULO XX

No início do século passado, dizia o cronista francês Charles Expilly: “uma mulher já é bastante instruída quando lê corretamente as suas orações e sabe escrever a receita de goiabada. Mais do que isso seria um perigo para o lar”¹. Tal pensamento fundamentava a condição feminina de *rainha do lar* (e súdita do marido) – destino das moças, educadas que eram para o matrimônio e a maternidade. E, para tanto, bastavam conhecimentos de “química culinária”, “escrituração e economia domésticas”, bordado e crochê e, se possível, um pouco de francês e umas poucas peças tocada ao piano para que se tivesse uma moça prestimosa e apta para o casamento e a construção de uma família. Eram essas as perspectivas femininas dentro modelo incontestado da cultura patriarcal, entendendo-se cultura como uma série de práticas organizadas, referentes a tudo aquilo que

¹ NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril, v. 1, 1980, p. 128.



“caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade [...] maneiras de conceber e organizar a vida social” (SANTOS, 1987, p. 27). Assim, a mulher frágil, dependente, ligada às tarefas menos exigentes física e intelectualmente, é uma representação cultural aceita e reproduzida pela sociedade do século passado, independentemente dos progressos obtidos pelas mulheres até mesmo em áreas de atuação tradicionalmente conferidas aos homens. Mas é ao longo do século XX que temos mulheres que não se conformam com o destino social que lhes é previamente arranjado e desbravam o universo tido como masculino.

Já em 1914, Eugênia Brandão torna-se a primeira repórter brasileira, trabalhando no jornal carioca *A Rua*, onde cunharam o neologismo “reportisa” para designar a única mulher de então a exercer tal ofício. Em 1918, Maria José Rabelo Mendes, a primeira diplomata do Brasil, classificada em primeiro lugar no concurso para ingresso na carreira diplomática, só teve aceito seu pedido de inscrição mediante parecer dos juristas Rui Barbosa e Clóvis Bevilacqua. Em 1919, a zoóloga Bertha Lutz funda o Movimento Feminista Brasileiro e em 1922, a Federação para o Progresso Feminino. Ainda em 1922, Anésia Pinheiro Machado tira seu brevê e se torna a primeira brasileira a pilotar avião de passageiros e a fazer voos acrobáticos. Em 1928, Alzira Soriano torna-se a primeira prefeita do Brasil (e da América Latina, conforme notícia o *The New York Times* de 08 de setembro de 1928²), na cidade de Lajes-RN. Em 1932, Maria Emma Hulga Lenk Ziegler é a primeira sul-americana a competir em Olimpíada, fazendo parte da delegação brasileira nas Olimpíadas de Los Angeles. A médica paulista Carlota Pereira de Queiróz torna-se a primeira deputada brasileira em 1934. Todas elas demonstram que, ainda com toda a resistência de uma sociedade patriarcal, tem-se, ao longo do século XX, o surgimento de um padrão feminino que não admite imposições e não aceita antigas convenções, contrariando a autoridade masculina ao assumir uma postura que questiona: “Por que ser dominada por ti? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual”.

AS MUSAS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Ao falar da construção da identidade sonora do Brasil, Tatit (2004, p.11) afirma que nossa música popular “se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra”. Para esse autor, a canção brasileira nasceu com o século XX e “chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia a dia, com uma

² ALMANAQUE BRASIL DE CULTURA POPULAR. Curitiba: Positivo, 2004, p. 41.



única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade” (TATIT, 2004, p. 70).

A música popular, como manifestação cultural que é, reproduz o pensamento dominante em relação aos papéis sociais exercidos por homens ou por mulheres, segundo os padrões tradicionalmente reconhecidos e, conforme Sant’anna (1990, p. 13), “como produto cultural, foi sempre o lugar das grandes confissões, porque nela o desejo sempre expôs sua ânsia de realização”. Obviamente, as relações amorosas não poderiam ser ignoradas pela canção popular, outro reduto tipicamente masculino, em que a representação que os compositores fazem das mulheres geralmente atende ao paradigma de dominação exercida pelo homem, pois

A história da metáfora amorosa é, em grande parte, a história do medo de amar e da incapacidade de vencer fantasmas arcaicos e modernos. É claro que essa história é a história contada por homens. E, posto que o homem se elegeu como redator da história, escolheu para a mulher o papel do outro, colocando nela a imagem do mal e da degradação (SANT’ANNA, 1990, p. 14-15).

Ainda assim, algumas canções do século XX trazem uma musa que não adere ao modelo feminino convencional, ignorando ou mesmo afrontando o poder masculino – um poder simbólico que “não se pode exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder” (BOURDIEU, 2014, p. 63). É a mulher que vemos na canção *Flor do Mal*, composta por Domingos Correia em 1909 e só gravada por Vicente Celestino em 1915:

Oh! Eu me recordo ainda desse fatal dia
em que tu me disseste, Arminda, indiferente e fria:
Eis do meu romance o fim.
Esquece-te de mim.
Não procure indagar a causa ou a razão.
Eu não te posso amar, oh, nunca quis não.
Será fácil te esquecer, prometo, minha flor,
não mais ouvir falar de amor.
Eu, hipócrita. Fingido coração
De granito... Ou de gelo. Maldição!
Ah! Espírito satânico, perverso tirânico
Chacal do mal... num lodaçal imerso...
Sofrer, quanto tenho sofrido
Sem ter consolação...
O Cristo também foi traído,
Por que não posso ser, então?
Que importa o meu sofrer ferino?
Das coisas é a ordem natural...
Seguindo o meu destino,
chamar-te-ei eternamente “a flor do mal”

O eu lírico, fingindo ser fácil esquecer sua musa, acaba tendo que se conformar com a decisão irrevogável dela, uma mulher que confessa abertamente não ter nenhum sentimento amoroso pelo homem com quem se relacionou, tendo coragem de extinguir um relacionamento estável em nome de sua liberdade de



escolha, não se acomodando a uma relação insatisfatória – o que certamente era um comportamento bastante incomum à época. Ferido em seus sentimentos e em seu orgulho, resta ao eu lírico denegrir a pessoa de sua ex-companheira, qualificando-a como uma mulher cruel, “satânica”, irracional e feroz como um “chacal”, flor imersa num “lodaçal” de baixos instintos, enfim, uma “flor do mal” que não mais dará paz ao ex-companheiro.

O compositor José Barbosa da Silva, o Sinhô, reconhece um comportamento feminino também fora dos costumes aceitáveis para sua época com o samba *Gosto que me enrosco*, de 1929:

Não se deve amar sem ser amado
É melhor morrer crucificado
Deus me livre das mulheres de hoje em dia
Desprezam o homem só por causa da orgia
Dizem que a mulher é a parte fraca
Nisso é que eu não posso acreditar
Entre beijos e abraços e carinhos
Que o homem não tendo é bem capaz de roubar
Gosto que me enrosco só de ouvir dizer
Que a parte mais fraca é a mulher
E o homem com toda a fortaleza
Desce da nobreza e faz o que ela quer.

A musa dessa canção demonstra sua liberalidade de costumes, visto que é dada à “orgia” em detrimento da companhia de um só homem. É, sem dúvida, uma mulher que não dá valor a aspectos prezados por sua época, como castidade e fidelidade femininas, pois bem conhece seu poder, exercendo a sedução e usando seus afagos para subjugar o homem, aproveitando-se da necessidade que ele tem das atenções femininas, a ponto de ele não fazer caso da perda do que considera “nobreza masculina”. Se, de acordo com Bourdieu (2014, p. 33), “o próprio ato sexual é pensado em função do princípio do primado da masculinidade”, em que o homem determina como, quando e com quem exercerá sua virilidade, então a musa de Sinhô é uma mulher que afronta, aberta e diretamente, a “nobreza” do homem, que se curva às vontades e aos caprichos femininos, sem os quais ele, confessadamente, não vive.

Ainda no início do século XX, o trabalho feminino nas indústrias é uma realidade incontestável, mas, trocando o lar pela fábrica, as operárias têm no trabalho uma ameaça a sua honra e a sua feminilidade, sendo associadas a perdição moral, degradação e prostituição, já que “a fábrica é descrita como ‘antro de perdição’, ‘bordel’ ou ‘lupanar’, enquanto a trabalhadora é vista como uma figura totalmente passiva e indefesa” (RAGO, 2013, p. 585). Sendo uma construção masculina da identidade da mulher trabalhadora, as operárias eram descritas, conforme Rago (2013, p. 578), “como ‘mocinhas infelizes e frágeis’. Apareciam desprotegidas e emocionalmente vulneráveis aos olhos da sociedade e, por isso, podiam ser presas da ambição masculina”. É uma dessas operárias a musa da canção *Três Apitos*, de 1932, um dos maiores sucessos de Noel Rosa:



Quando o apito da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos eu me lembro de você.
Mas você anda sem dúvida bem zangada
ou está interessada em fingir que não me vê.
Você que atende ao apito
de uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito tão aflito
Da buzina do meu carro ?
Você, no inverno, sem meias vai pro trabalho
Não faz fé com agasalho, nem no frio você crê.
Mas você é mesmo artigo que não se imita
Quando a fábrica apita faz reclame de você.
Nos meus olhos você lê que sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente impertinente
Que dá ordens a você.
Sou do sereno poeta muito soturno
Vou virar guarda noturno
e você sabe por quê.
Mas você não sabe que enquanto você faz pano
Eu faço junto ao piano
Estes versos pra você.

Deixando claro que sua musa (que “está muito zangada” por algum motivo) e ele já se conhecem, o eu lírico não se quer conformar com o comportamento dessa mulher que faz questão de ignorá-lo. Mesmo pertencente a uma classe social inferior à do eu lírico, a moça não se rende aos encantos que ele exhibe, inclusive fazendo pouco caso de um sinal claro de riqueza – o carro dele – e mostrando que não se enquadra no padrão então vigente de operária ingênua ou desfrutável, nem é uma mocinha “infeliz e frágil”, tampouco uma “presa da ambição masculina”; antes, é uma mulher que mais valoriza o seu próprio trabalho (atendendo ao “apito de uma chaminé de barro”) do que a ilusão de um relacionamento proveitoso com um homem rico (que tem um piano e um carro). A operária recusa-se a ser um brinquedo nas mãos do eu lírico, que ostenta suas posses a uma mulher independente que faz questão de não reconhecer um indivíduo que pensa em tomá-la por uma de suas posses.

O trabalho das mulheres, conforme Louro (2013, p. 453), “poderia ameaçá-las como mulheres, por isso o trabalho deveria ser exercido de modo a não as afastar da vida familiar, dos deveres domésticos, da alegria da maternidade, da pureza do lar”. Porém, a docência mostrou-se como um setor em que a presença feminina era vista sob um bom conceito: os cuidados para com as crianças de outrem seriam um treinamento para futuras obrigações de esposa e mãe, portanto, valores bastante positivos para a reputação de uma moça “casadoira”. As normalistas – mocinhas que frequentavam o “curso normal”, preparando-se para a carreira de “professora primária” – nem sempre exerceriam a profissão, “mas o curso era, de qualquer modo, valorizado. Isso fazia com que, para muitas, ele fosse percebido como um *curso espera marido*” (LOURO, 2013, p. 471), pois uma



vez obtido um noivo, a carreira era posta de lado e as lides domésticas passavam a ser a prioridade na vida feminina. Mas não é bem isso que a canção *A Normalista*, de 1949, composição de Antônio Rocha que se tornou sucesso na voz de Nelson Gonçalves, demonstra ao contemplar a aspirante a “professorinha”:

Vestida de azul e branco, trazendo um sorriso franco
No rostinho encantador,
Minha linda normalista rapidamente conquista
Meu coração sem amor.
Eu que trazia fechado, dentro do peito guardado
Meu coração sofredor
Estou bastante inclinado a entregá-lo ao cuidado
Daquele brotinho em flor.
Mas a normalista linda não pode casar ainda
Só depois de se formar.
Eu estou apaixonado, o pai da moça é zangado
O remédio é esperar.

A musa aqui é uma mulher instruída, com ambições fora do lar e que impõe sua vontade até a seu “zangado” pai, que lhe acata a determinação de obter um diploma antes de tudo. É uma mulher que não tem o casamento como objetivo único de sua vida, pelo contrário: “só depois de se formar” ela dará uma chance ao eu lírico que, sem contestar a vontade da normalista, conforma-se com a espera que ela lhe impõe. Aliás, o casamento, nos anos 1950 no Brasil, era visto como a suprema felicidade da mulher e dela cobrava esforços para alcançar o ideal de, conforme Pinsky (2013, p. 609), “*feminilidade*, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas, enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional”. A infidelidade feminina não encontrava justificativas nem na decepção da esposa com “a falta de carinho ou as infidelidades do marido. Em todos os casos, as mulheres eram aconselhadas a controlarem suas frustrações, fugirem das tentações e, dominando seus impulsos, manterem-se fiéis aos maridos, mesmo que eles não agissem do mesmo modo” (PINSKY, 2013, p. 635). De encontro a esse pensamento, a canção *Errei sim* é composta por Aaulfo Alves em 1950 e gravada por Dalva de Oliveira, alcançou enorme repercussão:

Errei, sim: manchei o teu nome
Mas foste tu mesmo o culpado
Deixavas-me em casa me trocando pela orgia
Faltando sempre com tua companhia
Lembro-te agora que não só casa e comida
Que prendem por toda vida o coração de uma mulher
As joias que me davas não tinham nenhum valor
Se o mais caro me negavas, que era todo o teu amor
Mas se existe ainda quem queira me condenar
Que venha logo a primeira pedra me atirar

O eu lírico representa uma mulher que não só afirma sua infidelidade como também não pede



desculpas por seu erro, revertendo as regras socialmente aceitas quando joga sobre o companheiro a culpa pelo fracasso matrimonial. É uma mulher que se mostra voraz ao fazer questão de todo o amor de seu companheiro, não se importando com os confortos e luxos patrocinados por ele e, não o vendo cumprir suas obrigações matrimoniais a contento, não hesita em satisfazer sua necessidade afetiva com outro homem. Ela, ousadamente, põe em pratos limpos e públicos sua frustração íntima, desafiando qualquer julgamento moral de então. Afinal, os chamados “anos dourados” tinham códigos bem rígidos quanto à preservação da pureza e da honradez femininas e “o valor atribuído a essas qualidades favorecia o controle social sobre a sexualidade das mulheres privilegiando, assim, uma situação de hegemonia do poder masculino” (PINSKY, 2013, p. 614). Também é dessa época a canção *Tereza da Praia*, composta por Billy Blanco em 1954, gravada por Dick Farney e Lúcio Alves, na qual dois eu líricos dialogam sobre suas conquistas:

Arranjei novo amor no Leblon:
Que corpo bonito, que pele morena,
Que amor de pequena.
Amar é tão bom !
Ela tem um nariz levantado
Os olhos verdinhos, bastante puxados
Cabelos castanhos ...e uma pinta do lado?
É a minha Tereza da Praia !
Se ela é tua, é minha também !
O verão passou todo comigo
O inverno, pergunta com quem...
Então vamos a Tereza na praia deixar
Aos beijos do sol e abraços do mar.
Tereza é da praia, não é de ninguém
Não pode ser tua
Nem tua também !

A musa, aqui, é uma mulher para quem os valores de castidade, fidelidade e casamento não importam: ela tem intimidade com ambos os amigos – que, por sinal, a reconhecem pela “pinta do lado” – e, sem nenhum problema, passa de uma conquista para outra, espertamente fazendo com que eles demorem a perceber que foram “ludibriados” por ela. É uma mulher que assume, sem nenhum problema, um *donjuanismo* tradicionalmente considerado masculino. É também o que se vê na canção *Brotinho sem juízo*, de Carlos Imperial, gravada por Roberto Carlos em 1960, época em que “o flerte por parte das mulheres revelava uma iniciativa feminina na conquista do homem, o que era condenável. A iniciativa da conquista e das declarações de amor, conforme o costume, cabia ao homem.” (PINSKY, 2013, 614). Mas o “brotinho” da canção não parece se importar com isso:

Brotinho, toma juízo. Vê se ouve o meu conselho:
Abotoa esse decote, vê se cobre esse joelho.
Para de me chamar de meu amor



Senão eu perco a razão, esqueço até quem sou.
Brotinho, não me aperte quando comigo dançar
Tire a mão do meu pescoço, não tente o rosto colar.
Para de beliscar a minha orelha
Porque se o sangue subir, eu faço o que me der na telha
E você vai se dar mal
Vai haver um Carnaval
Brotinho, não custa nada um pouquinho esperar
Um dia, com véu e grinalda, certinha você vai casar
Então você vai me agradecer
Porque eu fui tão bobinho com você.

Embora o eu lírico lance mão de bravatas ao ameaçar descontrolar-se, está francamente assustado com o assédio que a moça pratica sem nenhum pudor e com bastante insistência. Ele também não quer assumir a responsabilidade de ser o primeiro parceiro sexual da garota, a quem recomenda que espere o casamento nos moldes tão prezados pela sociedade. Comparando-se o comportamento da musa da canção à declaração de Bourdieu (2014, p. 36), segundo quem “o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de posse”, vê-se que, no processo de conquista, ela assume a postura de dominação que as convenções sociais costumam imputar aos homens. Tais convenções sempre determinaram “de maneira tácita e indiscutível, que o homem ocupe, pelo menos aparentemente e com relação ao exterior, a posição dominante do casal” (BOURDIEU, 2014, p. 58) – o que vemos totalmente negado no samba *Cala a boca, Zebedeu*, composto por Sérgio Sampaio em 1973:

Que mulher danada essa que eu arranjei
ela é uma jararaca, meu Deus, com ela eu me casei
quando está desesperada fala fala pra chuchu
e quando abre a matraca logo vem o sururu
Ontem, eu falando com ela ela gritou:
Cala a boca, Zebedeu ! Não se meta comigo
Porque quem manda em minha vida sou eu !
Ontem, quando eu cheguei em casa, tava com a mala na mão
dizendo que ia embora nas garras de um gavião
Olhou pra mim e me disse sem pestanejar:
Eu vou pro Rio de Janeiro
ver o *scretch* brasileiro jogar.

O eu lírico não só acata como também declara publicamente os mandos e desmandos da musa, que foge do modelo feminino tradicional. Ela exerce seu domínio sobre a vida do casal, não admite ser contrariada, gosta de futebol, comunica ao marido que vai viajar com outro homem (o “gavião”, um conquistador, na gíria da época) e ainda mostra ao perplexo marido o lugar dele na relação conjugal: obedecer a ela e reclamar – às costas dela – para quem tiver a paciência de lhe ouvir as queixas. É um homem igualmente vitimizado por uma musa anticonvencional que temos em *Louras Geladas*, que Paulo Ricardo e Luiz Schiavon compuseram em



1985, um dos maiores sucessos da banda *RPM* no mesmo ano:

Disfarça e faz que nem me viu, não me ouviu te chamar
Desfaz assim de mim que nem se faz com qualquer um
Agora eu sei, passei por cada papel
E rastejei tentando entrar no teu céu
agora eu sei, passei por cada papel
me embriaguei e acordei num bordel
Já sei que um é pouco, dois é bom, três é demais
Eu fico louco de ciúme de outro rapaz
Na madrugada, na mesa do bar
Louras geladas vêm me consolar
Qualquer mulher é sempre assim, vocês são todas iguais
Nos enlouquecem então se esquecem, já não querem mais
Agora eu sei, passei por cada papel...

Tem-se aqui um homem que se vê ultrajado, afinal, fez esforços até impensáveis por uma mulher, que o conquistou e o descartou logo em seguida sem lhe dar explicações. Trata-se de outra musa que inverte os papéis tradicionalmente atribuídos ao homem e à mulher, pois é ela quem comanda o ritmo da relação amorosa, iludindo o homem, desprezando-o e fazendo questão de ignorá-lo de acordo com os caprichos e as conveniências dela. O eu lírico aqui se apossa de um discurso que se convencionou chamar de feminino (e que sempre foi um alerta a moças mais ingênuas) quando ele acusa as mulheres de serem “todas iguais/nos enlouquecem então se esquecem, já não querem mais”, colocando-as na posição de manipuladoras inconsequentes, aproveitadoras mais preocupadas com a própria satisfação imediata do que com os sentimentos do parceiro – um comportamento cafajeste que sempre foi considerado tipicamente masculino.

Em 1995, Chico César compõe e grava *Mama África*, mostrando uma mulher multifacetada já nos fins do século XX:

Mama África (a minha mãe) é solteira
e tem que fazer mamadeira todo dia
além de trabalhar como empacotadeira
nas Casas Bahia
Mama África tem tanto que fazer
além de cuidar de neném, além de fazer dengue
filhinho tem que entender Mama África vai e vem
mas não se afasta de você
Quando Mama sai de casa
seus filhos se olodunzam, rola o maior jazz
Mama tem calo nos pés
Mama precisa de paz, Mama não quer brincar mais
Filhinho dá um tempo
é tanto contratempo
no ritmo da vida de mama

O eu lírico admira uma musa que não se constrange em assumir não ter muito tempo nem muita paciência para lidar com uma rotina conturbada pela dupla e cansativa jornada de trabalho, tampouco se



preocupa em exibir os sinais de cansaço e de desgastes causados pelo tempo e pelas atribuições cotidianas. É uma mulher batalhadora, não conta com ajuda masculina de nenhum tipo para gerenciar sua vida: é trabalhadora, é chefe de família, é provedora do lar, é namorada de alguém, é mãe do eu lírico. Polivalente, é uma mulher que trabalha sem se descuidar de seus deveres de mãe nem de seus afetos – imagem feminina que seria consolidada no século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa música popular, ao longo do século XX, demonstra que os homens se anteciparam ao representar, em suas composições, mulheres independentes, corajosas, liberadas, atrevidas, visionárias, avançadas para sua época. Esses compositores perceberam que as definições dos papéis sociais das mulheres estavam se redesenhando e que se instalavam, gradativamente, novos modelos femininos que não se encaixavam nos parâmetros que a ótica masculina considerava socialmente aceitáveis, mas que estabeleciam padrões fortemente delineados em nossa cultura, os quais não mais permitiriam o retorno da mulher à completa submissão ao domínio masculino.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANDT, Albert. *Dicionário de Símbolos*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

PINSKI, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORY, Mary del (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORY, Mary del (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

SANTOS, José Luís dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 24
Representações do feminino na canção popular brasileira

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS CANÇÕES DE CAROLINA MARIA DE JESUS: A QUESTÃO DA ALTERIDADE¹

Carla Lavorati (UFSM/CAPES)

1. INTRODUÇÃO

Carolina Maria de Jesus, brasileira, negra, mineira de Sacramento, nascida em 1914, ficou conhecida no Brasil e no mundo após a publicação de seu livro diário *Quarto de Despejo*, em 1960. Adjetivada por estudiosos como Joel Silveira (2009) como a escritora improvável, foi ela também uma cantora e compositora improvável. Com sua voz dissonante, entre marchinhas de carnaval, ritmos de samba, xote e mesmo valsinhas, Carolina Maria de Jesus, canta os dramas da vida na pobreza, do cotidiano marginalizado, das misérias humanas. Moradora da extinta favela do Canindé na cidade de São Paulo, Carolina Maria de Jesus, surge como um objeto estranhando - na expressão da pesquisadora Germana Henrique Pereira de Sousa - pois “[...] problematiza a literatura e, por seu intermédio, também a sociedade, ao representar a tensão entre o alto e o baixo, o livro e o lixo, a figura do escritor e a favelada” (SOUSA, 2012, p. 20). Nesse sentido, a escritora pode ser pensada como uma artista que produz e é produzida nas margens da sociedade, da economia, da educação e da cultura do país. Um objeto “estranhado” por deter o poder da palavra num meio social de iletrados e também, uma “estranha” fora dos limites da favela, destoante que é dos padrões e valores da elite letrada.

Como compositora Carolina Maria de Jesus também representa as mazelas da vida pobre, as injustiças e preconceitos, entoando como cantora a voz dissonante do povo e as próprias dissonâncias do mundo e das relações sociais. O produto final é o disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*, de 1961, *corpus* de pesquisa desse artigo. O objetivo é analisar como são construídas as representações de classe e gênero nas letras das canções, para observar como, esteticamente, esses temas problematizam questões que envolvem a alteridade. Para isso, foi realizado um recorte do objeto de pesquisa a partir da seleção de cinco letras para a análise, do total de doze que compõem o disco completo. Como suporte

¹ Esse artigo é uma adaptação do texto publicado na revista “Antares” (V. 06, N 12, jul/dez de 2014) intitulado “Uma voz que vem das margens: Carolina Maria de Jesus, a cantora improvável” que pode ser acessado pelo endereço: <http://www.ufrgs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/2980/1813>.



para de análise utilizamos as reflexões teóricas de Landowski (2002), Zigmunt Bauman (1999), Simone de Beauvoir (1980) e Margareth Rago (2004).

2. DISSONÂNCIAS DE CAROLINA

Carolina Maria de Jesus viveu, escreveu, compôs e cantou de modo dissonante. Ocupou as margens do sistema literário como escritora; da economia como pobre; da dinâmica da dominação como mulher, negra e mãe solteira. As anotações do seu diário, suas músicas, seus poemas e provérbios, são manifestações do seu lugar marginal. Suas produções compõem um vasto material de denúncia social, retrato da desigualdade social e pobreza que atinge grande parcela da população brasileira. Em sua voz feminina escutamos melodias tristes, mas também humoradas, da precariedade da miséria, “retratos” da vida pobre, da crueldade da fome, da luta diária pela sobrevivência, das relações entre homens e mulheres. As representações nas letras das músicas também têm força literária e mesmo surgindo em condições imprevisíveis, num meio de “pobreza” cultural, não deixam de carregar a força expressiva da voz do *outro* em relação ao *mesmo*.

Por isso, pensa-se a escritora e compositora Carolina Maria de Jesus e em sua produção, sob o símbolo dissonante, posto que ela foi em vida e é em sua obra o que destoa, o reverso da moeda, o lado em desvantagem, o outro do discurso do poder, o lado marginal da cultura e do consumo. Essa marginalização foi sentida em todo o percurso da sua vida antes do sucesso do diário *Quarto de Despejo*, como anônima, como após a obtenção de reconhecimento mundial. Pois no jogo das relações sociais, Carolina, carregou estampada na pele negra, no corpo feminino e nas roupas desgastadas as marcas da alteridade que compunham sua própria identidade.

A cultura ocidental, como analisa Landowski (2002) tem em seu bojo a tendência a negar o diferente, colocar os valores do centro em relação de superioridade aos demais valores. A tendência, segundo Landowski (2002), é que o grupo dominante apenas aceite o *outro* como o proposta de assimilá-lo à medida que esse *outro* vai perdendo suas características e torna-se próximo ao *mesmo*. O que deixa claro que o movimento de assimilação é um modo de forçar o “diferente” a livrar-se daquilo que o configura como o *outro*. Portanto, uma estratégia que o grupo dominante emprega para manter sua identidade enquanto *mesmo* inabalada.

No Brasil, a escritora sofreu silenciamento velado que a deixou sem força representativa, no limbo. O próprio contexto histórico da censura da ditadura oferece respostas sobre o seu apagamento. À volta a cena cultural brasileira acontece de modo mais pontual a partir dos anos 90 do século XX, motivada pelos diferentes



estudos acadêmicos, que produziram uma abertura crítica tal quais os estudos culturais e passaram a incorporar em suas análises obras não canônicas e escritores marginais.

E, por isso, a referência em relação à obra e as músicas de Carolina Maria de Jesus como canto de alteridade. Como a própria escritora denunciou, foi sempre preterida, pois estava em desvantagem ao centro da cultura, do saber e do poder. E mesmo, sua escrita, para ganhar créditos, precisou ser prefaciada pelas palavras de alguém que representa o *mesmo*² do discurso, para assim legitimar sua fala e autorizar sua voz. E nesse sentido, é possível observar a complexidade das relações interpessoais, pois, tanto por em silêncio como autorizar o sujeito a falar são marcas da atuação da ideologia e do embate político que delimita o que pode/deve circular. Felizmente, hoje, podemos enquanto leitores sentir as dissonâncias produzidas pela obra de Carolina Maria de Jesus, num movimento reflexivo de positividade, como sugerido por Landowski (2002), no qual o movimento do *outro* caminha para uma possível completude de *nós mesmos*.

3. MARCAS DE ALTERIDADE NAS LETRAS DE *QUARTO DE DESPEJO*

Carolina Maria de Jesus viveu na era do rádio. Acompanhou de certo modo a difusão de cantores como Ari Barroso e Adoniran Barbosa, dançou ao som da marcha-rancho de Francisco Alves, cantarolou, quem sabe, a música *Dama das Camélias*, as valsas de Orlando Silva, o samba de Carmem Miranda... Talvez, por isso, as composições de seu disco *Quarto de Despejo* trazem os embalos dos ritmos populares que marcaram sua época e que foram difundidos pelas ondas do rádio e espalhadas pelo território brasileiro. São composições musicadas ora por melodias alegres ora por tons de lamento de tristeza, sempre entoadas pela voz forte de Carolina. Por isso, para analisar as músicas que compõem o disco é necessário considerar o próprio lugar social e histórico que a escritora ocupa; considerar o contexto do auge do rádio - nas décadas de 40 e 50 do século XX, e a especificidade da comunicação radiofônica de ultrapassar as barreiras do analfabetismo e, por isso, atingir com rapidez tanto as classes abastadas como as marginalizadas. O rádio “estava” também nas favelas.

Suas composições trazem representações da vida na pobreza, de injustiças sociais, relações de dominação, conflitos entre homem e mulher. A letra da música *Pobre e Rico*, por exemplo, aborda as relações de desvantagem entre classes sociais e as diferentes formas de escravidão, a “escravidão da fome” daqueles que “Só pensa [m] no arroz e no feijão” (JESUS, 1961), pois a luta diária pela sobrevivência imobiliza os indivíduos marginalizados de conseguir autonomia, de se “envolve[r] nos negócios da nação” (JESUS, 1961).

² Referimo-nos a mediação realizada pelo jornalista Audálio Dantes, editor dos diários de Carolina Maria de Jesus, e organização da obra *Quarto de Despejo*.



É triste a condição do pobre na terra
Rico quer guerra pobre vai na guerra
[...]
Rico faz guerra pobre não sabe por que
Pobre vai na guerra tem que morrer
Pobre só pensa no arroz e no feijão
Pobre não [se] envolve nos negócios da nação
Pobre não tem nada com a desorganização
[...]
Pobre e rico são feridos
Porque a guerra é uma coisa brutal
Só que o pobre nunca é promovido, rico chega a marechal.
(JESUS, 1961)

Na relação rico-pobre, presente na letra transcrita acima, a alteridade é marcada pela posição extrema que ocupa o pobre em relação ao centro do poder; a falta de representatividade nas decisões políticas, a precariedade de sua condição de vida, as dificuldades de ascensão social. Os pobres ficam relegados a um espaço de segregação, e conforme Landowski (2002) a exclusão, nessa situação, tem o objetivo manter o “estranho” no lugar de onde ele veio, intuindo que ele nunca fará parte do *centro*, pois a pobreza pertence às margens e lá deve ficar quieta e escondida, pois sua cara e seu cheiro forte incomodam o *Sr. Todo Mundo*. Na música *Moamba*, novamente é possível inferir marcas de desigualdade de classe. Cantada em primeira pessoa - o que fortalece as relações entre os versos e a própria vida da cantora - a letra da música abaixo estabelece uma relação direta com o cotidiano de Carolina; o oposto ao tom coletivo que a compositora emprega para abordar o tema pobreza na música anterior.

Eu não tenho casa
nem comida pra comer
O meu deus trabalho tanto
e vivo nesse misere
Olha eu sofro tanto
Dura é a minha provação
Todos comem carne
eu como só arroz e feijão
Não tenho vestido,
nem sapato,
nem chapéu,
Quem não tem que ir pra cima
não adianta olhar pro céu
Eu vivo de tanga,
muito triste e descontente
Se botar uma moamba
minha vida não vai pra frente
(JESUS, 1961)

Nessa letra fica evidente que as marcas de alteridade se dão pelas relações que a personagem estabelece no interior da sociedade do consumo, que de modo geral exige dos indivíduos um papel de consumidores



ativos. Carolina Maria de Jesus, como catadora de papel e moradora da favela, está obviamente nas margens do capitalismo, e isso se dá de modo tão extremo, que sua luta diária é para garantir o elemento da subsistência: a alimentação. Suas privações de consumo marcam seu lugar na pirâmide social, o lugar destinado ao vagabundo, ao marginal. Suas roupas velhas, seus pés descalços, seu corpo sujo, tudo compõe aspectos do lugar de segregação vivido pela escritora. Portanto, as marcas corporais do descompasso com o consumo, daqueles que não tem “[...] vestido, nem sapato, nem chapéu” (JESUS, 1961) são as marcas que a própria Carolina carregou consigo. Nesse caso, o tom autobiográfico da letra não afeta a força expressiva dessas representações, o seu potencial de alçar vôos maiores e estender-se para uma representação que comunga com as misérias de milhões de brasileiros que vivem abaixo da linha da pobreza, se realiza.

A respeito da marginalização na sociedade do consumo, retomamos as reflexões de Zigmund Bauman (1999) quando fala sobre a segregação produzida pelo sistema capitalista em relação aos indivíduos que não movimentam as engrenagens do sistema de compra e venda. Ao refletir sobre o assunto Bauman afirma: “As cidades contemporâneas são locais de um ‘apartheid ao avesso’; os que podem ter acesso a isso abandonam a sujeira e pobreza das regiões onde estão presos aqueles que não têm como se mudar.” (1999, p. 94). Ou seja, quem tem dinheiro pode manter-se globalmente móvel, curtir as cidades, desfrutar do passeio, contemplar a viagem, consumir e se identificar. Trata-se de um quadro de exclusão, onde as subclasses são marginalizadas, sofrendo fortes retaliações do sistema capitalista, já que são pessoas que não colaboram com o bom funcionamento da economia. “É essa exclusão, mais do que a exploração apontada por Marx um século atrás, que hoje está na base do caos mais evidente de polarização social, do aprofundamento da desigualdade e de aumento do volume da pobreza, miséria e humilhação” (BAUMAN, 2005, p. 47). Para refletir sobre a distinção existente entre os passageiros do mundo, Bauman (1999) utiliza a figura do turista e do vagabundo, relacionando-os com a dinâmica do consumo e da globalização no mundo contemporâneo. Apesar dos turistas e vagabundos serem encarados como consumidores, o lugar que cada um ocupa no mercado de consumo é extremamente diferente. Os turistas são aqueles que têm visto para circular, pagam caro por seus *tickets* e viajam conforme as regras do jogo.

Carolina Maria de Jesus pertence ao grupo dos vagabundos que não tem o poder da palavra, o poder do consumo, não está em consonância com a lógica do mercado, do lucro... E nesse sentido ela ocupa a posição do vagabundo, tal qual os outros moradores da periferia, como podemos observar na letra da música *O malandro*. Sem perder o bom humor e ao ritmo de samba, Carolina canta a vida marginal e o crime; observadora, crítica e vítima que era do próprio espaço delinquente que ocupava.



A polícia me fez eu correr,
mas não conseguiu me pegar
Eu não sei qual é o malandro
que foi me delatar,
que deu parte na policia
que eu gosto de afanar
Eu estava lá em casa sentado
avaliando o que afanei
A polícia foi entrando,
eu abri a janela e saltei
(JESUS, 1961)

Conforme Bauman (1999), poderíamos dizer, portanto, que existe na sociedade contemporânea toda uma população excedente, “o lixo humano”, refugos do projeto capitalista para quem a vida assume conotações de sobrevivência. Criou-se, portanto, um mundo para poucos, que cada vez mais exclui todas as pessoas que não se encaixam no projeto consumista, não por que essas pessoas não tenham vontade de ascender socialmente, mas porque são jogadas à margem, recusadas, impossibilitadas de entrar. E, assim como Carolina Maria de Jesus, são obrigadas a viver nas sombras do “[...] mundo ideado em benefício dos que têm dinheiro” (1999, p. 104). Desse modo, o vagabundo, seria o consumidor frustrado, o indivíduo que rompe com a ordem do mercado: Consuma! “São uns estraga-prazeres meramente por estarem por perto, pois não lubrificam as engrenagens da sociedade de consumo, não acrescentam nada à prosperidade da economia transformada em indústria de turismo”. (*idem*). E sendo assim, são constantemente estigmatizados, neutralizados por diferentes forças do poder.

Carolina Maria de Jesus tem consciência do lugar que ocupa na sociedade, como favelada, negra, mulher, mãe solteira; mas não se intimida diante da realidade e faz música da vida miserável, canta os desfortúnios com bom humor. A letra da música *Rá-ré-ri-ro-rua*, por exemplo, narra a história de um casamento que não deu certo e a personagem feminina é representada como uma mulher decidida, de postura firme. Na voz forte de Carolina escutamos em alto e bom som, versos como “arrependi de me casar” (JESUS, 1961) e “você vai embora que essa casa não é sua” (JESUS, 1961), numa postura de afirmação feminina frente aos mandos e desmandos de um relacionamento matrimonial desigual. O que chama atenção nessa letra é a autonomia da personagem feminina, que para meados do século XX - época ainda conservadora em relação ao papel da mulher na sociedade – é representada como uma mulher que rejeita a posição de inferioridade e submissão conjugal. Consideramos assim, a letra *Rá-ré-ri-ro-rua*, como a própria manifestação feminista da autora, que nesse sentido está à frente de seu tempo, visto que na obra e na vida subverteu muitos valores patriarcais.

Rá-ré-ri-ro-rua



 você vai embora que esta casa não é tua
 Você chega de madrugada
 Fazendo arruaça e xaveco
 Além de não comprar nada
 ainda quebra meus cacarecos
 Arrependi de me casar
 E nessa vida assim não vai
 Qualquer dia desses vou te abandonar
 e voltar para a casa de papai
 Andas dizendo que eu sou ingrata
 Casaste mas arrependeu
 Mas é você que me maltrata
 e a infeliz nesta casa sou eu
 (JESUS, 1961)

Carolina Maria de Jesus não se calou, insistiu em ganhar voz na sociedade. Em semelhança a personagem da música, Carolina também rompeu com as regras da sociedade patriarcal ao viver como mãe solteira, ao recusar ser dominada. Nesse sentido, observar as representações pela perspectiva feminina é por outro lado, investigar a sociedade pelos seus cantos obscuros, pelas margens³, pelos que não têm o direito de falar, sendo apenas falados pelo discurso do *mesmo*, como foram e são muitas mulheres. Como deixa claro Simone Beauvoir em sua conhecida afirmação, “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9), o que percebemos ao longo da História, é que a mulher foi sendo carregada de significações que tinham como base a crença da existência de uma essência natural do ser feminino, de um condicionamento biológico que a determina como mulher, relegando-a, constantemente, ao espaço privado e às obrigações da maternidade, numa subordinação entendida como natural e irrefutável. Por esse motivo, é importante ser levado em consideração o contexto em que estão inseridas determinadas noções sobre o homem e como determinadas práticas e discursos são excluídos, silenciados em uma dada temporalidade. Carolina Maria de Jesus provoca a reflexão. Sua vida preterida e sua obra dissonante exigem de seus leitores um reexame das práticas e discursos que os definem, e que usados para posicioná-los diante do mundo na dinâmica do cotidiano. Sobreposta de dissonâncias, a obra e a voz de Carolina Maria de Jesus, funciona como ruído bagunçando toda a superficial harmonia, abalando e inquietando a própria identidade dos ouvintes e leitores. A obra de Carolina Maria de Jesus chega para desarmonizar as estruturas que justificam os pensamentos estruturados, a visão sobre o *outro* e sobre *nós mesmos*. Suas obras abalam, inclusive, a própria estrutura da cultura e dos valores literários, posto que coloca “em xeque” as relações de poder que envolvem o saber e que definem quem tem a autoridade de

³ Nesse sentido, o que se pretende nos estudos de gênero não é inverter o centro pela margem, mas sim fazer-se notar que os gêneros são construídos em cima de categorias forjadas socialmente, e que, portanto, homens e mulheres não apresentam uma essência que os definem e os separam, mas sim redutos que os (en) gendram, por práticas e representações cotidianas construídas e mediadas pelos indivíduos detentores do poder simbólico.



falar, deixando todo o “resto”, impotente, esquecido, no silêncio. Carolina superou esse “pôr em silêncio”, mas não sem sofrer os preconceitos de classe, raça e gênero. Como mulher, canta sua independência, sua autonomia e consciência de escolha. Era rainha de sua vida e não admitia os mandos e desmandos de qualquer homem, nem como marido, nem como amigo. Sua personalidade forte marca toda sua obra e sua postura diante da vida prática. Ela rejeita as regras do jogo do patriarcado e vive segundo suas próprias ideias. As marcas desse posicionamento aparecem em suas músicas o que eleva Carolina Maria de Jesus a uma posição de mulher a frente de seu tempo.

É evidente que atualmente a problematização das questões de gênero se desenrolam em uma configuração social e histórica diferente da dos primeiros movimentos feministas e do tempo histórico que Carolina Maria de Jesus viveu. Grande parcela das mulheres atuais desfruta de avanços fundamentais como: o direito de atuar no espaço político, no mercado de trabalho, a independência financeira, entre outros. Mas, isso não significa que novas configurações, também problemáticas, se instaurem nesse contexto de “pós-feminismo”. Margareth Rago (2004), em um artigo sobre feminismo e subjetividade, utiliza o termo “pós-feminismo” (não para designar um fim, um período posterior às lutas sociais das mulheres), mas para pensar, justamente, nas diferentes configurações que surgem num novo contexto. Ainda é comum observarmos a discriminação, violência e humilhação que muitas mulheres sofrem, pois “Embora [...] um determinado patamar de aquisições foi estabelecido, as negociações de gênero ainda estão muito longe de se encerrarem” (RAGO, 2004, p. 282). Nesse sentido, a música *Pinguço*, retoma, de modo divertido e irônico, um assunto problemático ainda hoje e que está relacionado ao alto índice de violência doméstica: o alcoolismo.

Seu José bebe pinga até ficar com soluço
Eu é que não sirvo pra ser mulher de pinguço
O pinguço chega em casa não compra nada e quer comer
Bate na mulher, põe os filhos pra correr
Quem casar com pinguço vai sofrer
(JESUS, 1961)

Nesse sentido, as músicas abordam, mesmo que paralelamente, temas ainda caros aos movimentos feministas da atualidade como: a violência doméstica; o que por sua vez contribui para que as músicas de Carolina Maria de Jesus mantenham-se atuais em relação ao presente. Um presente que ainda testemunha os altos índices de violência conjugal e abusos de poder, pois a cultura misógina ainda ocupa as estruturas do pensamento de muitos homens e mulheres, que perpetuam violências e atrocidades. O que ressalta como o (en)gendramento dos discursos tem um papel importante na organização simbólica e na categorização dos sujeitos, objetos e acontecimentos da realidade, falseando uma falsa origem e autenticidade do que se diz e se faz.



É possível pensar nas canções de Carolina Maria de Jesus como reflexões conscientes dos papéis sociais e das relações de poder neles envolvidos. Em sua obra podemos observar uma relação de gênero baseada na positividade, próximo ao feminismo como movimento inclusivo, que recusa qualquer ação de supremacia que estabeleça oposições contraditórias⁴ entre mulheres e homens: “[...] o feminismo criou um modo específico de existência, - muito mais integrado e humanizado, já que desfaz oposições binárias como a que hierarquiza razão e emoção -, inventou eticamente e tem operado no sentido de renovar e reatualizar o imaginário político e cultural da nossa época” (RAGO, 2004, p. 282), e que, de certa forma, Carolina, já tinha consciência. Vale salientar que os próprios valores erigidos em torno da Literatura canônica são marcas ideológicas do pensamento patriarcalista que construiu e institucionalizou direitos ao homem e que desenvolveu formas de dominação, principalmente pela inferiorização da mulher, provocando um retardamento de sua entrada como profissional em vários setores do conhecimento.

Assim, lutando diariamente pela sobrevivência, Carolina Maria de Jesus, encontrou no lixo e na vida na miséria mais que sujeira e humilhação, encontrou também material para seus “sonhos”, para seus registros como escritora. Uma inspiração vinda de alhures, do lugar improvável da criação, que é o quarto de despejo, a favela. Carolina Maria de Jesus sobreviveu a tudo isso, imortalizada que está em sua obra. Uma voz que não se calou e que hoje se faz ouvir, como uma expressão digna da resistência diária de uma escritora que vivia as margens do sistema.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto sujeitos simbólicos, que se constituem pela e na língua, mas também, nos silêncios fundadores e políticos dessa língua, nossa pesquisa contempla as representações literárias criadas por indivíduos que são *o outro* do discurso hegemônico. Carolina Maria de Jesus foi silenciada pelo contexto social da ditadura, mas também foi silenciada pela própria condição de desvantagem que vivia enquanto negra pobre, o que expõe as relações de poder em jogo na sociedade que delimitam o que pode/deve circular, possibilitando reflexões sobre as relações sociais. Portanto, pensando na possibilidade de lançar um novo olhar sobre a

⁴ Não se trata de negar a existência de uma natureza que determina a diferença sexual, mas apenas encarar essa natureza como algo diverso da ideia de essência imutável, que predomine historicamente. Devemos levar em consideração que o argumento da essência biológica, carregada de valores morais e categorizações ideológicas, simplificou o que seria o “ser homem” e o “ser mulher”, colocando-os em pólo oposto, marcados por poderes e saberes que não são, e nunca serão da ordem do natural. É perigoso simplesmente ignorar as especificidades biológicas de cada sexo, ao passo, que nessa postura caímos no reducionismo teórico.



produção artística brasileira nosso estudo contempla a escritora e cantora improvável que foi Carolina Maria de Jesus.

Nesse sentido, salientamos a importância de diferentes narrativas que rompam com os lugares comuns dos discursos hegemônicos. Representações que venham a somar-se com as demais perspectivas sociais e que contribuam para um aperfeiçoamento no modo de entendermos e organizarmos as políticas de inclusão na sociedade. Dessa forma, quanto mais plural for a perspectiva lançada sobre os meios de aquisição de conhecimento, maiores são as possibilidades de aprimorar a maneira de ver, compreender e interagir com as trocas simbólicas que constituem os discursos na atualidade; evitando, assim, a articulação de mais discursos que recaiam no reducionismo e no reforço de preconceitos, pois a inserção de literaturas marginais nos debates acadêmicos têm contribuído para o alargamento dos limites do cânone e para o questionamento dos valores estéticos da arte, movimento necessário para que a dinâmica identidade/alteridade também se construa enquanto travessia.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zigmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1999.

_____. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 2005.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: 2. A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SANTOS, Joel Rufino. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SOUZA, Germana Henriques Pereira. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira lata*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

RAGO, Margareth. A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade. *Verve*, n. 6, 2004, p. 279-296.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 24
Representações do feminino na canção popular brasileira

BERENICE AZAMBUJA¹: VIVA A BOMBACHA, TCHÊ! A PERPETUAÇÃO DA TRADIÇÃO GAUCHESCA NA COMPOSIÇÃO DE AUTORIA FEMININA

Ma. Karen Gomes da Rocha (UCS/UniRitter)

*Saí da minha fazenda
E me soltei pelo pago
E hoje eu tenho um gaúcho,
Para me fazer afago
E quando vier os filhos
Para enfeitar nosso ninho
Mais alegria vou ter
E se ele me perguntar
Do que se deve gostar
Como meu pai vou dizer*

*Churrasco e bom chimarrão
Fandango, trago e mulher
É disso que o velho gosta
É isso que o velho quer.*

Berenice Azambuja

Em um universo tipicamente gauchesco, de cunho tradicional e de motivos laudatórios, a figura masculina estabelece-se como personificação do heroico, destemido e sempre leal centauro dos pampas, contribuindo para a mitificação do gaúcho, ou, quando enaltece sua liberdade e a não obediência à coroa, estabelece-se tal figura como o padrão dos pagos, o tão elogiado e sempre festejado, literária e musicalmente, monarca das coxilhas. Aqui, pois, estabelece-se a tradição, ao serem enaltificados os costumes, a terra, a guerra e os feitos heroicos.

A manutenção da tradição gaúcha estabelece-se como elo de um povo, o qual visa perpetuar, também por meio da cultura popular, suas histórias, lendas, mitos, danças, declamações, trovas, causos, através de

¹ “Gaiteira, em português antigo, quer dizer alegre. E é isso que Berenice da Conceição Azambuja é: alegre, gaiteira. Não porque toque gaita, piano (afinal, ela também toca gaita de botão, violão, contrabaixo, cavaquinho e bateria). Ademais é uma cantora completa, que usa a própria voz como um instrumento. Ela nasceu em Porto Alegre e aqui se criou. O pai Pedro Paulo de Azambuja, hoje falecido, responsável pela inspiração da canção: É disso que o velho gosta, quando jovem também foi músico. A mãe Ernestina da Conceição Azambuja, foi artista Circense. Assim, a pequena Berenice cresceu no meio artístico. Canta desde os oito anos e se profissionalizou como gaiteira e cantora já aos 12 anos, tendo atuado com aplausos no famoso programa de rádio Clube do Guri, de Ari Rego, que revelou Elis Regina”. Disponível em: <<http://musicatradicionalista.com.br/artista/74/berenice-azambuja.html#ixzz3B9egtKry>>. Acesso em: 01 ago. 2014.



gaiteiros, cantores (e cantoras), declamadores, peões, prendas, trovadores, etc., “o constante renascer de nossas glórias”, em que o tradicionalismo gaúcho é considerado “um estado de consciência, que busca preservar as boas coisas do passado, sem conflitância com o progresso, por cultos e vivências” (LAMBERTY, 1989, p. 22). Dessa maneira, dentre as diversas manifestações culturais, artísticas e literárias, a música desempenha um papel importante no que diz respeito à valorização, à preservação e à elevação moral e cultural do Rio Grande do Sul².

Historicamente, em relação às raízes poéticas da história da poesia gaúcha, observa-se que, no Rio Grande do Sul, “as primeiras expressões de cunho regionalista apareceram no cancionero popular³. As manifestações literárias pioneiras, por sua vez, remontam à época da Revolução Farroupilha, quando se editaram também os primeiros jornais” (ZILBERMAN, 1992, p. 48), e é tal produção literária que, em conformidade com Bertussi (2012, p. 23), “parece configurar-se como uma possível mostra dos valores vigentes e representar a fonte das raízes de nossa poesia regionalista”. O princípio da literatura liga-se, portanto, à perpetuação da tradição através dos versos, uma vez que sua forma de memorização e disseminação eram muito mais fácil [e eficaz], em detrimento da prosa. Para tanto, Zilberman assevera:

As primeiras manifestações literárias no Rio Grande do Sul obedeceram à forma métrica, independentemente do maior prestígio que o verso, de modo geral, gozou até o início do século XX em relação à prosa, as razões dessa preferência deveram-se também à maior facilidade de divulgação. Numa época em que inexistiam editoras de livros, um soneto podia se tornar público por meio da declamação ou aparecer num rodapé de jornal, de modo que, desde o começo, os literatos privilegiaram o gênero mais adaptado às modalidades disponíveis de comunicação. Por outro lado, a poesia se alimentou também da contribuição oral: cultivou-se a familiaridade com o cancionero popular, que se propagou enquanto se mantiveram vivos a cultura rural de onde proveio e os laços com a produção trovadoresca do Prata (1992, p. 11).

Através da cultura popular é que foram fundadas as bases e difundidas as ideias que até hoje são parte do acervo cultural memorialístico do povo gaúcho. Tais manifestações, as quais deram início, tardiamente, ao processo literário no Rio Grande do Sul, e que coincidem com o Romantismo, têm como gênese a própria história da consolidação de um povo e de sua identidade. Em conformidade com Guilhermino Cesar, o começo

² Em conformidade com Lamberty (1989, p. 27), através da materialização do Movimento Tradicionalista Gaúcho, foi fundado, em 24 de abril de 1948, o 35 *Centro de Tradições Gaúchas*, o primeiro CTG, cuja finalidade, entre outras, seria a de “pugnar por uma sempre maior elevação moral e cultural do Rio Grande do Sul”.

³ Consoante Bertussi (2012, p. 24), “as compilações da literatura oral iniciaram com Carlos Von Koseritz que, dirigindo o jornal *Gazeta de Porto Alegre* (1880), chamou a atenção para a importância do registro do cancionero popular, no exemplar de 23 de janeiro de 1880, no qual iniciou a publicação de quadrinhas anônimas, seguindo com esse trabalho até 12 de março do mesmo ano. Em 1883, Sílvio Romero abre, no seu *Cantos populares do Brasil* (1883), um capítulo intitulado ‘Silva de quadrinhas, coligidas no Rio Grande do Sul por Carlos von Koseritz’”. O jornalista alemão radicado no Rio Grande do Sul foi o pioneiro na coleta e no registro de tais composições. Seguiram-se ao seu trabalho várias outras compilações da literatura oral, entre as quais, consideradas mais completas, estão o *Cancioneiro guasca*, de Simões Lopes Neto (1910), o *Cancioneiro da Revolução de 1835*, de Apolinário Porto Alegre (1935) e o *Cancioneiro gaúcho*, de Augusto Meyer (1952).



tardio decorreu do fato de que

a ocupação oficial da terra, [...], data de 1737, e o povoamento, seu corolário, natural, acompanhou os azares das guerras, das lutas de fronteiras, enquanto o tipo gaúcho se caldeava condicionado pelo pastoreio, nos campos indivisos. Não é de estranhar, portanto, que a sociedade continentina se houvesse retardado na manifestação artística do seu estilo de vida (1964, p. 203).

Inicia-se, então, a literatura gaúcha com o cancionero popular, e tal movimento estende-se ao Partenon Literário que, através de seus agremiados, desempenhou “um papel central não apenas em Porto Alegre, mas em toda a Província, pois contava com sócios na maioria das cidades do interior” (ZILBERMAN, 1992, p. 13). Esse movimento iria além da atividade poética, permitindo, assim, a constituição de um “sistema complexo de intercâmbio de idéias e produções literárias, bem como a consolidação de uma cultura com características próprias” (ZILBERMAN, 1992, p. 13). As criações literárias, ainda conforme a autora,

podem ser reunidas em duas grandes vertentes temáticas, ambas decisivas para os estágios ulteriores de nossa cultura: de um lado, apresenta-se a linhagem romântica, explorando os assuntos relacionados à infância, morte e amor desenganado; e, de outro, constata-se a apropriação dos motivos regionais, seja quando da utilização épica do modelo humano rio-grandense oriundo dos pampas, seja enquanto memória do passado glorioso da Província, exaltando-se o índio como matriz do campeiro e a Revolução Farroupilha, marco da História local. (p. 14).

Percebe-se, assim, o estabelecimento dos traços da tradição que são perpetuados na literatura e em outros meios artísticos e, no caso das Letras sul-rio-grandenses, a incorporação das sugestões locais foi o processo mais importante.

Em meio a todo o processo de manutenção do ideário relacionado à figura do gaúcho, vale refletir acerca do papel desempenhado pela mulher na guarda e continuidade da tradição, assim como se existe alguma forma de superação dessa significação. A sua importância no meio social, artístico e cultural, como disseminadora dos ideais e costumes gauchescos, muitas vezes, encontra-se sobreposta e quase apagada, haja vista a maior quantidade de homens como representantes da cultura, sendo em maior número, também, os compositores e os intérpretes da música tradicionalista gauchesca do sexo masculino, o que implica dizer que a visão masculina está intimamente ligada à legitimação da figura do gaúcho.

Na página do *Movimento Tradicionalista Gaúcho*, na internet, na seção intitulada “História do RS”, há um *link* nomeado “A mulher”, no qual Maria Izabel T. de Moura⁴ discorre sobre a minimização do papel da representante do sexo feminino dos pagos, mostrando que ela é superada pela forte presença masculina:

A história da humanidade constata a sujeição da mulher em relação ao homem, o que não anula a existência de mulheres, que se destacaram naquelas épocas remotas, nos mais diferentes setores das atividades sociais, muito embora, pouquíssimo se tenha registrado. Essa é a grande razão da sociedade falar em machismo & feminismo.

⁴ Vice-presidente de cultura do MTG-RS.



O feminismo, como movimento organizado, surgiu de fato, na Revolução Francesa e a história da emancipação da mulher tomou vários rumos.

Atualmente, a mulher abandona, cada vez mais, o galope dos cavaleiros andantes de um ideal meio lírico de libertação, vendedor de ilusões, para posicionar-se lado a lado dos homens na estrada da grande aventura empregnada (*sic*) de desventuras.

A sociedade rio-grandense tem tradição machista, pois é originária de uma oligarquia militarizada, que demarcou fronteiras, através de lutas e de guerras.

A formação da mulher, desde a mais tenra idade, é direcionada para cuidar dos afazeres domésticos, rezar, enquanto aguarda o casamento com o noivo, que era escolhido pelo pai.

A liderança singular da mulher, como mola-mestra do lar, não pode ser anulada e tão pouco (*sic*) esquecida pela sociedade gaúcha, pois sua participação ativa sempre deteve a estrutura da família e da sociedade.

Não podemos esquecer, que a mulher sempre trabalhou nas estâncias, assegurando a economia do Rio Grande do Sul, enquanto seu pai, esposo e filho saiu (*sic*) para defender as fronteiras e os ideais rio-grandenses (MOURA, s.d.).

E diga-se que nem contemporaneamente deve-se descartar a valia do papel da mulher em qualquer segmento que seja, quanto menos descartá-la. Prima-se pela diferença, não pelo binarismo e sectarismo das questões de gênero social. A mulher tem papel fundamental no contexto da formação histórica, social e cultural do Rio Grande, posto que “voltando o olhar sobre nosso heroico passado, constatamos que, mesmo durante o dramático e sangrento decênio farroupilha, o homem nunca esteve só: a providência divina colocou ao seu lado uma grande auxiliadora e fiel companheira, que lhe foi idônea” (MOURA, s.d.) e que traz consigo toda uma peculiaridade a respeito da vivência transposta em sua subjetividade.

Pense-se que a figura feminina também é, foi e será responsável pela preservação e disseminação do sentimento regionalista, cujas raízes são oriundas deste mesmo solo, o que faz passível de ser questionado o olhar comumente enfatizado sobre a construção da identidade do gaúcho. Qual o papel da mulher, então?

Ao se tratar de música popular tradicional (ou música regional) do RS, em pesquisa realizada⁵, verifica-se a carência de maiores estudos no que concerne à produção popular, em geral e, mais especificamente, à presença de mulheres (intérpretes e/ou compositoras) nesse mesmo meio cultural. Não cabe aqui discorrer sobre as razões de tal silêncio e carência de pesquisas, mas antes analisar algumas das manifestações culturais mediadas e/ou alavancadas através e pela música regional, nas composições de Berenice Azambuja. À compositora cabe o papel de ser a mediadora cultural, enquanto a música é o seu instrumento de mediação. Aqui tem-se como foco a composição e não a melodia.

O corpus de análise do presente ensaio é composto por três músicas, cujas letras são de composição de Berenice Azambuja, do álbum intitulado *Fogo de chão*, da autora e d’Os Açorianos, lançado em 1975, e as letras escolhidas são: “Lanceiro negro”, “Querência” e “Lamento de um gaúcho”. Essas serão analisadas

⁵ Foi realizada pesquisa em bancos de teses, dissertações e em periódicos, com o intuito de localizar estudos acerca da compositora e intérprete Berenice Azambuja. Contudo, não foram localizados quaisquer materiais disponíveis.



quanto à manutenção da tradição ou à inovação na temática Regionalista e Tradicionalista gauchesca.

A primeira composição, “Lanceiro negro”, tem como pano de fundo a recuperação da temática bélica, especificamente do tradicional episódio da Revolução Farroupilha em que os lanceiros negros, grupamento do exército farroupilha, formado por escravos convocados para lutar ao lado da revoltosos, desempenhou um importante papel durante os 10 anos da contenda militar. Muitos dos estancieiros, cuja revolta originou-se devido à política implantada pelo Império Brasileiro, desvalorizando a produção e comercialização do charque e couro gaúchos,

usavam mão-de-obra escrava em suas fazendas. Ao aderir a (sic) revolta, o estancieiro convocava seus escravos para lutar ao seu lado, engrossando as fileiras farroupilhas contra as tropas imperiais. Como motivação, os escravos recebiam a promessa de que estariam livres, e o preço da liberdade seria pago com a luta ao lado dos republicanos gaúchos até a definitiva implantação da República Rio Grandense e o fim do conflito (CABRAL, 2013).

Os negros tiveram papel de suma importância na Revolução, não sendo soldados comuns, mesmo nunca tendo feito parte de um corpo militar, estavam acostumados à vida do campo. Observe-se:

Muitos tinham grande habilidade em cima de um cavalo, pois já trabalhavam domando animais nas estâncias, enquanto outros eram exímios lutadores com as lanças e facas em punho, além de usarem muito bem a boleadeira. Isto garantia ótima mobilidade ao batalhão e um grande poder destrutivo, o que transformava-os em uma espécie de *batalhão de choque* dos farroupilhas (CABRAL, 2013).

Na primeira estrofe, o lanceiro, em tom de incitamento ao entusiasmo do espírito guerreiro, é convidado à luta e é considerado, pela voz que o invoca, como “irmão”, posto que participara ativamente da guerra. Na segunda e terceira estrofes, é explicado como vivenciar o combate, sendo necessário “coragem” e “ação”, quando se luta pela terra, no caso o Rio Grande do Sul, e o preço a pagar é a vida ou a morte. São explicitadas nessas três estrofes a bravura, a guerra, a coragem e a honra pelo “pedaço de chão”, motivados pela Revolução:

Vamos pro campo da luta irmão
Vamos pro campo da luta irmão

Que a luta no pampa é coragem e ação
Que a luta no pampa é coragem e ação

Que a vida e a morte é um pedaço de chão
Que a vida e a morte é um pedaço de chão

Para dar maior veracidade à composição, em relação à participação dos lanceiros negros, a emissora remonta à história e dela faz uso acerca do episódio, utilizando-se da figura histórica de Bento Gonçalves, como trazido à tona na quarta estrofe:

Conta a história quem tem os heróis
Quatrocentos lanceiros de cor
Cavalgaram com Bento Gonçalves
Buscando justiça e sangue custou



Nessa estrofe, portanto, é reforçada a fidelidade e a bravura dos lanceiros ao ideal farroupilha, culminando em um massacre, ao perseguirem-no e, em tom de realismo, menciona-se a busca por justiça. Em conformidade com Cabral (2013):

Além disso, quando uma estância de uma pessoa favorável ao Império era invadida, os escravos eram “libertados” pelos republicanos e convocados para o exército farroupilha. Em pouco tempo, o 1º Corpo dos Lanceiros *da primeira linha*, criado em 1836, tinha mais de 400 homens a serviço da Revolução, e em 1838 foi criado o 2º Corpo de Lanceiros, desta vez com exatos 426 homens. A maioria era formada por ex-escravos, mas nas fileiras também contavam com mestiços e “índios”.

Ainda nas estrofes seguintes – quinta, sexta, sétima e oitava -, é enaltecida a figura do negro livre, o qual é invocado como “patrício”, sendo colocado em um posto de igualdade pela voz da emissora, agora a cantar tal liberdade. Assim, idealiza-se, nas estrofes finais da canção, sétima e oitava, o massacre sofrido pelos lanceiros, quando é mencionado o fato de que o “pampa viveu” e o “chão está lotado e agora é só teu”:

Negros e livres qual Deus os criou
Negros e livres qual Deus os criou
Negros e livres qual Deus os criou

Vem patrício comigo cantar
Vem patrício comigo cantar

Agora que o pampa viveu, esqueceu
Agora que o pampa viveu, esqueceu

Este chão está lotado e agora é só teu
Este chão está lotado e agora é só teu.

Na segunda canção, intitulada “Querência⁶”, o próprio título já sugere saudosismo, posto que essa é também a denominação dada à pátria e ao lar, quando longe dela/dele o tipo gauchesco se encontra.

Nos versos, de forma explícita e com linguagem simples, encontram-se imagens que traduzem o telurismo presente na canção, como em “é o belo anoitecer lá na querência”, “os verdes pampas ao florir da primavera”, “é um jardim nosso rincão”, que corroboram a ligação do gaúcho com a terra e a delimitar o espaço campeiro, aqui seja com o estreitamento da “querência”:

É belo o anoitecer lá na querência
O gaúcho e a cordeona
A viola, uma canção
A lua passeando no infinito
Com seu brilho tão bonito
Clareando nosso chão

⁶ Querência, s. Lugar onde alguém nasceu, se criou ou se acostumou a viver, e ao qual procura voltar quando dele afastado. Lugar onde habitualmente o gado pasta ou onde foi criado. Pátria, pagos, torrão, rincão, lar. (In: *Minidicionário guasca*, de Zeno e Rui Cardoso Nunes, p. 131).



Lá na querência
Quando vem clareando o dia
A passarada em sinfonia
Diz bom dia ao astro celestial

O quero-quero com o seu grito lendário
Completa todo cenário deste grande festival

Os verdes pampas ao florir da primavera
Embelezam nossa terra
É um jardim nosso rincão

O poeta que amava a natureza
Cantava sua beleza
Nos versos desta canção

Não há, não há noite mais azul, azul
Do que as noites do Rio Grande do Sul

Há ainda, na canção, elementos que ajudam a compor o cenário: “A passarada em sinfonia”, “O quero-quero com o seu grito lendário”; e a tipificar o tipo gauchesco com “O gaúcho e a cordeona / A viola, uma canção”, “O poeta que amava a natureza / Cantava sua beleza / Nos versos dessa canção”, em que o tipo masculino é o transmissor da mensagem e do sentimentalismo.

A composição finda por enaltecer e idealizar ainda mais o espaço, amplificando-o, e, com a repetição de vocábulos, reforça-se a valorização do mesmo: “Não há, não há noite mais azul, azul / Do que as noites do Rio Grande do Sul”.

Na terceira canção, “Lamento de um gaúcho”, a temática de cunho mais intimista faz referência ao cansaço da vida errante que o emissor, o gaúcho, leva, sem ter morada certa ou descanso. O gaudério livre e descompromissado de outrora, nessa composição, não é mais o mesmo, posto que a liberdade também tem seu preço e seu desejo é de se estabelecer e ter ocupação:

Vivo campeando alegrias pelos campos da querência
Estou no meio da existência sem lugar pra chimarrita⁷
E as cacimbas que eu encontro pelas sombras das estradas
São saudades derramadas das tristezas de um olhar

A linguagem, por sua vez, mostra-se mais elaborada e, com o uso da primeira pessoa do singular, intensifica o tom reflexivo acerca de sua existência. A figura do gaúcho, então, entra em crise existencial. Aqui há, de certa forma, uma quebra com a tradição, em que a concepção de encarar a vida campeira seria a de alegria e diversão, mas que, como pode ser verificado já na primeira estrofe, é de posição contrária:

⁷ Variação de *chimarrita*.



Na segunda e terceira estrofes, por sua vez, o tipo gauchesco é retomado como “o homem que canta triste”, definição do historiador Aurélio Porto (LAMBERTY, 1989, p. 12), que teria advindo do guarani [“guahú”, canto triste ou uivo do cão] e do quíchua [“che”, gente], compondo, dessa maneira, a palavra gaúcho e a sua carga semântica, a qual é ressignificada, pois na terceira estrofe o lamento se intensifica em relação ao destino errante, com a possibilidade de esquecimento, e ressenete-se através da “viola choradeira”, visto que “as mágoas que eu carrego são lembranças chimoronas”:

Na garupa levo sempre a viola choradeira
Minha amiga companheira que tem cordas pra chorar
Pois as mágoas que eu carrego são lembranças chimoronas⁸
Que eu carrego nas caronas e desabafo meu cantar

Campereando vida afora sem ter rumo definido
Sou o rebenque⁹ esquecido sou apeiros¹⁰ pelo chão
Vou seguir a trote lento tentando clavar de sorte
Procurando quem se importe com o vazio no coração.

Outro elemento, mesmo não explícito, é o cavalo, sempre presente na tradição. O emissor, então, “na garupa” e ao “seguir em trote lento”, na figura do centauro dos pampas, aqui se desmitifica, mesmo que o seu vínculo, sempre tão forte, esteja presente. Não é mais o destemido, o guerreiro, o desbravador, mas, antes, o ser desgastado, reflexivo e dotado de sentimentos, mesmo que ainda esteja vinculado ao seu companheiro mais fiel, à sua extensão:

Na última estrofe, por conseguinte, há a explicitação da razão de se estar triste e do descontentamento por que passa o personagem da canção. Não há, pois, tom laudatório em relação à vida do tipo gaúcho, nem enaltecimento do “desgarrado”.

A voz do emissor continua sendo a masculina (“cansado”), assim como as lidas e trabalhos do campo caracterizam o masculino: “peão” e “tropeiro”, logo a manutenção da tradição, em oposição à temática, também encontra-se presente nos versos seguintes:

Pois cansado desta vida de ter o céu por coberta
Se eu achar querência certa não vou mais cantar saudade
Vou cantar nova alegria, vou ser tropeiro, ser guia
Ser até peão por dia, mas vou ter felicidade.

⁸ Não foi encontrado significado para este vocábulo. Contudo, em pesquisa na internet, foi encontrada uma ocorrência, em língua espanhola, e, pelo contexto, significava “resmungona”. Na letra da música, pode significar lembranças amargas, tristes e que insistentemente tornam a perturbar; pode configurar-se como um empréstimo linguístico do espanhol.

⁹ Rebenque, s. Chicote curto, com o cabo retovado, com uma palma de couro na extremidade. Pequeno relho. (In: *Minidicionário guasca*, de Zeno e Rui Cardoso Nunes, p. 134).

¹⁰ Apeiro, “s.m. (de apeirar) 1 Agr Peças de apeirar. 2 Arreamento completo, ou parte dele. 3 Trem de lavoura e abegoaria. 4 Os instrumentos necessários a um mister; aprestos, preparos, utensílios”. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/cuera/>>. Acesso em: 14 de ago. 2014. E, conforme o *Minidicionário Guasca*: aperos, s. Arreios. (p. 13).



À guisa de conclusão, é possível perceber que nas composições analisadas, todas escritas pela tradicionalista Berenice Azambuja, é a voz masculina que sobressai e toma espaço para a manutenção da tradição. Embora compostas por uma mulher, as canções dão ênfase ao tipo gauchesco tradicional, em sua maioria, mas que, em “Lamento de um gaúcho”, terceira composição analisada ocorre uma certa inovação em relação à figura mitificada do centauro dos pampas, posto que o tom de enaltecimento já não mais é trazido à tona.

Poder-se-ia dizer que, em relação à tradição, ter uma mulher como compositora e intérprete de música regionalista já se configura como um avanço, uma quebra e uma inovação em um universo tão masculino (e masculinizado), contudo, a visão e a emissão permanecem inalteradas, contribuindo para a perpetuação do mito do gaúcho e que, certamente, é a intenção de quem defende a tradição.

REFERÊNCIAS

AZAMBUJA, Berenice. Lamento de um gaúcho. In: AZAMBUJA, Berenice; AÇORIANOS, Os. *Fogo de chão*. s. l.: Stereo, 1975. 1 CD. Faixa 9.

AZAMBUJA, Berenice. Lanceiro negro. In: AZAMBUJA, Berenice; AÇORIANOS, Os. *Fogo de chão*. s. l.: Stereo, 1975. 1 CD. Faixa 3.

AZAMBUJA, Berenice. Querência. In: AZAMBUJA, Berenice; AÇORIANOS, Os. *Fogo de chão*. s. l.: Stereo, 1975. 1 CD. Faixa 5.

BERTUSSI, Lisana. *Poesia gauchesca: as fontes populares e o Romantismo*. Caxias do Sul: EducS, 2012.

CABRAL, Vinícius. Os lanceiros negros da Revolução Farroupilha. *Historiazine* [online]. 06 mar. 2013. Disponível em: <<http://www.historiazine.com/2013/03/os-lanceiros-negros-da-revolucao-farroupilha.html>>. Acesso em 20 de ago. 2014.

CESAR, Guilhermino. A vida literária no Rio Grande do Sul. In: PRADO, Aurea. et al. *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964. p. 203-226.

LAMBERTY, Salvador Ferrando. *ABC do tradicionalismo gaúcho*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1989.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/index.php>>. Acesso em: 01 ago. 2014.

MOURA, Maria Izabel T. de. A mulher. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/hist_amulher.php>. Acesso em: 12 ago. 2014.

NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. *Minidicionário guasca*. 8. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro,



ANAIS

ISSN: 2238-0787

1994.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 24
Representações do feminino na canção popular brasileira

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS CANÇÕES DE *ORFEU DA CONCEIÇÃO*, DE VINICIUS DE MORAES, E EM *ORPHÉE NOIR*, DE MARCEL CAMUS

Marina Bonatto Malka (UFRGS)

O final dos anos 50 foi de grande importância para a ponte Brasil-França. No Brasil ocorreram mudanças mais decisivas na questão econômica, pois o governo de Juscelino Kubitschek, “50 anos em 5”, desenvolveu a indústria automobilística, criou a Petrobrás, a cidade de Brasília, entre outros. Sem falar na Copa do Mundo de 58, a qual o Brasil venceu a Suécia por 5x2. A década de 50 foi de esperança e de visibilidade mundial para os brasileiros. Já para a França o contexto era diferente: ela estava sofrendo com o pós-guerra, tentando reerguer-se e encontrou na cultura brasileira essa alegria de viver do carnaval, a exaltação da natureza, da mulata e do morro.

Foi durante esse período que surgiram duas grandes obras para o teatro brasileiro e para a cinematografia francesa: *Orfeu da Conceição* e *Orphée Noir* (ou *Orfeu Negro*), respectivamente. O interessante de refletir sobre as canções de *Orfeu da Conceição* e principalmente de *Orfeu Negro* é a importância que elas têm nas suas obras. *Orfeu da Conceição* é um marco para o período cancional de Vinicius, pois antes ele se fazia exclusivo à literatura e em *Orfeu* ele adiciona suas primeiras composições, a maioria em parceria com Tom Jobim. Já *Orfeu Negro*, a partir de um artigo de Anaïs Fléchet:

O impacto de *Orfeu Negro* foi maior ainda na história da música popular brasileira, permitindo uma difusão inédita de ritmos afro-brasileiros além das fronteiras nacionais, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Incluindo músicas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, o filme é visto tradicionalmente como ponto de partida da moda internacional da bossa nova na alvorada dos anos 1960. (Fléchet, 2009)

Antes de analisar as canções de cada obra, gostaria de explicar o surgimento dos Orfeus, um breve resumo das obras e a relação das mesmas com o seu autor/diretor. Isso se faz necessário porque a grande maioria das canções relaciona-se diretamente com o enredo de sua obra e com o contexto em que elas estão inseridas.

A peça de *Orfeu da Conceição* é proveniente de uma viagem com Waldo Frank pelo Brasil. De acordo com Castello (1994), durante uma visita à favela da Praia do Pinto em 1942, Waldo comentou com Vinicius que os negros da favela, com seu ritmo, dança e sensualidade, eram semelhantes aos gregos anteriores à clássica cultura grega. Um tempo depois, Vinicius estava descansando na casa de Carlos Leão, em Niterói, e se depara



com uma versão do mito de Orfeu da biblioteca de Leão. Ele começou a escrever uma peça que misturava o mito de Orfeu com o morro carioca, ao som de uma batucada que vinha do Morro do Cavalão. Ou seja, *Orfeu da Conceição* nada mais é do que a mistura do mito e do morro, a mistura da Europa com o Brasil. Essa história explica o subtítulo da obra *Orfeu da Conceição - Tragédia Carioca*.

Vinicius levou 12 anos para escrever a peça, de 1942 a 1954. Ele escreveu o primeiro ato em 1942, na cena descrita acima. Os dois últimos atos foram terminados para o concurso de textos de teatro que faziam parte da comemoração do Quarto Centenário de São Paulo, então Vinicius deveria terminar a obra rapidamente para inscrever-se no concurso. E *Orfeu da Conceição*, pela sua inovação, foi o vencedor.

No primeiro ato da peça aparece Orfeu e seus pais dialogando sobre o amor incondicional de Orfeu por Eurídice. Sua mãe, Clio, não quer que ele se case com ela. Orfeu não dá ouvidos aos pedidos maternos e encontra-se com sua amada. Os dois fazem longas juras de amor. Aparece Mira, ex-namorada de Orfeu, que inicia uma discussão com ele, faz ofensas a Eurídice e é agredida. Aristeu, criador de abelhas e apaixonado por Eurídice, surge na cena e dialoga com Mira. Ela mente para Aristeu quando afirma que Eurídice está grávida de Orfeu. Orfeu sonha com a Dama Negra (a representação da morte na obra) e ela anuncia a morte de alguém próximo a Orfeu. Eurídice encontra Orfeu e, após uma conversa, ela cede aos seus encantos e eles têm relação sexual dois dias antes do seu casamento. Aristeu é enganado pela segunda vez, só que agora pela Dama Negra: ela diz que Eurídice está morta. Ele fica indignado, pois quer que Eurídice morra em suas mãos e vai a sua procura. Depois da noite de amor com Orfeu, Eurídice sai do barraco dele e depara-se com Aristeu e um punhal, que dá um golpe e mata Eurídice.

O segundo ato se passa no Clube Maiorias do Inferno, no fim de um baile de uma terça-feira de carnaval. As pessoas estão bêbadas e dançando. Em busca de sua amada morta, Orfeu vai até o clube implorar para Plutão e Prosérpina devolverem Eurídice. Eles afirmam que ela não está lá e Orfeu continua a procurá-la. De volta ao morro, no terceiro ato, Clio enlouquece ao ver seu filho vagando no morro a procura de Eurídice. Os habitantes do morro da Babilônia ajudam a mãe de Orfeu a se deslocar para a ambulância em direção ao hospital. A peça muda para o Plano da Tendinha, onde se encontra Mira e outros habitantes do morro bêbados. Orfeu passa por eles e Mira provoca-o. Ele ameaça agredir Mira e as outras mulheres que estavam junto com ela (outras ex-namoradas de Orfeu). Esse grupo de mulheres (juntamente com Mira) parte para cima de Orfeu com facas e navalhas. Ele foge coberto de sangue da batalha. No plano final da peça, ele pede para a Dama Negra levá-lo e reaparecem as mulheres para terminarem de matá-lo.

Por ter uma temática inovadora e engajada, Orfeu fez muito sucesso nos anos 50, principalmente



quando foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Também por ser uma época na qual a população não tinha muito acesso a literatura, a peça de Vinicius fez mais sucesso nos palcos que nas estantes das livrarias. Durante todos os dias de sua apresentação houve lotação do teatro. Era curioso aos telespectadores uma peça somente com atores negros, tornando-se os primeiros atores afrodescendentes a pisarem no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Após *Orfeu da Conceição*, Vinicius, juntamente com Baden Powell, criou o disco *Os Afro Sambas* (1966), diretamente relacionado à cultura afro-brasileira. Sem falar no casamento com Gesse Gessy em 1969, baiana e devota do candomblé. Ou seja, a partir de Orfeu Vinicius estreitou os laços com a cultura negra brasileira. Vinicius de Moraes era carioca, nascido na zona sul da cidade, branco, classe média, frequentou instituições de ensino de qualidade e, como diplomata, viajou (e morou) para várias cidades no mundo. Ele era um estrangeiro no morro, um branco de classe média que escreveu sobre o negro carioca. Mesmo assim, Vinicius falou com autoridade sobre o morro, mostrou a partir de sua literatura a relação entre os habitantes dessa comunidade, a macumba, a canção popular brasileira, enfim, um pouco do Brasil nessa década crucial para o seu desenvolvimento.

O outro Orfeu, *o Orfeu Negro* de Camus é um filme de 1959 gravado no Brasil e com a grande maioria de atores brasileiros e negros. O filme surgiu com a proposta de Sacha Gordine para que Marcel Camus dirigisse um filme inspirado em *Orfeu da Conceição* de Vinicius. Ao ler, Camus encantou-se com a obra. Solicitou a Vinicius que escrevesse um roteiro para o filme, mas não gostou do resultado, pois achou o roteiro pouco comercial (CASTELLO, 1994). Então Camus pediu para que Jacques Viot reescrevesse o roteiro.

Esse novo roteiro modificou (e muito) o Orfeu inicial de Vinicius. Ele começa chegada de Eurídice ao Rio de Janeiro na semana de carnaval. Ela pega o bonde para ir ao morro e conhece Orfeu, o motorista desse bonde. Ela procura sua prima Serafina, habitante do Morro da Babilônia. Eurídice, ao encontrar a casa de sua prima, conta a ela que veio para o Rio de Janeiro porque está fugindo de um homem que a persegue na sua cidade. Orfeu namora Mira e eles vão ao cartório durante o carnaval para se declararem noivos. Quando voltam ao morro, Mira mostra para todas as mulheres sua aliança. Algumas mulheres do morro (ex-namoradas de Orfeu) ficam enfurecidas e vão procurar Orfeu no seu barraco. Para fugir, ele se esconde no barraco de sua vizinha Serafina e se depara com Eurídice. Eles afirmam que se conhecem há muito tempo. Há amor entre o casal. Orfeu deve ir embora pois haverá ensaio de sua escola de samba. Mais tarde, Eurídice também vai a escola de samba e dança com Orfeu a noite inteira. No ensaio, aparece homem que persegue Eurídice usando uma fantasia de esqueleto. Orfeu a defende, lutando capoeira com o esqueleto. Depois do ocorrido, Eurídice vai dormir na casa de Orfeu, pois Serafina está acompanhada de Chico Boto, marinheiro que a visita entre uma



viagem e outra. Eurídice e Orfeu têm uma noite de amor. O dia seguinte será muito importante para o Morro da Babilônia, pois a escola desfilará no carnaval do Rio de Janeiro. Serafina deseja aproveitar mais a estadia de Chico Boto em sua casa, então dá sua fantasia (que possui um véu que esconde o rosto) a Eurídice para desfilarem em seu lugar. Mira questiona-se porque Orfeu só dança com Serafina. Ela descobre que Eurídice se passa por Serafina e a agride. Eurídice foge, depara-se com seu perseguidor e a partir dali corre de ambos. Ela refugia-se na estação de trem e pendura-se nos fios de luz da estação. Orfeu liga a luz para enxergá-la melhor e eletrocuta Eurídice. Ele tenta salvá-la mas é golpeado pelo perseguidor. Orfeu começa a procura incessante pela sua amada, e a encontra duas vezes: sua alma no terreiro e seu corpo no necrotério. Quando ele volta ao morro, o caos está instaurado nele. Há fogo e violência. Mira avista seu amado e acerta uma pedra em Orfeu, fazendo-o cair do morro com Eurídice nos braços.

Orfeu de Camus foi extremamente aclamado nos anos 50, pois mostrou belíssimas cenas de um país considerado exótico para o mundo. Vinicius assistiu ao filme em primeira mão juntamente com o presidente da época, Juscelino Kubitschek. Antes de o filme acabar, Vinicius retirou-se da sala e afirmou: “Essa história de puxar pelo exótico não pegou nada bem”. Ele recusou-se a assinar o roteiro. O filme também não foi bem aceito pelos brasileiros. De acordo com Fléchet (2009), os diplomatas repudiaram o filme, não permitindo que ele se inscrevesse como filme brasileiro no festival de Cannes de 1959. O filme foi inscrito na categoria de filme francês e ganhou a Palma de Ouro.

Assim como Vinicius, Marcel Camus era um branco de classe média falando do morro carioca. O diferencial entre os dois é que Vinicius estava mais próximo à cultura do morro que Camus, principalmente por questões geográficas. Camus aproveitou-se de um país desconhecido e culturalmente rico para criar um filme que estereotipa a cultura brasileira ao limitá-la ao carnaval. A relação de Camus com a cultura brasileira teve continuidade com a direção dos filmes *Os Bandeirantes* (1960) e *Otalia da Bahia* (1976) e com o casamento com Lourdes da Silva, a atriz que representa Mira em *Orfeu Negro*.

Após uma breve explanação sobre as obras, vou ater-me mais às questões relacionadas às canções das duas obras. Primeiramente, nenhuma canção de *Orfeu da Conceição* aparece em *Orfeu Negro*, até mesmo porque o filme é uma adaptação da obra, ou seja, não é fiel ao livro. O Orfeu de Vinicius possui um número maior de canções, que são: “Valsa de Eurídice”, de Vinicius de Moraes, “Um nome de Mulher”, de Tom e Vinicius, “Se todos fossem iguais a Você”, de Tom e Vinicius, “Mulher, sempre mulher”, de Tom e Vinicius, “Eu e meu amor”, de Vinicius de Moraes e “Lamento do Morro”, de Vinicius de Moraes. Provavelmente a música mais conhecida é “Se todos fosse iguais a você”, célebre pelas interpretações de Maysa, Gal Costa,



entre outros. Em *Homem e De La Rosa* (2013, p. 35), os autores explicitam as histórias de algumas canções de Vinicius. A partir deles, “Se todos fossem iguais a você” é a canção inaugural da parceria entre Vinicius e Tom, foi o estopim para que o trabalho começasse a fluir.

Já Orfeu de Camus possui uma quantidade menor de músicas, mas não menos importantes que as de *Orfeu da Conceição*: “A Felicidade”, de Tom e Vinicius, “Manhã de Carnaval”, de Luiz Bonfá e Antônio Maria, “O nosso amor”, de Tom e Vinicius e “Frevo de Orfeu”, de Tom Jobim. Entre estas, duas canções se destacam: “A Felicidade”, por ter sido amplamente divulgada no Brasil, e “Manhã de Carnaval”, por ter sido amplamente divulgada no mundo. Uma curiosidade sobre a canção “A Felicidade” foi a discordância entre Vinicius e Camus sobre a sua letra. Depois de muitas solicitações a Vinicius para a mudança na letra, ele afirmou a Camus que não mudaria mais nada nela. Tom fez algumas modificações nela ao agrado de Camus. Ou seja, existem duas versões dessa canção: a gravada por Vinicius (em LPs/CDs) e a modificada a pedido de Camus (no filme *Orfeu Negro*) (HOMEM & DE LA ROSA, op. cit.39). Já “Manhã do Carnaval”:

Aliás, a canção do filme que obteve o maior sucesso foi *Manhã de Carnaval*, um samba-canção romântico composto por Luis Bonfá e Antônio Maria, com forte influência do bolero mexicano. O tema ficou conhecido, nos Estados Unidos, como *Black Orpheus*, onde ganhou mais de 700 gravações, além de interpretação de Frank Sinatra, e entrou no famoso *Real Book*, coletânea de partituras que reúne os principais *standards* do jazz, em 1974. (Kernfeld, 2006 apud Fléchet, 2009)

Como podemos ver, não foi só o filme que fez sucesso, mas também suas canções, as quais foram regravadas diversas vezes. Os ritmos musicais brasileiros em geral fizeram muito sucesso no filme. Como dito anteriormente, o frevo, os sambas-canção, as músicas de carnaval e ritmos afro-brasileiros foram amplamente divulgados ao mundo a partir do filme. Já bossa nova não aparece porque ela é posterior às gravações da trilha sonora do filme. Canções do filme como “A Felicidade” ficaram famosas depois de serem gravadas no ritmo da bossa nova. Ou seja, o filme foi o ponto de partida para que a bossa nova se transformasse em moda internacional.

Para analisar mais minuciosamente as canções, é necessário explicar o cenário da canção popular brasileira nos anos 50. A década de 1950 é conhecida por ser a “idade das trevas” musical. Marcos Napolitano explica:

Recusada em nome do passado e do futuro, a cena musical da década de 1950 foi relegada a uma espécie de entrelugar na história da música popular brasileira. Perdida no vão da memória, espécie de limbo histórico-cultural entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por bolerões exagerados, sambas pré-fabricados e trilhas sonoras de quermesse. Mas, afinal, será que a década de 1950 foi realmente uma “idade das trevas” musicais? (NAPOLITANO, 2010)

Vou me restringir a analisar duas canções, pois acredito que elas são as mais enriquecedoras para a



representação do feminino. As outras canções restringem-se a temática de um amor mal resolvido ou de uma declaração a sua amada. A primeira canção analisada aparece logo no início de *Orfeu da Conceição*, em uma nota de rodapé: “Nesta peça deverá ser tocada, obrigatoriamente, a valsa “Eurídice”, de minha autoria” (p.19). A letra de “Valsa de Eurídice” é sobre uma mulher que viu seu amado partir várias vezes e pede encarecidamente para que ele não parta novamente, pois sente uma dor imensa com a sua ausência.

“Valsa de Eurídice”
Tantas vezes já partiste
Que chego a desesperar
Chorei tanto, eu sou tão triste
Que já nem sei mais chorar

Oh, meu amado, não parta
Não parta de novo
Há na partida uma dor que não tem fim

Não há nada que conforte
A falta dos olhos teus

Pensa que a saudade
Mais do que a própria morte
Pode matar-me
Adeus

Na última estrofe, ela dá adeus a seu amado, pois morreu de saudade. Essa canção é interessante por dois motivos. O primeiro, a letra não condiz com o enredo da peça, pois Orfeu não parte para lugar nenhum, pelo contrário, mesmo após a morte de Eurídice, ele a procura. A parte que faz “sentido” seria a última estrofe, como dito anteriormente, onde ela anuncia sua morte. O segundo motivo (e o que importa para este artigo) é o fato dela ser a única entre todas as canções (de *Orfeu da Conceição* e *Orfeu Negro*) que possui um eu feminino, ou seja, é Eurídice quem canta. Até mesmo para fazer jus ao nome da canção, “Valsa de Eurídice”. Na segunda estrofe ela começa com “Oh, meu amado, não parta”, sendo a partir dessa frase possível interficar o gênero da voz na canção. Claro que não podemos ignorar o fato de ter sido Vinicius que compôs essa canção, então não é um eu cancional legitimamente masculino.

A segunda a qual desejo pontuar é “Mulher, sempre mulher”, canção de voz masculina também presente em *Orfeu da Conceição*. Orfeu, no primeiro ato da peça, irrita-se com as provocações de Mira sobre Eurídice e “agride-a com bofetadas” (MORAES, 2013, p.38). Mira, assustada, recua, Orfeu pega seu violão e canta “Mulher, sempre mulher”. A letra da canção é sobre uma mulher que insiste no relacionamento, que faz de tudo para ficar com seu amor e é rejeitada por ele.

“Mulher, sempre mulher”



Mulher, ai, ai, mulher
Sempre mulher
Dê no que der
Você me abraça, me beija, me xinga
Me bota mandinga
Depois faz a briga
Só pra ver quebrar
Mulher, seja leal
Você bota muita banca
Infelizmente eu não sou jornal

Mulher, martírio meu
O nosso amor
Deu no que deu
E sendo assim, não insista
Desista, vá fazendo a pista
Chore um bocadinho
E se esqueça de mim

Pode-se analisar o título da canção como uma desaprovação por esse “jeito feminino”. Diferentemente da canção analisada anteriormente, “Mulher, sempre mulher” encaixa perfeitamente no enredo de *Orfeu da Conceição*. Mira, ex-namorada de Orfeu há um ano, está com ciúmes do novo amor de Orfeu, Eurídice, e demonstra seu ciúme a partir de um diálogo acirrado com Orfeu e acaba sendo agredida por ele. Em nenhum momento é discutida ou criticada essa atitude de Orfeu. Nem há remorso por conta da personagem. Já é de se esperar de Vinicius de Moraes certo machismo, se levarmos em consideração o poema “Receita de Mulher” e a canção “Samba da Benção”, obras nas quais a mulher é considerada apenas pela sua beleza e pela sua serventia aos homens, respectivamente. Ou um amor exacerbado pelas mulheres, pelo fato de ter se casado nove vezes e falar do seu amor por elas tanto na canção quanto na poesia. Torna-se difícil caracterizar Vinicius a partir de suas obras, entretanto é questionável a naturalidade da bofetada que Orfeu deu em Mira.

É importante frisar que a canção “Valsa de Eurídice” representa o sofrimento de uma mulher pelo seu amor. Essa mulher é cândida, angelical e europeizada. Ela canta belamente para mostrar seu sofrimento. Já “Mulher, sempre mulher” representa um homem queixando-se de uma mulher que “não larga do seu pé”. Ela é o contrário da mulher de “Valsa de Eurídice”: ela é brasileira, de personalidade forte e do candomblé. O contraste Europa (mito grego) x Brasil (morro) também existe nas personagens de sexo feminino, ou seja: Europa (Eurídice) x Brasil (Mira). Existe uma conotação degradante a mulher brasileira, sendo ela mais visível no filme do que na peça, sobre a imagem de alguém vulgar, brava e que faz de tudo para ter o que quer, no caso, Orfeu. É de se esperar que o filme saliente muito mais a figura da mulher brasileira do que a peça, pois ele estereotipa vários outros traços brasileiros em seu filme, já mencionados anteriormente. Outras personagens como Serafina (prima de Eurídice) deixam nítida a representação da mulher no filme. Serafina não tem



alimento em casa porque gastou todo seu dinheiro na fantasia de carnaval, a mesma que tem um “relacionamento sem compromisso” com um marinheiro, aquela que compra alimentos pagando com beijos na bochecha no português da mercearia. São as imagens femininas da Mira e da Serafina que Camus vende para o mundo.

Uma sociedade desconhecida e sem identidade é uma porta aberta para a criação de estereótipos e para servir de refúgio a outras já estabelecidas e desencantadas com a situação mundial da época. O Brasil, nos anos 50, foi essa sociedade. Algo que precisava ser descoberto, apresentado ao mundo. Sacha Gordine foi sensível ao pressentir que a peça de Vinicius não deveria limitar-se ao público brasileiro. É impossível negar que a mundialização de *Orfeu Negro* foi positiva ao Brasil, pois trouxe mais visibilidade a nossa cultura, mais turistas, mais curiosidade por esse país tão rico em belezas naturais. Sem contar pela dissipação da variedade de ritmos brasileiros, que anteriormente foram mundialmente conhecidos por Carmem Miranda. As canções analisadas nesse artigo juntamente com as representações no filme e no teatro mostram essa oposição da mulher brasileira pela estrangeira. Para os valores da época, era mais belo ser europeia do que ser brasileira. Essa imagem vendida por Camus afeta até os dias atuais o estereótipo da mulher brasileira, de corpo farto e de pés prontos para sambar. Mais de 50 anos passaram-se e é questionável se essa imagem extinguiu-se ou não. Acredito que o processo de evolução da mente das pessoas para a quebra de estereótipos demanda mais tempo.

REFERÊNCIAS

CASTELLO, J. *Vinicius de Moraes: O Poeta da Paixão/Uma Biografia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.

COHN, S.; CAMPOS, S. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro, RJ: Beco do Azougue, 2007.

FERRAZ, E. *Vinicius de Moraes*. São Paulo, SP: Publifolha, 2008 (Folha Explica).

FLÉCHET, A. “Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959-2008)” in *Revista Significação* nº 32, 2009

_____. *L'exotisme comme objet d'histoire*. Paris, França: Hypothèses, 2008 p. 15-26

HOMEM, W.; DE LA ROSA, B. *Histórias de Canções: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013. 208p: il.

MORAES, V. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

NAPOLITANO, M. *A música brasileira na década de 1950*. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010



ANAIS

ISSN: 2238-0787

OLIVEIRA, R. *Meu Caro Amigo*. Estúdio EMIBR. 108 min. Brasil.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 25

A mulher na literatura infantil e juvenil: entre autoria e representações

KUAMI OU A EDUCAÇÃO FEMINISTA PELA ANCESTRALIDADE

Lúcia Tavares Leiro (UNEB/Salvador)

Nos estudos literários, as teorias feministas já são bem conhecidas, haja vista a própria existência deste Grupo de Trabalho que há exatamente 30 anos vem sendo organizado por pesquisadoras de todo o país. O GT tem o intuito de reunir pesquisadoras e pesquisadores que em pequenos grupos temáticos compartilham os resultados de suas pesquisas sobre a mulher na literatura. Chamo a atenção para a literatura destinada às crianças, muitas vezes infantilizada tanto pelos escritores quanto pela própria crítica literária, relegando-a a segundo plano, mesmo quando o escritor canônico se aventura em escrever para este público. Apesar da existência dos grupos de trabalho e de pesquisa nos cursos de Letras e de Pedagogia, o componente curricular nestes cursos, quando aparece, é ofertado em um único momento em todo o curso. Para minimizar, os docentes que possuem pesquisa nesta área fazem um recorte dentro da grade curricular de componentes que não são específicos da literatura.

Por estar lecionando no curso de Pedagogia, venho fazendo uso das categorias de análise das teorias feministas, como o *gênero*, para investigar a literatura escrita por mulheres para crianças, tentando aproximar as escritoras das discussões feministas que alicerçam epistemologicamente este GT. Na literatura infanto-juvenil, as problematizações de gênero no plano ficcional não são tão frequentes, com raras exceções para *Pena de Pato de Tico Tico*, *Dona Baratinha*, *Senhora dos Mares*, de Ana Maria Machado; *Quem tem medo de dizer não?*, de Ruth Rocha, *Mamãe Bela*, *Mamãe Fera*, de Marta Lagarta, *Menino Nito*, de Sônia Rosa, entre outras produções. Nestes textos, tomando como base as personagens protagonistas, as representações de gênero são questionadas a partir dos estereótipos de feminilidade e de masculinidade forjados amplamente pelos contos de fada. Essas representações contribuíram para a formação de um comportamento de gênero ao longo de séculos, mas que após os anos 60 passaram a ser questionadas por escritoras e críticas feministas. Do ponto de vista ficcional, as escritoras em diálogo com esse sistema de gênero, reinscreveram nos corpos sexuados outras significações. Por isso, não é raro encontrarmos nas narrativas literárias (e fílmicas) o *jogo da inversão*, esforço em separar o gênero do sexo, pelo menos da forma que foi concebido pelo discurso hegemônico. A inversão pode ser lúdica, mas não implode com a estrutura binária e assentada no sexo, afinal inverter é realocar o



gênero nos corpos sexuados. No entanto, nas narrativas para crianças, este é o jogo que mais vemos para problematizar as relações de gênero.

As teorias feministas modernas e pós-modernas foram desenvolvidas por sujeitos de realidades sociais, culturais, históricas e geográficas distintas, mas que mantinham como referência a memória compartilhada. Mas de que memória nós estamos falando? Ao construirmos a nossa linha do tempo, para usar uma expressão atual, encontramos vivências de sujeitos baseadas em valores distintos do código hegemônico, com outras formas de olhar, de ser e de pensar. Pessoas que cresceram ouvindo de suas avós narrativas em uma linguagem simbólica, cifrada, às vezes incompreensível, envolvida de mistério e poder. Pessoas que compartilham outras estéticas, outros sabores e afetos. Quando me refiro a um *feminismo ancestral* estou me reportando a essas vivências de mulheres que, em observância aos ensinamentos ancestrais, buscam proporcionar melhores condições de vida para si e para outras mulheres, inserindo o homem neste circuito de afetividades, tornando a luta política feminista ampla, embora mais focalizada no fortalecimento das mulheres, por estarem mais vulneráveis dentro de um sistema com fortes resquícios patriarcal. Neste tipo de narrativa, os papéis dos gêneros são arrefecidos a ponto de quase não haver presença de conflito entre os sexos ou de qualquer outra categoria e, quando há, os gêneros são apresentados como um princípio organizador, fluido, relacional que pode ser desempenhado por qualquer pessoa.

Kuami, de Cidinha da Silva, é uma narrativa fabular que insere na dimensão literária questões fundamentais para os *sujeitos diaspóricos*, isto é, sujeitos pertencentes a grupos étnicos, forçados a saírem de seus lugares de origem para viverem em outros. Na narrativa em questão, sujeitos que saíram de diferentes lugares do continente africano em razão do tráfico negreiro, e dispersos nas colônias, formando um grupo que se eram diferentes entre si em razão da etnia, eram iguais em condição social. Assim, os afrodescendentes nascidos nos países colonizados tiveram que aprender com o tempo a se verem de duas formas: diferentes entre si, mas iguais em uma sociedade de estrutura estamental. Na modernidade, o conceito de nação e de pertencimento vai impor outra mudança aos sujeitos diaspóricos: o de se espelhar em um modelo de civilização baseada no modo de vida europeu. Esta europeização não teve apenas como modelo Portugal, mas França e Inglaterra que foram decisivos como disseminadores de uma visão de civilidade e de comportamento que seria imitado por mulheres e homens em vários países colonizados.

Em Kuami, *o tráfico de escravos*, a tentativa de *apagar a memória afetiva* das pessoas e a *alienação dos sujeitos* são aspectos estruturantes de uma forma de dominação e aparece na narrativa para mostrar como as personagens responderão a esta estrutura. Como sair da condição de “escravo” para o de “liberto”? Questões



como ancestralidade, matriarcado, valores iorubanos, são dimensionados para um discurso literário, político, ancestral, feminista, lúdico, e pedagógico que torna a fábula uma aventura literária prazerosa para os leitores e, sobretudo, uma viagem reflexiva. Deste modo, Kuami sintetiza uma proposta de reunir em um único livro uma discussão feminista enlaçada à ancestralidade.

Ao receber Janaína das mãos de Naomi, a Mãe D'Água carregou-a num abraço forte e cheio de mimos. Olhou os olhos vivos da pequena sereia e sem desviar os seus, sentenciou: “essa menina vai voar por terras distantes”, “Mares, talvez”, contemporizou o pai Baiacu. “Não, meu filho, terras”.

Neste breve, mas significativo trecho, o matriarcado é figurativizado pelo gesto da mãe biológica de entregar a filha à mãe espiritual, sugerindo um rito iniciático de apresentação da criança à comunidade e que a partir daquele momento ela terá a proteção não apenas do núcleo familiar, mas de todos, daí porque os pais não são os únicos a cuidar dos filhos. Este rito assemelha-se no candomblé à entrada da *abiã* ao roncó, quando a mãe biológica entrega a sua filha à yalorixá e a partir deste momento ela recebe as devidas orientações dadas pela mãe de santo.

Resumindo a narrativa, Kuami é um filhote de elefante cuja mãe foi capturada por caçadores e colocada em um navio quando ele ainda estava em seu ventre. Certo dia, já em outras terras, a mãe conseguiu fazer com que o filho fugisse e a partir deste momento Kuami passa a viver sozinho na floresta. Janaína encontra Kuami sozinho pastando às margens do rio. É a partir deste encontro que a narrativa se desenvolve, porque Janaína se predispõe a procurar a mãe de Kuami. Janaína reúne a comunidade e inicia a sua jornada, antevista pela Mãe D'Água, de que ela viajaria por terras. A mãe de Kuami é encontrada e cada um segue o seu caminho.

Kuami é a metáfora da história da diáspora africana no Brasil. A narrativa nos remete à escravidão, ao tráfico negreiro, e aos sentimentos vividos pelas mulheres africanas que grávidas ou com seus filhos muito pequenos foram forçadas a sair de grupo social. O gesto de partir em busca da mãe representa simbolicamente o caminho que os sujeitos diaspóricos fizeram e fazem para tentar se orientar neste mundo, transformando a saudade em encontro, em fortalecimento do espírito, em autoestima, em confiança em si, pois só quem viveu a experiência da solidão, da orfandade, sabe a importância de se ter a casa cheia.

É imbuída desta confiança e sentimento de irmandade que, ao crescer, Janaína inicia um processo de autodescoberta, buscando vivenciar outras situações que a desafiem mais e possam fortalecer os valores recebidos das suas ancestrais. É neste momento que ela encontra Kuami. Deste encontro nasce um sentimento importante dentro da filosofia iorubana – o *sentido de irmandade* – sentimento que pelo princípio da ancestralidade significa mais do que um apoio moral ou psicológico, mas uma consciência que transcende o imediato consolo, orientando os sujeitos envolvidos para uma dimensão existencial, uma vivência plena que os



liberte. Kuami é o símbolo do sujeito diaspórico, capturado antes de nascer, e separado de sua mãe, de sua origem, deixando-o triste e saudoso. Representa aqueles e aquelas a quem foram negados a existência e o direito à memória. É Janaína quem irá ativar a memória de Kuami, *acolhendo-o afetivamente*, outro fundamento da cosmovisão iorubana, apresentando-o à sua comunidade para que se fortaleça e possa lutar pela sua liberdade e a de sua mãe, composição metonímica para a liberdade dos sujeitos diaspóricos brasileiros e da África, continente matriz e nutriz.

Cidinha da Silva insere alguns aspectos fundamentais para entendermos o que eu chamo de *feminismo ancestral: primeiro*, destaca o papel fundamental da mulher no processo de geração de vidas e, portanto, essencial para a própria existência humana; *segundo*, para além da vida, apresenta a importância das mulheres para a iniciação das crianças dentro da dinâmica civilizatória; *terceiro*, insere a diáspora africana de uma perspectiva da mulher; *quarto*, destaca o protagonismo e liderança das mulheres em diferentes situações, sobretudo no enfrentamento às formas de dominação e de violência, produzindo uma relação de sororidade, de apoio mútuo; *quinto*, não infantiliza a criança, porque faz parte da educação iorubana atribuir funções, dar responsabilidades às crianças desde cedo, portanto a maternidade não é construída a partir da dependência da criança à mãe, mas por uma relação de corresponsabilidades e, por fim, *sexto*, denuncia o patriarcado colonialista que impõe uma relação de poder e de destruição do Outro, sobretudo mulheres e crianças, aludindo a este sistema de dominação um caráter feminicida e infanticida.

Kuami é uma fábula e como tal repleta de referências simbólicas que interseccionam tradição e modernidade, fundindo o passado ao presente. As simbologias, que remetem à cultura iorubana, preservada na Bahia pelos terreiros de candomblé, são constantes na narrativa, tais como as referências aos Orixás, aos ritos iniciáticos, à composição familiar clânica, para ficar em alguns exemplos. Outros símbolos nos remetem ao continente africano, como o elefante, cuja manada é sempre liderada por uma fêmea, a matriarca, representação resultante de uma escolha feminista por parte da escritora para significar o candomblé na Bahia, fundado por mulheres. E se hoje ele pode ser cultuado e respeitado, deu-se pela atuação combativa e pelos valores ancestrais preservados pelas mulheres.

As referências à cultura iorubá, etnia que forma a nação ketu de alguns terreiros de candomblé na Bahia podem ser vistas também pela escolha dos nomes das personagens. Janaína é um nome atribuído a Yemanjá, Orixá das águas salgadas, que representa a maternidade, o acolhimento, a afetividade, e que na narrativa Kuami aparece no comportamento de Janaína e da Mãe D'Água, sobremaneira. A maternidade é um aspecto importante para os afrodescendentes, por isso aparece com frequência nas composições literárias dos escritores



da diáspora africana, porque sem a mãe não há ancestralidade e sem esta concepção de mundo, isto é, sem a compreensão de um caminho realizado pela memória, meio pelo qual se faz a intervenção no presente, é impossível um projeto civilizatório que nos reúna e nos faça viver dignamente. Passado e presente estão fundidos e sem memória não há consciência do presente. É importante salientar que a maternidade vai além da concepção biológica, ela pode ser vivenciada por qualquer mulher que mantenha uma relação iniciática com a criança, ou seja, uma relação pautada em rituais, que se dá por gestos e por palavras, fazendo com que esta criança se sinta pertencida a um espaço, a um grupo como pessoa. Esta dimensão feminista, baseada na consciência das mulheres da sua importância para o empoderamento de outras mulheres, a partir de uma concepção baseada na afetividade, na irmandade, no acolhimento, no fortalecimento da autoestima e no senso de responsabilidade mútua, faz da narrativa Kuami uma referência para os estudos feministas na literatura infanto-juvenil.

A literatura de Cidinha da Silva traz esse ensinamento, daí a sua importância também pedagógica, ao enfatizar a necessidade da presença do adulto na formação da criança, sem infantilizá-la, mas dando à dimensão afetiva e iniciática uma relevância para que a criança se perceba no mundo como pessoa. Segundo Ronilda RIBEIRO (1996, p. 44): “A pessoa é tida como resultante da articulação de elementos estritamente individuais herdados e simbólicos. Os elementos herdados a situam na linhagem familiar e clânica enquanto os simbólicos a posicionam no ambiente cósmico, mítico e social”. Desta forma, as personagens da narrativa Kuami representam a ficcionalização da cosmovisão iorubana de pessoa, problematizando para o leitor o seu lugar na sociedade.

Para os sujeitos da diáspora africana, esta consciência é formada no encontro do sujeito com o mundo, do entendimento dos seus signos e como este sujeito aparece dentro deste conjunto de signos codificados pelo discurso hegemônico e de que forma ele irá rasurar este código para que a sua voz seja ouvida e influente:

No dia seguinte, Janaína começa a viagem de saída do rio. Ao chegar à cabeça das águas, ela ouve um barulho forte de sucção. Abre bem os olhos e vê uma mangueira. Sustentando-a duas abas imensas e entre elas dois olhos refundíssemos. “Conheço este bicho!” Ela grita depois de juntar as patas à mangueira, às abas, e aos olhos e formar uma imagem. Nunca havia visto um deles por aquelas bandas, aliás, nunca soubera de sua existência por ali (DA SILVA).

Este fragmento é elucidativo para compreendermos como o conhecimento é processado pelas pessoas. Da mesma forma que Janaína identifica o elefante por meio da combinação de suas partes, o mundo no qual vivemos poderia ser comparado a um imenso “elefante” fragmentado e desconhecido. Para que sejamos sujeitos deste mundo precisamos observá-lo, ligar as partes desta história para, enfim, significá-la pelo nosso olhar e não pelo filtro do Outro. O trecho citado sugere que o conhecimento é feito por meio de uma viagem,



portanto de um deslocamento físico ou epistemológico, de um encontro com o diferente, o estranho, de um ajuste imagético a referências conhecidas, da existência do Outro como ser, mesmo com as suas “maluquices”.

Janaína é uma personagem feminista e é deste lugar que a narrativa se desenvolve e, por conseguinte, o conhecimento de mundo é gerado. Esta escolha no plano da ficção resulta de uma posição de gênero da escritora, tanto por trazer a menina para um protagonismo que constrói o enredo ficcional, quanto por transformar esse protagonismo em um movimento de consciência que alcança a leitora (ou o leitor), janaínas em potencial.

É desta forma que a cosmovisão iorubana pode ser tratada como projeto civilizatório em Kuami, pautado em um protagonismo de mulheres, com uma proposta política emancipatória, por isso feminista, ancestralizada e pedagógica. A fábula desperta em cada leitor uma reflexão sobre a sua condição na sociedade, torna cada leitora e leitor janaínas e kuamis prontos para acolher, se comprometer e (se) libertar.

REFERÊNCIAS

DA SILVA, Cidinha. *Kuami*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

LEIRO, Lúcia.

RIBEIRO, Ronilda Yakemi. *Alma Africana no Brasil. Os Iorubás*. São Paulo: Oduduwa, 1996.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 25

A mulher na literatura infantil e juvenil: entre autoria e representações

MARINA COLASANTI E AS NARRATIVAS BREVES

Dra. Valeria Cristina de Abreu Vale Caetano (PUC-RIO/Colégio Pedro II)

1 INTRODUÇÃO

Marina Colasanti utiliza a fantasia, como nos contos de fada para transmitir sua mensagem sobre o mundo. Desta forma, o realismo não se opõe à fantasia, sendo difícil estabelecer uma nítida diferença entre poesia e prosa, como nos textos extremamente simbólicos e poéticos de *Uma ideia toda azul*, verdadeiros poemas em prosa.

O presente trabalho propõe uma análise da obra infantil e juvenil de Marina Colasanti, especificamente de seus contos, uma vez que a literatura contemporânea vem manifestando uma tendência crescente pelas “narrativas breves”, principalmente a partir dos últimos trinta anos.

Possibilita analisar comparativamente a estrutura de sua produção literária, tendo como pressupostos os principais temas que atravessam seus “contos breves” e que não são “infantis” e nem tampouco “infantilizados”. Pelo contrário, Marina Colasanti ao escrever para leitores de todas as formações, alcança diferentes gerações, abrangendo vários aspectos: o feminino, o poético, o político, o acadêmico.

Esse trabalho pretendeu discutir o conceito das “narrativas breves” na contemporaneidade, bem como investigar a influência que exercem sobre o processo de produção de leitura, tendo em vista a relação existente entre este tipo de narrativa e os leitores de hoje. Em que medida as narrativas breves favorecem a aproximação do leitor com a Literatura? Permite também investigar a relação entre a estrutura dos contos de Marina Colasanti e a recepção de leitores contemporâneos.

Desta forma, a atividade de leitura passa a ser enfocada como habilidade relacionada aos mais importantes aspectos da vida pessoal e social dos indivíduos.

2 OBJETIVO DO ESTUDO

Esta pesquisa visa a buscar possíveis respostas a várias questões relativas à Literatura Contemporânea e



comprovar de que maneira as “narrativas breves” de Marina Colasanti contribuem para a formação de leitores nos dias de hoje.

3 JUSTIFICATIVA

O texto literário e, mais especificamente, a narrativa breve, nas três últimas décadas partiu para uma renovação do recurso tradicional da ficção, pelo jogo da intertextualidade, pela paródia, pela investigação de estados existenciais e pelo realismo que aparece quebrando tabus e preconceitos, lidando com problemas cotidianos. Desta forma, as “narrativas breves” representadas pelos contos de Marina Colasanti que serviram de objeto de estudo, permitem extrapolar os limites da leitura, passando a ser expressivos e capazes de proporcionar o desvelamento do mundo, a revelação do próprio sujeito/leitor, ou seja, leitor/fruidor, aquele tipo de leitor que se expressa diante do texto, garantindo o prazer de ler.

Roland Barthes, teórico francês enfatiza com primazia, tanto na escritura quanto na leitura, o prazer do texto com fruição. É importante ressaltar que não há juízo crítico sem que haja fruição, ou seja, é preciso que o leitor se sensibilize e se posicione diante do texto.

A paródia é um recurso literário bastante utilizado pela literatura principalmente nas décadas de 70 e 80, como forma de crítica ao poder, pelo fato daquele período se caracterizar basicamente pelo autoritarismo no panorama político e social do país. Consequentemente, naquela época uma infinidade de reis, príncipes e princesas foram caracterizados de forma paródica.

Marina Colasanti recupera motivos tradicionais dos contos de fada: a busca da identidade, a tensão entre espaços antagônicos, o conflito de gerações, o diálogo entre proibição e o desejo de amor. A autora resgata os mitos presentes nos contos de fada e os alinhava com a delicadeza e escrita femininas.

Affonso Romano de Sant’Anna, em seu livro intitulado *Paródia, Paráfrase e Cia.* afirma que: “Modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual”.

Desse modo, o presente projeto pretende comprovar de que modo a produção literária de Marina Colasanti, especificamente seus contos e crônicas, transformam a expressão em comunicação, o prazer em saber. Possibilitam a interpretação que resgata sentidos que a autora não previu, construindo relações, estabelecendo associações com outras obras e leitores.

Iser, teórico da estética da recepção que valoriza o leitor afirma: “Sem a entrada do leitor para suprir seus vazios, a obra não passa de um esquema incompleto”.



Quando os vazios rompem com as conexões entre segmentos de um texto, esta falta de conexão estimula o leitor a buscá-la, e com possibilidades variadas, tece representações e cumpre seu papel de coautor dos textos. Os vazios – interrupção da coerência do texto – se transformam na atividade imaginativa do leitor. Este se torna coautor dos textos à medida que somente através da leitura a Literatura se concretiza e se completa.

Logo, a obra de Marina Colasanti é estimulante e surpreendente, porque além da intertextualidade, a escritora trabalha deliberadamente com o implícito, de modo que a obra seja “aberta”, incompleta, assim como o sentimento de realidade que experimentamos.

4 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA

O crescente desenvolvimento tecnológico e a influência da mídia na formação de mentalidades fazem parte do cotidiano dos leitores contemporâneos. É a era da velocidade também nas informações. Esta pesquisa consiste em uma prática de leitura com alunos do Ensino Médio do Colégio Pedro II, baseada na experiência docente da pesquisadora como professora do Departamento de Língua Portuguesa e Literaturas da mencionada Instituição, bem como de Literatura Infantil e Juvenil.

Os sujeitos do estudo são alunos do Ensino Médio, especificamente do terceiro ano. O desenvolvimento dessa pesquisa tem como objetivo principal estimular práticas permanentes de leitura em jovens dessa faixa etária, tanto dentro quanto fora do âmbito escolar.

O estudo tem como ponto de partida investigar a utilização que esses jovens leitores contemporâneos fazem da leitura e da escrita na vida cotidiana, as dificuldades que encontram no uso destas habilidades e como reagem diante da interação com os textos literários, especialmente contos de Marina Colasanti.

As “narrativas breves” exercem um fascínio sobre os leitores contemporâneos à proporção que autores como Marina Colasanti têm permitido a aproximação da literatura àqueles que possuem pouco tempo para a leitura, estabelecendo uma relação entre sua vivência e o texto literário.

Por que o interesse por “narrativas breves” atualmente? Constata-se a receptividade pelas “narrativas breves”, principalmente contos e crônicas, devido ao fato de que estas narrativas apresentam determinadas características, tais como: precisão, concisão, rapidez ao expressar a forma com que as relações se multiplicam, no entanto, sem perder a qualidade de estilo e a densidade de conteúdo.

De acordo com a concepção contemporânea sobre a leitura, leitor seria aquele sujeito capaz de interagir com o texto e criar um mundo de sentidos. Portanto, a leitura de “narrativas breves” poderá transformar-se em



um diálogo entre o sujeito-leitor e o sujeito-escriptor, estabelecendo uma comunicação especial, tendo como veículo de interação o próprio texto literário.

Este estudo permite discutir a importância do aspecto literário na atividade de leitura partindo da premissa que a leitura como atividade, e a literatura como produto cultural, dependem mutuamente uma da outra, constituindo áreas limítrofes entre o fazer e o pensar.

5 DESENVOLVIMENTO

Marina Colasanti integra um seletíssimo grupo de escritores brasileiros reconhecidos como exponenciais no campo da literatura que dialogando também com crianças, não se “apequenou”. Seus contos são, como a poesia, as pérolas da criação literária, como o conto de fada verdadeiro que serve para qualquer idade, em qualquer tempo, o que comove e que não morre. São preciosos e raros. Portanto, os contos de Marina são tão universais quanto aqueles. Mas têm um estilo inconfundível. Embora tenham sido crianças as primeiras a dialogar com estas suas narrativas, os adultos mais críticos têm-se fascinado com elas. Logo, não mudaram os contos, mas sim, os leitores.

O olhar crítico de Marina Colasanti incide, epifanicamente, no feminino. Portanto, os papéis que a mulher desempenha e os espaços sociais que ocupa revelam uma visão quase essencialista do gênero.

A mulher é o centro de uma cosmogonia: princesa, rosa, sereia; tecelã, rainha, prostituta. Aldeã, esposa, mãe ou amante.

Em *Contos de amor rasgados* (1986), livro de pequenos contos, de linguagem despojada, as invenções e os jogos de palavras, as belíssimas imagens e as metáforas, fazem-nos entrar na dimensão da poesia e, ao mesmo tempo estabelece uma comunicação direta, total com a emotividade cotidiana e secreta das pessoas. Feminino, este livro não diz respeito somente às mulheres. São minicontos, curtos poemas em prosa, histórias rasgadas de amor e de um amor rasgado que despertam emoção e o olhar crítico, pois, a feminilidade de Marina está na intuição aberta aos sentimentos que extravasa as meras aparências do senso comum.

O conto é a designação da forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias. Aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo.

Quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte de sugestão, resultante de um rigoroso trabalho de seleção e harmonização dos elementos selecionados e de ênfase no essencial. O conto elimina as análises



minuciosas, complicações no enredo, delimitam fortemente o tempo e o espaço.

No conto “A moça tecelã”, a fiandeira tece e destece seu próprio destino. E tal como ela, a narradora se transforma em uma nova Penélope, tecendo os fios do seu próprio discurso. Lidando com emoções fortes, como o amor, projeta um mundo de magia que envolve o leitor.

Nesta curta narrativa, pode-se perceber a estrutura concentrada e irreversível, própria dos contos. Como um flash, a “superioridade” atribuída ao homem, em uma sociedade machista.

Esses elementos são flagrados simultaneamente e aparecem perfeitamente harmonizados, mantendo-se na estrutura da narrativa, bem delimitadas todas as suas partes: a APRESENTAÇÃO: “Acordava ainda no escuro como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite”. “E logo sentava-se ao tear”. “... nada lhe faltava” “... e à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila”. A COMPLICAÇÃO: “sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido enchendo os palácios de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados.”; o CLÍMAX: “E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo”. “Começou a desfazer o tecido. Ele viu seus pés desaparecendo. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo.”; O DESFECHO que se conclui com: “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte”.

Na origem dos contos, na sua idealização, há sempre uma imagem visual, e ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras adquire cada vez mais importância. Em suma, Calvino procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Desta forma, considera o conto a unificação de uma lógica espontânea das imagens e de um “*desígnio levado a efeito segundo uma intenção racional*”.

Calvino justifica a inclusão da visibilidade em sua lista de valores a preservar, a fim de advertir que estamos correndo o risco de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de “pensar” por imagens.

Estão presentes nos contos e crônicas de Marina Colasanti diversos elementos que contribuem para a formação da parte visual da imaginação literária, que são:

1. a observação direta do mundo real;
2. a transfiguração fantasmática;
3. o mundo figurativo transmitido pela cultura em vários níveis e
4. um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.

Que futuro estará reservado aos leitores de hoje, ou seja, à imaginação individual dessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”, em uma humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio



das imagens pré-fabricadas? Calvino propõe duas soluções: reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado, ou então apagar tudo e recomeçar do zero.

O Pós-Modernismo utiliza de forma irônica o imaginário dos meios de comunicação, introduzindo o gosto do maravilhoso, da tradição literária em mecanismos que lhe acentuem o poder de estranhamento.

7 RESULTADOS ESPERADOS

Espera-se que este estudo sirva de contribuição para um redimensionamento da concepção de produção de leitura, à medida que pretende comprovar o efeito que produzem no leitor as “narrativas breves” de Marina Colasanti, sobretudo em leitores contemporâneos.

Este estudo sobre a obra infantil e juvenil de Marina Colasanti poderá levar a entender os mecanismos que facilitam a aproximação e a interação com a literatura contemporânea.

O trabalho favorece a promoção de novos leitores, expondo os caminhos que a própria literatura oferece hoje, sem abdicar da qualidade e exercício da intersubjetividade.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o próximo milênio*. 3. ed. Companhia das Letras, 2004.

COLASANTI, Marina. *A Moça Tecelã*. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Contos de Amor Rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Entre a Espada e a Rosa*. São Paulo: Salamandra, 1992.

_____. *Eu Sei, Mas Não Devia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O Leopardo é um Animal Delicado*: Rio de Janeiro, 1998.

COSTA LIMA, L. *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

DELEUZE, *Kafka por uma literatura menor*. Editora Imago.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Tradução de Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro: Forense



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Universitária, 1984.

SÁ, Jorge de. *Crônica: gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1989. Série Princípios.

SANT' ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 2002.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.

YUNES, Eliana (Org.). *A Formação do leitor: questões culturais e pedagógicas*. Porto Alegre: Cortez, 1985.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 26

A literatura infantil e juvenil e demais produtos culturais para infância e juventude e as relações de gênero

RELEITURAS DO FEMININO: A (RE)CONSTRUÇÃO DA MULHER NA OBRA DE MARINA COLASANTI

Dra. Diana Navas (PUC-SP)

1 INTRODUÇÃO

Submissa, frágil, inocente são alguns dos adjetivos que foram comumente utilizados na literatura infantil e juvenil para descrever as mulheres. Se considerarmos, como exemplo, os contos de fadas, poderemos observar que à mulher foi atribuído, de forma geral, o papel de repouso do guerreiro, o objeto a ser conquistado, a figura que precisa de proteção masculina, seja por meio do pai ou marido. Não ocupando o lugar de princesa, a ela ficavam destinados atributos como invejosa, intrigueira, feiticeira, dentre tantos outros que evidenciavam o aspecto negativo da mulher.

Esta representação maniqueísta da figura feminina, ora essencialmente boa, frágil, dócil; ora má, ardilosa, astuta, mantém íntima relação com a forma com que foi vista a mulher durante séculos, obviamente, não apenas na literatura.

É somente a partir da segunda metade do século XX, quando tem sua liberdade reconhecida pela Lei, que mudanças no que concerne ao papel da mulher na literatura infantil e juvenil começam a se delinear de forma mais precisa. Ainda que a figura feminina não esteja totalmente livre das amarras da cultura machista – que escreveu a receita de comportamentos e ações sobre a mulher na história do Ocidente –, podemos observar que à mulher, nesta literatura, serão destinados papéis e atributos distintos do que lhe eram conferidos até então.

Marina Colasanti está entre as autoras que permitem o repensar da figura feminina na literatura destinada preferencialmente ao público infantil e juvenil. Nascida em 1937, a autora conta com uma vasta experiência no campo da criação: pintora, artista plástica, redatora e roteirista, estreou na literatura em 1968 com o livro *Eu sozinha*. Desde então, publicou mais de trinta obras entre literatura adulta e infanto-juvenil, área esta em que foi amplamente premiada.

No presente estudo, objetiva-se demonstrar como, por meio do uso da intertextualidade – prática



bastante frequente na literatura infantil e juvenil contemporânea – Colasanti, revisitando os contos de fadas tradicionais, propõe em *A moça tecelã* (2004), por meio da paródia, e em *A mão na massa* (1990), valendo-se do pastiche, o repensar do papel assumido pela mulher na contemporaneidade.

2 A INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL CONTEMPORÂNEA

A intertextualidade apresenta-se, no atual contexto literário, como um traço marcante da produção destinada preferencialmente ao público infantil e juvenil.

É à Júlia Kristeva quem se deve uma das primeiras e mais difundidas noções de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p.64). Compreendida como a capacidade de um texto convocar outros textos e outros autores, tornando o discurso, assim, um tecido textual novo de citações de escritos anteriores, a intertextualidade constitui-se como um modo de pensar e de ler textos que subverte a ideia do texto como totalidade hermética e autossuficiente, colocando em seu lugar o fato de que toda obra literária ocorre efetivamente na presença de outros textos. Uma obra literária, sob tal perspectiva, não é simplesmente produto do trabalho da “escritura” de um único autor; ela nasce de seu relacionamento com outros textos e estruturas da própria linguagem. Conforme assegura Barthes, “qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedacos de códigos, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc, passam através do texto e são redistribuídos dentro dele visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto” (1978, p. 49).

É justamente com a retomada dos contos de fadas que irá se deparar o leitor nas obras de Marina Colasanti. A paródia, forma de intertextualidade que, de modo geral, propõe o visitar de um texto alheio a partir de uma diferente perspectiva, revela-se como a forma encontrada pela autora de visitar os contos de fadas em *A moça tecelã*.

(...) a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1985, p. 74).

Estabelecendo um profícuo diálogo entre a literatura e a cultura, e propiciando o questionamento dos gêneros, a autora propõe, em *A moça tecelã*, uma leitura provocativa do papel ocupado pela figura feminina nas obras infantis e juvenis tradicionais, residindo, neste aspecto, a diferença que o texto de Colasanti opera em relação aos contos de fadas tradicionais.

Esta, no entanto, não é a única forma intertextual que a autora encontra para resgatar de forma crítica os



contos de fadas. Em *A mão na massa*, Marina Colasanti recorre ao uso do pastiche, compreendido por Silviano Santiago (1989) como o texto que, partindo da imitação do estilo de um outro, endossa o passado, sem rechaçá-lo. Transgride, aceitando o que passou como tal, sem desprezá-lo, mas antes lhe prestando reverência.

Muitas vezes encarado de forma negativa pela crítica, que vê neste tipo de texto uma simples repetição, cópia ou plágio, compartilhamos, aqui, da postura de Linda Hutcheon (1985), para quem, em termos de apropriação textual, a distinção entre paródia e pastiche reside na diferença entre o comportamento transformador da paródia na sua relação com outros textos e o caráter imitativo do pastiche, geralmente concebido de forma a permanecer no mesmo gênero que o seu modelo. Partindo desta concepção, o autor de um pastiche, portanto, trabalha a intertextualidade por repetição; repete personagens, estruturas, enredos, estilos; tenta repetir o efeito estético ou então fazer da comparação com o original uma forma de apreciação estética.

Deslocando seu objeto/texto de seu contexto inicial, Marina Colasanti, na contemporaneidade, evidencia-nos, no entanto, como é possível retomar a estrutura narrativa típica dos contos de fadas e, ao mesmo tempo, promover o questionamento das ideologias nele propostas, fornecendo-lhe nova significação e não a mera repetição.

No que concerne ao apelo aos conhecimentos prévios do leitor na literatura infanto-juvenil, Colomer assegura que as relações intertextuais mostram um “uso ambivalente entre as velhas formas didáticas e as novas propostas de cumplicidade, que revelam as tensões entre as funções educativas e literárias assumidas por esta literatura e o estado de mudança em que se encontra.” (COLOMER, 2003, p. 347).

Seja por meio do uso da paródia ou do pastiche, é notável que a autora promove uma (re)leitura crítica, como veremos a seguir, dos contos de fadas, possibilitando ao jovem leitor o questionamento de ideias arraigadas por séculos, em especial no que concerne ao papel ocupado pela mulher na sociedade, bem como uma formação crítica.

O conhecimento de outros textos estéticos e culturais possibilita ao leitor o desenvolvimento da habilidade de contrastar. Além disso, o foco interdisciplinar pode ser explorado pelo reconhecimento de que um texto paródico é plurivocal e apresenta aspectos polifônicos na estrutura e no estilo. (HUTCHEON, 1989, p. 93).

3 DO REPOUSO DO GUERREIRO À AUTORA DE SUA PRÓPRIA HISTÓRIA: O FEMININO EM A MOÇA TECELÃ

É a história do cotidiano de uma moça que tece e a quem nada falta, em razão do trabalho que realiza com delicadeza e amor, com que nos deparamos em *A moça tecelã*. Feliz em seu ofício, a jovem usa seu tear



para expressar seus sentimentos, traçando, por meio das linhas e cores, a vida e seus humores. Com seu tear, sua arte, essa protagonista constrói um mundo particular repleto de delicadeza e sensibilidade.

A princípio, sentimos estar diante de um tradicional conto de fadas, em virtude da presença do mágico, da construção de personagens de forma simples e direta, da preservação do tempo e espaço indefinidos e da leveza da linguagem – elementos esses que garantem a entrada no mundo da fantasia. Ao leitor atento, a semelhança parece se desestabilizar, no entanto, ao se deparar com a “desautomatização” do papel ocupado tradicionalmente pela mulher. Ao invés da figura que é sustentada, a mulher garante sua sobrevivência por meio de seu ofício, sugerindo, assim, desde o princípio, a transgressão do universo patriarcal.

Não ocasionalmente, o papel desempenhado por esta mulher é o de tecelã, ou seja, aquela que, assim como a autora – e é visível no conto as sugestões metaficcionalis – é capaz de tecer seu próprio tecido/texto/história. É interessante ainda observar como, por meio da escolha deste ofício, a autora atribui à protagonista não apenas um trabalho tipicamente desenvolvido por mulheres, mas um trabalho marcado pela capacidade de criação de riquezas, apontando para o papel da mulher como provedora. O tecer é trabalho, o qual, no entanto, apresenta-se à mulher como liberdade e garantia de sua independência.

A continuação da leitura do conto parece, entretanto, nos aproximar novamente dos típicos contos de fada, visto chegar um tempo em que a jovem começa a se sentir sozinha e, acometida pela necessidade de ter uma companhia, começa a tecer o marido com que sonha. O marido ganha, assim, chapéu, corpo e rosto bem desenhados, bem como um par de sapatos engraxados, marcas físicas estas bastante próximas do príncipe tradicional. Com o término de sua confecção, a porta de sua casa se abre, e eis que surge o marido esperado: “[ela] nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida” (COLASANTI, 2004¹). É importante observar que a forma com que a porta foi aberta – que já aponta para uma invasão – confere ao leitor indícios da perda do controle da situação por parte da figura feminina, a qual tem seu espaço violado. Diante da descrição da chegada do marido, concebido como um homem que se antecipa aos desejos da mulher, já é possível ao leitor constatar que nem tudo está de acordo com o que fora imaginado pela moça tecelã.

A felicidade de ter um companheiro ao seu lado, em cujo ombro dorme e sonha com os filhos que teriam, logo se revela falaciosa. Isso porque o homem, com propósitos bastante distintos do seu, ao invés de filhos, queria uma casa maior e mais bonita, exigindo que a esposa começasse a tecê-la.

Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que poderia lhe dar. (COLASANTI, 2004).

¹ A edição utilizada de *A moça tecelã* não apresenta as páginas numeradas.



Os desejos materiais do marido tornam-se cada vez maiores e, com isso, seu ofício, antes sinônimo de liberdade e criatividade, torna-se símbolo de aprisionamento e servidão: “ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio” (COLASANTI, 2004).

É válido observar que o tom disfórico neste momento da narrativa está presente também em termos estruturais. As cores empregadas nas ilustrações ganham, a partir da chegada do marido, tonalidades mais escuras; o espaço revela-se cada vez mais fechado, introspectivo; e a leveza típica da linguagem dos contos de fada – marca essa visível no conto de Colasanti – se desfaz.

Aliás, é com a chegada do marido que a estrutura paródica de *A moça tecelã* se torna, de fato, evidente. Diferentemente do que ocorre nos contos tradicionais, em que a chegada do príncipe corresponde à solução dos problemas da princesa, em *A moça tecelã* é justamente a chegada desse homem – um capitalista egoísta – que propicia a infelicidade da jovem. Opondo-se à repetição dos enredos clássicos, o conto de Colasanti nega a repetição da estrutura e, conseqüentemente, a repetição de uma ideologia vigente, de uma forma tradicional de encarar a figura feminina.

Consciente do poder que possui, a jovem tecelã, rememorando a felicidade em que vivia antes de sua chegada, opta por destecer o marido:

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a de um lado para outro, começou a desfazer seu tecido. (COLASANTI, 2004).

O processo de desconstrução, que ganha maior visibilidade, em termos estruturais, pelo tom mais agressivo assumido pelo narrador e pela rapidez com que a tecelã consegue se livrar do marido, é metafórico e bastante significativo. Sem oferecer a ele a possibilidade de ao menos ficar de pé, a mulher assume novamente o controle de sua própria vida e da construção de sua história.

Assim como nos contos de fada, o final é feliz. Mas, justamente por deles ser uma paródia, é a um diferente conceito de felicidade que é exposto o leitor. Longe do convencional final em que a felicidade da mulher é garantida pelo casamento, em *A moça tecelã* a figura feminina é responsabilizada pela sua própria felicidade, demonstrando que, nem nos contos de fada, é possível ser feliz ao lado de um homem machista e egocêntrico.

A partir de uma leitura intertextual, e estabelecendo-se a consonância entre o estético e o histórico, a leitura de *A moça tecelã* ganha significados mais profundos. A leitura atenta do conto de Colasanti demonstra que não se trata simplesmente da retomada dos contos de fada. Uma leitura politizada das opções estéticas sugere-nos, ao contrário, que as questões do gênero textual conto de fadas são utilizadas como forma de



resistência e questionamento da tradição, visto, na obra em estudo, ser marcante a presença de um narrador mordaz e questionador da estrutura patriarcal.

Considerando que os contos de fada levam à apreensão de padrões de comportamento e ideias, *A moça tecelã* propõe a legitimação de uma nova perspectiva do papel social feminino por meio da escritura de uma literatura que não simplesmente almeja representar determinada realidade injusta, mas que se propõe fundadora de uma outra realidade.

4 DOCEIRA E RAINHA: A TRAJETÓRIA DA MULHER EM *A MÃO NA MASSA*

Em *A Mão na Massa*, estamos diante de um conto maravilhoso. Nele, a mão da doceira Delícia decide, voluntariamente, abandonar o resto do corpo e partir em busca de aventuras no palácio real, almejando vivenciar melhores condições de vida. É válido observar que, novamente, estamos diante de uma personagem feminina que tem em seu trabalho a garantia de seu sustento e independência.

Ao encontrar a mão, o Rei a adota como “terceira mão real”, o que propicia, inicialmente, a felicidade à mão de Delícia. Entretanto, trata-se de uma felicidade passageira, haja vista que, em pouco tempo, a mão passa a sofrer com o ciúme das duas outras mãos do rei. Além disso, enfasiada por não ter função significativa na vida dele, a mão decide voltar para Delícia, que há tempos estava à sua procura. Quando se depara com a ausência da mão, o rei parte em sua reconquista e, como é típico nos contos maravilhosos, acaba por reconhecer em Delícia, moça pobre e simples, a mão fujona e com a jovem se casa.

Uma leitura ainda que superficial do conto permite-nos verificar os pontos de contato com os contos maravilhosos tradicionais. O primeiro deles seria a atemporalidade. O tempo, nesta obra de Colasanti, obedece ao ritmo da vontade, da necessidade, do desejo e não meramente ao ritmo das horas, dias e anos. A ambiência maravilhosa é outra marca da narrativa. Assim como o tempo, o espaço é também indefinido; trata-se da casa, da rua, do castelo. Tal indefinição estende-se também às personagens. Com exceção de Delícia e sua Terceira Mão Real, as demais personagens não são nomeadas. Além disso, a presença do narrador típico dos contos maravilhosos é aqui visível. Somos guiados pelo narrador dotado de confiança e autoridade, que tudo conhece, e que conduz a narrativa sem esconder que o faz. Ainda no que concerne às semelhanças, é imprescindível atentarmos também para as ilustrações, que se constituem como pastiche das ilustrações renascentistas, o que pode ser afirmado por exibirem o retrato de mulheres corpulentas, ideal este de beleza da Renascença. Desta forma, verbal e visualmente, a narrativa parece apontar para mais uma retomada dos contos tradicionais.



Uma leitura mais atenta de *A mão na massa*, entretanto, permite-nos observar a contemporaneidade do texto de Colasanti e as marcas de alguns dos paradigmas que estruturam o tempo e a sociedade em que vive a escritora. A principal distinção de seu conto em relação aos contos tradicionais reside na linguagem metafórica e no tratamento simbólico evidenciáveis em sua narrativa, por meio dos quais afloram os conflitos existenciais da atualidade, o mundo complexo dos sentimentos e das relações humanas.

Diferente de um texto em prosa, no qual a informação, ainda que de um texto ficcional se trate, é priorizada, o que evidenciamos no texto de Colasanti é o predomínio da prosa poética, prosa em que o discurso se quer existência e não referência de algo. A palavra, no texto de Colasanti, cria a ambiência e corporifica o contexto, situações e personagens àquele que lê:

(...) Mas logo o perfume de açúcar e caramelo encheu o ar, e pouco depois o cheiro de amoras assadas saiu pela janela e foi chamá-los, dizer-lhes que as tortas estavam prontas, esperando por eles. (COLASANTI, 1990, p. 09).

O emprego deste tipo de linguagem – simbólica, sugestiva – permite que o papel feminino seja repensado na narrativa colasantiana. Se nos contos tradicionais, cabe à mulher o papel de coadjuvante, daquela que espera pacientemente seu príncipe encantado ou obedece ao seu rei, para quem ela vive, não é este o papel destinado à Delícia, a quem, metaforicamente, é dado o poder do fazer. Por meio de seu trabalho, de suas mãos, a jovem garante sua independência.

Isto, entretanto, parece ser camuflado pela insatisfação de sua mão, a qual, em uma leitura minuciosa, pode ser considerada como uma metonímia da própria mulher, que vê no casamento uma forma de felicidade, e que, justamente por isso, vai ao palácio em busca do rei.

Aliás é interessante constatar como, durante a primeira parte da narrativa, o poder parece centrar-se exclusivamente em mãos masculinas.

Tendo-se assim manifestado, concluiu que a mão lhe pertencia de direito, sendo supérflua qualquer pergunta ou indagação. E decidido a não mais separar-se dela, naquela mesma manhã convocou os ministros, para nomeá-la oficialmente Terceira Mão Real. (COLASANTI, 1990, p. 10).

Não questionado, o poder masculino impõe-se e é mantido graças ao sofrimento feminino, revelando-se a submissão feminina como algo comum.

Mas se o Rei podia gabar-se de ter uma terceira mão, era à custa de Delícia que tinha ficado só com uma. E se a mão, deslumbrada com os favores palacianos, parecia esquecer sua antiga proprietária, o mesmo não acontecia com esta. (COLASANTI, 1990, p. 13).

Metaforicamente, as condições vivenciadas pela Terceira Mão Real apontam para a submissão das mulheres e para a própria competição entre elas no desejo de agradar ao homem:

Mas não se limitavam às violências físicas. Elas, que durante tantos anos haviam sido molengas e



preguiçosas, de repente mostram-se atentas aos mínimos desejos do Rei, prontas a atendê-lo com a maior rapidez, antes que a intrusa tivesse tempo de intervir. Assim, deixavam-lhe poucas oportunidades de mostrar-se útil e carinhosa, e a obrigavam a passar a maior parte do dia esquecida em sua almofada. (COLASANTI, 1990, p. 14).

Nota-se que o papel atribuído a ela é de ser útil e carinhosa ao rei, e de estar sempre pronta a atendê-lo. Marina Colasanti opta, no entanto, por questionar essa condição, o que é feito de forma bastante sutil na narrativa.

Inicialmente, a submissão feminina, aos poucos, cede espaço ao questionamento, e Delícia, então, decide ir à procura de sua mão, de sua parte faltante ou, de forma metafórica, da reconquista de sua independência. Interessante é que tal iniciativa independe da ajuda de um homem. A mulher sente-se confiante e responsável por sua busca:

Mas não era de lágrimas que sua mão estava precisando, disse para si mesma com súbita determinação. Estivesse onde estivesse, na certa precisava de ajuda. E quem poderia ajudá-la melhor do que ela? (COLASANTI, 1990, p. 13).

A trajetória empreendida por Delícia aponta para o abandono de uma posição de passividade pela mulher, que deixa o conforto do lar e parte em busca da (re)conquista de si. Tal fato causa estranhamento naqueles que com ela convivem: “Começou pelos vizinhos. (...) Enfrentava os olhares surpresos. Recebia as negativas. E ia perguntar na casa ao lado” (COLASANTI, 1990, p.16). Os espaços percorridos por Delícia vão se ampliando – da casa às saídas da cidade –, o que, metaforicamente, pode ser lido como o alcance de diferentes esferas pela mulher:

Decidiu então ampliar ainda mais a sua busca. Postando-se todos os dias às portas da cidade, perguntava aos caçadores que voltavam se por acaso não teriam visto sua mão perdida no bosque, indagava aos viajantes que chegavam se por acaso não teriam encontrado sua mão em alguma estrada ou fronteira. E todos lhe respondiam que não. (COLASANTI, 1990, p. 17).

É válido ressaltar que a figura feminina não se detém diante das negativas recebidas. Seu propósito de reencontrar o que lhe é de direito torna-se cada vez mais pungente: “Assim Delícia amorosamente procurava, sem nunca esmorecer, dizendo a si mesma que, onde quer que estivesse, a mão sentiria igual saudade dela, e que haveria de chegar o dia em que estariam novamente juntas.” (COLASANTI, 1990, p. 18).

A tomada de consciência do papel a ser assumido pela mulher é reafirmado quando constatamos que a mão de Delícia, apesar das condições de vida materialmente favoráveis, não se contenta em permanecer submissa aos desejos do rei:

Sim, fazer cafuné na cabeça mais importante do reino tinha lá sua graça. Mas era raro e pouco, para uma mão acostumada a trabalhar o dia inteiro. Assim como era pouco segurar as cartas para o Rei quando jogava baralho, ou empunhar as rédeas quando andava a cavalo. E, se era verdade que se divertia fazendo-lhe cócegas para pô-lo a rir quando estava triste, era verdade também que a brincadeira durava



só alguns minutos. (COLASANTI, 1990, p. 19).

Reconhecendo o seu espaço, o seu valor, a mão decide voltar para Delícia e o processo de busca inverte-se: “Cantava Delícia na cozinha, desesperava-se o Rei no palácio” (COLASANTI, 1990, p. 20). Como é típico nos contos tradicionais, o rei parte, então, em busca de sua amada – só agora por ele assim reconhecida – e por Delícia se apaixonar ao reconhecer nela a Terceira Mão Real:

Tanto era o seu contentamento que, contrariando o decoro majestático, já ia beijá-la diante de guardas e mordomos, quando pareceu dar-se conta de que aquela doce mão estava presa a um doce braço. E olhando com nova atenção, viu que o doce braço ligava-se a um ombro roliço. E que este era a continuação de um colo de pomba, de onde em curva suave despontava um pescoço macio. E que sobre esse pescoço, ah! Sobre esse pescoço um rosto encantador, emoldurado de cachos, o olhava sorrindo. (COLASANTI, 1990, p. 26).

É a mulher, reconhecidora de seu espaço e valor, que o Rei, como nos finais felizes dos contos de fada, desposa:

Mas quando finalmente o Rei abriu os lábios, não foi ordem o que se ouviu. Quase num sussurro, com voz tão delicada como ninguém nunca tinha lhe ouvido, pediu a mão de Delícia. Não para ficar sobre o travesseiro de rendas na mesinha-de-cabeceira. Mas para ficar a seu lado, na cama e no trono. Pois não pedia sua mão apenas. Pedia a mão e o resto. Pedia Delícia em casamento. Assim foi que a doce mão da doceira entrou pela terceira vez no palácio. E desta vez, para ficar. (p. 27).

Observa-se que ao Rei não é conferida a pronúncia de uma ordem, mas um sussurro delicado, apontando para a não submissão feminina, o que é reforçado pelo convite à mulher a estar ao seu lado, na cama e no trono, posição distinta daquela que ocupara até então.

A leitura de *A mão na massa*, por esse viés, permite-nos verificar que o repensar do papel feminino na contemporaneidade não se faz, nos textos de Colasanti, apenas por meio da leitura paródica dos textos da tradição. Resgatando a estrutura tradicional dos contos de fadas, a autora imprime a eles a marca da contemporaneidade, de seu contexto histórico-social, convidando o jovem leitor a refletir acerca do novo papel assumido pela figura feminina na atualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intertextualidade revela-se como a forma encontrada por Marina Colasanti para convidar os jovens leitores a repensarem o papel da mulher. Resgatando os contos de fadas, narrativas essas que fazem parte do repertório do público a que preferencialmente se destina as duas obras analisadas, a autora, que ora promove a subversão, ora o resgate da estrutura típica desse tipo de narrativa, convida o jovem leitor a pensar de forma



crítica quando diante de textos que revisitam o passado, incluindo neles, no entanto, as marcas da contemporaneidade.

Permitindo às suas personagens femininas o ocupar de posições e mesmo de atitudes distintas das observáveis nos contos de fadas tradicionais, Marina Colasanti propicia ao leitor o contrapor da representação da mulher em diferentes contextos, bem como a reflexão acerca do papel que esta ocupa na contemporaneidade.

Ao jovem leitor, por meio da leitura intertextual, é possibilitado, ao identificar as sutilezas estéticas da construção narrativa, produzir sua própria leitura crítica, uma leitura que possibilita dessacralizar alguns discursos históricos que se perpetuam. A associação das escolhas narrativas com a proposição de posicionamentos ideológicos contribui, dessa forma, para a formação de um leitor produtivo, capaz de produzir sentidos não apenas na leitura dos livros, mas em seu cotidiano, permitindo a recriação, a reconstrução e, com isso, a transformação.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987.

COLASANTI, M. *A mão na massa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.

_____. *A moça tecelã*. São Paulo: Global, 2004.

COLOMER, T. *A formação do leitor literário*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 64.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 26

A literatura infantil e juvenil e demais produtos culturais para infância e juventude e as relações de gênero

EM DIÁLOGO COM PERSONAGENS DA LITERATURA INFANTIL: A CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE DOCENTE FEMININA

Marguit Carmem Goldmeyer (ISEI)

INTRODUÇÃO

Moças de diferentes idades, algumas bem jovens, outras já com uma história de vida mais longa, um ou outro rapaz enchem as salas de aula dos Cursos de Licenciatura em Pedagogia de sonhos e de esperanças. Como pergunta-se a sociedade? O que desejam de uma profissão tão desacreditada? O salário que ganham nem paga as contas do mês, afirmam algumas pessoas. No entanto, a maioria das jovens e os rapazes também, sabem muito bem o que buscam e, justamente, para transformarem estes discursos, optam pelo ensino na Educação Infantil e nas Séries Iniciais, pois acreditam que dando uma boa base na educação das crianças, as mudanças na educação ocorrerão.

A escolha pela docência exige coragem e determinação. Muitas vezes, as professoras que atuam com crianças enfrentam a discriminação dos próprios colegas que atuam em outros níveis, como também da sociedade. As perguntas “Quem sou eu? Qual é a minha missão?” devem fazer parte do cotidiano das estudantes e contribuirão para a constituição da identidade dessas docentes. Quem pergunta, reflete e age de forma consciente, não automatizada e com isso, faz diferença no espaço em que atua.

Momentos de inquietude, insatisfação e indignação fazem parte do tempo de estudo, sendo a reflexão contínua acerca do significado de ser professor, o elemento essencial. Os movimentos de perguntas e de dúvidas que desencadeiam discussões e diálogos, evitam a acomodação das futuras docentes que, cientes da relevância da sua atuação, questionarão quando um pai, ou algum colega chamá-la só por “Profi” ou então por “Sora ou Psora”.

Os vocativos utilizados podem estar relacionados a um carinho que o interlocutor deseja expressar, todavia é necessário parar para pensar sobre a forma de como as docentes são tratadas e do quanto isso reflete ou não na constituição da sua identidade. Além disso, o que dizer, quando nas produções escritas das estudantes, continuamente aparece “o professor da educação infantil... o professor mediador...”, sabendo-se



que é um ou outro o representante masculino atuante nos níveis iniciais. Argumentos como “mas é norma usar o substantivo masculino na Língua Portuguesa” podem ser analisados, o importante que ocorra a discussão, que o uso de determinada expressão não seja algo mecânico, não refletido. Também nas mensagens, aparentemente inocentes, há mensagens subliminares.

Trata-se de pequenos sinais que não deveriam passar despercebidos. O debate acerca da constituição da identidade docente depende de olhares sensíveis e críticos, atentos à vivência pedagógica cotidiana.

Motivadas por estas indagações e a necessidade de oferecer suporte reflexivo às futuras professoras, surgiu o *Projeto Encantos Literários na Educação Infantil* realizado no Curso de Licenciatura-Pedagogia com as estudantes matriculadas na disciplina de Literatura Infantil. Com os objetivos principais focados no registro, que promovia o entrelaçamento dos conteúdos estudados e discutidos em aula, o protagonismo das estudantes que, com muito orgulho e comprometimento, assumiam a autoria da história e colocavam os personagens em diálogo, criou-se um blog. Cada autora, colocando-se no papel de uma personagem, narrava o conteúdo trabalhado na aula anterior, complementado com as percepções pessoais. Através da metodologia escolhida para a escrita, que devia atentar aos critérios da continuidade da história, retomada dos conteúdos da aula anterior, ser uma história infantil e que o final ficasse aberto como nas histórias de Sherazade, a provocação para o empenho na escrita era constante. O desafio exigiu horas de reflexão por parte das autoras, todavia, avaliadas de forma muito positiva, depois do registro ser realizado. No início da aula seguinte, a autora responsável pelo registro da semana, apresentava a sua parte da obra conjunta para as colegas que posicionavam-se criticamente diante da produção tecida. Avaliava-se a partir dos critérios determinados, incluindo ainda a correção conjunta da Língua Portuguesa.

O momento da socialização encerrava com o posicionamento da estudante, autora do dia, em relação à pergunta “Como a personagem de Literatura Infantil escolhida por ti, te inspira para a tua prática cotidiana docente? Ou não e por quê?” Argumentos eram apresentados e discutidos por todas as acadêmicas. Promoveu-se, com essa metodologia, a participação ativa das estudantes e percebeu-se muito brilho nos olhos de quem viu suas palavras provocarem encantos e debates e, talvez o mais importante: a descoberta das personagens da literatura infantil como aliadas na resolução de problemas da vida das acadêmicas e também como despertamento do sentimento “Isso não quero para mim- ser uma princesa que espera pelo príncipe que será ou trará a solução”.

A produção do texto coletivo, e também o momento de socialização das produções, exigia das estudantes a capacidade de sintetizar ideias estudadas na aula, da pesquisa para complementar conceitos ou



ideias abordadas, o domínio dos conteúdos, criatividade no tecer dos pensamentos e também a abertura ao diálogo e às críticas das colegas em relação ao texto apresentado.

Observou-se que o ensino da literatura produz sentidos, como afirma Alves (2005, p. 81) “O início do pensamento se encontra nos olhos que têm capacidade de se assombrar com o que veem”. Estudantes, que durante sua vida acadêmica, exercitam o olhar investigativo e curioso, certamente, depois, no exercício da profissão, promoverão essa vivência também aos seus alunos.

Nesse contexto, o presente artigo apresenta propostas de como tecer uma rede de relações entre a vida e a literatura, tendo como aliado o registro que leva à reflexão individual e coletiva, ao diálogo e ao protagonismo docente. A experiência da leitura e da vivência da literatura contribuirão para a atribuição de significados ao mundo, à vida e para a constituição da identidade. Cabe citar as palavras de Barthes proferidas em janeiro de 1977, na aula inaugural do Colégio de França, reafirmando a importância da literatura “se, por e não sei que excesso de socialismo ou e barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário.” (BARTHES, 1977, p. 90).

DA “PROFE” À PROFESSORA QUE CONSTITUI SUA IDENTIDADE DOCENTE

As estudantes, futuras professoras, que hoje compartilham dos espaços nos ambientes do Ensino Superior, desde o berço (mesmo que não compreendessem o significado), já vivenciaram notícias acerca da desvalorização do magistério, das dificuldades enfrentadas pelos docentes, o baixo salário e outros itens que complementam a lista de dificuldades vividas pelo magistério. Aliás, a cada ano, a relação de desafios apresenta um considerável crescimento, o que pelos mais pessimistas é visto como o fundo do poço e para outros, os abrigadores dos sonhos, a oportunidade de transformar as pedras do fundo do poço em degraus para uma educação de qualidade e que produza significados.

Diante deste cenário, torna-se imprescindível olhar para os sujeitos, que cientes de todas estas dificuldades, optam pelo magistério. As justificativas para estas escolhas já foram analisadas e a intenção não é discuti-las neste artigo. Deseja-se, todavia, olhar para esta mulher professora que está constituindo sua identidade docente para entender como ela lida com este cenário de desvalorização do magistério? Que imagem ela vê no seu espelho? E o que deseja enxergar? O espelho não mente, mostra angústias incertezas, assim como as alegrias ligadas à caminhada. Imagens misturam-se: história pessoal, da família, dos amigos, da comunidade,



ora uma se sobrepõe ora outra. O desafio consiste em encarar os fatos, mesmo que as bruxas das histórias infantis apareçam na forma de indisciplina por parte dos alunos, descrédito por parte da sociedade, desprofissionalização perceptível nas escolas e uma convivência mais complicada com os próprios colegas. O exercício é abolir a ideia da fada, que com sua varinha mágica solucionará todos os problemas, saindo da fase da espera para a ação, assumindo riscos. Os contos de fada assim como ajudam as crianças podem também respaldar as ações de jovens professoras, como afirma Bettelheim (2002, p. 26) “Longe de fazer solicitações, o conto de fadas reassegura, dá esperança para o futuro, e oferece a promessa de um final feliz.”

A sociedade contemporânea, sussurra, ainda em diálogos silenciosos, por ainda não querer assumir que a necessidade já é, de praticamente, gritar, pela necessidade de retomarmos a convivência nos ambientes escolares. No registro das estudantes, Beatriz de Oliveira e de Juliana Lima Ferreira, na parte 12, do texto coletivo podemos ler:

Não existe história certa ou errada, o que existe é o modo de relatar que cada povo adota. Aqui nós construímos um momento de diálogo muito produtivo, onde cada um expôs suas vivências em relação aos contos de fada de sua infância. Essas são ferramentas que auxiliam na construção do sentido da vida, tornando-a significativa para todos nós. (ENCANTOS..., 2015)

O diálogo, como rota alternativa para a reflexão acerca do sentido da vida e da educação que promovemos e vivenciamos. No encontro das pessoas, imagens e percepções que ficam no retrovisor das futuras pessoas. A autora Teresa Colomer (2007, p. 31) diz,

É a partir deste valor formativo que se pode afirmar que o objetivo da formação literária é, em primeiro lugar, o de contribuir para formação da pessoa, uma formação que aparece ligada indissolavelmente à construção da sociabilidade e realizada através da confrontação com textos que explicitam a forma em que as gerações anteriores e as contemporâneas abordaram a avaliação da atividade humana através da linguagem.

O sentido da vida não consiste na busca de um mero final feliz e sim na luta realizada, um dos temas reincidentes nos diálogos das estudantes. Grillo (2000, p. 78) alerta que a competência para o professor tomar decisões:

[...] depende da leitura que ele faz da realidade naquela ocasião e é influenciada por múltiplas combinações: características pessoais e estado emocional momentâneo, características de cada aluno e do grupo, domínio de conteúdos, preparação daquela aula e, ainda, o *habitus*.

A vida é um enlace de acontecimentos, cabe às pessoas decidirem o que farão com os fatos. Cabe à mulher professora elencar as imagens que quer preservar no espelho e que serão o pano de fundo para a constituição da identidade docente. Por isso, o diálogo em conjunto com as colegas, reportando-se à vida de personagens das histórias, desencadeia mudanças na forma das estudantes assumirem-se como professoras mulheres cientes do seu papel e orgulhosas da contribuição que têm a dar. Costa (1995) alerta em relação ao



caráter que daremos à significação da docência:

A representação da docência como "vocação" já foi largamente utilizada, afetando as exigências que são feitas às mulheres — o grande contingente supostamente vocacionado que se dedica ao ensino —, e não é recomendável que continuemos a incrementá-la nos meios educacionais. A manipulação da retórica de professoras como "eleitas", "escolhidas", agentes perfeitas em um trabalho marcado pela "doação", já causou demasiados danos às docentes e à educação escolar. Precisamos agora é de estratégias que valorizem as características que as mulheres incorporam ao ensino por sua repercussão positiva no trabalho com as/os estudantes e não pelo que elas significam como predisposição à exploração e ao controle. (COSTA, 1995, p.236).

As estudantes narravam-se pelas histórias registradas no texto coletivo. Observa-se que elas têm necessidade de escreverem sua história, reconhecerem-se como personagens que decidem o rumo de suas vidas, percebendo que todos têm um pouco de heroína e um pouco de vilão dentro de si, que o heroísmo está em descobrirem-se como pessoas e de assumirem-se como protagonistas das próprias vidas. A produção escrita mais elaborada não faz parte do cotidiano de todas as estudantes da Pedagogia, portanto, o exercício da escrita coletiva também trouxe relevantes contribuições, neste âmbito, para as mulheres professoras que estão em processo de descobrimento das habilidades e competências pessoais e profissionais. Saber expressar-se de forma precisa, utilizando argumentos convincentes, é um ponto a favor de quem deseja auto-afirmar-se.

A práxis cotidiana contribui para a determinação da identidade como pessoa e profissional. Fatos da vida pessoal entremeiam-se com as histórias profissionais, a reflexão sobre os enlaces e seus significados formam a rede de saberes do docente que a cada dia é ampliado. Tardif (2002) destaca o papel dessas reflexões para a constituição da identidade do professor:

Se assumirmos o postulado de que os professores são atores competentes, sujeitos ativos, deveremos admitir que a prática deles não é somente um espaço de aplicação de saberes provenientes da teoria, mas um espaço de produção de saberes específicos oriundos dessa mesma prática. (TARDIF, 2002, p. 234).

A combinação do registro reflexivo com o diálogo acerca do que foi escrito promove o crescimento do sujeito que deixa de ser um mero executor de tarefas para assumir o papel de protagonista pensante que, por ser conquistado, pelas histórias vividas na escola, torna-se, cada vez mais engajado no seu enredo e zela pela atuação de todos os atores.

A professora mulher, desafiada constantemente a refletir, sobre o papel que desempenha e sobre a postura necessária diante dos desafios do dia a dia, acaba descobrindo-se uma mulher guerreira, diferente das mulheres descritas em muitos contos de fada que, simplesmente, aceitavam os fatos e faziam da submissão a regra para suas vidas.

Ao longo do semestre, as estudantes aprenderam a valorizar-se como pessoas e como professoras, cientes da relevância do papel que desempenham como professoras mulheres na Educação Infantil e nas Séries



Iniciais. Valorizar-se para ser valorizado, passou a ser o lema de muitas que descobriram o quanto as palavras podem ajudar a significarem sua ação e suas vidas. Perceberam que, na vida docente, é preciso olhar constantemente pelo retrovisor para avaliar o trajeto percorrido e a partir das imagens, nele contidas, olhar para a frente com olhos nutridos pelas aprendizagens. A paisagem vista pelo para-brisa possibilita um vasto olhar para os montes, vales, rios e convida as jovens educadoras protagonistas a desbravarem-na e a escreverem sua história como profissionais engajadas na educação.

REGISTRO: DAS PALAVRAS INDIVIDUAIS À TEIA COLETIVA DE SABERES

O registro é um recurso facilitador da construção coletiva de ideias e cria uma unidade na diversidade do grupo. Pela escrita as estudantes revelavam-se, narravam-se e abriam as portas para que as dúvidas pudessem se manifestar. Cada vez que o docente promover a interação do grupo e a construção coletiva de conhecimentos, onde os sujeitos são ensinados a ouvir os colegas, dialogando, questionando e pensando sobre a contribuição do outro, concordando ou discordando e argumentando, estaremos contribuindo para a formação de um profissional mais humano que, provavelmente, no futuro quando estiver atuando na sua sala de aula, será capaz de se colocar no lugar do outro para propor projetos e trabalhos coletivos.

As palavras conectadas entre si, ligadas pelos pensamentos conjuntos, nos ensinam que mudar não é tão difícil quando caminharmos com os outros, confabulando, tecendo redes de saberes e amparados nas teias de relações! A metodologia focada na participação ativa dos estudantes, incentivando a autonomia e a criatividade, levará às transformações na sociedade. Pelo protagonismo, crianças, jovens e adultos descobrirão que a vida só vale a pena ser vivida se for com solidariedade e amor.

Dialogar, saber escutar as palavras, silenciar para contemplá-las e ouvir o que elas têm a dizer, é um compromisso docente. Zambrano (apud LARROSA, 2004, p.35) adverte sobre o valor da palavra escrita:

Escrever é primeiro um impor silêncio: calar as palavras da comunicação mais banal, a que responde às necessidades da vida mais banais, para buscar, em uma solidão silenciosa, o que não se pode dizer...mas isso que não se pode dizer, é o que se tem que escrever.

O convite, a partir das palavras de Zambrano, é para a percepção das palavras escritas e que se tente chegar mais perto delas. Larrosa (2004, p.15), no texto *Dar a ler... talvez*, provoca o leitor para se aproximar mais das palavras, senti-las, todavia, permitindo que elas se comuniquem. Com *Dar a ler... talvez*, o autor instiga-nos para um olhar diferente para o texto: ler um texto como se nosso contato com ele fosse pela primeira vez. Não ler, considerando-se já, de antemão, conhecedor do texto. Simplesmente deixar se encantar



por ele. O autor sugere que para “dar a ler é preciso esse gesto às vezes violento de problematizar o evidente, de converter em desconhecido o demasiado conhecido, de devolver certa obscuridade ao que parece claro, de abrir uma certa ilegibilidade no que é demasiado legível”. (LARROSA, 2014, p.16).

A escrita da história coletiva promoveu momentos de silêncio, de apreciação, de diálogo e de intervenções das colegas, avaliadas pelas estudantes como momentos de crescimento pessoal e profissional. O desafio consistia em aceitar os questionamentos das colegas diante de algum aspecto da história, bem como acerca da reflexão desencadeada a partir da leitura do texto pela identificação com a personagem escolhida. Saber ouvir para reagir com serenidade.

As pessoas, tecendo redes de palavras, formando teias de significados, nos ensinam que é preciso deixar espaço para o estranhamento e até fomentá-lo. Um olhar de admiração e surpresa sobre algo já conhecido pode fazer com que o misterioso, o antes não percebido, se mostre diante dos novos olhos, que desejam ver, mesmo que os olhos, no primeiro momento, fiquem embaçados ou até ofuscados. Todavia, é preciso parar para refletir para perceber o que sucede ao nosso redor.

Como sugere Alarcão (2004, p.32), “O desenvolvimento do espírito crítico faz-se no diálogo, no confronto de ideias e de práticas, na capacidade de se ouvir a si próprio e de se autocriticar.” E nesse processo a escrita desempenha um papel fundamental.

A escrita é um espaço de silêncio para lembrar a mudança e vislumbrar os rastros deixados, mas, ao mesmo tempo, nos leva a projetar novos espaços imaginários à luz daquilo que já foi, do que é e do futuro que ainda é incerto porque não é. É também um espaço para a descoberta de cada rosto, de cada olhar, das diferentes maneiras de pensar, de sentir e de viver a realidade. (CARRILO apud ZABALZA, 2004, p.29).

No momento em que a escrita fizer parte da vida das estudantes e docentes, abre-se também um atalho para a efetivação do processo de ação-reflexão-ação, que Paulo Freire já propunha.

O ato de registrar, conforme afirma Warschauer (2001), como um artesanato intelectual feito ao longo do processo, ajuda a construir a memória compreensiva, que é diferente daquela repetitiva e mecânica. O registro possibilita a retomada de reflexões realizadas no passado. Permite à leitora a análise da evolução dos pensamentos, ou, o que também pode ocorrer, a percepção da estagnação, mas sempre dará a possibilidade de ser um ponto de partida. Os pensamentos e as palavras, quando integrantes de uma teia de saberes, possibilitam o reajuste e a recolocação de fios e o desfiar de outros para o tecer de novos pontos. De acordo com a autora:

Este “ter presente” o já acontecido é de especial importância na transformação do agir, pois oferece o conhecimento de situações arquivadas na memória, capacitando o sujeito a uma resposta mais profunda, mais integradora e mais amadurecida, porque menos ingênua e mais experiente, de quem já aprendeu com a experiência. Refletir sobre o passado (e sobre o presente) é avaliar as próprias ações, o que auxilia



na construção do novo. E o novo é a indicação do futuro. É o planejamento. (WARSCHAUER, 2001, p.63).

No último registro, da história Encantos Literários no Universo Infantil (2015), a estudante Andressa Vieira escreve demos ler “Caro leitor, você acha que a história acaba assim? Você não acredita que pode haver algo depois de serem felizes para sempre? Se você respondeu Não está enganado. Existe sim, um depois do viveram felizes para sempre.”

Entre os atrativos da profissão docente está este da necessidade e do encanto (para quem encara sua profissão com seriedade e comprometimento) da constante reavaliação da caminhada com o propósito de melhorar. O zelo pela constituição da identidade docente, do seu aprimoramento constante, caracteriza a trajetória de docentes que fazem a diferença na vida de crianças e adolescentes. O profissional que tiver a coragem de olhar no espelho, de se autoavaliar, não terá medo de ouvir a voz que responderá, em algum momento, a pergunta: “Quem sou eu realmente? Cumpri minha missão?”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras voam e, no seu voo, ficam atentas para poderem pousar perto de educadores que continuam apaixonados pela educação e que fazem da sua prática, uma constante pesquisa para poderem oferecer o melhor a seus alunos.

A metodologia adotada com as estudantes de Pedagogia, na disciplina de Literatura Infantil, para o registro e a produção coletiva na página do Facebook *Encantos Literários no Universo Infantil* nos mostra que, a conquista para a aprendizagem, não depende de poções mágicas e nem de feitos heroicos. Não há segredos. Nem o tempo muda a necessidade básica das pessoas no processo da produção de conhecimentos: olhar nos olhos, despertar a curiosidade, buscar resoluções para problemas do cotidiano. Como nos contos de fada, quando João e Maria se dão conta que não adianta jogar migalhas de pão para marcar o caminho andado, estudantes engajam-se quando notam que a aprendizagem faz sentido e que acrescenta algo em suas vidas.

O registro semanal realizado pelas estudantes é recheado de criatividade e com uma reflexão significativa, porque escrever bem, recuperando as reflexões da aula anterior, tornou-se um desafio para cada autora. Surgiu uma competitividade positiva entre as autoras. A pesquisa tornou-se uma prática constante, sem que isso fosse anteriormente determinado. Surgiu da curiosidade e da necessidade de quererem saber mais sobre os temas e de como esses estavam interligados.

Estudantes descobriram nas páginas dos livros, frases que talvez, em outros momentos, tinham



passado despercebidas, mas que, naquele momento de aula, serviram para compreender fatos das suas histórias de amor e até para dar diferentes rumos a romances que estavam sendo escritos.

Educar é viver! Buscar rotas alternativas para compreender os diferentes sujeitos e os cenários nos quais atuam, deve ser um compromisso dos educadores. Comprometer-se com a aprendizagem de crianças e jovens fará com que o tempo solidifique palavras que não podem sumir do dicionário vital da escola: amor, solidariedade e respeito!

Sabemos que, ao longo dos anos, a gente constitui-se como professor. O processo de ação-reflexão-ação se apreciado e apre(e)ndido desde cedo, tornar-se-á uma prática que permeará o fazer pedagógico cotidiano e ao longo da vida do docente, porque agrega sentido ao fazer docente. Nesse movimento reflexivo, algumas teias que aparecem na frente do “retrovisor”, que remetem às vivências, às vezes, não tão positivas da educação básica, precisam ser rompidas para que uma identidade docente possa ser tecida.

Este movimento de romper com paradigmas do passado e vislumbrar tênues fios que permearão a identidade docente, não é tão simples. Que modelos de aulas os estudantes trazem e por outro lado, que aulas lhes oferecemos no ensino superior? Enfatizamos que as aulas devem estimular a participação, a resolução de problemas, a autonomia, mas as aulas que damos são exemplos inspiradores?

Constituir-se como professora pressupõe aprender a aprender, a arriscar-se, conhecer-se, conhecer a instituição e continuamente pesquisar, estudar, revisitar teóricos e descobrir novos, enfim, tornar-se uma professora pesquisadora produtora de conhecimentos. Alguém que dá a sua contribuição para o pensar e fazer da educação brasileira, sendo protagonista na transformação.

O constante processo reflexivo leva à compreensão de que as mudanças são lentas, que é necessário tempo, que primeiramente, deve ocorrer um processo interno de conscientização da necessidade da mudança por parte de cada educador e educadora. A pessoa precisa se conscientizar de que a transformação é necessária e é possível, por isso precisa começar no interior da dela mesma. É uma viagem para dentro de si, de iluminação, de conhecimento, de libertação, para depois se lançar ao mundo. Apegar-se a paradigmas ultrapassados pode nos prender a postes estáticos de convicção, que só nos seguram. Enquanto isso, as mudanças no mundo correm, e acabamos ficando a ver e a sentir os que passam.

Aprendemos que todos nós educadores, iniciantes ou já com uma certa caminhada, devemos refletir sobre a nossa prática. Tempo dedicado à reflexão e à troca de ideias que, será muito mais engrandecedor, se representar o tecer de uma teia de compartilhamento e de aprendizagem também entre todos os atores da escola, fazendo com que a força do diálogo pedagógico ecoe para a sala de aula e ultrapasse os muros.



A escola convive com a roda das perguntas. Elas surgem a cada momento, mas só algumas pessoas conseguem entender o que elas ecoam e conseguem lhes dar significado. Outras pessoas só identificam chiados e não param para averiguar. Há aquelas pessoas que ainda preferem não se aproximar: evitar as dúvidas, parece-lhes melhor!

Fica assim, como compromisso da academia, oferecer muitas oportunidades para que nossos jovens professores, conscientes da sua responsabilidade com a educação, sentindo-se comprometidos e vinculados com os alunos, façam a diferença nas escolas em que atuam, buscando a inovação, atentando à aprendizagem significativa, encorajando a autonomia dos alunos, estimulando a criatividade e a solidariedade e, sobretudo, agindo com amor e sensibilidade. Assim, daqui a alguns anos, as professoras mulheres olharão com segurança para seu espelho e dirão: *Eu sou uma professora que faz a diferença na vida das crianças e dos jovens porque estou ao lado deles e sinto-me comprometida com a educação e a minha vida, reflito sempre sobre minhas aulas e tenho como meu alimento, o amor!*

REFERÊNCIAS

ALARCÃO, Isabel. *Professores reflexivos em uma escola reflexiva*. São Paulo: Cortez, 2004.

ALVES, Rubem. *Educação dos sentidos*. Campinas, SP: Verus, 2005.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

COLOMER, Teresa. *Andar entre os livros: a leitura literária na escola*. São Paulo: global, 2007.

COSTA, Marisa Vorraber. *Trabalho docente e profissionalismo*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

ENCANTOS literários no universo infantil. *Livro*. 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Encantos-Liter%C3%A1rios-no-Universo-Infantil-622919287838950/>>. Acesso em: 14 out. 2015.

GRILLO, Marlene Corero. O lugar da reflexão na construção do conhecimento profissional. In: MOSINI, Marília Costa (Org.). *Professor do ensino superior-identidade, docência e formação*. Brasília: INPE, 2000. p. 75-80.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

WARSCHAUER, Cecília. *A roda e o registro: oportunidades formativas na escola e fora dela*. Rio de Janeiro:



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Paz e Terra. 2001.

ZABALZA, Miguel A. *Diários de aula: um instrumento de pesquisa e desenvolvimento profissional*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 26

A literatura infantil e juvenil e demais produtos culturais para infância e juventude e as relações de gênero

VALENTE: UMA ANÁLISE DA TRANSGRESSÃO FEMININA FIGURADA POR MERIDA

Fernanda Lázara de Oliveira Santos (PMEL – UFG/RC – CAPES)
Silvana Augusta Barbosa Carrijo (PMEL – UFG/RC – CAPES)

Desde a mais tenra infância, somos conduzidos a seguir os modelos que vão nos constituindo enquanto sujeitos sociais no desenvolver de nossa vida. A convivência em diversos espaços e suas representações, os instrumentos culturais com os quais se tem contato constituem elementos que estão o tempo todo a dizer de nós, fazendo com que sejamos produzidos pelo que se diz nesses espaços em que transitamos. Estamos submetidos à prescrição de procedimentos, condutas reguladas, desejos e comportamentos direcionados. Tudo isso contribui intensamente para instituição em nossos corpos para a construção de nossa identidade de gênero. Isso significa que existem elementos que operam no sentido de apresentar modelos hegemônicos de feminilidade e masculinidade, de modo a nos educar enquanto sujeitos, ensinando-nos o que é ser menina e o que é ser menino, moldando-nos de acordo com as normas sociais.

Artefatos culturais como propagandas, livros, filmes entre outros meios de intensa repercussão estão arraigados a modelos que em determinados momentos reproduzem ou questionam certos estereótipos de gênero. No âmbito de tantos elementos que fomentam a construção da identidade de gênero está o cinema, uma ferramenta artística e midiática possuidora de grande alcance de público e propagadora de valores, símbolos e modelos de condutas e ideais representados na ação dos personagens que veiculam, produzem e fixam as diferenças e as identidades. Desta feita, podemos dizer que o cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, para além do prazer da história.

É no encaixe desse contexto que pretendemos analisar Merida, personagem da animação *Valente* (2012), produzida por Katherine Sarafian e os estúdios Disney Pixar, de modo a refletir sobre a concepção de gênero como uma construção social e cultural interligada à sexualidade. Trabalharemos no intento de refletir sobre o protagonismo das mulheres na atualidade e comportamentos que ultrapassam valores e tradições patriarcais para a conquista dos objetivos que desdobrem na superação da condição de assujeitamento a que muito tempo se pautou a condição das mulheres, tal como ocorre com a personagem em questão. *Valente* reflete o processo de desconstrução dos ditames do discurso patriarcal e as transformações sociais que vêm conferindo



empoderamento e autonomia às mulheres de modo que se constituam enquanto sujeitos femininos. Isso implica modificações relevantes na sociedade, pois, conforme bem observa a pesquisadora gaúcha Cecil Zinani, dedicada aos estudos de gênero e feminismo, “a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados” (ZINANI, 2013, p. 55). Partindo deste pressuposto é que pretendemos entender como Merida subverte os modelos de gênero pré-definidos, principalmente no que se refere ao papel social da mulher.

MERIDA – CORAGEM E SUBVERSÃO

Traduzido no Brasil como *Valente*, a animação *Brave* dirigida por Mark Andrews e Brenda Chapman e produzida pela Pixar Animation Studios, conta a história da jovem escocesa Merida, princesa criada pela mãe para ser a sucessora perfeita ao cargo de rainha, seguindo a etiqueta e os costumes do reino. Porém, Merida não possui vocação para se tornar a extensão de sua mãe, e recusa-se a seguir a vida que lhe foi traçada, preferindo cavalgar pelas planícies selvagens de seu reino e praticar o seu esporte favorito, o tiro ao alvo. Quando uma competição é organizada contra a sua vontade, para escolher seu futuro marido e garantir a união entre reinos, Merida decide recorrer à ajuda de uma bruxa, a quem pede que transforme a rainha. Mas quando o feitiço surte efeito, a transformação da rainha não ocorre conforme Merida desejava. Em lugar de uma transformação na personalidade, a rainha sofre uma transformação física, assumindo a aparência de um urso feroz. Diante disso, caberá à jovem a responsabilidade de auxiliar sua mãe a se reestabelecer, impedir que o reino entre em guerra com os povos vizinhos e alcançar a determinação de seguir seu próprio caminho.

Valente anuncia em seu próprio título o caráter irresoluto de sua corajosa protagonista, Merida. A jovem que toma para si a responsabilidade de decidir sobre seu destino é apresentada de forma a subverter, já de início, o padrão da princesa clássica Disney, pois configura uma princesa de cabelos rubros, rebeldes e soltos e não omissos num comportado rabo de cavalo ou coque, com uma expressão de pouca delicadeza e intensa expressividade. Desde as primeiras cenas do filme, é possível encontrarmos informações que apontam o perfil inovador da jovem, que deixa clara sua insatisfação com as regras e convenções e o cumprimento dos papéis de uma mulher da realeza, fator desencadeante dos conflitos da narrativa. Essa evidência é perceptível em uma das tomadas¹ iniciais, bastante significativa no filme, pois sintetiza a personalidade de Merida, expressando sua autonomia e seu espírito aventureiro. A protagonista narra a realização que sente quando está em seu dia de

¹ Entenda-se por tomada, segundo conceituação de Ismail Xavier (2014), a extensão de uma cena compreendida entre dois cortes, rodada ininterruptamente.



folga, o dia em que está livre das lições e das expectativas existentes em torno dela, “o dia em que qualquer coisa pode acontecer, o dia em que posso mudar o meu destino” (VALENTE, 2012).

Lançando sobre os momentos iniciais da narrativa fílmica um olhar à luz da perspectiva cinematográfica², observamos o requinte de criação da cena que leva o espectador para o universo da protagonista, traduzindo a sensação da personagem em seu momento e liberdade. O dia de folga a que a personagem se refere é representado numa cena que se inicia em plano geral – onde é apresentado todo o espaço da ação – demonstrando os ambientes por onde a personagem vai passando, saindo do castelo e depois cavalcando floresta a dentro. Nessa perspectiva, reforça-se a ideia de que a satisfação da princesa inicia-se com sua saída do castelo, onde todas as convenções devem ser cumpridas. A sequência prossegue em plano americano³, em que a personagem é focada de modo a denotar os movimentos de seu corpo hábil que consegue equilibrar-se em cima do cavalo, manejar o arco e lançar flechas em alvos pendurados em árvores. Estes alvos são focados pela câmera que os enquadra, realizando um movimento de *panning*⁴, um recurso empregado na sequência da ação para transmitir na tomada o ponto de vista de Merida, explicitando a precisão do lançamento de cada uma das flechas que atingem exatamente o centro do alvo. A cena vai transcorrendo ao som de uma trilha também reveladora da personalidade da protagonista, agregando emoção e transmitindo a sensação da personagem naquele momento. “Como o mar e a tempestade / Valente sempre serei / Vou correr / Vou voar / E o céu eu vou tocar” (VALENTE, 2012). A sequência termina com os risos da personagem que, após a cavalgada, escala uma enorme montanha até chegar a seu topo. Este episódio é filmado perspectiva panorâmica, revelando a imensidão da montanha, a cachoeira que desce por ela e a valentia da pequena jovem que domina esse cenário grandioso. Todos esses elementos são dispostos no filme de modo a permitir que o público receptor tenha uma impressão crucial do que será encontrado adiante, pois revelam traços marcantes do perfil dinâmico e destemido da princesa.

Conforme sabemos, as sociedades dispõem de inúmeros artefatos educativos que têm como principal função (con)formar os sujeitos, moldando-os de acordo com as normas e contribuindo para a produção das identidades. É o que ocorre na animação *Valente*, que explicita o mando patriarcal, porém de modo a questioná-

² Nessa análise, tomamos por base a nomenclatura e caracterização dos termos da linguagem cinematográfica utilizada por Ismail Xavier (2014), ao tratar da decupagem clássica, definida pelo autor como o processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos.

³ *Plano americano* corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a elas (Xavier, 2014).

⁴ Utilizamos este termo na perspectiva da definição de Graeme Turner, segundo a qual a rotação da câmera ao longo do eixo horizontal (*panning*) imita o movimento dos olhos do espectador enquanto examina a cena ao seu redor. Com muita frequência esse movimento está ligado ao ponto de vista de uma personagem. (Turner, 1997).



lo. Observamos que, para além do espaço fílmico, esse mando remete às ideias ainda sustentadas em algumas sociedades atualmente de que as mulheres devem ser submissas aos seus pais e maridos. É a negação a este sistema e a busca da formação emancipatória de Merida enquanto sujeito mulher que nos chamam a atenção, pois seu comportamento aponta para a desconstrução de perfis femininos estereotipados conforme o modelo patriarcal. Merida confronta sua mãe para não assimilar o modelo de submissão com práticas pré-estabelecidas que a levariam para o casamento. É nesse sentido que encontramos na animação em análise aberturas que permitem a passagem de formas alternativas de compreensão do mundo e outras representações que não as hegemônicas através do comportamento subversivo de sua protagonista.

Merida é subjugada pelo desejo de sua mãe de que ela se case para fortalecer alianças de poder entre reinos. Contrário ao comportamento habitual das princesas clássicas, vale-se de seu caráter corajoso e desafiador para negar o desejo alheio e enfrentar os conflitos advindos de sua recusa ao casamento. Enquanto para tantas outras princesas a ideia do casamento constituía o principal objetivo de suas vidas na busca pela felicidade e satisfação pessoal, para Merida esse é um aspecto irrelevante, dado seu desejo de viver independentemente. Quando a jovem declara “Não estou pronta para me casar!” inicia-se a disseminação da ideia de que não apenas o casamento, mas também todas as convenções às quais estaria atrelada uma mulher não fazem parte das aspirações de vida da jovem princesa. Ela nega o matrimônio, dá pouca importância às regras de etiqueta ensinadas pela mãe, não possui interesse por aulas de música e bordado. Isto significa a recusa da princesa em cumprir com os “papéis” destinados às mulheres nas quais a propensão para o lar, dadas as suas supostas fragilidades, constituem um perfil feminino, assim como o de sua mãe, a rainha que sempre atribuiu uma valorização excessiva pelas atividades sociais, sem maiores preocupações quanto à função de mulher enquanto sujeito, sendo sempre objeto dos pais, do marido e dos filhos.

A valente protagonista transgredir a convenção dos papéis não só por recusar-se a cumprir o que lhe fora atribuído, ela representa também as mulheres que possuem tantas outras habilidades e destrezas que ultrapassam o espaço do lar e as delimitações traçadas em torno do corpo feminino. Merida realiza atividades que seriam exímias da masculinidade – cavalga e pratica esportes como o alpinismo, a esgrima e o arco e flecha. Em sua análise sobre a produção social do corpo, a professora Silvana Goellner nos relembra que, por muito tempo, as atividades corporais e esportivas

Não eram recomendadas às mulheres porque poderiam ser prejudiciais à natureza de seu sexo considerado como mais frágil em relação ao masculino. Centradas em explicações biológicas [...] tais proibições concediam diferentes lugares sociais para mulheres e para homens onde o espaço do privado – o lar – passou a ser reconhecido como de domínio da mulher, que nele poderia exercer, na sua plenitude, as virtudes consideradas como próprias de seu sexo (GOELLNER, 2013, p. 33).



As colocações de Goellner levam-nos a pensar no quanto o discurso patriarcal opera nas representações do corpo. É nesse sentido que observamos Merida rompendo as fronteiras da interdição imposta ao corpo feminino, pois é justamente valendo-se de sua habilidade no manejo do arco que a protagonista concorre à sua própria mão na prova em que apenas ela sai vencedora e possuidora do direito de permanecer solteira. É a partir deste acontecimento que Merida se reafirma enquanto sujeito, pois recusa-se assim a ser objeto do mando de sua família.

Na narrativa fílmica, esta cena da prova do arco constitui um dos momentos mais emblemáticos e decisivos para a vida da protagonista. Analisando-a à luz da linguagem cinematográfica, percebemos a ênfase que a produção conferiu a este momento de modo a explicitar sua relevância para o desenvolver da história. Nesta tomada, Merida aparece sentada, com os cabelos bem presos num turbante – embora haja uma mecha que ela insiste em deixar solta, um vestido bastante apertado – o que lhe causa insatisfação, por estar produzida ao estilo princesa, de acordo com os padrões impostos por sua mãe. Assim ela ocupa seu lugar no trono, ladeada por seus pais, o Rei Fergus e a Rainha Eleanor, enquanto os príncipes pretendentes à sua mão realizam as provas que terão de vencer para mostrarem-se aptos ao casamento. Dentre as provas está a do arco e flecha, uma das modalidades esportivas exercidas com primor pela princesa, que ao ver um dos pretendentes acertar, ainda que por acaso, o centro do alvo, retira-se de seu trono, impunha seu arco e vai atirando flechas precisamente certeiras em cada um dos alvos. A partir deste momento, Merida passa a ser filmada em primeiro plano⁵ – focalizando detalhes - com um *close up*⁶ no rosto de Merida, asseverando sua expressão firme e sua determinação, reafirmadas pela fala da protagonista que aparece agora com os revoltos cabelos à solta, simbolizando que naquele momento ela já não estaria mais presa às amarras instituídas pelas regras e convenções a que estava sendo assujeitada. É com voz firme que declara “Eu sou Merida, primogênita descendente do Clã Dunbroch e pela minha própria mão eu vou lutar!” (VALENTE, 2012).

A cena prossegue agora em plano médio – demonstrando o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário), deixando transparecer os semblantes de espanto de todos os presentes no campo das provas enquanto a princesa rasga as costuras do vestido que a prende – simbolizando mais uma vez um rompimento de amarras – e atira certeiramente as duas primeiras flechas. Na tomada seguinte, mais uma vez o rosto da protagonista é focalizado num *close up* enfatizando sua concentração e o foco de seu olhar. O trabalho da filmagem é feito com o que se denomina, segundo o contexto americano retomado por Xavier (2014), em

⁵ *Primeiro plano*: a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (Xavier, 2014).

⁶ Foco ou primeiríssimo plano em um detalhe captado com bastante proximidade (Xavier, 2014).



câmera subjetiva – quando a câmera assume o ponto de vista daquilo que o personagem vê. Nesta filmagem, a câmera assume uma ação de grande eficiência, pois explicita exatamente o que Merida está vendo, transmitindo às imagens em movimento o campo de visão tal como o da própria personagem. Assim, tem-se o olhar do espectador, em princípio identificado com o da câmera, confundindo-se com o da personagem, culminado num maior envolvimento com a cena. A próxima tomada é a mais expressiva da sequência, pois é o instante em que Merida dispara a terceira flecha. Nesse momento um clima de tensão é criado pela imagem em primeiro plano e pelo movimento de câmera lenta e sua rotação em *panning* – ao longo do eixo horizontal – imitando o movimento dos olhos do espectador e o ponto de vista de Merida, que acompanha o percurso da flecha até o ponto central do alvo. Nesta tomada, a ausência de vozes aumenta o realismo dos acontecimentos ao conferir ênfase ao ruído da flecha cortando o ar com sua força e velocidade, aumentando assim o clima de tensão instaurado pela ação. A sequência termina com o *close up* dos rostos de Merida e sua mãe em posição do enfrentamento mútuo causado em razão da ação que acabara de se passar.

É relevante observarmos o interesse de grandes estúdios como a Disney Pixar em produzir obras com este caráter inovador, que propõe uma protagonista feminina em situação de oposição ao assujeitamento de convenções sociais. Muito provavelmente este processo esteja ocorrendo para acompanhar as transformações do mundo que ocasionam mudanças em nossa maneira de agirmos em sociedade. *Valente* é uma obra que versa sobre uma princesa mas que, no entanto, a apresenta como uma heroína – em lugar de um herói – que opera como representante, ainda que simbolicamente, da autonomia de algumas mulheres da atualidade. A exemplo desta animação, parece não ser mais cabível que sejam reforçados ideais de amor romântico como tábua de salvação para todos os conflitos vivenciados pelas mulheres. As histórias protagonizadas por jovens estereotipadas que se submetem ao mando social convencional parecem ceder espaço para as ressignificações que surgem em diversos âmbitos e abrangem também a desmitificação de papéis atribuídos aos gêneros. E mais importante neste sentido é que podemos observar mudanças operando no modo de se ver as mulheres, conforme bem observa Zinani:

De ser fragilizado e dependente, a nova mulher se impõe pela competência e seriedade com que executa suas tarefas, instituindo-se um novo sujeito “gendrado” que se define por suas próprias práticas sociais e discursivas e que reconhece e valoriza a experiência feminina (ZINANI, 2013, p. 113, grifo da autora).

De certa maneira, Merida aponta para as mudanças que estão ocorrendo em relação à situação das mulheres e para a necessidade de as pessoas se ajustarem aos novos tempos. Ela age com espírito de liderança, bastante autonomia e muito mais racionalidade do que sentimentalismo, fatores que estariam comumente atribuídos ao gênero masculino. Esses fatores contribuem para a desconstrução da lógica binária de que existe



um lugar fixo para cada gênero. A protagonista de *Valente* subverte papéis atribuídos aos gêneros, conferindo uma flexibilidade aos costumes culturalmente materializados. Essa ação da personagem desmonta uma transição dos lugares estabelecidos para homens e mulheres. Há um momento na narrativa fílmica em que Merida discursa em favor das liberdades de escolha diante do que até mesmo os príncipes, ao serem provocados pela racionalidade da princesa diante da possibilidade de consolidação de um casamento arranjado, se posicionam, afirmando o desejo de não quererem mais se adequarem aos desejos de seus pais, mas sim decidirem sobre seu próprio destino.

Comumente observamos nos contos de fadas clássicos, bem como em suas versões recontadas pelo cinema, a delimitação dos lugares fixos para os gêneros: homens representando virilidade, força, astúcia, heroísmo enquanto para as mulheres cabe o papel ancestral de submissão e passividade. Diante disso, vemos em obras como a que contemplamos nesta análise um forte aceno para desconstrução desses paradigmas arraigados ao patriarcado convencional; uma via para se pensar o conceito de gênero, conforme assevera Louro (1997), passando “a exigir que se pense de modo plural, acentuando que os projetos e as representações sobre mulheres e homens são diversos” (p. 23). Merida assume essa diversidade de papéis desfazendo-se das convenções prescritas pelos homens e pela sociedade, das quais, no filme, a mãe é uma exímia porta-voz, cobrando-lhe o cumprimento severo do convencional, tentando transformar Merida numa extensão de si mesma. As opiniões contrárias da mãe e sua imposição de ideias sobre a filha ficam explícitas. É interessante observarmos como o “feminino” é plural, dada a existência de mulheres que reproduzem o machismo, sendo muitas vezes, mais machistas que alguns homens, a exemplo de Fergus e Elianor que, neste contexto, representa todo o mando patriarcal, pois é ela quem reforça na animação a ideia de que mulheres estão predeterminadas ao desenvolvimento de seus papéis, enquanto Merida acredita firmemente em si mesma como condutora de sua própria vida e escolhas. A rainha deixa claro que “uma princesa não pode rir alto, não enche muito a boca, deve cedo acordar, é paciente, cautelosa, asseada e acima de tudo busca a perfeição” (VALENTE, 2012), tentando moldar Merida, a princesa desajeitada, espontânea, em um modelo perfeito de mulher. Sustenta-se nestes elementos contraditórios o conflito travado entre a rainha, que quer conter de todas as formas a filha, e a princesa, que por sua vez quer exatamente o oposto – libertar-se.

A partir do conflito de concepções díspares entre mãe e filha, a narrativa prossegue dando continuidade à representação da princesa que recusa o assujeitamento aos moldes pré-determinados da mãe. Essa recusa caracteriza um elemento contrário à passividade comumente reafirmada na representação do feminino em grande parte dos contos clássicos e funciona, também, como elemento propulsor para amadurecimento e



superação da falta de entendimento mútuo existente na relação entre a rainha e a princesa. Ao passarem pelas dificuldades, ambas as personagens vão desenvolvendo a consciência de que é preciso compreender as diferenças para consolidarem um bom relacionamento intersubjetivo e alcançar a superação dos atritos ocasionados pelas individualidades inerentes a cada uma.

A partir da coragem e iniciativa de Merida em intervir nos acontecimentos de sua vida, como seu empenho para desfazer o feitiço que aprisionava sua mãe ao corpo de um urso selvagem, vamos nos deparando com indícios de que o processo de constituição da identidade da jovem está se concretizando. À medida em que vai lutando para manter os laços com sua mãe, garantindo assim a organização e positividade em suas relações familiares, a jovem descobre a dimensão da responsabilidade que cada um tem diante do seu modo de ser e agir, tornando-a menos inconsequente e mais ponderada no intento de defender seus interesses.

Ao final da narrativa, percebemos que o perfil traçado para a protagonista confere a ela uma capacidade de resistência frente à condição de submissão a que estaria. Ressalte-se que, embora a representação do mando patriarcal tenha sido sustentada pela personagem da mãe no decorrer da narrativa, devemos nos atentar para o fato de que essa representação surge da condição de assujeitamento ao regime de submissão no qual a própria mãe, Eleanor, mantém-se. É este o ponto que nos permite visualizar em Merida uma postura diferenciada com relação a sua mãe e a tantas outras mulheres que acabam se transformando em objetos da condição social a que estão submetidas e não se posicionam como sujeitos. É no enalço de algumas dessas observações que justificamos nosso interesse em refletir, neste trabalho, as discussões acerca do gênero e suas implicações. Nessa perspectiva, ressaltamos, valendo-nos das palavras de Zinani, que assevera:

A identidade de gênero, proposta como uma construção cultural que verifica a especificidade de atitudes e comportamentos masculinos e femininos, procura questionar os estereótipos sociais, para que possam ser estabelecidas as bases de uma sociedade mais aperfeiçoada. Dessa forma, a mulher somente se constitui como sujeito, na medida em que recusa ser objeto (ZINANI, 2013, p. 110).

Esta colocação de Zinani remete-nos, mais uma vez, à configuração diferenciada de Merida, que mesmo sendo mulher e, estando sob pena do sistema regulador de sua condição, questiona e rompe com as amarras do papel a ela imposto, desconstruindo o estereótipo da submissão e tomando para si a responsabilidade de reger seu destino, sem passividade.

Findando nossas reflexões sem, contudo, pretendermos encerrar uma conclusão sobre as inúmeras verificações que ainda podem ser suscitadas a respeito desta narrativa fílmica, é relevante pensarmos, diante dos limites das investigações realizadas aqui, no quanto obras como a que contemplamos nesta análise podem contribuir para a construção e/ou ressignificação em torno do feminino e do masculino. Em se tratando de uma obra que se veicula através da mídia cinematográfica, logo, constituindo-se como um artefato cultural,



podemos dizer que, assim como livros, propagandas e demais produtores de conteúdo, esta obra acaba funcionando como um mecanismo influenciador na desconstrução – neste caso especificamente, já que os processos podem ser também de construção ou ratificação – dos estigmas propagados por tanto tempo em torno da feminilidade e masculinidade. Por muito tempo, as produções voltadas potencialmente para o público infantil reafirmaram modelos hegemônicos de como ser menino e como ser menina. Nestes modelos, por vezes, encontrava-se pressuposta visão de inferioridade e subordinação das mulheres, demonstrando a existência de uma ideologia sexista e de despersonalização da mulher enquanto sujeito. A esse respeito, lembremo-nos das histórias de princesas que se colocam em condição de passividade a espera de um príncipe que venha resolver seus conflitos e garantir-lhes uma vida feliz para sempre após o casamento.

Nesse sentido, construíram-se estereótipos em torno da natureza feminina bem como da utilização do corpo das mulheres como elemento fundamental para ideologias em torno do que é ser mulher. Sabemos das perspectivas que têm contribuído para pensarmos as desigualdades entre mulheres e homens de forma social e culturalmente construídas – e não biologicamente determinadas – encontradas em produções como *Valente*, que possibilita pensar que não há um jeito único de ser homem e ser mulher, havendo variações neste processo. Sabemos que a desconstrução de paradigmas em torno das mulheres envolve um percurso longo e árduo, conforme Zinani (2013) observa com maestria, e pondera que para a consolidação deste processo “é necessário desconstruir os conceitos tradicionais, redesenhar os papéis de homens e mulheres e prepará-los para assumirem as novas tarefas com igualdade e respeito”. Talvez assim as sociedades possam romper com a hegemonia criada e propagada em torno da representação de gênero.

REFERÊNCIAS

- GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: _____ (org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 30-42.
- LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In: _____. (org.). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 14-36.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- VALENTE (*Brave*) (filme–vídeo). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Disney Pixar Animation Studios, 2012. 93 min.
- XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. In: _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2014.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Constituição do sujeito feminino. In: _____ *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 26

A literatura infantil e juvenil e demais produtos culturais para infância e juventude e as relações de gênero

DESCONSTRUINDO A AMÉLIA - NEM TÃO BRANCA, NEM TÃO PURA: EM BUSCA DE UMA ANÁLISE ACERCA DE ALGUMAS ADAPTAÇÕES DE BRANCA DE NEVE

João Paulo Mendes França (UNEB - Campus XXIII-Seabra-Ba)
Maicon Novaes Lima (UNEB - Campus XXIII-Seabra-Ba)

A presença dos contos de fadas em nosso cotidiano é axiomática, eles fazem parte do imaginário coletivo, são histórias que se perenizaram com o decorrer dos tempos e que estão fixadas na reminiscência de cada sujeito. Quando uma novela ou campanha publicitária, por exemplo, fazem uso de um desses componentes não há necessidade alguma de explicá-los, pois os mesmos estão com raízes fincadas devido à enorme disseminação por meio de desenhos, filmes ou demais produtos apresentados à sociedade.

Com igualdade, é relevante frisar que isso também denota como os meios de comunicação em massa apoderam-se dos contos de fadas para que assim haja uma conversão em entretenimento, com determinada observação: além de uma apropriação existe, também, alteração e resignificação.

Durante o longo de sua existência os contos de fadas enfrentaram alterações, modificações estas que eram consideradas “infantis” ao longo dos anos os contos que outrora remodelados para o público infantil, hoje são reinventados para prover indivíduos de várias idades.

Evidentemente, alocalização das origens da literatura infantil em remotas expressões da literatura adulta por si só não explica as diferentes formas que ela vem assumindo desde que, no século XVII, começou a ser escrita especificamente como tal: *literatura para crianças* (COELHO, 1991, p. 22).

Uma questão importante é a influência que os contos de fadas possuem no imaginário coletivo e na formação do leitor desde criança. Caso os mitos apresentados sejam distintos da relação aos existentes nos contos da literatura, haverá um questionamento por parte do leitor/ expectador sobre a “modernização” de tais histórias em relação ao “novo” público.

A utilização de mitos pela mídia e meios massivos como o cinema não é recente esse mercado existe há tempos e hodierno tornou-se uma indústria cultural com um enorme leque de possibilidades descortinadas através dos meios de comunicação em massa, em outras palavras um comercio que todos os anos gasta e gera milhões de dólares.

Sabe-se que as fábulas são muitas, assim como suas personagens, e por isso esse trabalho irá por em



pauta a imagem emblemática de Branca de Neve, analisando as versões midiáticas dos filmes A Branca de Neve e o Caçador, Espelho espelho meu além de compará-las com o conto clássico dos Irmãos Grimm de nome Branca de Neve e os Sete Anões.

MITO

Definir mito é uma tarefa árdua, pois este envolve aspectos particulares e até peculiares das sociedades que os trazem, aceitam ou constroem de acordo com suas necessidades, buscando assim aspectos de identificação e desenvolvimento de caráter e costumes a serem reproduzidos para que haja uma convivência saudável entre os indivíduos que desta fazem parte. O mito pode sim ser utilizado para controlar, em Brasil podem-se ter exemplos das lendas como Lobisomem, Mula-Sem-Cabeça, Velho do saco, onde se há um controle da população através do medo. O *lato* conjunto de designações míticas tem relação com à vida humana como uma forma de explicar tudo que acontece/ existe ao seu redor, insubordinado de em qual sociedade os sujeitos estão inseridos.

Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo em particular (CAMPBELL, 1990, p. 24).

Para que um mito se construa não há dependência de uma atividade consciente, todavia a sua utilização tem quatro funcionalidades totalmente delimitadas, Campbell (1990, p. 32) diz que estas são para função mística (consoante ao mistério do universo, remetendo assim a ação e reação humana de espanto frente às interrogações de sua vida. Pode-se explanar, numa forma mais singela, que é o discernimento da existência do mistério que envolve tudo e todos); Dimensão cosmológica (tem a atuação do campo científico para desvendar os fenômenos, claro que os cientistas não são detentores de todas respostas e isso cria margem para o mistério permear no cotidiano da sociedade); Função sociológica (assegura a construção e reiteração da ordem social, podendo ser o meio de união aceito em várias sociedades: monogamia/ poligamia. De tal forma, o mito atua como moderador do comportamento dos indivíduos devido à uma função sociológica que exerce no contexto das comunidades); Função pedagógica (denota a função didática que os mitos tem posse).

Não obstante o mito ter tais características numa sociedade, Campbell (1990) é um tanto quanto indiscutível ao listar apenas duas formas de mitologia que são completamente distintas entre si: a mitologia que



relaciona o sujeito com a natureza e com o mundo que o cerca e a mitologia sociológica, que afirma o sentido de pertencimento dos indivíduos aos grupos em que estes estão inseridos.

O mito é uma produção cultural. [...] Se estuda as implicações psicológicas dos mitos, vê-se que eles expressam em muito o caráter nacional da civilização onde se originaram e onde permanecem vivos. Têm uma forma bonita porque geralmente padres ou poetas (ou padres-poetas, pois em algumas civilizações são a mesma coisa), deram a essas histórias uma forma solene, litúrgica e poética. O mito apresenta, pois, conjuntos de expressões culturais conscientes, que facilitam sua interpretação, pois nele certas idéias são expressas de maneira mais explícita. Pode-se, então dizer que a estrutura básica ou que os elementos arquetípicos de um mito são construídos numa expressão formal, que se liga ao consciente coletivo cultural da nação na qual se originou e que de certa maneira, está mais próximo da consciência e do material histórico conhecido (FRANZ, 1981, p. 37).

De tal maneira não há como dissociar mito e sociedade, eles andam juntos, já que o material do mito é o material da nossa vida, do nosso ambiente, do nosso corpo e também uma mitologia viva e vital que lida com tudo isso nos termos que se referem a adequados à natureza e ao conhecimento da época. Podemos afirmar que o mito é uma tentativa de explicação para a origem do mundo e do homem como conhecemos hoje, ele é apto para modificar e moldar indivíduos, pois sua atuação está na perspectiva dos princípios, sejam eles morais, condições sexuais e culturais de uma forma que Patrícia Pitta (2002, p. 174) deixa claro ao afirmar que o mito assume grande importância na formação do ser humano devido às noções de realidade, de valor, de transcendência que instaura. A experiência mítica caracteriza-se, portanto, por uma volta às origens, aos princípios mais radicais do ser, revelando as significações que fundamentam a existência. Num sentido amplo, a narração mítica explica a ordem do mundo, organizando as relações humanas, sejam elas as relações do homem com seus iguais ou do homem consigo mesmo.

Os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. A chave para encontrar a sua própria mitologia é saber que a sociedade se filia. Toda mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado. Então, quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e assim surge outra mitologia, mais complexa. Mas hoje em dia não há fronteiras. A única mitologia válida, hoje, é a do planeta – e nós não temos essa mitologia (CAMPBELL, 1990, p. 23).

Em suma, mito e narração apóiam-se na oralidade, na transmissão de conhecimento por outros meios anteriores a escrita. Em sua maioria são histórias dos antepassados que chegaram até os dias de hoje, mesmo não possuindo uma construção literária, sem datação de registros acerca de períodos longínquos. Logo é por meio de obras literárias que tais histórias são eternizadas no contemporâneo, mas torna-se preciso salientar que nem tudo está escrito nos livros. “São temas obsessivamente recorrentes, elevados a um nível de catarse. Isso, ao mesmo tempo, assegura uma determinada coerência ao grupo que o aceita e uma certa permanência ao mito. O que nos remete para a palavra grega *mythos*, que tem como primitiva acepção narração.” (SCHULER; GOETTEMES, 1990, p. 185). Por fim, o mito tem como ponto de entroncamento, entre a esfera primordial do



real e o homem dentro de sua etapa permanente: morte/ nascimento. Podemos citar que os mitos são meios das sociedades refletirem acerca de contradições, denotando paradoxos, anseios e angustias.

CONTOS DE FADAS

Quando se ouve falar sobre contos de fadas essencialmente o primeiro pensamento que vem à tona são crianças, histórias sobre princesas, fadas, anões, bruxas, animais falantes e todos os series misteriosos que permeiam no imaginário humano. São histórias contadas pelos pais durante a noite, ou nas escolas, elas viraram clássicos de desenho animado ou cinema pelas mãos de Walt Disney. Consoante estas narrativas, a princípio sem nenhum importante, ocultam um passado deveras sombrio onde muitas vezes uma realidade de vida miserável e cruel é presente bem diferente das fantasias que imaginamos para tais contos. Eles existem no mundo há séculos, sendo passagem praticamente obrigatória para qualquer criança. Mesmo distintos entre si, são executores essenciais para o início do gosto pela leitura de muitos pequenos e, não obstante, permanecem em seu imaginário até a idade adulta.

A começar do início da história da humanidade, os contos de fadas foram difundidos e perenizados como fonte de inspiração, tanto para produções literárias – adaptações, remodelagens, atualizações dessas histórias e suas personagens, como para o audiovisual: filmes, séries e etc. Inicialmente de embrião oral, os contos de fadas estão presentes até os dias de hoje com maior facilidade após o advento e difusão da escrita, todavia foi pela oralidade que tais histórias atravessaram os séculos e hoje são encontradas em diferentes vertentes a depender da comunidade em que estão. Isso se deu graças a associação dos mesmos com a cultura popular e o folclore, que também tem base e disseminação de conhecimento e tradição pela oralidade.

Lidos, recontados, ressignificados e adaptados desde muito tempo atrás, tais contos estão praticamente enraizados numa cultura universal, sendo elo de ligação entre diferentes povos, pois “a linguagem dos contos de fadas parece ser a linguagem internacional de toda a espécie humana – de idades, de raças e culturas” (FRANZ, 1981, p. 38).

Para a autora Nelly Novaes Coelho (1991), a facilidade com que tais histórias são aceitas pelo público diz respeito ao inconsciente coletivo, capaz de reconhecê-las, mesmo que adaptadas ou transformadas, por esse motivo os livros também são responsáveis pela perpetuação dos contos, pois, além do reconhecimento da importância da oralidade neste caso, também é preciso salientar que “recorrer ao tópico literário significa, portanto, atingir, por meio da memória, o repertório da arte para nele emprestar figuras e situações, introduzindo-as no contexto de um discurso crítico, perorativo, emotivo” (ECO, 1970, p. 210).

Alberti (2006, p. 26) diz que os contos de fadas podem ser encontrados de forma fácil na atualidade em



razão a três grandes nomes da literatura: Andersen, Perrault e os irmãos Grimm. Em consequência desses escritores que fizeram uma verdadeira garimpagem na cultura e no folclore europeu, existiu a redescoberta de um tesouro histórico e cultural, uma vez que, sem o esforço dos mesmos, seriam desconhecidas histórias como Cinderela, Rapunzel, Branca de Neve, entre outras.

Os contos de fadas originais foram escritos inicialmente para adultos e fogem um pouco do arquétipo criado pela Disney. Cinderela em seu conto escrito pelos irmãos Grimm tem seus pés mutilados pelas suas irmãs para que caibam dentro do sapatinho de cristal, o que é revelado pelo príncipe quando este nota manchas de sangue no calçado. Outro exemplo que poderíamos explicar seria a própria Branca de neve, que em seu final obriga, com ajuda dos anões, a madrasta a calçar um sapato em brasa. Por tal, em seu surgimento os contos foram ponderados como adultos e não como histórias para crianças. Não obstante, com o passar do tempo, acabaram por sofrer amenizações em questões relacionadas à violência e ao exagero, o que pode ser notado com nitidez nas adaptações literárias desses contos que se tornaram mais puritanas.

A origem das histórias, hoje consideradas infantis, remonta àquelas que viajaram pelos séculos e pelos continentes, colhendo particularidades e cruzando informações e idéias acerca dos variados assuntos abordados. Mas é no Renascimento, “na passagem da era clássica para a romântica, grande parte dessa antiga literatura maravilhosa destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral popular e transforma-se em literatura para crianças.” (COELHO, 1991, p. 15).

Tais histórias, que acabam por conter partes do mundo em seu intrínseco, alcançaram dimensão mundial como é explanado a seguir por Nelly Novaes Coelho.

Na França, a denominação é conte de fées; na Inglaterra, fairy tales; na Espanha, cuento de hadas; na Itália, racconto di fata; na Alemanha, marchen (fábula popular, história fantástica, não-verdadeira, substituindo, a partir dos Grimm, a forma feenmarchen, usada no século XVIII). Em Portugal e no Brasil, surgiram, no fim do século XIX, como contos da carochinha. Câmara Cascudo chama-as de contos de encantamento. Mas a verdade é que hoje são vulgarmente conhecidas como contos de fadas ou contos maravilhosos, sem nenhuma distinção entre as duas formas (COELHO, 1991, p. 12).

Essa “vulgaridade” citada por Coelho relaciona-se a miscelânea que se tornou o a adjacência porque fábulas e contos maravilhosos são apreciados como conto de fadas, conseguindo sem notar as características de cada um. De tal forma, e de acordo com as demais pesquisas de Coelho (1991), existem dois grupos de narrativas:

Contos de fadas: em seu desenvolvimento permeiam ambientes mágicos, o que Coelho denomina como “magia feérica”, por abordar castelos, reis, rainhas, príncipes, fadas, gigantes, anões, ou seja, um tema que na verdade é uma “realidade desconhecida”. Sempre apresenta um problema existencial, tratando essencialmente das realizações do herói em questão, deixando nítido os empecilhos que os personagens irão enfrentar com fim de alcançar a realização. A autora cita os exemplos de A Bela Adormecida, Rapunzel e A Bela e a Fera. Contos maravilhosos: tal grupo transita no mesmo espaço mágico dos contos de fadas, mas o que difere é o fato da ausência das fadas. A magia está em volta de outros seres, grande diferença é, justamente, a ausência das fadas. A magia envolve outros seres místicos, como animais falantes, gênios, duendes, e outras questões relacionadas a uma “problemática social”, que pode ser



facilmente distinguida em termos de tempo e espaço, sendo até, em sua maioria, familiares aos leitores. Consideradas aventuras de busca, que giram em torno de ascensão social ou a conquista de riqueza para tirar o personagem principal da situação na qual vive. Também conhecidos como fábulas, os exemplos clássicos desse grupo são: O Gato de Botas, O pescador e o Gênio ou Aladim e a Lâmpada Maravilhosa (COELHO, 1991, p. 13-14).

Essas distinções expostas por Coelho são essenciais no que se diz em estudos no que diz respeito à literatura e à análise das históricas. A incidência desses contos traz o leitor ao conhecimento interior, tornando-se capaz de uma análise profunda, remetendo assim o receptor à percepção dos mitos que cercam todo esse universo mágico.

Os contos de fadas tem o poder de determinar limites para a “base humana universal”, seus estudos podem explicar como houve sua aceitação e facilidade de assimilação em um determinado lugar. Embora todas essas delimitações feitas por Coelho, Tolkien diz que “mesmo as histórias de fadas como um todo têm três faces: a Mística, voltada ao Sobrenatural; a Mágica, voltada à Natureza; e o Espelho de desdém e compaixão, voltado ao Homem. A face essencial do Belo Reino é a do meio, a Mágica.” (TOLKIEN, 2010, p. 32) Essa mágica é a responsável pela fascinação do mundo inteiro.

A visão mágica do mundo deixou de ser privativa das crianças, para ser assumida pelos adultos. A Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho e mil outras narrativas maravilhosas ainda terão algo a nos dizer? Sem dúvida que sim. O que nelas parece apenas “infantil”, divertido ou absurdo, na verdade carrega uma significativa herança de sentidos ocultos e essenciais para a nossa vida (COELHO, 1991, p. 9).

Em síntese, compreende-se pelo discurso dos autores um movimento circular dos contos de fadas por terem sido escritos, inicialmente, para os adultos e conseguinte atraem o público pueril e recebem o nome de histórias infantis. Todavia, na atualidade não é notada mais essa unilateralidade, as histórias não tem faixa etária específica. Cleide Becatrini Alt diz que “[...] apesar das diferenças, o que os contos de fadas e os mitos têm em comum é o fato de que ambos fazem parte do inconsciente coletivo: ou vindo de dentro do indivíduo para fora, como no conto de fadas, ou do mundo exterior para dentro do indivíduo, como no mito, ambos cunham emocionalmente o indivíduo em toda uma coletividade, passando a fazer parte do inconsciente coletivo (ALT, 2000, p. 43-44).” Por fim, notamos que nesse ponto a intersecção do mito e dos contos de fadas, até porque doravante ela Serpa abordada a inserção do mito nos meios de comunicação. Talvez essa ligação se deve ao fato de que “a história muitas vezes se parece com o ‘mito’, pois ambos se compõem da mesma matéria” (TOLKIEN, 2010, p. 37), sobretudo se tratam de concepções complementares que atual em conjunto de forma didática na sua propagação, com intuito de levar conhecimento e magia à vida dos indivíduos.



A história dessa princesa de pele branca como a neve e cabelos negros como o ébano foi contada durante séculos via tradição oral e hoje o conto tem um enorme acervo de produções audiovisuais distintas, cada uma delas adaptada conforme o contexto sócio-histórico e cultural da cultura da época. Levando em consideração o primeiro registro de Branca de Neve com título homônimo feito pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm que iniciam o relato a partir do desejo da mãe da personagem, a rainha, de “ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o caixilho da janela!” (GRIMM, 2008, p. 358). Levando em alusão a cena em que a rainha estava costurando e se distrai com a paisagem na janela ferindo assim o dedo e deixando com que três gotas de sangue caíam na neve, este tornou-se um dos trechos mais emblemáticos do conto, pois os anseios da mãe se realizam e dão origem a uma das histórias mais recontadas do mundo.

É fato que o conto dos irmãos Grimm é uma reunião/ compilação da tradição oral que os mesmos registraram há duzentos anos que derivou diversos enredos que perpetuaram ao longo do tempo por meio de suas publicações.

A primeira coisa que precisa ser exposta é que, supostamente a história de Branca de Neve criou-se a partir de Margarete Von Waldeck, princesa alemã do século XVI. Ela era famosa por sua beleza e possuía uma madrasta, Katharina Von Hatzfeld. Ao que é datado o futuro rei da Espanha, Felipe II, decidiu tomar Margarete como esposa, mas antes de conseguir pedir à mão da moça em casamento, esta morreu envenenada. Não se sabe se foi de fato a madrasta quem envenenou a garota, todavia existem teorias que conspiram dizendo que o governo de Felipe não seria bem quisto se este se casasse com uma alemã.

Considera-se a Branca de Neve dos Grimm como pioneira de todas as outras que existem, sobretudo na mídia em geral, pois em tal história os Grimm delimitam as características principais da personagem, além de desfecho indicando caminhos que podem ser explorados e, conseguinte, reinventados. É crível fazer a comparação entre várias produções audiovisuais e o conto dos Irmãos Grimm com intuito de abordar o tema já na introdução:

“Há muito, muito tempo mesmo, no coração do inverno, enquanto flocos de neve caíam do céu como fina plumagem, uma rainha, nobre e bela, estava ao pé de uma janela aberta, cuja moldura era de ébano. Bordava e, de quando em quando, olhava os flocos caindo maciamente; picou o dedo com a agulha e três gotas de sangue purpurino caíram na neve, produzindo um efeito tão lindo, o branco manchado de vermelho e realçado pela negra moldura da janela, que a rainha suspirou. e disse consigo mesma: Quem me dera ter uma filha tão alva como a neve, carminada como o sangue e cujo rosto fosse emoldurado de preto como o ébano!” (GRIMM, 2000, p. 04).

No longa “*Espelho, espelho meu*” o mesmo viés é utilizado para dar início a trama, todavia com um toque sarcástico, até porque a história é contada com o ponto de vista da rainha.



Era uma vez, num reino muito, muito distante, uma menina acabara de nascer. Sua pele era branca como a neve, seu cabelo era escuro como a noite. Puseram nela o nome de Branca de Neve. Na certa, porque não acharam um nome mais afetado. [...] O reino era um lugar feliz onde as pessoas dançavam e cantavam. Aparentemente, ninguém tinha emprego. Só cantavam e dançavam dia e noite. Mas vamos voltar ao assunto. [...] O rei criou a menininha sozinho preparando-a para um dia governar. Mas, com o passar do tempo percebeu que não podia ensinar a ela certas coisas. Então, ele procurou uma nova rainha. Essa rainha era a mulher mais linda do mundo. Ela era inteligente e forte. E, só para deixar claro, essa rainha era eu. E esta é minha história. Não a dela. [...] Dez anos se passaram e Branca de Neve desabrochou, mas o reino caiu em desespero quando a rainha percebeu que se ela quisesse continuar a ser a mais bela das mulheres, bem, Branca de Neve teria que fazer o que a neve faz melhor. Neve... teria... que cair (Espelho, espelho meu, 2012).

Já no filme *Branca de Neve e o Caçador* a perspectiva apresentada no início da história trás um viés mais dramático.

Era uma vez um inverno gelado. Uma rainha que admirava a neve cair, quando viu uma rosa que brotava desafiando o frio. Ao tocá-la ela espetou o dedo e três gotas de sangue caíram. E como o vermelho se mostrou tão vivo em contraste com a neve ela pensou: “Ah, se eu tivesse uma filha branca como a neve, de lábios rubros como o sangue, cabelos negros como as asas de um corvo e com a força desta rosa.” Pouco tempo depois, a rainha deu à luz uma menina que ela chamou de Branca de Neve. Ela era admirada por todo o reino, não apenas por seu espírito trépido, mas também por sua beleza (Branca de Neve e o Caçador, 2012).

Uma das roupagens que caracterizam a Branca de neve é o contraste entre branco (da pele alva como neve) e o preto (dos cabelos de ébano). Tal dicotomia explica-se em que nem sempre a cor preta foi designada para representar o mal:

Muitos dos deuses e deusas do passado eram representados com uma tonalidade dupla – Branco para significar Tempo e Preto para simbolizar Eternidade; Branco para o Dia e Preto para a Noite. A Noite, Mãe de todas as coisas, era retratada com um véu estrelado, segurando em seus braços duas crianças, uma branca e a outra negra (BAYLEY, 2005, p. 199).

Talvez por meio de adaptações, Branca recebeu diversificadas conotações, não obstante, com o passar do tempo, o contexto e até as características da personagem foram se modificando. As roupagens do presente conto que ilustram essa pesquisa atravessam o simbolismo das cores até a representação de ideais que nesse caso representam o mito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reformulação ou até a invenção de enredos para as histórias dos personagens, denota como os contos de fadas foram adaptados ao mesmo que estão inseridos no nosso dia a dia. Outrora a princesa sem graça, que consentia com tudo tornou-se uma garota de ideais e objetivos.

As adaptações são a forma de preencher as lacunas deixadas nas obras originais ou, mais do que isso, são maneiras de recontar a mesma história sob outro ponto de vista, chegando ou não a diferentes desfechos



(BERNARDINI; REMOLI, 2012).

Essas produções não tem a intenção de deturpar ou desprezar o conto original, são narrativas, independentemente do meio em que foram inseridas, que acabam por colaborar com o imaginário coletivo, elas trazem o velho a tona despertando o novo. Branca de Neve é um ótimo exemplo para compreender, a partir de adaptações, sejam elas audiovisuais ou não, a evolução do papel da mulher na sociedade, deixando de ser submissas e à espera do amor e da felicidade e se transformando na mulher de personalidade forte, algumas vezes traduzida como guerreira, que vai a luta atrás de sua própria felicidade.

As Brancas retratadas aqui traduzem com veemência a trajetória da mulher em relação à personalidade, relacionamentos, sentimentos e especialmente o papel que passou a exercer nas últimas décadas na sociedade. De uma maneira onde o feminino passou a não se reconhecer mais como a Branca dos irmãos Grimm: meiga e submissa. E sim como a Branca de Branca de Neve e o Caçador ou a de Espelho, espelho meu, pois, mesmo que alguns enredos não aconteçam em reinos mágicos, a imagética de Branca é muito mais próxima da realidade das mulheres de hoje.

A Branca foi transformada, ressignificada, adaptada a realidade contemporânea. Essa modificação mítica confirma a atualização que deve ser feita conforme as necessidades da sociedade que, por sua vez, necessita de mitos para ajudar a construir sua história.

Fundamentalmente na história de Branca de Neve a moral permeia uma crítica a vaidade, inveja, cobiça, de ter cuidado com estranhos e com o que eles nos oferecem (a maçã envenenada transmite isso), da amizade, da união, todos personificados pelo companheirismo dos sete anões, pelo sentimento de pela do caçador, etc.

REFERÊNCIAS

ALT, Cleide Becatrini. *Contos de fadas e mitos*. São Paulo: Vetor, 2000.

ALBERTI, Patrícia Bastian. *Contos de fadas tradicionais e renovados: uma perspectiva analítica*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Caxias do Sul, 2006.

BAYLEY, Harold. *A linguagem perdida do simbolismo: um estudo sobre a origem de certas letras, palavras, nomes, contos de fadas, folclore e mitologias*. Trad. Newton Roberval Eichembeg, Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cultrix, 2005.

BLAKE, Lily; DAUGHERTY, Evan; HANCOCK, John Lee; AMINI, Hossein – *Branca de Neve e o Caçador*, 2012.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. São Paulo: Cultrix, 1997.



CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers; trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro, Graal, 1986. (Capítulo I: Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso).

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FRANZ, Marie Louise von. *A interpretação dos contos de fadas*. Trad. Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Novos contos*. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

WALLACK, Melissa; KELLER, Jason; KLEIN, Marc. *Espelho, espelho meu*. 2012.

PITTA, Patrícia. Uma vez Cinderela... Sempre Cinderela? Uma análise do mito como paradigma nos contos de fadas através dos tempos. *Letras de Hoje*. Porto Alegre. v. 37, n° 2, p. 173 – 182, junho, 2002.

SCHULER, Donald; GOETTEMMS, Miriam Barcellos (orgs). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1990.

SANDERS, Rupert. DAUGHERTY, Evan. AMINI, Hossein. GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Snow White and the Huntsman*, Universal Pictures. 2012.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. Trad. Ronald Kyrmse. 2 ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 26

A literatura infantil e juvenil e demais produtos culturais para infância e juventude e as relações de gênero

FEMININO E FEMINISMOS ENTRE QUADRINHOS

Fabrizio Gerald Lima (UFPeI)
Nádia da Cruz Senna (UFPeI)

A trajetória das mulheres nas Histórias em Quadrinhos não foi das mais fáceis; pode se dizer que foi árdua. O papel da mulher nos Quadrinhos se resume, na maior parte dos casos, em seguir estereótipos de “vítima” e “prêmio”, recursos geralmente empregados em narrativas convencionais. São muitas as mocinhas, eternas namoradas e beldades indefesas, sempre metidas em apuros e armadilhas “fatais”, que exigem toda a bravura, força e astúcia do herói para salvá-las da vilania e cobiça de seus antagonistas. Beleza, submissão e certa ingenuidade são os atributos associados a essas mocinhas, companheiras perfeitas para os heróis fortes e viris, reforçando representações de identidades feminina e masculina tradicionais.

Em contrapartida, as vilãs se destacam como mulheres decididas e que sabem se valer de suas habilidades e atributos (a sensualidade principalmente) para conseguirem o que querem. Nos *comics*, da primeira metade do século XX, a emancipação feminina era vista como uma atitude vilanesca, pois somente criminosas eram mulheres que não dependiam de homens (tinha até aquelas que comandavam quadrilhas de homens), devido a sua sensualidade e “*astúcia amoral*”. Independente destes primeiros lampejos da postura feminista nos quadrinhos, estas personagens acabavam por sempre sucumbir de paixão descontrolada frente ao charme impetuoso dos heróis. Assim, temos dois arquétipos do feminino, muito frequentes nas HQs as musas inspiradoras e as *femme fatales*.

Segundo o polonês Rafal Ksiezzyk, as *femme fatales* “excitam e amedrontam. Aparecem nas mais antigas manifestações culturais e em todas as partes do mundo. Diabólicas, misteriosas, divas, vamps, dominadoras, cruéis. Mulheres fatais. Atraentes e sedutoras, mas também muito perigosas. Em nome dos seus interesses pessoais, despertam nos homens desejos que os levam à perdição. Já foi escrito que *femme fatale* é o espelho do lado mais sombrio do homem, a personificação do seu lado sexual mais destrutivo. Independentemente da época e do lugar, uma coisa as une: elas sabem como tirar proveito do sexo” (LUCHETTI, 2009, p. 34).

Com o avanço do movimento feminista, vemos pequenas transformações serem incorporadas ao perfil dessas personagens. As musas, vão ganhando protagonismos típicos dessa nova mulher, mais atuante, mais independente e capaz de advogar em prol da causa feminina e humanitária. Diana Palmer, Lois Lane, Tess Trueheart, Mary Jane são algumas dessas personagens, que inclusive ascenderam a condição de esposas, o que

lhes permitiu questionar e reformular conceitos e tradições em torno do lugar dos heróis (e a falta de lugar para as heroínas) nos quadrinhos.

Inaugurando o arquétipo super-heroína surge a Mulher-Maravilha, uma criação do psicólogo William Moulton Marston em 1941, a primeira personagem feminina assumidamente feminista. Defensora dos direitos e do valor das mulheres nos EUA da década de 1940 (Fig. 1), Mulher-Maravilha é uma personagem construída como um reflexo do papel fundamental exercido pelas mulheres na administração industrial do país enquanto os homens serviam em combate durante a Segunda Guerra Mundial¹. Mas, independente da superioridade física sobre os homens e da mensagem de emancipação feminina, seus próprios *comics* faziam alusão a uma “simbologia fálica” e a personagem fazia aparições em outras revistas onde sua condição de princesa amazona e super-mulher era simplesmente esquecida ou “rebaixada” quando em contato com famosos super-heróis masculinos²; além disso, a heroína também possuía pontos fracos contraditórios com sua condição de ícone feminista: se fosse amarrada ou acorrentada por homens, perdia seus super-poderes, transformando-se em uma mulher fraca e submissa. Segundo as lendas em torno dos bastidores da criação da personagem, isso se dava devido às crenças e preferências sexuais de seu criador, William Marston³.



Figura 1: Cena de história clássica dos anos 1940 da Mulher-Maravilha de William Marston, onde a princesa amazona se impõe frente ao machismo contra as mulheres. Fonte: google images.

¹ Porém, depois do término do conflito, incentivar a atitude feminina não teve mais tanto valor, pois os combatentes retornaram da Guerra para retomar seus empregos, o que significava que as mulheres deveriam retornar ao seu status de “mães” e “donas de casa”. Até mesmo campanhas publicitárias foram feitas pelas mesmas indústrias que as empregaram durante a Guerra “reconduzindo” as mulheres de volta a esse status; os quadrinhos, obviamente, seguiram a mesma tendência, com personagens femininas (*Mulher-Maravilha*, inclusive) voltando suas atenções para romances e assuntos mais “domésticos”.

² Nas histórias da *Sociedade da Justiça da América* (a reunião dos maiores super-heróis dos anos 1940), só foi permitida a participação da Mulher-Maravilha no grupo na condição de secretária da equipe; ou seja, ela só ficava no QG do grupo atendendo ao telefone.

³ Marston, defensor da liberação sexual, era casado e mantinha um caso com sua assistente; além disso, era fascinado por certas práticas sexuais como a *bondage* (prática onde um dos parceiros é amarrado e imobilizado pelo outro para o ato sexual), a qual era inserida em praticamente todas as edições de *Mulher-Maravilha* escritas por ele, juntamente com mensagens subliminares fálicas (como ameaças de mísseis e torpedos).

A editora de quadrinhos Marvel Comics, famosa por ter reinventado os super-heróis de forma “humanizada” nos anos 1960 e autoproclamada como sintonizada com o contexto sócio-cultural norte-americano, se mostrava deficitária na forma como representava as mulheres em seus quadrinhos⁴; sendo assim, procurou capitalizar em cima da representação do feminismo em seus comics de heróis nos anos 1970 em diante. As primeiras tentativas da editora resultaram pálidas e superficiais com heroínas que começaram mais atuantes e acabaram sucumbindo a modelos preconceituosos e erotizados. Um dos êxitos da editora, nesse linha, foi a criação de Miss Marvel (a atual Capitã Marvel), uma heroína repleta de altos e baixos em sua trajetória de super-heroína feminista (Fig. 2 e 3). A concorrente DC Comics não deixou por menos e trabalhou diversas super-heroínas de personalidade marcante criando sagas de fantasia onde mulheres desempenham o papel de protagonistas.



Figuras 2 e 3: Capa da revista norte-americana da Captain Marvel, onde a super-heroína faz referência ao famoso cartaz feminista “We can do it!” – criado durante a 2ª Guerra Mundial.
 Fonte:google images.

Por outro lado, nos anos 1990, o advento dos quadrinhos violentos da Image Comics (e de diversas outras editoras similares que se seguiram) adotaram o visual *pin-up* como tipologia padrão, instaurando um processo de exposição sexista das personagens femininas para o público infanto-juvenil masculino. As super-heroínas eram comumente apresentadas em trajes mínimos (e ainda haviam as edições especiais com elas em

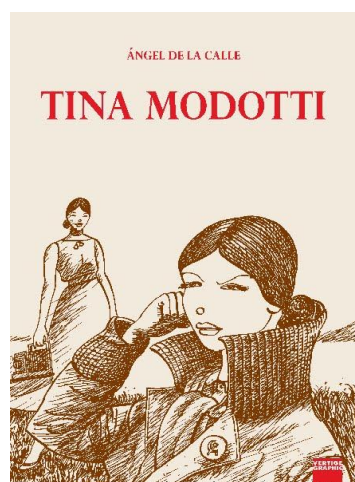
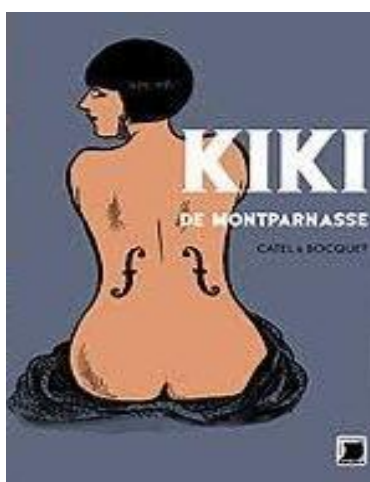
⁴ Embora cada equipe de super-heróis da Marvel contasse com pelo menos uma mulher entre seus integrantes, essas super-heroínas eram geralmente “frágeis”, muitas vezes não conseguindo lidar com o estresse físico exigido pela utilização dos super-poderes (era o caso da Garota Invisível no Quarteto Fantástico e da Garota Marvel nos X-Men) ou exageradamente fúteis, com uma “feminilidade” exacerbada como uma preocupação extrema com a aparência (caso da Vespa nos Vingadores).



trajes de banho), em poses que ressaltavam uma sexualidade ostensiva. Heroínas medianas como a Mulher-Aranha e, até mesmo consagradas, como a Mulher-Maravilha (desenhada pelo brasileiro Mike Deodato) também passaram por esse processo⁵.

Diferente dos comics norte-americanos, os quadrinhos europeus, conhecidos como *bande dessinée*, souberam retratar melhor as personagens femininas transformando o apelo erótico e o resignificando em uma questão de identidade sexual e postura libertária. Esse movimento se deu primeiramente com a criação da heroína espacial Barbarella de Jean Claude Forest, passando pelas sensuais mulheres criadas por Milo Manara e a Valentina de Guido Crepax. A nova produção de quadrinhos europeus busca inspiração em mulheres emancipadas e sexualmente libertárias da vida real, a exemplo de artistas como Tina Modotti e Kiki de Montparnasse (Fig. 4 e 5) reatualizando o arquétipo da musa.

Tina Modotti e Kiki de Montparnasse seguem uma abordagem contemporânea dos quadrinhos, focada na biografia de personagens históricos, para dar a ver em narrativas quadrinizadas a riqueza e a complexidade desses tipos. Essas *graphic novels* apresentam personagens fortes e cativantes, destacando suas posições libertárias e humanistas, mostrando uma identidade feminina empoderada, em meios geralmente dominados por valores masculinos como as artes plásticas e a política; considerando, ainda, o contexto e o período em que viveram.



Figuras 4 e 5. Capas das *graphic novels* Kiki de Montparnasse e Tina Modotti.

Fonte: google images

⁵ Praticamente seminuas, tanto a versão moderna de Vampirella quanto as heroínas e anti-heroínas de editoras independentes como a Image e Chaos Comics a exemplo de Lady Death, se exibiam em poses sensuais protagonizavam sequências narrativas erotizadas. A popularidade dessas personagens “sensuais” acabou por dominar todo o panorama dos anos 1990 nos quadrinhos infanto-juvenis norte-americanos e influenciando personagens clássicas como a Mulher-Maravilha redesenhada com uma “bunda à brasileira”.



Ângel De La Calle conduziu uma pesquisa criteriosa e detalhista sobre a vida de Tina Modotti para dar conta dessa artista. Modotti adentra o mundo das artes (como muitas antecessoras) pela sua beleza: posando, modelando e atuando. Porém, sua inteligência e vontade artística se manifestam e, de musa logo vira uma fotógrafa de vanguarda, capturando com ousadia e sensibilidade um cotidiano recheado de peculiaridades. Sua convivência com artistas, intelectuais e revolucionários lhe catapultou para a militância política, a ponto de largar tudo em nome de uma causa. Guerreira, heroína, mito, mulher do século XX, esse retrato multifacetado, próprio da artista, vai sendo montado a medida que o leitor segue a trajetória da personagem.

A musa de Montparnasse, ícone cultural da Paris dos loucos anos 20, foi quadrinizada pela dupla José-Louis Bocquet (roteiro) e Catel Muller (ilustração), também demandando extensa pesquisa. A bela que foi imortalizada pela vanguarda artística é mostrada, sobretudo, como uma das primeiras mulheres emancipadas do século. Para além da liberdade sexual e sentimental, Kiki se impõe e comove pela liberdade de pensamento, pelo desafio às normas e convenções e pela dimensão autodestrutiva da personagem. A narrativa segue os passos da menina, musa, mulher libertária e artista *underground*, cuja vida boêmia e excessiva foi responsável por sua glória e sua ruína. Apesar do tom melancólico da biografia, o quadrinho é visualmente sedutor, traduzindo para essa linguagem a expressividade e as ousadias artísticas da época.

Quadrinhos baseados em biografias e autobiografias ganharam reconhecimento e maior visibilidade nos últimos anos, se estabelecendo como um dos gêneros onde autores investem em subjetividades, em percepções particulares de fatos e personalidades para compor identidades e narrativas. A relação com a arte e a literatura é intensificada, tanto que para alguns críticos trata-se de literatura gráfica. Na pesquisa que estamos desenvolvendo destacamos a preferência das quadrinistas mulheres por esse gênero, com obras que evidenciam o lado emocional, onde as relações são dissecadas, em uma busca para entender o outro e a si mesmas.

Azul é a cor mais quente da autora feminista Julie Maroh segue essa perspectiva. Embora ficcional, a autora identifica passagens e memórias de si mesma na composição das personagens. Nessa banda desenhada, musa e sedutora, rompem de vez com o estereótipo, uma vez que a relação é entre duas mulheres (Fig.6 e 7). A concepção visual e psicológica ultrapassa padrões próprios do imaginário masculino, onde predominam os tipos voluptuosos. Ao contrário, as tipologias adotadas são comuns a maioria das adolescentes, com seus corpos em formação; tão pouco, se presume um espectador masculino, forçando ângulos invasivos e poses sensuais, a autora usa com sabedoria aguadas de aquarela, para velar intimidades.

O foco expositivo é o relacionamento amoroso retratado de forma sensível, comparecem as questões e percalços da descoberta da identidade sexual na adolescência em meio ao turbulento caldo cultural e social do

governo francês de Nicholas Sarkosi. A adaptação para cinema foi polêmica e engrossou a discussão de gênero. Na época do lançamento, pintar os cabelos de azul acabou se tornando símbolo de uma homossexualidade assumida.



Figura 6 e 7 : capa e detalhe mostrando a delicadeza no retrato da homossexualidade feminina em cena da bande dessinée Azul é a cor mais quente de Julie Maroh. Fonte: google images

As meninas marcam presença nos quadrinhos desde os primórdios da linguagem, apesar das perseguições impostas pelos meninos, apresentam personalidades mais complexas, líderes natas, muitas vezes, são elas que atendem o chamado à aventura. Luluzinha (Little Lulu), criação da cartunista Marge; Mafalda de Quino, Mônica de Maurício de Souza, integram essa coleção, sendo arautas de um discurso diferenciado.

Da produção mais contemporânea, destacamos uma menina situada entre dois mundos opostos, Marji (Fig. 8), da iraniana Marjane Satrapi. A personagem autobiográfica de Persepólís, narra a reviravolta que se instaura em sua vida cotidiana com a tomada do poder pelo regime xiita, destacando restrições impostas às mulheres.



Figura 8: Conflitos de toda ordem são enfrentados pela menina Marji em meio a Revolução Islâmica. Fonte: google images

A menina cheia de ideias políticas, descende de uma família moderna e politizada, e oferece de forma didática uma perspectiva da situação, de como a tirania se instaura e vai mudando os costumes; como a obrigatoriedade do uso do véu para mulheres, a escola separada para meninos e meninas, a inferiorização da mulher de modo geral, limitando a liberdade familiar e social. Apesar de ter sua infância “protegida” pela família, sua conscientização e temperamento forte, acabam por lhe fechar portas, acarretando sua ida para Áustria para dar continuidade aos seus estudos. A história é dramática, mas a narrativa da menina introduz certo humor e leveza, sua sensibilidade e esperança em um futuro melhor nos contagiam e emocionam.

No Japão o quadrinho tem uma inserção cultural tão disseminada, que implicou em uma segmentação da produção voltada para públicos específicos. Assim, o público feminino é contemplado através do mangá *shoujo* com personagens femininas icônicas como a precursora Princesa Safiri de Osamu Tezuka. O mangá *shoujo*, em seus primórdios, destacava e reforçava noções em torno do papel das mulheres na restritiva sociedade japonesa. Porém, obras como *A Princesa e o Cavaleiro* (Ribon no Kishi) de Osamu Tezuka desbancaram esses princípios, criando personagens femininas fortes em tramas divertidas para meninas que acabaram atraindo também os meninos. Por outro lado, os mangás *shonen* (direcionados para o público masculino infanto-juvenil) são famosos por promoverem, a título de humor, uma imagem sexista em torno das personagens femininas como nos mangá *Cutie Honey* e *Kekko Kamen*⁶ de Go Nagai (Figuras 9 e 10).

⁶ Go Nagai é um controverso mangaká que usa de um apelo underground e suas obras, principalmente em termos de erotismo e discussão sobre sexualidade. *Cutie Honey* é uma super-heroína que precisa primeiramente ficar nua para se transformar, sendo obviamente um objeto de desejo masculino enquanto enfrenta super-vilãs empoderadas e descritas geralmente como “monstros” por sua atitude; *Kekko Kamen* luta praticamente nua tornando-se um alvo para as perversões sexuais masculinas, um pretexto para salvar jovens meninas inocentes dos mesmos tarados.



Figuras 9 e 10: capas dos mangás Cutie Honey e Kekko Kamen
 Fonte: google images

Com intenção de se contrapor a essa visão sexista, uma nova geração de mulheres mangakás (denominadas como o “Grupo de 24”) surge nos anos 1960 e 1970 buscando reformular a maneira como se produziam mangás shoujo. Obras como *Berusaiyu no Bara* (A Rosa de Versalhes) de Riyoko Ikeda que introduziam questões referentes ao cross-dressing⁷ (como já havia se visto no precursor *Ribon no Kishi*) ou ainda, o tema da homossexualidade em *Shiroi Heya no Futari* de Ryoko Yamagishi.

Em muitos aspectos, as artistas do Grupo de 24 estavam atentas tanto para o passado quanto para o futuro: imprimindo às tradicionais estruturas narrativas e às convenções de gênero características da narrativa *shoujo* uma abordagem visivelmente moderna, especialmente em suas explorações de questões de identidade de gênero e sexualidade (MAZUR; DANNER, 2014, p. 71-73)

Essa visão diferenciada da Europa e do Oriente encontrou reflexos no cenário *underground* norte-americano onde se pode trabalhar a identidade sexual da mulher, incluindo até mesmo a questão da homossexualidade feminina. Se nos Quadrinhos alternativos dos anos 1960, de Robert Crumb e S. Clay Wilson, a postura e opções sexuais eram satirizadas ao extremo e até mesmo “distorcidas”⁸, o mesmo não ocorreu nos anos 1970 e 1980, em *comics* como os produzidos por Trina Robbins que levou o feminismo para os quadrinhos *underground* (Fig.10) com suas protagonistas aventureiras.

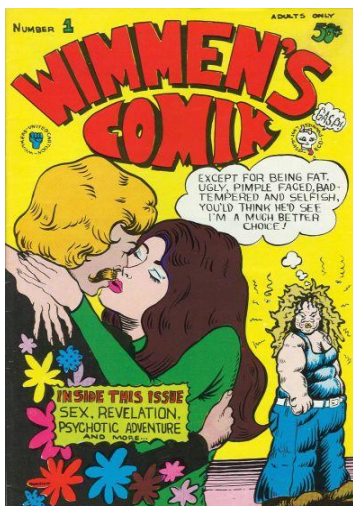
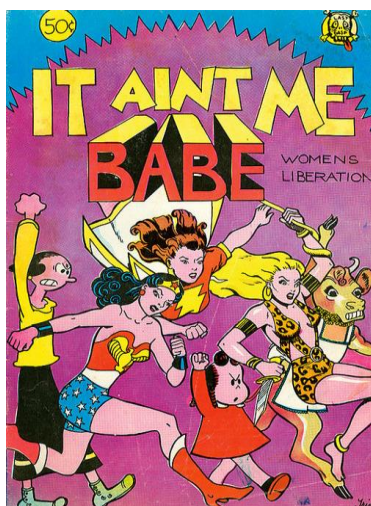
No caso das mulheres, o movimento *underground* apresentou oportunidades, mas também frustrações. A artista Trina Robbins, uma das poucas mulheres artistas em atividade nos primórdios do *underground*, começou a desenhar quadrinhos para promover sua loja de roupas em East Village; em seguida, mudou-se para São Francisco, e seus desenhos chegaram a antologias como *Yellow Dog*. Suas histórias combinavam o glamour dos anos 1940 com heroínas de ação – aventuras carinhosamente satíricas com mensagens feministas. Mas Trina, como muitas outras que queriam aderir ao movimento, deparou com

⁷ Nos dois casos, são mulheres que tiveram de se travestir como homens para resolver questões referentes à intriga e poder em cortes de monarquias predominantemente machistas.

⁸ Nas histórias de Robert Crumb, por exemplo, o autor expõe suas obsessões sexuais e frustrações com mulheres, criando sequências bizarras de agressão sexual às mesmas. S. Clay Wilson trabalhava a homossexualidade tanto masculina como feminina em HQs grotescas onde piratas gays e piratas lésbicas participam de orgias e batalhas sangrentas.

um “Clube do Bolinha” que se opôs ao seu conteúdo sexista (MAZUR; DANNER, 2014, p. 30).

Outras artistas como Lee Mars, Sharon Rudahi, Pat Moodian e Aline Kominsky seguindo o exemplo de Robbins, se juntaram a ela em 1972 para formar uma editora coletiva, a *Wimmen's Comix Collective* (Fig.11). Em Los Angeles, as artistas Joyce Farmer e Lyn Chevely lançaram *Tits & Clits*, sua própria antologia *underground* de orientação feminista. As HQs dessa mulheres eram uma resposta à excessiva fantasia pornográfica masculina existente nos *comics*. Esses quadrinhos feministas acabaram por influenciar outras autoras a lançar sua própria antologia feminista, como *Ah! Nana*, de Chantal Montellier, Nicole Claveloux e Edith Zha.



Figuras 10 e 11: Capas de publicações feministas, o *It Ain't Me, Babe Comix*, primeiro quadrinho totalmente produzido por mulheres, lançado em um volume em 1970 e capa da *Wimmen Comix*.

Fonte: google images

No cenário *underground* norte-americano, pós anos 1980 e 1990, são destaques as HQs *Love and Rockets* dos Irmãos Hernandez; *Strangers in Paradise* (Estranhos no Paraíso) de Terry Moore e *Ghost World* (Mundo Fantasma) de Daniel Clowes povoadas por personagens femininas marcantes, sensíveis e cativantes tanto na descrição de atitudes e comportamentos, inclusive por trazerem a questão da homossexualidade feminina.

Esse movimento ampliou o cenário do quadrinho norte-americano, possibilitando inovações e inserções de autoras comprometidas com narrativas pessoais e abordagens de temas ainda considerados tabus. *Fun Home* – Uma tragicomédia em família, de Alison Bechdel, é um exemplo do fenômeno literário que se inaugura. O álbum premiado revisita as memórias da autora em um texto elaborado, repleto de referências da literatura e das artes. As relações familiares, os distanciamentos, as obsessões, a descoberta da própria homossexualidade e

do comportamento irustido do pai, tudo é revisitado sem pudores e sem julgamentos. Com domínio da linguagem dos quadrinhos, Bechdel transita pela velha casa da família, abre portas, descobre segredos, acertos e defeitos, hesita e se expõe, revelando sua humanidade.

Em, *Você é minha mãe?* (Fig. 12) A autora retoma o relato autobiográfico e, dessa vez centra o foco no relacionamento mãe e filha. Como um ensaio psicanalítico, pontuado de citações de Winnicott e de sessões de análise, as lembranças, os fatos e os sonhos conduzem a uma imersão pela subjetividade da autora. Para além da complexidade do tema, o quadrinho é pleno de referências, simbolismos, elipses, metalinguagens e justaposições, construindo uma narrativa introspectiva e singular.



Figura 12: sequência de *Você é minha mãe?* de Alison Bechdel
 Fonte: google images

CONSIDERAÇÕES

Apesar de breve o panorama traçado mostra a evolução da trajetória feminina nos quadrinhos, destacando a superação dos estereótipos e papéis tradicionais, principalmente por conta do protagonismo das autoras. Pudemos observar como as narrativas contemporâneas se baseiam nas experiências de vida, para dar visibilidade a personagens femininas mais complexas, sensíveis e multidimensionais, através de biografias ou autobiografias quadrinizadas.

Alinhadas nessa vertente, muitas autoras vão sendo reveladas e reconhecidas, um fenômeno que se espalha em escala global. Marjani Satarpi, Alison Bechdel, Trina Robbins, Julie Maroh, Ryoko Yamagishi e Catel Muller são algumas quadrinistas referenciais, cujas obras se destacam por introduzirem dramas pessoais



e, ou questões próprias do feminismo contemporâneo, explorando a linguagem também como uma plataforma em prol da igualdade e dos direitos humanos. Em comum, percebemos um gosto pelas narrativas plenas de situações e sentimentos pessoais, focando relacionamentos e intimidades, evidenciando a carga emocional que anima o cotidiano.

REFERÊNCIAS

BECHDEL, A. *Fun Home: uma tragicomédia em família*. São Paulo: Conrad Editora, 2007.

_____. *Você é minha mãe?* Um drama em quadrinhos. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2013.

DE LA CALLE, Angel. *Tina Moddoti*. São Paulo: Conrad, 2005

HERNÁNDEZ, Fernando: *Catadores da cultura visual*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOURO, Guacira Lopes: *Corpo, gênero e sexualidade*. Petrópolis: Vozes, 2012.

LUCCHETTI, Marco Aurelio. *As Sedutoras dos Quadrinhos*. São Paulo: Opera Graphica, 2009.

LUKE, Carmen. *Feminist pedagogy and critical media literacy*. *Journal of Communication Inquiry*, n.182 (2), p.30-47, 1994.

MAROH, Juliette. *Azul é a cor mais quente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MAZUR, Dan & DANNER, Alexander. *Quadrinhos - historia moderna de uma arte global*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MULLER, Catel; BOCQUET, José-Louis. *Kiki de Montparnasse* Rio de Janeiro: Galera Record,2010.

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

SENNA, Nádia: *Deusas de papel: a trajetória feminina na HQ do Ocidente*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

SENNA, Nádia: *Donas da Beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e artes, Universidade de São Paulo, 2007.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 26

A literatura infantil e juvenil e demais produtos culturais para infância e juventude e as relações de gênero

ENROLADOS: RECONFIGURAÇÃO DO PERFIL FEMININO

Alba Valéria Durães Milagres (CEFET-MG)

Ninguém nasce mulher; torna-se mulher.
Simone de Beauvoir

Sabemos que a luta das mulheres para conquistar seu espaço em um meio comandado e feito por homens ganhou força com o movimento feminista do século XX (SCOTT, 1990, p. 45). A consequência desse movimento foi, ao longo das últimas décadas, a colheita de vários frutos esperados, a aquisição de direitos que antes lhes eram preteridos: significativa inclusão nas atividades políticas, sociais e econômicas, promovendo-lhes cidadania. É certo que o caminho ainda não foi todo percorrido, pois “algumas análises argumentam que enfatizar características supostamente femininas significa simplesmente reforçar estereótipos que relegam as mulheres a papéis considerados inferiores”. (SILVA, 1999, p. 91). Dentro desse cenário, não resta dúvida de que elas se tornaram evidente objeto de pesquisa.

Se antes, à mulher cabia apenas a obediência e o lar, agora, o mundo proporciona-lhe outros atributos e afazeres (PRIORI, 2007, p. 176). Como é o comportamento desse novo perfil de mulher é um questionamento que envereda por vários caminhos, “não existe nenhuma posição transcendental, privilegiada, a partir da qual se possam definir certos valores ou instituições como universais. Essa posição é sempre enunciativa, isto é, ela depende da posição de poder de quem a afirma, de quem a enuncia.” (SILVA, 1999, p. 90). Por isso o perfil da mulher, na contemporaneidade, ainda não está pronto e acabado.

Verificamos que o discurso social para o papel da mulher é polifônico: são muitas as vozes que buscam analisar e ditar as regras; e também polissêmico: a mulher não é uma definição apenas, ela é múltipla, plural. É por isso que para cuidar dessa temática tão pertinente, uma vez que se trata da cidadania e de valores democráticos, apenas um olhar, um viés para compreender o mistério que ainda envolve o papel da mulher no contexto social, torna-se imprescindível buscar novas formas de olhar este objeto. Desse modo, entender o comportamento da mulher, no agora, precisa levar em conta as características que compõem a cena contemporânea.



Segundo Scott, a teoria de gênero, quanto ao aspecto cultural, ressalta a dimensão psíquica, presente no imaginário, na formação da personalidade, no âmbito das relações familiares, e a repetição dos símbolos e valores que são absorvidos pelo psiquismo que tem como referências as imagens parentais, ou seja, o modelo dos pais (SCOTT, 1990).

Os desenhos animados, ou obras de animação, merecem uma atenção à parte dentro da história do cinema – também um olhar além da tela do espectador – pois estes aparecem efetivamente, dentro do cinema, a partir de 1920. Mas as tentativas, experiências e ensaios para criar o desenho animado antecedem os irmãos Lumière e, portanto, o nascimento do cinema, passando por estilos, temas e técnicas e pelos desenhos a mão até chegar nas atuais produções da tecnologia digital.

Para endossar essa investigação, lançamos mão da contribuição dos contos de fadas para a representação das questões de gênero. Bettelheim (2002) afirma que uma característica que faz parte da maioria dos contos de fadas refere-se ao dilema existencial de forma breve e categórica, por meio de uma narrativa simples com temas como o amor, o medo, a morte e o abandono e de personagens típicos. As personagens dos contos de fadas não tem idade cronológica bem definida e, geralmente, os nomes são atribuições de suas características.

Por serem assim, os contos de fadas podem influenciar o desenvolvimento infantil de forma positiva. Ele faz com que a criança se enxergue por dentro, e assim, passe a solucionar seus conflitos. As explicações contidas nos contos são fantásticas, como o pensamento das crianças, por isso as seduzem tanto. As mensagens simbólicas presentes nos contos representam implicitamente algo que fica reprimido em nosso inconsciente. Buscando a simbologia correspondente a cada elemento, podemos interpretar os contos.

Existem, nos contos de fadas, elementos bem característicos e com estruturas utilizadas em muitas narrativas contemporâneas. Como exemplo, podem-se citar enredos de filmes em que o herói ou heroína precisa vencer vários obstáculos para, finalmente, com seu amor, “viverem felizes para sempre”. Outro exemplo consiste na punição dada aos maus e na recompensa aos bons, característica desse tipo de obra. Os contos de fadas, segundo Coelho, são representados nas narrativas por uma realidade mágica

...em geral, povoados por personagens que representam, simbolicamente, valores e estruturas sociais arcaicas. Nesse mundo, convivem seres maravilhosos (fadas, bruxas, anões, gigantes, ogres...); seres superiores, privilegiados pela realeza (reis, rainhas, príncipes, princesas...) e seres inferiores, ou seja, plebeus, que exercem funções consideradas “servis” (servos, servas, amas, escudeiros, lacaios, guardas, mercadores, gente do povo em geral). (COELHO, 2000, p.95).

Podemos fazer muitas interpretações desse Conto de Fadas. A identificação e a interpretação da criança com o conto vão depender dos problemas que ela tem. A explanação sobre a busca pela independência é mais



consciente, mas foi citada com o intuito de esclarecer aquilo que se mostrou mais evidente em Rapunzel.

Como Rapunzel aborda problemas presentes no universo infantil, tanto de maneira consciente, como inconsciente, não podemos duvidar que ele seja enriquecedor para a criança. Se o conto não servir para solucionar os seus conflitos, ao menos servirá para presentear a criança com o prazer de viajar pelo mundo da fantasia.

A partir da busca por possibilidades de interpretação já feitas por alguns especialistas, traçaremos um fio condutor comparativo entre conto e filme, envolvendo a princesa Rapunzel. Por ser uma analogia bem marcada entre textos de linha e superfície, torna-se imprescindível algumas considerações importantes apresentadas por Vailém Flusser na obra *O mundo codificado por uma filosofia do design e da comunicação*.

Segundo o filósofo, a nossa cultura oferece dois tipos de mídia que medeiam entre nós e o mundo de fatos: as lineares, como a escrita; e as de superfícies, como as imagens. O primeiro tipo concebe os fatos como processos, em ordem sucessiva, historicamente (*historical successions*). O segundo, em cenas. Um terceiro tipo, imagens em movimento (filme, TV), apareceu recentemente. Ele compartilha aspectos da mediação linear e cênica, se torna atualmente dominante e será um fator decisivo no futuro. Em caso de abandono da linearidade, deixa também a característica *clara et distincta* do pensamento linear, o que caracteriza uma sociedade pré-histórica (a *pre-historical society*). Caso essa nova forma consiga integrar a linearidade na superfície, assistiremos ao surgimento de uma sociedade pós-histórica. Ela teria uma imaginação estruturalista de conceitos científicos, estéticos e políticos (FLUSSER, 1973, p. 103-110).

As mudanças estruturais da contemporaneidade baseiam-se na digitalização da informação. Essa inovação encerra um período – aquele da cultura cunhada pela escrita – e abre um futuro, cujas categorias serão alteradas radicalmente para o melhor (espera Flusser), porque a modernidade não cumpriu as promessas, e a pós-modernidade, por sua vez, abre os caminhos. Enquanto as imagens antigas apenas imaginavam o mundo, as novas imagens – as imagens técnicas – imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. A ponta do dedo supera a partir de agora a mão (o trabalho), o olho (a ideologia) e o dedo (a narrativa).

No que se refere ao tempo de leitura dos textos em superfície, aqui abordaremos o que Flusser afirma ser complexo. Segundo ele,

A leitura de filmes é algo que acontece no mesmo “tempo histórico” em que ocorre a leitura de linhas escritas, mas o tempo histórico em si acontece dentro de uma leitura dos filmes, em um novo e diferente nível. Podemos visualizar essa diferença facilmente. Ao lermos as linhas escritas, estamos seguindo, “historicamente”, pontos (conceitos). Ao lermos os filmes, estamos acompanhando, “historicamente”, superfícies dadas (imagens). (...) Mas se entendermos “história” como um projeto em direção a alguma coisa, torna-se óbvio que, na leitura de textos, “história” significa algo bem diferente do que significa na leitura de filmes. (FLUSSER, 1973, p. 108).

A leitura que pretendemos do filme *Enrolados* tem uma intenção prévia. Assim, a história lida terá como



referência as questões de gênero, logo, confirma a postura do estudioso.

Quando se pensa em cinema de animação ou no consumo dessa forma de produção é comum imaginar que este é um dos poucos momentos que a família – todos em qualquer idade – possa aproveitar instantes de lazer e, às vezes, cultura com censura livre e sem preocupações.

São inúmeros os questionamentos que podemos fazer na busca de compreender a dialética do entretenimento e a mensagem explícita e, sobretudo, implícita que invade as relações sociais na sua dimensão afetiva e particular, mais, especificamente, nos lares e, no caso do cinema de animação, na formação infanto-juvenil, já que este atua como um importante substrato cultural e até mesmo em modelos. É comum observar os comportamentos de crianças e adolescentes embasados em algum modelo de “herói”, construído a partir da interiorização de caricatura de determinados personagens.

Na virada do século XX para o XXI, os novos talentos criativos e artísticos que surgiram se utilizaram de técnicas do cinema digital e procuraram fazer desenhos diferentes, seja lançando novas histórias e personagens, relendo (e revendo) fábulas e redesenhando (e refilmando) algumas produções consideradas clássicas.

Segundo Alves (2006, p. 299), o filme é e pode ser o pré-texto, o texto que conduz o sujeito a temáticas e auto-reflexão, ou seja, é um meio que pode contribuir não só para a auto-reflexividade como também para a construção do conhecimento crítico e da auto-crítica, enquanto sujeito da história, portanto, não passivo. Torna viável, dessa forma, a tomada de consciência frente a opiniões que se fizeram crer e aceitar, e também, de conceitos que vieram com o mundo pronto e acabado que deixaram para os indivíduos.

Desse modo, ressaltamos que os filmes são dispositivos. E por isso já carregam um significado próprio em sua produção. Na busca por definir e localizar no tempo e espaço o conceito de dispositivo, Agamben percorre a obra de Foucault e considera em termos de conclusão que

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN 2009, p.13).

Todos os movimentos criados de acordo com a narrativa de uma animação são gerados conforme a criatividade de cada animador. Cada movimento com o seu ritmo, tempo e composição, por forma a ir de



encontro com a expressão pretendida da personagem que age para a narrativa.

Ao analisarmos a linguagem visual, também encontramos fundamentação na visão da semiótica. Esta ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, que estuda os signos e suas consequentes produções de significação e de sentido, baseia-se na filosofia de Peirce¹. Referindo-se a aplicação prática da semiótica, Santaella explica:

A teoria semiótica nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados. Permite-nos também captar seus vetores de referencialidade, não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido, pois em todo o processo de signos ficam marcas deixada pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz. Neste contexto, o vídeo, uma linguagem áudio-visual e, portanto, um signo, pode ser utilizado na escola, como material didático sendo recurso informativo na abordagem dos temas transversais, no qual se inclui o tema meio ambiente. (SANTAELLA, 2002, p.5).

É pela narrativa cinematográfica que se pode observar com propriedade a presença mais marcante da linguagem verbal ao cinema. Apesar de o verbal aparecer já na construção do roteiro literário, com descrição de cenas que sugerem uma narrativa em seus deslocamentos entre internas e externas acompanhando os personagens, é na narrativa cinematográfica que o verbal traz os conceitos e noções da narração, em uma sintaxe com o visual e o sonoro, para a construção de uma história.

Defino a narração como universo da ação, do fazer: ação que é narrada. Portanto, a narrativa em discurso verbal se caracteriza como o registro linguístico de eventos ou situações. Mas só há ação onde existe conflito, isto é, esforço e resistência entre duas coisas: ação gera reação e dessa inter-ação germina o acontecimento, o fato, a experiência. Aliás, aquilo que denominamos personagem só se define como tal porque faz algo. E os movimentos desse fazer só se processam pelo confronto com ações que lhes são opostas, que lhe opõem resistência. Isso gera a história: factual, situacional, ficcional, ou de qualquer outro tipo. Mas qualquer que seja o tipo terá sempre essa constante: conflito, coação, confronto de forças (SANTAELLA, 2001, p. 322).

A narrativa cinematográfica, primeiramente, vai lidar com a composição entre o movimento da ação, do drama, do conflito, lá fora, com a seleção e registro destes dentro dos planos, produzindo um movimento interno nesses enquadramentos, que quando prontos trazem consigo um ritmo determinado pelo andamento da ação pontuados pelas mudanças de ponto de vista de um plano a outro. [...] uma narrativa é feita de ações de personagens, sem as quais a própria personagem não poderia se definir, quer dizer, personagens não são pessoas, no sentido de depositárias de atributos psíquicos independentes das sequências e esferas de ações de

¹ Fundamenta-se principalmente na categorização das diversas formas de linguagem em três modalidades possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno: a primeiridade; a secundidade e a terceiridade. O primeiro nível é a categoria de apreensão imediata, a do primeiro contato com as coisas, uma forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada. A secundidade é caracterizada pela ação e reação ainda subliminar que as coisas podem provocar sem intencionalidade, sem que haja consciência crítica. O último nível, a terceiridade, corresponde à camada da inteligibilidade, ou seja, pensamentos em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. (SANTAELLA, 1983).



que participam em um universo narrativo mais amplo do que a personagem, universo que ela própria faz “andar” (Santaella, 2001, p. 323). A montagem vai trabalhar com esses planos existentes, podendo vir a alterar e manipular esse ritmo interno da ação que está impressa na película, confeccionando outros ritmos. Portanto, a montagem possui uma autonomia criativa na manipulação de sua parte-índice, todavia esta não perde sua âncora mestra, isto é, a ação que determinou o objeto/ação dentro dos planos. Dessa forma,

[...] a narrativa seria um modo de organização da linguagem que tende a registrar através do convencional (signo linguístico) o universo da secundidade peirciana: dos fatos existenciais, da dualidade agente-paciente (de ações), do esforço-resistência, do agir sobre objetos externos e sobre o próprio eu (SANTAELLA, 2001, p. 323).

Essa autonomia que tem o discurso de organizar os eventos que compõem uma narrativa (característica própria do discurso verbal) ressurge à montagem. A ação contida nas imagens (parte-índice) é organizada pela montagem/símbolo. A narrativa é a junção do drama capturado e selecionado e seu ordenamento. Essa narrativa tem uma característica híbrida em que se amalgamam a sintaxe visual e a sintaxe sonora, adquirindo forma que, ao contato com os conceitos do verbal, impregna-se de sentido, costurando todas essas sintaxes de linguagens diferentes, somando-as, fazendo com que dialoguem entre si, em um intercâmbio de trocas sógnicas que objetiva ao cinema contar suas histórias de forma muito singular enquanto meio. Dessa forma, a narrativa cinematográfica se divide em três estágios: a narrativa espacial, a narrativa sucessiva e a narrativa causal.

A narrativa espacial vai lidar com momentos e situações de eventos que muitas vezes aparentam serem fios soltos, sem uma trama, sem algo maior que a movimente adiante. São fatos que por si só configuram um drama; assim, a narrativa se faz por sua qualidade dramática. O conflito em si, ainda que isolado, permite que a ação transcorra, mesmo que não haja um fim ou consequência com outros eventos. [...] a narrativa espacial põe em relevo o aspecto mais puramente qualitativo das configurações possíveis do trecho narrativo. [...] Com isso há um tema, um ponto em comum entre a ação (visual/índice), a montagem (verbal/símbolo) e a música (sonora/ícone), e é justamente essa combinação que cria uma unidade intersemiótica, uma harmonia sintática, que forma e molda a narrativa cinematográfica.

Para o início dessa análise, partimos da ideia de que o filme *Enrolados* é antes de tudo uma releitura do conto *Rapunzel*. Sabemos que nesse processo dialógico para que se passe de um gênero a outro é necessário que antes ocorra a mudança de estilo. Essa mudança estilística ocorre principalmente devido às necessidades do público destinado que se alteram de acordo com a época em que ele se insere. Dessa maneira as necessidades de crianças que viveram há séculos quando o conto foi escrito, não são as mesmas das crianças com as quais convivemos atualmente. Se antes o passatempo delas era ouvir contos, hoje elas assistem a filmes em 3D nos cinemas.



Na virada do século XX para o XXI, os novos talentos criativos e artísticos que surgiram se utilizaram de técnicas do cinema digital e procuraram fazer desenhos diferentes, seja lançando novas histórias e personagens, relendo (e revendo) fábulas e redesenhando (e refilmando) algumas produções consideradas clássicas.

De acordo com Gotlib (2004), a base diferencial para contos é a *contração* recurso pelo qual o contista consegue condensar a matéria, para apresentar seus principais momentos. Essa escassez de cenas e simplicidade de ações não seria possível em um filme, por isso, em *Enrolados*, somos envolvidos por cenas cheias de movimentos e musicalidade que nos mostram a rotina de Rapunzel até o aparecimento do príncipe. No filme, a bela de longos, louros e mágicos cabelos é uma menina cheia de vida, sonhos, pensamentos e que possui até um simpático amigo camaleão. Com o passar da ação, Rapunzel adota sua inseparável frigideira para se defender dos perigos. Com esse objeto, a jovem se sente mais apta para enfrentar o mundo. Assim, podemos interpretar a frigideira como sendo um signo-metáfora encorajador da heroína.

Tanto no filme quanto no conto, é muito forte a presença da bruxa, que em ambos os gêneros se passa por mãe verdadeira de Rapunzel. Porém, no filme, por termos sua presença com todas características, falas e gestos, fica-nos bastante forte a imagem de mãe superprotetora que busca o bem da filha acima de qualquer coisa, usada como disfarce de uma mulher egoísta que amava apenas a si própria. No conto, ao roubar Rapunzel e prendê-la em uma torre, privando-a de uma vida normal e de crescer ao lado de seus verdadeiros pais apenas para criá-la sob seu domínio, como se o exílio de Rapunzel fosse a razão de sua existência, a bruxa se mostra acima de tudo egoísta. No filme, essa situação é revestida pelo valor da vaidade, um tema bastante atual. A bruxa de *Enrolados* se passa por mãe amável para disfarçar seu egoísmo em querer a menina sempre trancada sob seu domínio para manter-se sempre jovem.

Se no conto, Rapunzel é filha de camponeses, descoberta por um príncipe, em *Enrolados* ela era a própria princesa perdida, e aquele que deveria ser um príncipe, era na verdade um ladrão procurado pelo reino por ter roubado a coroa que deveria pertencer à Rapunzel. A essa inversão de valores se dá grande parte da comicidade do filme. Sendo assim, consideramos que nessa parte as diferenças se sobressaem.

Em *Rapunzel*, o amor entre a menina e o príncipe acontece no momento em que eles se encontram pela primeira vez, já em *Enrolados*, Flynn Ryder ou José Bezerra, é o primeiro homem com quem Rapunzel tem contato, naturalmente, a menina fica assustada e receosa ao vê-lo. Dessa maneira, o amor entre os dois acontece aos poucos, à medida que ambos vão se ajudando e dividindo experiências.

Tanto no conto quanto no filme, a figura masculina é a grande responsável pela reviravolta na vida de



Rapunzel, aqui é possível constatar o diálogo de um texto com outro, e, se no conto, as ações entre o casal se baseiam fundamentalmente no planejamento da fuga, no filme, quando o pretendente a príncipe decide por levar Rapunzel ao encontro de suas sonhadas luzes em troca da coroa roubada, inicia-se uma grande série de cenas cheias de aventuras e ações para as quais várias personagens que não existem no conto sejam construídas.

No conto, a bruxa descobre o plano de fuga do casal através da própria Rapunzel em um comentário ingênuo da menina e após lhe mandar para um deserto com os longos cabelos cortados, usa as tranças de Rapunzel para fazer com que o príncipe subisse à torre e quando ele descobre a maldade que a bruxa fizera à sua amada, ele se joga pela janela caindo em cima de espinhos que o cegam. Como já sabemos, nesse momento, o fim do conto se aproxima, o príncipe caminha até chegar ao deserto, onde Rapunzel já com seus filhos, o reconhece e derrama sobre seus olhos cegos as lágrimas que o curam. No filme, após várias aventuras em que a menina salva o malandro Flyn Ryder, retomando aqui a inversão de valores já citada, dos seus antigos inimigos e soldados do reino.

A fuga da Rapunzel é descoberta pela bruxa que tenta fazê-la desistir de seu sonho, mas, Rapunzel decide continuar em busca da realização. O diálogo, neste trecho se estabelece somente por haver no conto um plano de fuga e no filme o desejo em sair para conhecer as luzes, mas se Rapunzel não tinha a permissão de sua mãe, esse fato pode ser também considerado um ato de fuga. Dessa maneira, esse estabelecido diálogo pode ser considerado um interdiscurso pela semelhança do desejo de se ver livre e buscar algo diferente do que viviam.

A coragem de Rapunzel no filme não seria possível de acontecer no conto, pois não estaria de acordo com os costumes da época. No entanto, em *Enrolados* a atitude da menina não é surpreendente e retrata muito bem a adolescência do mundo contemporâneo onde os jovens já não são tão submissos às vontades dos mais velhos.

Podemos citar o fato de serem as lágrimas de Rapunzel que curaram seu amado no conto e no filme. A presença das lágrimas se repetiu no plano material e não apenas no plano das ideias, isso, portanto, deve ser considerado um intertexto. Pelos distanciamentos como: o local em que Rapunzel e seu par estavam, que no conto era um deserto e no filme a torre, o ferimento que no conto era nos olhos e no filme na barriga, faz do diálogo também um interdiscurso pelas presenças apenas das ideais de cura e de salvação de vida pela qual Rapunzel foi responsável.

Por fim, também em ambos os gêneros, o casal consegue voltar ao reino que, no conto pertencia ao príncipe e, no filme, à Rapunzel e viveram felizes. Esta situação do conto dialoga com o filme apenas no plano do discurso por a menina ter conseguido junto com seu parceiro viver feliz em um reino e se livrar da presença



egoísta da bruxa.

Abordamos, então, o papel do cinema, não desconsiderando a sua importância e a sua utilidade social, em seu tempo e época. Intensificamos que as suas mensagens não são desprezíveis, ao contrário, elas reforçam a atual ideologia do mundo do trabalho. Os filmes, é claro, estão subsumidos ao sistema do capital, mas podem, como alguns fazem, lançar uma proposta de conhecimento e consciência crítica acerca da sociedade para o sujeito-receptor.

Outra mudança digna de nota é justamente a figura masculina e a relação do feminino com ela. No filme não há um príncipe, o mocinho é um ladrão chamado Flyn com jeito de malandro que roubou justamente a coroa da princesa no castelo. Além disso, ele não sobe na torre de Rapunzel por amor, mas para fugir de seus perseguidores.

O que há de interessante nessa mudança é que a mulher vem, ao longo do tempo, parando de sonhar com um príncipe encantado e com amor à primeira vista. Agora elas anseiam com uma relação mais real e percebem que o amor é algo a ser construído por meio do conhecimento e aceitação da sombra um do outro.

Endossamos a importância da representação literária para interagir junto ao leitor as contradições que ainda envolvem os perfis de gênero. Podemos refinar as arestas das múltiplas funções sociais da mulher, afirmando que somos nós o centro dos modelos culturais. O que confirma o nosso perfil de seres movidos por influência de nossos valores culturais formados ao longo do tempo.

Desse modo, não podemos deixar de querer que a mulher encontre os caminhos para ser inteira dentro das representações sociais. Somente assim a mulher poderá afirmar que atingiu plenamente a liberdade: a do espaço público e a do espaço privado. Aos poucos, metaforicamente representadas por frigideiras e afins, a arte vai reconfigurando reflexões sobre o existir do ser humano que ultrapassa as questões de gênero.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES, Giovanni. *Trabalho e cinema – o mundo do trabalho através do cinema* (volume 1). Londrina: Práxis 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.



- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- FRANÇA, Júnia Lessa et al. *Manual para a normalização de publicações técnico-científicas*. 7. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *Linha e superfície*. In: FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FRANZ, Marie-Louise von, *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.
- MORAES, Maria Lygia Quartim. *Brasileiras: Cidadania no feminino*. In PINSKY, Jaime & Carla Bassanezi. *História da Cidadania*. São Paulo: Contexto, 2003.
- PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & outros. *Rapunzel*. In: *Contos de fadas*. Apresentação de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- PRIORE, Mary Del (Org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.
- RAGO, Margareth. *Ser mulher no século XXI ou Carta de Alforria*. (p.31-42). In: VENTURI et al (Org). *As mulheres brasileiras nos espaços públicos e privados*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e pensamento. Sonora, visual, verbal*. São Paulo: iluminuras, 2009.
- SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *Imagem – Cognição, Semiótica, Mídia*. 4ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: *Mulher e realidade: mulher e educação*. Porto Alegre: Vozes, 1990.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*. 2. ed. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

FILMOGRAFIA

- Enrolados*. Nathan Greno; Byron Howard. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios. 2010.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 27

Poder, raça, gênero e sexualidade: novos procedimentos de representação do feminino na poesia de Língua Portuguesa

SITUAÇÃO DA POESIA LÉSBICA EM LÍNGUA PORTUGUESA – BREVE HISTÓRIA LITERÁRIA DE MULHERES

Dra. Tatiana Pequeno (UFF)

*Mas quem aceita como saber que se difunda
palavra de mulher que, ainda mais, é pesada?*
Novas Cartas Portuguesas, p. 180

Lidar com a perspectiva de uma literatura lésbica – isto é, uma literatura cuja temática é a representação da homossexualidade feminina – no âmbito luso-afro-brasileiro é significativamente complexo. Primeiro porque as três referências locais anteriormente mencionadas dizem respeito não apenas a um mapeamento geográfico, mas sobretudo porque mencioná-los obriga a uma responsabilidade cultural, isto é, expõe diferenças na própria concepção harmoniosa e bem-intencionada da lusofonia, uma vez que a expressão literária em língua portuguesa exhibe uma tensa rede de problemas endógenos nos variados contextos africanos, no contexto brasileiro e no português. Segundo porque mesmo sob o tronco da ideia de Nação, seria inapropriado e inverídico acreditar que a lesbiandade pode ser representada de uma única forma mesmo porque – e aqui já se verifica a terceira dimensão da complexidade dessa representação – especialmente porque a homossexualidade feminina redobra a marca de silêncio que recai sobre tudo o que compõe a própria história da mulher.

À essa história coube e cabe a posição demérita de estar fora ou articuladamente inapropriada ao universo das epistemologias: a ausência, a anulação ou a diminuição dos papéis femininos nas instâncias que permeiam e fazem a cultura e seus saberes. Judith Butler, em entrevista às holandesas Meijer & Prins (BUTLER, 2002, p. 03), entende tal assujeitamento como uma forma de “*viver nas regiões sombrias da ontologia*” e que, por essa razão, é chegado o tempo de reelaborar as estratégias discursivas de tratamento do gênero e da sexualidade. Diz a pesquisadora americana:

Meu trabalho sempre teve como finalidade expandir e realçar um campo de possibilidades para a vida corpórea. Minha ênfase inicial na desnaturalização não era tanto uma oposição à natureza quanto uma oposição à invocação da natureza como modo de estabelecer limites necessários para a vida gendrada. Pensar os corpos diferentemente me parece parte da luta conceitual e filosófica que o feminismo abraça, o que pode estar relacionado também a questões de sobrevivência. A abjeção de certos tipos de corpos,



sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política, e viver com um tal corpo no mundo È viver nas regiões sombrias da ontologia. Eu me enfureço com as reivindicações ontológicas de que códigos de legitimidade constroem nossos corpos no mundo; então eu tento, quando posso, usar minha imaginação em oposição a essa ideia. (BUTLER, 2002, p. 03).

Será portanto fundamental, ao menos para este trabalho, verificar em que medida a poesia escrita por mulheres, ao tratar de representar algo que desafia o paradigma da heteronormatividade, pode assumir novos espaços no discurso, bem como protagonizá-lo na sua formulação simbólica crendo numa aposta de reinvenção desses mesmos códigos de inteligibilidade.

Para esta apresentação não pretendo, no entanto, enfrentar tais questões no contexto das literaturas africanas, uma vez que a referida complexidade assumida no início deste texto é potencializada pelos procedimentos culturais de velamento da lesbiandade nas culturas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, o que acaba por exigir uma argumentação mais demorada, o que o tempo da presente oportunidade não pleiteia. A meu ver, entretanto, a poesia de Paula Tavares abriria brechas para um enfrentamento literário desses problemas, por exemplo, mas, aqui, não trataremos de tais procedimentos. Nesse sentido, gostaria de apontar que o presente texto é, também, fruto de meu trabalho de pesquisa desenvolvido na Universidade Federal Fluminense, cujo objetivo principal é ler criticamente a literatura produzida a partir de 1969 com temáticas de gênero e sexualidades femininas em questão.

Considero 1969 um ano decisivo porque não só é uma consequência cronológica imediatamente ao turbulento ano de 1968 e suas revoluções culturais, mas também porque é o ano de publicação, em Portugal, de *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa, livro que, dentre outras coisas, ficcionaliza o problema do silêncio no/ para o universo feminino e obra que estabelece relação direta com o algo que leio obsessivamente há quatro ou cinco anos: as *Novas Cartas Portuguesas*. Entretanto, em conversas com colegas da área de Literatura Portuguesa, costuma aparecer uma pergunta que penso ser delicada: “Mas você não acha que as *Novas Cartas Portuguesas* são um texto empenhado demais, o que faria com que a Literatura perdesse espaço para um ativismo exacerbado?”.

Mas e as *Novas Cartas Portuguesas*? E a poesia de que pretendo falar? Minha proposta teórica, hoje, é que a escrita das *Novas Cartas Portuguesas* funcionaria, em alguma medida, como texto estruturante no processo reivindicatório do lugar do feminino no universo da literatura luso-afro-brasileira. O que compreendo por inovador e singular nas NCP é exatamente a sua proposição ativista que sugere uma reconfiguração do conceito de literatura a partir de uma escrita reivindicatória no feminino, o que não quer dizer que não se reconheça a monumentalidade de obras de Julia Lopes de Almeida, Judith Teixeira, Gilka Machado, Noémia de Sousa, Alda do Espírito Santo, Ana Cristina Cesar, Paula Tavares, Luiza Neto Jorge e Conceição Lima e Ana



Luísa Amaral, por exemplo, no século XX. De todo modo, o que proponho, é que o livro das “três marias” operacionalizaria uma guinada histórica e objetiva que colocaria em xeque até mesmo o projeto de qualquer Literatura que se queira “Maior”, “Pura”, “Alta” ou “Depurada” ou que pressuponha a hipervalorização do significante em detrimento dos significados. Neste sentido, a importância das NCP se evidencia pois ela atualiza o lugar da própria literatura no século XX. Ao hibridizar os gêneros em cartas, pequenas narrativas, poemas, textos de caráter ensaísticos ou de manifesto, as três autoras abrem um precedente literário (e inclusive jurídico) para que outras mulheres reivindicuem o local da autoria, estabelecendo um contraponto – um contradiscurso - em relação à especificidade do cânone e seus sentidos de representação.

Essa atitude de reivindicação costuma ser, no entanto, mal recebida. É neste sentido que a americana Annette Kolodny verifica, em seu livro *Dancing through the minefields: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism* (1980) a dificuldade de compreensão da crítica feminina/ feminista:

Ao invés de serem bem-vindas ao trem, entretanto, nós temos sido forçadas a negociar em um campo minado (...) se nós somos acadêmicas dedicadas a redescobrir um corpus perdido de textos escritos por mulheres, nossos achados são questionados esteticamente. E se nós somos críticas, determinadas a praticar leituras revisionistas, é dito que nosso foco é muito estreito, e que nossos resultados são apenas distorções de, ainda pior, más interpretações polêmicas. (KOLODNY apud AUAD, 2014, p. 153).

Com efeito, a argumentação de Kolodny demonstra que a crítica tradicional não só desprestigia a crítica feminista (e a crítica *queer* ou a crítica mais assemelhada aos estudos culturais) pelo fato de estas últimas desativarem o estatuto hegemônico de sua permanência, o que é evidentemente visto com antipatia pela maioria (no sentido sociológico) que o cânone representa: uma cultura ocidentalmente branca, de origem ou influência europeia, masculina e heterossexual, vide o ressentimento apontado por Harold Bloom a despeito do Cânone Ocidental. Ainda que pareça desnecessário dizer isso num ambiente acadêmico, é importante ressaltar que a proposta da crítica feminista/ *queer* e ou da literatura feminista/ *queer* não é a destruição irrestrita e radical da literatura e crítica canônicas. O que se deseja a partir dessas perspectivas de estudos e produções estéticas é questionar a singularidade da voz, isto é, procurar construir espaços mais plurais capazes de receber aquilo que se inscreve pela e/ ou na *diferença*.

DA POESIA EM NOME DO CORPO

Quantos de nós já ouvimos falar de uma literatura feminina em língua portuguesa que pusesse em xeque a heterossexualidade ou até mesmo as tradicionais concepções de gênero? Seríamos capazes de listar ao menos



cinco autoras para quem a dimensão da sexualidade ativasse uma crise ou o seu processo de criação?

Como se sabe, as *Novas Cartas Portuguesas* são um livro de constituição híbrida e plural em todos os seus aspectos: a sua concepção enquanto objeto textual evidencia, na autoria, uma construção de seis mãos, na medida em que três são as autoras, além disso, a potencialidade dos gêneros textuais presentes no livro é igualmente diversa. Estas proposições estéticas dialogam contemporaneamente com conceitos importantes do feminismo como o de sororidade, que seria a capacidade de mulheres serem solidárias a elas mesmas. A partir disso, caberia lembrar também que Maria Velho da Costa, Maria Tereza Horta e Maria Isabel Barreno parecem estar decididamente cientes, para o universo feminino, dos conflitos e problemas existentes nas idéias de herança e legado. Cito:

Por que me chamo de rebento extemporâneo e filosófico desta linhagem feminina? Por despeito, por raiva, por impotência? Que fizemos nós todas? Nada. Mariana começou; Mariana veio afirmar seus direitos? Duvido. Mariana apenas rompeu a hipocrisia e dela se queixou. (...). Não, Mariana nem isto gritou; apenas disse “aqui estou eu, possuída pelo amor”. Levantou-se um murmúrio “que lindo é o amor de mulher, ah!, mas porquê escondê-lo debaixo de tanto respeito e conveniência, não convirá mais aproveitá-lo? Quem teme esta mulher, tão à mercê do amor?”. Desenhou-se, gigantesca, a figura de Mariana sobrinha; rebento extemporâneo também; onde foi buscar tal saber? Com ela me identifico; e apesar de seu saber e de sua palavra, *que outra coisa foi senão mulher, que escreve diário e uma carta?* Quanto ao resto bordou e teve filhos; com que solidão. O seu diário é uma rocha; não, é antes única quebra de seu silêncio, único local possível para a sua palavra, mas por isso, pedra. Que dizia ela? “A vida de uma mulher é toda como um parto; acto solitário e doloroso, escondido, arredado dos olhos de todos em nome do pudor. O pudor é uma nostalgia, serve para fingir que estão mortos os vivos demasiado incômodos. (BARRENO, COSTA & HORTA, 1974, p. 177-178).

É disso que quero tratar. Dessa história da literatura no feminino e em língua portuguesa. É dessa forma que a compreensão do legado deixado pelos “rebentos extemporâneos” anteriores que vai se delineando e se reescrevendo uma nova tradição do feminino que prescinde dos silenciamentos. Creio, dessa forma, que foi só a partir da atividade desenvolvida pelas três figuras vivas demasiado incômodas que até hoje têm seu livro questionado pelos valores estéticos hipoteticamente perdidos que Manuela Amaral, Adília Lopes, Isabel de Sá, Helga Moreira, Maria Sousa, Ana Luísa Amaral e Margarida Vale de Gato, por exemplo, puderam publicar o que escreveram.

E indo ao encontro desta hipótese de legado, é que considero *Em nome do corpo*, livro de Isabel de Sá, de 1986, em que se verifica uma enunciação interessada em sugerir (às vezes evidenciar deliberadamente) relações entre mulheres, um texto fundamental para driblar as estratégias de construção e definição do cânone. Em outras palavras, estamos diante de uma poesia notadamente lésbica. Ciente da dificuldade dessa expressão em língua portuguesa, Isabel de Sá recorre a outros suportes estéticos para ensejar o seu lirismo lésbico.

Partindo daquilo que considero ser duas epígrafes (uma verbal e outra imagética), encontramos na primeira uma remissão à obra de Pascal Bruckner e Alain Finkielkraut, *Le nouveau désordre amoureux*,



importante obra de 1977 que discorre sobre as revoluções afetivas e sexuais em curso a partir das revoluções culturais dos anos de 1960. A frase diz: “*Hoje em que a pele é o que há de mais profundo, todas as exclusões são pronunciadas em nome do corpo.*”. (SÁ, 1986, p. 7) Esta epígrafe, taxativa em sua proposta de deixar claro que o corpo e a pele serão, neste livro de poemas, de sujeitos excluídos. O que penso haver de mais interessante neste trabalho, para além da coragem de Isabel de Sá, é uma espécie de recado à crítica. Pois a segunda epígrafe desta obra nada mais é que um desenho de Graça Martins. Imagem que, a meu ver, parece querer dizer: “Caso não tenham entendido ainda de que tratará este livro, a ilustração talvez ajude a concluir.”. E para finalizar sua introdução, sob o título de “Começar”, aí assinada pela autora, lê-se: “*Na penumbra os corpos tocam-se antes da sílaba inaugural. Começar é sempre um escândalo, é desviar a instituição da sua verdadeira finalidade e da sua inocência.*”. (SÁ, 1986, p. 11)

O presente texto, pelos limites da sua extensão, não permite que possamos discutir de maneira mais aprofundada o que parece estar em jogo no prólogo desta poesia mas, de antemão, é digno de nota que o texto aponta para uma prática anterior aos procedimentos de escrita. Trata-se, vamos concluir depois da leitura, de uma escrita bastante consciente de sua relação de desvio da heteronormatividade. Algo, entretanto, me incomoda neste começo, provavelmente porque leio este livro em 2014, 2015 e não em 1986, no contexto de sua produção. Falo sobre “*desviar a instituição da sua verdadeira finalidade e da sua inocência.*”. (SÁ, 1986, p. 11). A que instituição Isabel de Sá se refere? À Família? À Literatura, com L maiúsculo? De qualquer forma, fica a pergunta: qual seria a *verdadeira finalidade* das instituições? (Qual é a finalidade da crítica acadêmica?, Por que as *Novas Cartas Portuguesas* não seriam Literatura?)

De todo modo, é importante que se diga que as tradições não foram de todo abolidas na poesia de Isabel de Sá. Os textos, organizados a partir da proposta dos poemas em prosa, apontam para uma certa narratividade em que se apresentam três instâncias nucleares que movimentam estas narrativas líricas: um “eu”, um “ela” e o nascimento de uma escrita urgente, capaz de tratar desse encontro fulminante e arrebatador. Como se a escrita estivesse a serviço de uma devoção ao sentimento que, conectada à sua tradição, sabe dos riscos de qualquer sistema de vassalagem amorosa.

Se vimos que em Isabel de Sá o desenho de Graça Martins alude à temática da poesia de *Em nome do corpo*, é preciso também reconhecer que a resistência da poesia, para lembrar Jean-Luc Nancy, está mantida. Porque apesar destes poemas estarem inscritos a partir de uma certa coloquialidade, aqui evidenciada por conta dessa narratividade lírica, é tensa e rara a dicção dessa arte erótica feminina: “*(...) Aproximara de mim o gesto, vigoroso, ao prender-me a mão entre os seus dedos deixando uma impressão de queimadura. (...) Ela tomava-*



me o corpo num abraço voluptuoso, feminino. Eu era a figura ambígua de encontro ao seio onde a palavra renascia.” (SÁ, 1986, p. 19).

A rigor, é possível *comprovar* um lesboerotismo no trecho anteriormente lido? Não sei se a poesia precisa comprovar alguma coisa, mas minha experiência diz que ela se constrói a partir de uma estrutura subjetiva, e portanto pretensamente singular do humano. O abraço voluptuoso do poema é feminino. O que é esse feminino, nesse caso? Seria para caracterizar que neste abraço estão implicadas duas mulheres? Ou para dizer que nesta volúpia esse desejo é marcadamente feminino? De todo modo, o poema reitera de maneira tensa que o gênero é uma questão. “*Eu era a figura ambígua de encontro ao seio onde a palavra renascia*” (SÁ, 1986, p.19) não é um final simples. Sugere ao menos duas possibilidades para a minha leitura: ser essa figura ambígua permitiria compreender uma dissociação da representação tradicional com que sujeitos do gênero feminino têm de passividade, doçura, sensibilidade, submissão. Digo isso porque a teoria *queer* nos ensina que para compreender as sexualidades é fundamental compreender os papéis sociais de gênero. E Isabel de Sá, em 1986, parece um pouco consciente dessas clivagens. A dimensão da ambigüidade aparece em outros poemas do livro, como por exemplo em “Sedução” e “Cumplicidade”, em que diz “*Uma rapariga que pelo corte de cabelo e estilo de conjunto parecia um cavaleiro da Idade Média. No olhar foi-me dado entender que ela fazia a vassalagem do amor.*” (SÁ, 1986, p. 13). A outra possibilidade de leitura que entrevejo na categoria da “figura ambígua” seria exatamente no sentido da angústia da dicção. Como se esta imagem se opusesse ao peito eloqüente onde a palavra opera. Neste sentido, a figura ambígua seria marca de um contradiscurso ou de uma subjetividade ainda incapaz de compreender a erótica em questão.

Por outro lado, é importante observar que nessa dificuldade, a poesia insiste. Insiste em tratar do desejo, sobretudo: “*Eu morria de tanto desejo contido nesse corpo. Que fazer senão amá-la, expulsar meu desespero, ser mãe e amante na inconsciência total do momento? O poema surpreendia-me. Impossível esconder o rosto ou fugir ao tumulto.*”. (SÁ, 1986, p. 28) Ou seja, verificamos nessa dialética (mostrar o rosto/ esconder o rosto/ sujar o rosto/ dar o rosto) de Isabel de Sá, autora de um livro posterior chamado *O Avesso do Rosto*, que a dimensão do lesboerotismo e da homoafetividade lésbica acabam por resolver na tensão da poesia ou só a poesia pode(ria), inicialmente, dizer esta gravidade (ser mãe e amante na inconsciência total do momento) que é subverter a ordem dos discursos sobre a heteronormatividade.

Mas e no caso da literatura brasileira, sistema que estabelece com a cordialidade um traço predominantemente cultural, em que medida seria possível falar de uma poética capaz de enfrentar a norma da submissão e a ética do pudor a que parte do trecho anteriormente citado das *Novas Cartas Portuguesas* nos



lembra?

À rigor, seria conveniente apontar que na proto-história de uma poesia lésbica brasileira encontraríamos em *A queda para o alto*, de Herzer, um texto fundamental para a ativação de qualquer estrutura que deseje considerar o binômio gênero-sexualidade em sua crítica. Para tanto, seria importante lembrar do livro *A queda para o alto*, publicado pela Editora Vozes em 1982, que pode ser considerado um dos documentos mais relevantes para se pensar a relação entre escrita, gênero e sexualidade periférica no campo das literaturas de língua portuguesa. Isso porque a narrativa - uma autobiografia mesclada com poemas, trechos de cartas e bilhetes-, tem como objetivo principal compartilhar a experiência de Sandra Mara ou Anderson Herzer, escritor@ nascid@ no interior do Paraná, como sobrevivente de um longo e contínuo processo de exclusão. Para ler esta obra, elaborada a partir de uma consciência frágil da sua relevância para se problematizar os dispositivos que garantem a hegemonia e o poder do autor na literatura brasileira. Herzer, cujo sonho era o livro e a possibilidade de uma quantidade maciça de humanos conhecerem a sua versão da história, escrevia poesia que, embora não seja apessoada a uma “Alta Literatura”, obteve muito raramente seu texto lido sob o escrutínio da crítica canônica, especialmente porque seu trabalho, embora escrito em versos, jamais foi alçado ao patamar da dignidade literária. Luiz Mott, importante estudioso da história e dos ativismos gays e lésbicos, no fundamental (ainda que hoje desatualizado) *O Lesbianismo no Brasil* (1987) recupera um panfleto assinado pelo Grupo de Ação Lésbica Feminista de São Paulo na ocasião da morte de Herzer:

Esta carta é dirigida a todos os que repudiam a violência, desde a violência acintosa das ruas e da repressão policial ou a do estupro e espancamento de mulheres, àquela mais insidiosa do preconceito que interiorizamos e que também mata. O preconceito que empurra pessoas de cima das pontes, como empurrou a jovem mulher Sandra Mara Herzer, de um viaduto para avenida 23 de maio. Sandra Mara amava as mulheres numa sociedade ultramisógina onde apenas o masculino é positivo e tudo é feito para satisfazer as necessidades e anseios dos homens. Talvez por isso, supondo ser incompatível a força e o feminino, o valor e o feminino, tenha se transformado em Bigode – mas Sandra tinha sua essência no feminino, não o feminino de estereótipo, mas aquele que transcende e não se conforma preferindo até mesmo o suicídio.

Esta carta é dirigida a todos que repudiam a violência, o preconceito. Queremos, através dela, dizer a todas as Sandras Maras que o mundo mulher é lindo, e que continuaremos aqui lutando pelo direito de retirar nossas máscaras e amar a quem quisermos e como quisermos. Continuaremos aqui lutando pelo direito à felicidade, como companheiras solidárias que somos e devemos ser, contra todo tipo de preconceito, porque o preconceito também nos mata. (MOTT, 1987, p. 213).

Com o intuito de finalizar esta apresentação, gostaria de sugerir a leitura da obra de Angélica Freitas, poeta de Pelotas publicada pela Cosac & Naify. Gostaria de ter a oportunidade e um tempo mais amplo para desta poesia aqui tratar pois, ao contrário de uma tradição que relaciona o lugar do feminino a imagens de silêncio e melancolia, a obra de Angélica Freitas parece esboçar uma crítica fundamental a despeito de alguns conflitos das mulheres, utilizando o humor como metodologia poética. Seu primeiro livro, *Rilke Shake*, procura



desestabilizar a influência modernista europeia e americana, embora o lugar de fala do sujeito lírico esteja notadamente marcado por um (lugar no/ do) estrangeiro (destaque para o poema “Liz & Lota”). Já seu segundo livro, *Um útero é do tamanho de um punho*, de 2012, evoca muito mais frontalmente as questões de gênero, procurando subverter de maneira mais ou menos original os lugares comuns da condição feminina, transformando-se numa obra fundamental para a compreensão da lírica feminina e de uma poesia mais ou menos consciente de seu caráter revolucionário no que diz respeito ao tratamento de temáticas lésbicas, contribuindo para uma refrigeração original da poesia brasileira contemporânea.

Para encerrar, gostaria de recuperar Virginia Woolf, no artigo “Profissões para mulheres”, onde a inglesa observa o quanto é difícil matar o fantasma do Anjo do Lar, imagem atomizadora da mulher dócil e subserviente, frágil e passiva. Pois estes textos, apesar de nada garantirem a não ser os seus conflitos e dilemas, realocam as mulheres na participação do desejo e de uma reconfiguração social por meio, inclusive, das novas proposições de entendimento do gênero. O senso comum poderia objetar: “Todo mundo sabe o que é uma mulher.”. Ao que eu responderia: “Talvez o cânone literário (ainda) não saiba”.

REFERÊNCIAS

AUAD, Pedro Henrique T. K. *Teoria da Literatura e Teoria do Cinema: A Crise e o Fantasma*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Faculdade de Letras, UFMG, 2014.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n.1, jan. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2002000100009&script=sci_arttext>. Acesso em: 30 de maio de 2015.

MOTT, Luiz. *O Lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SÁ, Isabel de. *Em nome do corpo*. Lisboa: Rolim, 1986.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 27

Poder, raça, gênero e sexualidade: novos procedimentos de representação do feminino na poesia de Língua Portuguesa

A PRESENÇA FEMININA NA OBRA *MEMORIAL DOS MILAGRES DE CRISTO* DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL

Fabio Mario da Silva (USP/FAPESP)

BREVE INTRODUÇÃO

Memorial dos Milagres de Cristo é a segunda parte da trilogia épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel, sendo que apenas a primeira parte, o *Memorial da Infância*, foi publicada, permanecendo em manuscritos o *Memorial dos Milagres* e o *Memorial da Paixão*, trilogia essa que será objeto de estudo e de uma nova edição com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, projeto sediado na Universidade de São Paulo. Nosso objetivo neste ensaio é apontar algumas idiossincrasias desta epopeia, mais especificamente da segunda parte, o *Memorial dos Milagres*, que narra os milagres de Jesus, sua caminhada épico-religiosa, porém dando um especial destaque às personagens femininas.¹

Antes, porém, gostaríamos de referir alguns dados biográficos da autora. Soror Maria de Mesquita Pimentel nasceu a 1581 em Estremoz, segundo o seu biógrafo, Diogo Barbosa Machado (cf. 1752, p. 427), era filha do nobre João Pimentel da Silva. Contudo, a historiadora Antónia Fialho Conde, que tratou toda a documentação referente ao Mosteiro de São Bento de Cástris, onde professou Soror Pimentel, revela que o verdadeiro nome de seu pai é Luís de Mesquita Pimentel, informação apurada através de um dos poucos documentos que registram algo sobre esta monja. O mesmo documento manifesta a existência de sua irmã, de nome Escolástica da Silva e Lemos, através do contrato de seu dote, celebrado em fevereiro de 1612, tendo ela, então, 14 anos de idade, e sendo seu tutor e dotador o tio, Francisco de Piemonte, meirinho da correição (cf. CONDE, 2009a, p. 354). No que diz respeito à data de falecimento de Soror Pimentel, quase todas as fontes, como, por exemplo, Cardoso (cf. 1652, p. 442) e Machado (cf. 1752, p. 427), dão como data certa novembro de 1661. Contudo, o Padre Manuel Fialho revela que terá sido janeiro de 1662; informação esta contida em *Évora*

¹ Porém, neste curto ensaio, não iremos referenciar todas as personagens femininas e suas funções, visto que este trabalho será mais bem desenvolvido no nosso trabalho final de pós-doutorado.



Ilustrada (manuscrito)² que refere o seguinte: “No ano de 1662 acabou essa mortalid^e a R.^{da} M.^e Maria de Mesquita Pimentel natural da mais estremada V.^a do AlemTejo, Estremôs: ainda lá há essas nobres familias: era, quando acabou, a 2.^a mais antiga do Convento e não sei se diga a p.^{te} nas virtudes, e exemplos” (FIALHO, [s.d.], f. 29).

AS MULHERES NO CANTO VI E IX DO *MEMORIAL DOS MILAGRES*

Logo de início a narrativa deixa evidente que teria por objetivo “glorificar” e “salvar” os seus leitores que estarão instruídos nos divinos milagres, como assim se refere no Prólogo: “O Céu permita que gratos/ Almas lerem esta historia,/ Pelos seus merecimentos/ Todos se vejam na Gloria” (PIMENTEL, 1639, [Prólogo,] [s.p.]). A narradora assume ter o pincel “tam rude” e de “grosseiras tintas”, assumindo uma certa inferioridade, como forma de cumprir o decoro de pedir inspiração divina, primeiramente, no primeiro canto, ao Deus cristão e seus símbolos (“Soberano Senhor”, “Immortal sabedoria”, “suave paraçeteo”, “virgem brilhante do sol”, “amado Benjamin”, “os quatro evangelistas”), bem como a entidades dos mundos mitológicos grego e romano, mais especificamente às musas: “Agora musa minha descansemos/ que não pode viver quem não descança/ que ainda que em cantar nos alegremos” (PIMENTEL, 1639, [Canto VI, est. 78,]), assumindo também a sua inferioridade feminina, visto que a narradora se assume-se como mulher: “Meu génio é incapaz, fraco o talento” (PIMENTEL, 1639, [Canto I, est. 2,]).

Se no *Memorial da Infância* as atitudes heróicas recaem sobre a Virgem Maria, que se torna a heroína principal da trama,³ em *Memorial dos Milagres* é Jesus Cristo que assume este posto. Contudo, a narração enfoca a grandiosidade mariana da mãe que sente a premonição de seu futuro sofrimento (PIMENTEL, 1639, [Canto I est. 34,]) e outorga a esta personagem, a Rainha esclarecida, a anuência para que Cristo possa seguir a sua caminhada de milagres: “Alcançando a licença da mãe pura/ começa a seguir sua conquista” (PIMENTEL, 1639, [Canto I, est. 35,]). Efetivamente, esta não é uma narrativa contida na Bíblia, pois a autora aqui quer sublinhar, como assim fez em *Memorial da Infância*, a importância de Maria como mãe e mulher devota. Esta sobrenatural imagem feminina, principal ícone a seguir por todas as mulheres, desembocará em outras várias personagens que terão destaque neste segundo tomo desta epopeia. Por isso, no Canto IX, a narradora justifica o caráter feminino, a delicadeza de Jesus, que vem pelo intermédio do sangue de Maria:

² Informação também descoberta e referida por Antónia Fialho Conde.

³ Conferir o trabalho de minha lavra, “A Virgem Maria, a heroína épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661)”, publicado na revista *Navegações* (2014).



Que como foi seu corpo endeozado
sem ordem de varam por alta via
pelo espirito Sancto fabricado
Do sangue da purissima Maria
ficou tão sensitivo e dilicado
com tanta perfeição tanta harmonia
que qualquer leve dor lhe era tão forte
como a outro qualquer lhe fora a morte (PIMENTEL, 1639, [Canto IX, est. 17]).

Há várias passagens em que nos deparamos com deidades femininas mitológicas, figuras malignas e mulheres das histórias bíblicas ao longo da narrativa.⁴ Contudo, focaremos nossa análise, mais especificamente, no Canto VI, quando Jesus caminha sobre as águas.

No VI canto encontramos o relato da ressurreição do filho de uma viúva (passagem essa contida no capítulo 7 do *Evangelho de São Lucas*), como um dos milagres realizados por Jesus, para logo em seguida lermos uma das passagens mais interessantes desta epopeia: as aflições e tormentos dos Apóstolos que navegam com Cristo (PIMENTEL, 1639, [Canto VI, est. 47,]) em águas agitadas, fenômeno da natureza atribuído aos deuses greco-romanos, numa tentativa de descrever a disputa de poder entre o universo mitológico, neste caso Netuno, o agitador das águas, que não conseguiria ser tão grandioso quanto Cristo e Deus-Pai:

Neptuno de tal bem não ignorante
Seu tridente inclinou (alto portento)
Christo adorou, lancando se dos peitos
que a elle seus poderes são sogeitos (PIMENTEL, 1639, [Canto VI, est. 53,]).

o facundo oceano que apregoa
que de çhristo o poder no mar se estende
lhe humilhou a riquissima coroa
em lhe Beijar seus pes somente entende (PIMENTEL, 1639, [Canto VI, est. 53,]).

Numa cena que desemboca em nereidas a cantarem o poder de Jesus ao caminhar sobre as águas, passagem essa muito próxima do Canto IX de *Os Lusíadas*. Depois desse triunfo de Jesus a personagem Nereo é introduzida para fazer um chamado “por essas líquidas moradas” onde se encontram seres femininos mitológicos: “as princesas e ninfas delicadas” (PIMENTEL, 1639, [Canto VI, est. 54,]). Lembremo-nos de que a mitologia grega relata essas figuras como seres aquáticos, metade mulher e metade peixe, mulheres essas representadas pela arte e descritas quase sempre como estando seminuas ou nuas. Aparentemente isto evidencia uma quebra de decoro, visto essas figuras eróticas estarem expostas para adorar Cristo. Contudo, Pimentel, numa tentativa de amenizar esta imagem pagã, refere que estes seres vestem-se de “pérolas e auroras”, estando

⁴ Será feita uma análise mais acurada no nosso estudo introdutório do *Memorial dos Milagres*, aquando da publicação desta trilogia épica de Soror Pimentel.



os seus corpos cobertos:

As damas deste paço e as senhoras
todas com sutileza vem vestidas
por mor obstentação de suas galas
de candiadas finissimas bengallas (PIMENTEL, 1639, [Canto VI, est. 55.]).

Várias deidades femininas vêm acompanhando em coro a figura de Jesus, desde as cafetas que trazem rosas e banham os seus pés, Amphitrite, Doris, Orthia, Deyopea e até mesmo a rainha das Ninfas, Thétis, também referenciada por Camões na passagem da Ilha dos Amores.⁵ Mil ninfas do tipo Naiades, que possuem o dom da cura e da profecia, se humilham perante o Senhor e festejam com mil danças, uma descrição de louvor, em volta de cantos amorosos, mais especificamente nas estrofes 59 e 60, que antecedem a descrição do milagre do Deus-homem a caminhar sobre as águas:

Ao doce instrumento sonoro
De favonio dançarão em choreas
que suave atractivo e amoroso
provocam as bellissimas sereas
ellas vendo de hum tropheo tão magestoso
As vozes suavissimas orpheas
Comessão de lançar em gloria tanta
fazendo, novos passos de garganta (PIMENTEL, 1639, [Canto VI, est. 59.]).

em doce emçendio o mar estava ardendo
e quantas deidades nelle estavam
A fermosura e lus do s.^{or} vendo
Dentro nas mesmas ondas se abrazavão
elle nelas o Amor hia estendendo
Cuias divinas çhamas se atiçavão
que não puderam nunca delle as fragoas
apagra largos Rios mares de agoas (PIMENTEL, 1639, [Canto VI, est. 60.]).

Logo em seguida relata-se o medo dos discípulos, sendo Pedro, o de pouca fé, aquele que quase se afoga nas águas ao querer ir ao encontro do seu mestre. Veja-se que essa cena das Ninfas introduzida nesta passagem bíblica, o milagre de andar sob as águas, aparenta ser uma alusão clara ao Canto IX de *Os Lusíadas*,⁶ que descreve uma ilha maravilhosa, um verdadeiro paraíso à espera dos marinheiros lusitanos, referindo às deusas da seguinte maneira:

Andar as belas deusas, como incautas
Algüas doces cítaras tocavam,
Algüas harpas e sonoras flautas;
Outras, cos arcos de ouro, se fingiam

⁵ Por fim, é importante citar que se no período quinhentista, como refere Abel Pena, a prática da referência a divindades pagãs pouco ou quase nada fere a consciência religiosa cristã, já que os deuses pagãos seriam vistos como uma componente ou recurso para se fazer poesia e fingimento literário: «os próprios ideais cristãos acabaram por validar e legitimar formas e termos pagãos já vazios no final do mundo antigo, criando uma espécie de “mitologia católica”» (PENA, 2008, p. 39).

⁶ As referências às páginas de *Os Lusíadas* de Camões foram retiradas da edição organizada por António José Saraiva, de 2014.



Seguir os animais que não seguiam (CAMÕES, 2014, [est. 64,] p. 382).

Duma os cabelos de ouro o vento leva
Correndo, e de outra as flaldas delicadas.
Acende-se o desejo, que se cava
Nas alvas carnes, súbito mostradas (CAMÕES, 2014, [est. 70,] p. 374).

Como já constatámos, Soror Pimentel também adapta o estilo métrico de Camões, o esquema rimático segue sempre a mesma lógica: rima entrecruzada nos primeiros seis versos e emparelhada nos últimos – AB, AB, AB, CC –, esquema idêntico ao de *Os Lusíadas*, forma consagrada para o estilo sublime da *ottava rima*,⁷ que a autora possivelmente toma como modelo (SILVA, 2015, no prelo). Aliás, Isabel Morujão, por exemplo, encontra similitudes entre alguns versos desta narrativa e de *Os Lusíadas* ao discorrer sobre temáticas que perpassam as duas obras (cf. MORUJÃO, 2013, p. 181): se por uma via Camões nos apresenta um contexto de amor profano, marcado por excessos e exuberância, no episódio da Ilha Enamorada, em Soror Pimentel recuperam-se algumas dessas figuras pagãs, como Pamona, Flora e Clóris, mas lhes inculcando um outro sentido e as moldando por uma orientação cristocêntrica:

No *Memorial da Infância de Cristo*, Soror Pimentel sublinha estes dois pólos, a propósito da viagem da segunda pessoa da Santíssima Trindade que desceu ao ventre de Maria, para encarnar: “A escada se veja já pendendo/ Do alto Céu à terra cá lançada;/ Porque venha a ser homem Deus descendo/ E o homem vá fazer com Deus morada” (Pimentel, 1639, Canto II, estr. 8^a, 19). Não deixa de ser curioso, nesta religiosa que conheceu bem a obra de Camões, verificar a proximidade entre este verso do *Memorial* e os versos de Camões n^o *Os Lusíadas*, Canto I, estr. 65: “E que do Céu à Terra enfim deceu,/ Por subir os mortais da Terra ao Céu” (MORUJÃO, 2013, p. 11).

Desde a primeira parte do *Memorial* encontram-se laivos camonianos. Mas lembremo-nos também de que esta imitação da epopeia camoniana era um fato comum entre diversos autores portugueses do século XVII, como aponta Mafalda Ferin Cunha, no *Dicionário de Luís de Camões*, que alude ao fato comum de vários autores barrocos retomarem excertos camonianos, tanto da lírica quanto da épica, mesmo em epopeias religiosas, como a de Soror Pimentel, que apresenta “ecos de vários dos seus passos e episódios” (CUNHA, 2011, p. 175).

Voltando às questões das personagens femininas, no Canto IX, que antecede a história de Maria Madalena, a narradora revela que canta histórias de mulheres que não são apenas meras personagens de ficção, mas que são realmente históricas/verídicas:

Ó não guardemos musa para tarde
e se dos homens cantastes tanta gloria
Das mulheres o bem, que se bem guarde,
por seculos eternos na memoria,
cantemos Muza ja, que o peito arde

⁷ Geralmente usada para poemas longos e envolvendo temáticas heróicas.



por cantar os triumphos e a vitoria
que entre as obras de christo e seus poderes
Tiverão as ditosissimas mulheres (PIMENTEL, 1639, [Canto IX, est. 1])

Isto não são historias fabulozas
Nem patranhas sonhadas de poetas
Douradas com as tintas mais lustrozas
Dos pinçeis singulares dos planetas
Mas são verdades puras numerozas
Tiradas lá das minas mais secretas
Da historia do texto sacrosancto
Como agora veremos neste canto (PIMENTEL, 1639, [Canto IX, est. 5])⁸

Este trecho parece referir-se à afirmação, tipicamente épica, da veracidade referencial e empírica dos fatos e atores representados, já que estes fatos narrados, do milagres de Jesus e de sua relação com as mulheres, não seriam “historias fabulosas”. A epopeia é um gênero narrativo justamente caracterizado por tratar de heróis e seus feitos, de cariz histórico-cultural (neste caso, histórico-teológico) e, evidentemente, excepcional. Essas personagens, tomadas como figuras com existência histórica e biográfica, participam, certamente, de uma forma ou de outra, da atmosfera supra-humana e “sacrossanta”. Nestas estrofes destacadas parenta-nos que se desenvolve a ideia de uma espécie de comunidade feminina coletiva, representadas por esta narradora que associa os milagres de Cristo numa estreita relação com as mulheres. Este trecho da narrativa se apresenta também como uma forma de, por um lado, revelar e combater a ira dos escribas pelas mulheres, e de tantos outros posicionamentos misóginos, como também de introduzir e realçar a vida de Maria Madalena,⁹ à qual se dedicará um canto inteiro, o X, numa tentativa, claro, de destoar do caráter ficcional e adentrar em fatos verídicos.

Ou seja, sabe-se que aqui se falam de histórias bíblicas mas reiventadas, aliás prática muito comum: Soror Pimentel desenvolve assim uma função que a Igreja Católica promovia, sobretudo no período da Contra-Reforma: a do conhecimento das histórias bíblicas por via de outras leituras, indo na contramão dos protestantes que pregavam e estimulavam a leitura traduzida, e sem outros intermédios, da Bíblia. Por este motivo, um dos censores da primeira parte da obra de Pimentel, *Memorial da Infância*, Frei Gaspar dos Reis, na Licença de 1637 vai referir o seguinte: “para que com mais facilidade os fiéis Cristãos possam trazer na memória os milagres de Cristo, e mistérios de sua Infância, por razão do verbo em que a Autora com muito

⁸ Grifo nosso.

⁹ Maria Madalena, personagem que figura quase como uma deidade, aparece na cena justamente quando há fatos condenados por Jesus: as atribuições de Madalena são, conseqüentemente, posição inaquedada para as mulheres, que lhes serve de aconselhamento: “Dos estragos das sensualidades/ Dos horrendos castigos que merecem/ De quando a deos tal viço move a ira/ e das agudas setas que lhe tira” (PIMENTEL, 1639, [Canto X, est. 35]). A narradora destaca que depois da Virgem Maria só Madalena, que segundo a Bíblia foi a primeira que viu Jesus, teria sido a mais querida e a que teve “mais graças soberanas” (PIMENTEL, 1639, [Canto X, est. 87]).



espírito, e devação os conta” (REIS, 1637, [s.p.]). Todo o *Memorial dos Milagres*, apesar de se centrar na figura de Cristo, é um resgate enfático de muitas personagens femininas, sejam elas ficcionais ou históricas/verídicas, por isso a narradora afirma, numa verdadeira defesa das mulheres: “Que em fiminil sujeito tão bastante/ (...) / Quem diga que a molher não tem firmeza” (PIMENTEL, 1639, [Canto XI, est. 80,]).

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por António José Saraiva. Porto: Figueirinhas, 2014.

CARDOSO, Jorge. *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas: consagrado aos gloriosos S. Vicente, e S. Antonio, insigns patronos desta inclyta cidade Lisboa e a seu illustre Cabido Sede Vacante / composto pelo licenciado George Cardoso, natural da mesma cidade*. Lisboa: Oficina Craesbeeckiana, impr. Oficina Silviana, 1652. p. 442. v. III.

CONDE, Antónia Fialho. Espaço literário feminino. A obra de Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: OLIVEIRA, Francisco et al. (Coord.). *Espaços e paisagens. Antiguidade clássica e herança contemporânea*. Coimbra: APEC, 2009a. p. 353-360. v. 2. Disponível em: <<http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/3992/1/pimentel%20apec.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

CONDE, Antónia Fialho. *Cister ao Sul do Tejo: o Mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1576-1776)*. Tese Doutorado em História. Évora: Universidade de Évora, 2009b.

CUNHA, Mafalda Ferin. Camões na poesia barroca portuguesa. In: Silva, Vitor Manuel de Aguiar e (Org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa, Caminho, 2011, p.172-176.

FIALHO, Manuel. *Évora Illustrada* [Manuscrito]. Disponível em: <<http://bdalentejo.net/pesquisa.html>>. Acesso em: 2 mar. 2015.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca luzitana: histórica, crítica e cronologia*. Lisboa: Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1752. v. 2.

MORUJÃO, Isabel. “O monte Parnaso fui deixado”: cristianismo e cultura clássica na épica conventual feminina em Portugal. *Revista de escritoras ibéricas*, Madrid, v. 1, n. 1, p. 9-10, 2013. Disponível em: <<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/REI/article/view/5638>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

PENA, Abel N. Apolo e as Musas na mitografia dos poetas quinhentistas In: PENA, Abel N. *Mythos. Actas do Colóquio Internacional A Tradição mitográfica portuguesa. Representação e Identidade. Séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2008. p. 37-53.

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial da Infancia de Christo e Triumpho do Divino Amor: primeira parte*. Lisboa: Officina de Jorge Rodriguez, 1639.

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial dos Milagres e Memorial da Paixão* [Manuscrito]. Acessível



ANAIS

ISSN: 2238-0787

na Biblioteca Pública de Évora, Évora, Portugal. Cod.406. Fundo Manizola.

REIS, Frei Gaspar dos. Licença. In: PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial da Infancia de Christo e Triumpho do divino Amor*. Lisboa: Oficina de Jorge Rodriguez, 1639. [s.p.].

SILVA, Fabio Mario da. A Virgem Maria, a heroína épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661). *Revista Navegações*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 55-60, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

SILVA, Fabio Mario. O épico revisto por Soror Maria de Mesquita Pimentel. *Todas as Musas*, ano 7, número 1, disponível em: < <http://www.todasasmusas.org/contato.htm>>, no prelo.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO TEMÁTICO 28

A literatura contemporânea escrita por mulheres e as fronteiras do humano

MATERNIDADE, CORPO E CIÊNCIA EM *TRÊS MULHERES*, DE SYLVIA PLATH

Mariana Chaves Petersen (UFRGS)

*I'm no more your mother
Than the cloud that distils a mirror to reflect its own slow
Effacement at the wind's hand.*
Sylvia Plath, "Morning Song"

Woman/mother is monstrous by excess;
Rosi Braidotti, "Mothers, Monsters, and Machines"

INTRODUÇÃO

Três mulheres: um poema para três vozes [*Three women: a poem for three voices*] é uma das obras de Sylvia Plath que mais me intriga, o que se deve principalmente à forma como nela é feita referência à experiência feminina e a corpos femininos. *Três mulheres* é um longo poema dramático, escrito para o rádio como resultado de um convite, tendo sido produzido para o BBC's Third Programme de 19 de agosto de 1962 e depois publicado em uma edição limitada em 1968 (HUGHES, 2008). Em 1971, *Três mulheres* faz parte da recolha de poemas de Plath *Winter trees*, para, mais tarde, em 1981, ser publicado em *The collected poems* – coleção que leva a autora a ser agraciada com um Pulitzer Prize póstumo. A inspiração para a escrita, conforme Plath (1992) deixa transparecer em uma carta a sua mãe, é um filme de Ingmar Bergman: *No limiar da vida*, de 1958.¹ No poema longo de Plath, que também podemos chamar de peça radiofônica em versos, há três monólogos intercalados: o da Primeira Voz [First Voice] é o de uma mulher casada que está grávida de um filho desejado; o da Segunda Voz [Second Voice] é também o de uma esposa, de uma mulher que trabalha em um escritório e que sofre o aborto espontâneo de uma gravidez desejada; o da Terceira Voz [Third Voice], por fim, é o de uma jovem mulher, uma estudante universitária, que engravida devido a um estupro e, logo após o parto, deixa sua filha na maternidade. Como podemos observar, as condições das três gravidezes são bastante distintas. A temática do poema gira, portanto, em torno da maternidade em toda sua ambivalência, lidando com

¹ Não está entre meus objetivos comparar *Três mulheres* e *No limiar da vida*. Para uma leitura comparativa entre poema e filme, ver Linda Lussy Fraser, "Technologies of reproduction: the maternity ward in Sylvia Plath's *Three women* and Ingmar Bergman's *Brink of life*" (1999).



diferentes formas de experienciá-la.

Três mulheres é um dos escritos menos discutidos de Plath: ele é analisado em alguns estudos importantes de sua obra, mas não como o enfoque principal.² No contexto brasileiro, o poema recebeu pouquíssima atenção. No país, um dos poucos trabalhos críticos a discuti-lo é “Três Mulheres: Sylvia Plath e a Maternidade”, de Marina Della Valle, publicado como introdução à sua tradução da obra – tradução essa à qual faço referência quando cito *Três mulheres*. Espero, por meio deste texto, escrito em português, contribuir para sua discussão no Brasil. Parto, para isso, de duas proposições: a primeira é de que *Três mulheres* apresenta uma disposição (proto) ecofeminista, uma vez que no poema há uma oposição entre a maternidade hospitalar, tida como masculina, e os corpos das mulheres grávidas, que são conectadas a um imaginário natural; também proponho que a maternidade [motherhood] conforme apresentada no poema está além do dualismo natureza/cultura, uma vez que é representada tanto de forma natural quanto social.

DUALISMO NATUREZA/CULTURA E MATERNIDADE

Ruth Berman (1989) e Susan Bordo (1998) chamam atenção para as ideologias da ciência, que é geralmente vista como sendo “neutra”, como se fosse possível manter tal (não-) posicionamento. Fazendo uma revisão dos discursos científicos ocidentais, vemos que eles são fundamentados em dualismos como mente/corpo, sujeito/objeto e natureza/cultura: de acordo com eles, grosso modo, as mulheres acabam sendo vistas como corpos, objetos, natureza, ao passo que os homens são tidos como mentes, sujeitos, cultura. Esses discursos construíram as mulheres como monstruosas, devido ao fato de o corpo feminino mudar drasticamente de forma durante a gravidez (BRAIDOTTI, 1997). Muitos desses dualismos estão presentes – ou são reforçados – no pensamento de René Descartes, em seu *Discurso do método*, de 1637. Na obra, a mente é vista como inteiramente separada do corpo, e o corpo é visto como uma máquina. No texto, Descartes consolida as bases da exploração científica da natureza, tendo como objetivo garantir avanços médicos. É também em *Discurso do método* que o autor discute a “objetividade” da ciência; para ele, dois experimentos feitos por duas pessoas chegariam ao mesmo resultado se seguissem os mesmos princípios, não fazendo nenhuma diferença o fato de que seriam indivíduos distintos por trás de cada estudo.

Descartes é tido como o pai da medicina moderna, a qual é fundamentada no corpo morto, *res extensa* (LEDER, 1998), o que faz com que o corpo passe a ser um texto a ser interpretado pelo olhar médico [medical

² Esse é o caso de *Chapters in a mythology: the poetry of Sylvia Plath* (1976), de Judith Kroll, e de *Sylvia Plath and the theatre of mourning* (1999), de Christina Britzolakis, entre outros.



gaze] (BRAIDOTTI, 1997). Iris Young (1998) chama atenção para o fato de alguns autores acreditarem que partilhar a experiência do corpo vivido [lived body] seja um requisito para uma boa prática médica. No caso da obstetrícia, isso implicaria na necessidade dos médicos obstetras serem mulheres ou, ainda mais especificamente, mulheres que já passaram pela experiência de uma gravidez. A hospitalização do parto, no início do século XX, teve sua origem em um contexto completamente distinto desse ideal. De acordo com Ynestra King, isso acabou transformando “processos mediados por mulheres em arenas controladas por homens” (KING, 1989, p. 133, tradução minha). King tem em mente os Estados Unidos da primeira metade do século XX, no qual *Três mulheres* está situado – pelo menos temporalmente – e com o qual dialoga. Além disso, King chama atenção para o uso de medicalização excessiva durante os partos efetuados nos Estados Unidos dos anos 1960; a autora também discute o importante papel que o movimento feminista teve em mudar esse cenário. No entanto, partos excessivamente medicados ainda ocorriam no país nos anos 1990, conforme discute Young (1998). Berman (1989) chama atenção para outros procedimentos feitos em demasia nos anos 1980, como as cesarianas. Essa é ainda uma discussão bastante atual, tendo gerado repercussão atualmente no contexto brasileiro.

No século XX, também mudaram drasticamente as concepções da maternidade, especialmente entre teóricas feministas; Simone de Beauvoir é tida como a responsável pela “desmistificação da maternidade” (PATTERSON, 1986, p. 105, tradução minha). Em *O segundo sexo*, publicado em 1949, Beauvoir nega a biologia como destino para as mulheres, se opondo também à existência de um “instinto” materno: “não existe ‘instinto’ materno: a palavra não se aplica em nenhum caso à espécie humana” (BEAUVOIR, 2011, p. 679). Para a autora, também não existe reconhecimento instantâneo entre mãe e filha(o): “sua gravidez, ela viveu sem ele: não tem nenhum passado comum com esse pequeno estranho; esperava que ele lhe fosse de imediato familiar; não, é um desconhecido” (BEAUVOIR, 2011, p. 675). Analisando e comentando diversos casos, Beauvoir discute a ambivalência da maternidade, mostrando diferentes possibilidades de se cuidar de bebês, de se educar os filhos. Contudo, a autora mostra em geral uma visão negativa da maternidade como um todo: refere-se, por exemplo, à gravidez como servidão.

Essa visão da maternidade entre as feministas mudou em grande parte devido ao ecofeminismo. E o que pretende ele ao aliar a ecologia ao feminismo? Para Ynestra King, “A natureza não declarou guerra contra a humanidade; a humanidade patriarcal declarou guerra contra as mulheres e contra a natureza viva” (KING, 1989, p. 116, tradução minha). Esse seria então o ponto que conectaria as mulheres à natureza mais intimamente do que os homens: estes constituíram o patriarcado que explorou tanto a Terra quando as



mulheres. A autora vê ainda o ecofeminismo como trazendo novas possibilidades: a de uma reformulação da ciência (e não de um repúdio a ela) e a de novas formas de política baseadas no “imperativo ecofeminista antidualista” (KING, 1989, p. 118, tradução minha). No entanto, podemos nos perguntar se essa conexão entre as mulheres e a Terra não seria ela própria um essencialismo. Para Catriona Sandilands (1999), essa ligação entre mulheres e natureza pode ser redutiva de alguma forma, uma vez que reduz ambos os lados a um ponto bem específico de identificação, mas a autora vê tal conexão como importante por manifestar um desejo democrático maior. Creio que as possibilidades de discussão – e de ação política – que vêm com ecofeminismo são de grande importância, contanto que tenhamos essa restrição em mente. No tocante à maternidade, King a vê de forma tanto natural – durante a gravidez e o parto – quanto social – no caso dos cuidados maternos [mothering], os quais seriam para a autora: “a ponte entre natureza e cultura” (KING, 1989, p. 130, tradução minha). Em oposição a Beauvoir, a visão que King propõe da maternidade não traz conotações negativas, mas reconciliadoras.

MATERNIDADE, CORPO E CIÊNCIA EM *TRÊS MULHERES*

Em *Três mulheres*, há uma crítica não só à ideologia da ala hospitalar como também à racionalidade masculina, que é construída por meio de tropos de um imaginário associado à maquinaria. Essas imagens são relacionadas à chamada “retidão” [“flatness”] masculina, que representa, no poema, uma lógica teleológica e patriarcal. O monólogo no qual isso é mais facilmente observável é o da Segunda Voz. Durante seu turno de trabalho, ela descobre que está abortando. Ao se encontrar passando por essa situação, da qual os colegas de escritório não têm conhecimento, essa mulher os percebe como superficiais; é quase como se eles a tivessem infectado com sua superficialidade:

Quanto (*sic*) vi aquilo, a pequena nascente vermelha, não acreditei.
Observei os homens passando por mim no escritório. Tão retos!
Tinha algo de papelão neles, e agora eu peguei
A retidão reta de onde idéias, destruições,
Escavadoras, guilhotinas e câmaras brancas de berros provêm,
[...] (PLATH, 2007, p. 14)³

Os homens do escritório não são capazes de compreender a complexidade do que está acontecendo com ela. Eles são “retos”, práticos, e assim associados a máquinas, símbolos tanto de progresso quanto de

³ No original: “When I first saw it, the small red seep, I did not believe it. / I watched the men walk about me in the office. They were so flat! / There was something about them like cardboard, and now I had caught it, / That flat, flat, flatness from which ideas, destructions, / Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed – [...] (PLATH, 2008, p. 177).



sofrimento; dessa lógica “reta” – que encontra eco em René Descartes –, provêm tanto ideias quanto destruição. Mais adiante no poema, a Segunda Voz sente-se assombrada pelo rosto da(o) filha(o) que nunca veio a existir, mas ela também vê outros rostos em sua assombração: os de homens importantes que, segundo ela, governam o mundo:

[...] Rostos de nações,
Governos, parlamentos, sociedades,
Os rostos sem rosto dos homens importantes.

São esses os homens que me preocupam:
Têm tanta inveja de tudo que não é reto! Deuses invejosos
Tornariam o mundo reto por serem retos.
Eu vejo o pai conversando com o Filho.
(PLATH, 2007, p. 17)⁴

Aos homens, falta complexidade; eles invejam o que não é reto [flat] e, por isso, querem subordinar os outros – o “mundo” – à sua lógica patriarcal. Nesses outros, incluem-se as mulheres, que não são “retas.” Esse processo de subordinação passa de pai para filho, os quais conversam, propagam a lógica patriarcal.

Críticas à retidão masculina também estão presente no monólogo da Terceira Voz. Uma vez na maternidade hospitalar, ela observa como os médicos veem as mulheres grávidas lá presentes:

Os doutores andam entre nós como se nosso tamanho
Apavorasse a mente. Sorriem como tolos.
Eles têm culpa pelo que sou, e sabem disso.
Eles abraçam sua retidão como se fosse um tipo de saúde.
E se eles fossem surpreendidos, como eu fui?
Ficariam doidos com isso. (PLATH, 2007, p. 18)⁵

Concluimos que os “doutores”, no caso, são todos homens, uma vez que ela os vê como também culpados por sua condição no momento, a de uma mulher grávida em decorrência de um estupro. Eles também são “retos”; não saberiam o que fazer se estivessem na situação na qual ela se encontra, a qual é tão difícil que os enlouqueceria. Essa representação dos médicos como homens mostra como eles têm corpos vividos diferentes dos das grávidas da maternidade; não há nenhuma médica mulher representada no poema. Essa diferença entre médico e paciente faz com que o “tamanho” [“bigness”] das mulheres grávidas assuste os médicos: a forma com que observam as grávidas lembra a “monstruosidade” conforme a qual as mulheres foram construídas no discurso científico, de que fala Rosi Braidotti. Esse discurso, como vimos anteriormente,

⁴ No original: “[...] The faces of nations, / Governments, parliaments, societies, / The faceless faces of important men. // It is these men I mind: / They are so jealous of anything that is not flat! They are jealous gods / That would have the whole world flat because they are. / I see the Father conversing with the Son” (PLATH, 2008, p. 179).

⁵ No original: “The doctors move among us as if our bigness / Frightened the mind. They smile like fools. / They are to blame for what I am, and they know it. / They hug their flatness like a kind of health. / And what if they found themselves surprised, as I did? / They would go mad with it” (PLATH, 2008, pp. 179-180).



é calcado em dualismos como sujeito/objeto, tendo sendo as mulheres geralmente associadas a objetos. A Primeira Voz, ao passar pela experiência do parto, sofre as consequências disso, sendo excessivamente medicada e perdendo, assim, a consciência:

Um poder cresce em mim, velha tenacidade.
Estou rompendo como o mundo. Há um negrume,
Aríete de negrume. Minhas mãos cingem uma montanha.
O ar está denso. Está denso com esse trabalho.
Eu sou usada. Sou convocada ao uso.
Esse negrume aperta meus olhos.
Não vejo nada. (PLATH, 2007, p. 19)⁶

Ela passa por momentos de angústia até que finalmente não “vê” mais nada. Após o nascimento, ela observa sobre o processo de sutura: “Estão me costurando como seda, como se eu fosse um tecido” (PLATH, 2007, p. 20).⁷ Nesse verso, fica clara objetificação do corpo feminino, em especial o da mulher grávida, que se sente tratada como mera materialidade.

Em *Três mulheres*, a maternidade, o parto e a amamentação estão por vezes representados por meio de um imaginário natural, geralmente por meio de metáforas de autodefinição, especialmente no caso da Primeira Voz. Antes do parto, grávida, ela se define: “Sou muda e castanha. Uma semente pronta para romper” (PLATH, 2007, p. 17).⁸ Mais tarde, após o nascimento de seu filho, ela se vê da seguinte forma: “Um grito. É o gancho onde me seguro. / Eu sou um rio de leite. / Sou uma colina morna” (PLATH, 2007, p. 23).⁹ Esses são contextos em que imagens da natureza aparecem representando uma relação positiva entre mulher, gravidez e posterior amamentação. Entretanto, apesar dessas imagens naturais, os relacionamentos entre mãe e filha(o) são mostrados, no poema, como socialmente construídos; não há reconhecimento instantâneo entre mãe e bebê. Após dar a luz, há um estranhamento entre a Primeira Voz e seu filho: “Quem é ele, esse menino azul, furioso, / Estranho e brilhante, como se lançado de uma estrela?” (PLATH, 2007, p. 20).¹⁰ A relação entre mãe e bebê não é, assim, tida como natural, mas como socialmente construída.

Isso fica ainda mais claro no caso da Terceira Voz. Em oposição à primeira mulher, a terceira não demonstra afinidade com sua filha, uma vez que ambas as gravidezes resultam de diferentes circunstâncias. Fruto de violência, a relação da Terceira Voz com seu bebê traz à tona uma situação traumática. Antes do parto,

⁶ No original: “A power is growing on me, an old tenacity. / I am breaking apart like the world. There is this blackness, / This ram of blackness. I fold my hands on a mountain. / The air is thick. It is thick with this working. / I am used. I am drummed into use. / My eyes are squeezed by this blackness. / I see nothing” (PLATH, 2008, p. 180).

⁷ No original: “They are stitching me up with silk, as if I were a material” (PLATH, 2008, p. 181).

⁸ No original: “I am dumb and brown. I am a seed about to break” (PLATH, 2008, p. 179).

⁹ No original: “One cry. It is the hook I hang on. / And I am a river of milk. / I am a warm hill” (PLATH, 2008, p. 183).

¹⁰ No original: “Who is he, this blue, furious boy, / Shiny and strange, as if he had hurtled from a star?” (PLATH, 2008, p. 181).



ela observa: “Não estou pronta para que nada aconteça. / Devia ter assassinado essa coisa, que me assassina” (PLATH, 2007, p. 18).¹¹ Não desejado, o feto é visto como um parasita, que suga a mãe sem trazer a ela nenhum benefício – visão semelhante à de Simone de Beauvoir em algumas passagens de *O segundo sexo*. Após o nascimento, a Terceira Voz vê a filha negativamente: “Minha filha não tem dentes. Sua boca é imensa. / Profere cada som sinistro que não pode ser bom” (PLATH, 2007, p. 22).¹² Há uma negação da filha não desejada, que exemplifica a inexistência e a impossibilidade de um “instinto” materno. O fato de a terceira mulher deixar sua filha na maternidade também mostra como a biologia não precisa ser destino para uma mulher: ela pode escolher se quer ou não ser mãe, apesar de ter passado por uma gravidez e dado a luz. Essa visão negativa da maternidade não fica restrita à Terceira Voz em *Três mulheres*; também a Primeira, apesar de estar vivendo uma gravidez desejada, demonstra estar exausta devido à sua situação no momento: “Sou o centro de uma atrocidade. / Que dores, que tristezas devo estar criando? // Pode tamanha inocência matar e matar? Suga minha vida” (PLATH, 2007, p. 19).¹³ Mesmo uma mulher que realmente queria engravidar pode mostrar sentimentos ambivalentes em relação a essa condição.

Encontramos outro momento difícil no monólogo da Segunda Voz. Mesmo as imagens da natureza adquirem uma conotação negativa quando expressam a dor da perda de um bebê que nunca chegou a existir:

Eu perco vida após vida. A terra negra as bebe.
(sic) Ela é a vampira de todos nós. Então ela nos sustenta,
Nos engorda, é boa. A boca dela é vermelha.
Eu a conheço. Conheço intimamente –
Velha cara do inverno, velha estéril, velha bomba-relógio.
Homens a usaram cruelmente. Ela vai devorá-los.
(PLATH, 2007, p. 20)¹⁴

O aborto espontâneo é representado por meio de imagens de uma natureza sombria, uma vez que essa mulher se vê perdendo “vida após vida”. O feto abortado será reabsorvido pela Terra, que é “boa” e próxima das mulheres: a Segunda Voz a conhece “intimamente”. No entanto, esse não é o caso dos homens, que serão “devorados”, uma vez que “usaram cruelmente” a Terra. Podemos aproximar esses versos à conexão estabelecida pelo ecofeminismo: temos aqui representada uma oposição entre os homens e a Terra, a qual é conectada às mulheres.

¹¹ No original: “I am not ready for anything to happen. / I should have murdered this, that murders me” (PLATH, 2008, p. 180).

¹² No original: “My daughter has no teeth. Her mouth is wide. / It utters such dark sounds it cannot be good” (PLATH, 2008, p. 182).

¹³ No original: “I am the center of an atrocity. / What pains, what sorrows must I be mothering? // Can such innocence kill and kill? It milks my life” (PLATH, 2008, p. 180).

¹⁴ No original: “I lose life after life. The dark earth drinks them. // She is the vampire of us all. So she supports us, / Fattens us, is kind. Her mouth is red. / I know her. I know her intimately – / Old winter-face, old barren one, old time bomb. / Men have used her meanly. She will eat them” (PLATH, 2008, p. 181).



Apesar desses versos sombrios, a Segunda Voz é capaz de mudar de tom ao voltar para casa: é lá que ocorre seu processo de cura dos momentos traumáticos por que passou. Em mais uma metáfora natural, ela fala sobre sua condição:

O corpo é cheio de recursos.
O corpo da estrela-do-mar brota de volta um braço
As salamandras são pródigas com pernas. Que eu seja
Assim tão pródiga com o que me falta. (PLATH, 2007, p. 24)¹⁵

A natureza aqui é vista de maneira positiva de novo; diferentemente da Terceira Voz, que termina o poema não parecendo melhorar,¹⁶ a Segunda Voz é capaz de cicatrizar de sua ferida: assim como o corpo da estrela-do-mar se refaz, ela reconhece que seu corpo tem também suas maneiras de se curar. E é em casa, próxima de seu marido, que a segunda mulher começa a melhorar; de fato, ele é a única exceção apresentada em *Três mulheres* à retidão dos homens, é o único homem que não é representado como superficial. De volta ao lar, essa mulher reconcilia-se com sua identidade:

Eu me encontro novamente. Não sou nenhuma sombra.
Embora haja uma sombra saindo dos meus pés. Sou uma esposa.
A cidade espera, dolorida. As folhinhas de relva
Racham a pedra, e são verdes de vida.
(PLATH, 2007, p. 29)¹⁷

A Segunda Voz não é mais uma sombra; por não ser “reta”, ela é capaz de produzir sombra; tem profundidade (ou complexidade) suficiente para isso. Ao encontrar-se novamente consigo mesma, ela é capaz de aceitar sua perda como parte do ciclo da vida. Nesses versos, a gravidez é tida como um ciclo similar ao da Terra: assim como a vida começa novamente mesmo entre pedras [“through stone”], essa mulher será capaz de engravidar de novo; mesmo seu corpo tendo negado isso a ela anteriormente, ele poderá gerar outro filho no futuro, um que venha, então, a nascer.

CONCLUSÃO

No ciclo da vida na Terra, aproximado em *Três mulheres* do da fertilidade feminina, não há somente

¹⁵ No original: “The body is resourceful. / The body of a starfish can grow back its arms / And newts are prodigal in legs. And may I be / As prodigal in what lacks me” (PLATH, 2008, p. 184).

¹⁶ A terceira mulher parece encenar um trauma; em um momento, ela chaga a tentar negá-lo: “É tão lindo que eu não tenha vínculos! / Sou solitária como a relva. O que estou perdendo? / Encontrarei um dia, seja lá o que for?” (PLATH, 2007, p. 28) – no original: “It is so beautiful to have no attachments! / I am solitary as grass. What is it I miss? / Shall I ever find it, whatever it is?” (PLATH, 2008, p. 186).

¹⁷ No original: “I find myself again. I am no shadow / Though there is a shadow starting from my feet. I am a wife. / The city waits and aches. The little grasses / Crack through stone, and they are green with life” (PLATH, 2008, p. 187).



vida, como também perdas. Mas, mesmo entre perdas, entre as pedras do pavimento, é possível que haja vida novamente, e é por isso que vejo a imagem final do poema como, de alguma forma, significativa de todo ele. Muitas são as possibilidades da gravidez: enquanto uma mulher leva para casa o filho desejado, outra tem esperança de tê-lo(a) numa próxima gravidez, e outra escolhe não criar a filha que gestou como fruto de uma violência, sem com isso consentir.

Voltando a minhas proposições, a proximidade entre as mulheres e Terra, em oposição aos homens, representados como exploradores de ambas, torna possível falarmos que o poema tem uma disposição (proto)ecofeminista. Quanto ao hospital, a oposição presente em *Três mulheres* entre as mulheres grávidas e a maternidade hospitalar (tida como masculina) reforça, de alguma forma, os dualismos natureza/cultura, mente/corpo e sujeito/objeto, mas isso é feito com objetivos políticos, para criticar a ideologia do hospital. É verdade que não há médicas mulheres representadas no poema, o que poderia trazer novas possibilidades de se dar a luz mesmo na ala hospitalar; também os homens são quase todos vistos como “retos”, apesar de termos como exceção o marido da Segunda Voz. Entretanto, parece significativo que essas representações, por vezes mesmo binárias, sejam usadas para inverter os binarismos (ainda que não proponham relações horizontais), para criticar uma situação que ao longo da história dos discursos científicos ocidentais retirou o protagonismo das mulheres de seus próprios corpos. Ao focarmos-nos na representação que *Três mulheres* traz da maternidade como um todo, o poema está além do dualismo natureza/cultura: ela é mostrada tanto como algo natural quanto social, como um processo complexo da vida de grande parte das mulheres e que depende de diversos fatores nele envolvidos. Nesse sentido, nos aproximamos da visão que Ynestra King traz da maternidade: a de uma ponte entre natureza e cultura.

A representação da maternidade em *Três mulheres* pode, de alguma forma, ser resumida à sua imagem final: ela é mostrada como as folhas de relva, naturais, mas também como as pedras do pavimento, construído pelos seres humanos; faz parte tanto de processos naturais como a gravidez e o parto quanto de construções de relacionamentos mãe e filha(o), de escolhas sobre se se quer ou não ser mãe apesar de se estar grávida, e também de como lidar com uma perda e seguir em frente.

REFERÊNCIAS

BERGMAN, Ingmar (diretor). *No limiar da vida* (1958). Roteiro de Ulla Isaksson e Ingmar Bergman. Atuações de Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck e Bibi Andersson. Versátil Home Video, 2010. DVD.

BERMAN, Ruth. From Aristotle's dualism to materialist dialectics: feminist transformation of science and



society. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (orgs.). *Gender/body/knowledge: feminist reconstructions of being and knowing*. New Jersey: Rutgers University, 1989, pp. 224-255.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo* (1949). Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BORDO, Susan. Bringing body to theory. In: WELTON, Donn. (ed.). *Body and flesh: a philosophical reader*. Oxford: Blackwell, 1998, pp. 84-97.

BRAIDOTTI, Rosi. Mothers, monsters, and machines (1994). In: COMBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURY, Sarah (eds.). *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*. New York: Columbia University, 1997, pp. 59-79.

BRITZOLAKIS, Christina. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*. New York: Oxford University Press, 1999.

CARTA CAPITAL. Parto normal ou cesárea? Por Paloma Rodrigues. 26 Jan. 2015 (última modificação em 27 Jan. 2015). Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/saude/parto-normal-7111.html>>. Acesso: 12 Set. 2015.

DELLA VALLE, Marina. Três mulheres: Sylvia Plath e a maternidade. *Cadernos de literatura em tradução* 8 (Especial mulher), 2007, pp. 9-13. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49425>>. Acesso: 27 Apr. 2015.

DESCARTES, René. *Discurso do método* (1637). Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015.

FRASER, Linda Lussy. Technologies of reproduction: the maternity ward in Sylvia Plath's *Three women* and Ingmar Bergman's *Brink of life*. In: *Women's studies*, Vol. 28, Iss. 5, 1999, pp. 547-574. Disponível em: <<http://search-ebshost-com.ez45.periodicos.capes.gov.br/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=2830259&lang=pt-br&site=ehost-live&authtype=ip,cookie,uid>>. Acesso: 3 Mar. 2015.

HUGHES, Ted. Notes on poems 1956-1963 (1981). In: PLATH, Sylvia. *The collected poems* (ed. Ted Hughes). New York: Harper Collins, 2008, pp. 275-296.

KING, Ynestra. Healing the wounds: feminism, ecology, and nature/culture dualism. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (orgs.). *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Jersey: Rutgers University, 1989, pp. 115-141.

KROLL, Judith. *Chapters in a mythology: the poetry of Sylvia Plath* (1976). New York: Harper Colophon Books, 1978.

LEDER, Drew. A tale of two bodies: the Cartesian corpse and the lived body (1992). In: WELTON, Donn. (ed.). *Body and flesh: a philosophical reader*. Oxford: Blackwell, 1998, pp. 117-129.

PATTERSON, Yolanda Astarita. Simone de Beauvoir and the demystification of motherhood. In: *Yale French*



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Studies 72 (Simone de Beauvoir: witness to a century), 1986, pp. 87-105. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2930228>>. Acesso: 14 Jan. 2015.

PLATH, Sylvia. *Letters home: correspondence 1950-1963* (ed. Aurelia Schober Plath) (1975). New York: Harper Perennial, 1992.

_____. *Three women: a poem for three voices* (1962). In: _____. *The collected poems* (ed. Ted Hughes). New York: Harper Collins, 2008, pp. 176-187.

_____. *Três mulheres: um poema para três vozes* (1962). Tradução de Marina Della Valle. In: *Cadernos de literatura em tradução* 8 (Especial mulher), 2007, pp. 13-29. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49425>>. Acesso: 27 Apr. 2015.

SANDILANDS, Catriona. Introduction: mothers, natures, and ecofeminists. In: _____. *The good-natured feminist: ecofeminism and the quest for democracy*. Minneapolis, MN: University of Minnesota, 1999.

YOUNG, Iris. Pregnant embodiment (1990). In: WELTON, Donn (ed.). *Body and flesh: a philosophical reader*. Oxford: Blackwell, 1998, pp. 274-285.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIOS LIVRES

SIMPÓSIO LIVRE 1

**O PROJETO DE PESQUISA: “PARATEXTOS E A TRADUÇÃO BRASILEIRA DO ROMANCE
FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY”**

Lilian Agg Garcia (UFSC / Capes)

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como estrutura cinco partes, são elas: 1) objetivos da tese; 2) pressupostos teóricos; 3) resultados da pesquisa; 4) conclusão; e 5) referências.

O objetivo central do projeto de pesquisa é proporcionar reflexões acerca do papel dos paratextos junto a recepção da crítica literária e do leitor da cultura alvo e analisar as negociações, as perdas e ganhos ao longo do processo tradutório em quatro traduções brasileiras do romance *Frankenstein* (1818/1831), de Mary Shelley, realizadas nos anos de 1973, 1998, 2011 e 2013.

Os objetivos específicos concentram-se em: 1) refletir acerca do ato tradutório, da visibilidade do tradutor e das políticas editoriais; 2) exibir que os paratextos dão suporte tanto ao texto de Shelley quanto ao público alvo; 3) identificar como o romance *Frankenstein* vem sendo representado no sistema literário brasileiro nos séculos XX e XXI.

A presente pesquisa está pautada nos conceitos de paratextos de Gérard Genette (2009) e de Marie Hélène Torres (2011), nas questões acerca da tradução e da letra: Antoine Berman (2012), nas reflexões sobre significação, interpretação e negociação, traduzir de cultura a cultura, domesticar e estrangeirizar, modernizar e arcaizar, mudança da matéria (transmutações ou adaptações), de Umberto Eco (2014), na discussão da tradução de ficção, de Paulo Henriques Britto (2012).

CONTEXTUALIZAÇÃO DA AUTORA MARY SHELLEY E SUA OBRA

Mary Wollstonecraft Godwin (1797-1851) se tornou mais conhecida como Mary Shelley após seu casamento com o poeta inglês Percy Bysshe Shelley, nascida em Londres, filha do filósofo radical e romancista



William Godwin e de Mary Wollstonecraft, filósofa feminista, educadora e escritora.¹

O romance gótico *Frankenstein*, de Mary Shelley, passou por um processo de criação que se iniciou em 1816 e se finalizou em 1818, na terceira edição do romance, em 1831, Shelley foi reconhecida como autora e inseriu-se uma introdução da aurora, em que ela narra os fatores que a motivaram a escrever aquela história aterrorizante, tudo começou em 1816, durante uma noite chuvosa de verão, na Suíça, a partir de uma competição literária lançada pelo poeta e escritor Lord Byron aos os amigos ali presentes, o escritor e médico John William Polidori, Mary Shelley, Lord Byron e Percy B. Shelley.

AS PRINCIPAIS OBRAS DE SHELLEY

Shelley em seu currículo literário, não somente o romance gótico-psicológico *Frankenstein* (1818); em 1823, a autora obteve publicados os romances históricos *Varperga* (1823) e *Perkin Warbeck* (1830); os romances *Last Man* (1826), *Lodore* (1835) e *Falkner* (1837), além de relatos de viagens, como *Rambles in Germany and Italy* (1844).

RESULTADOS PARCIAIS DA PESQUISA

Para o presente trabalho, apresento alguns dos resultados alcançados até o momento, o primeiro resultado refere-se ao levantamento do número de traduções de *Frankenstein* do inglês, de acordo com o site do Index Translationum (2015), da Unesco, o qual acusa um total de 268 registros. Observemos os referidos registros no quadro I, a seguir:

Quadro I – Número de traduções de *Frankenstein*, do inglês

Número de registros	Idioma
67	Espanhol
37	Alemão
26	Francês
8	Português Brasileiro
8	Italiano

¹ Para evitar repetições, refiro-me a autora como Shelley.



Apesar do site Translationum não apresentar dados atualizados, o quadro I nos aponta que o romance de Shelley tem sido mais traduzido para a língua espanhola e em segundo lugar para o alemão.

No que tange ao romance *Frankenstein* traduzido para o português brasileiro, realizei um mapeamento de dados referentes às principais traduções do romance, em questão, para outros idiomas, inclusive para o português brasileiro, a partir do século XIX até o final da década de 1950, em fontes, como: no grupo de pesquisa Romantic Circles, da University of Maryland, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no Index Translationum.

Quadro II – As principais traduções de *Frankenstein*, do século XIX até o final dos anos de 1950

Título	Tradutor(a)	Editora	ano	Nota
<i>Frankenstein, ou le Prométhée moderne</i>	Jules Saladin	Corréard/Paris	1821	Tradução francesa. Obra em 3 volumes.
<i>Frankenstein oder der neue Prometheus</i>	Heinz Widtmann	Altmann/ Leipzig	1912	Tradução alemã
<i>Frankenstein ou le Prométhée Moderne</i>	Germain d'Hangest	La Renaissance du livre/Paris	1922	Tradução francesa
<i>Frankenstein – O Criador e o Monstro</i>	Stella Martins Paredes	Vecchi/Rio de Janeiro	1943	Tradução brasileira; lançada pela imprensa em jan.1944
<i>Frankenstein</i>	Ranieri Cochetti	Donatello De Luigi/Roma	1944	Tradução italiana
<i>Frankenstein, ou Le Prométhée moderne</i>	Eugène Rocart e Georges Cuvelier	Éditions "La Boéie"/Bruxelas	1945	Tradução francesa; publicação belga.
<i>Frankenstein</i>	Rafael Giménez	Octrosa/Buenos Aires	1945	Tradução espanhola; publicação argentina.
<i>Frankenstein</i>	Henry Langon	Le Scribe/Bruxelas	1946	Tradução francesa; publicação belga.



<i>Frankenstein</i>	Laura Marazul	Lautaro/Buenos Aires	1947	Tradução espanhola; publicação argentina.
<i>Frankenstein</i>	Hannah Betjeman	Editions du Rocher/Mônaco	1947	Tradução francesa; publicação monegasca.
<i>Frankenstein oder der neue Prometheus</i>	Elisabette Lacroix	Johannes Angelus Keune/Hamburgo	1948	Tradução alemã; reimpressões em 1994 e 1995.
<i>Frankenstein ovvero il prometeo moderno</i>	B. Tasso	Rizzoli/Milão	1952	Tradução italiana
<i>Frankenstein</i>	Giichi Shihido	Nihon Shuppan Kyôdô Kabushiki-Gaisha/Tóquio	1953	Tradução japonesa
<i>Frankenstein</i>	Nripendra Krishna Chattopadhyay	Deva Sahitya Kutin/Calcutá	1955	Tradução bengali; publicação indiana.
<i>Frankenstein</i>	Caio Jardim	Universitária/São Paulo	1957	Tradução brasileira

A partir do quadro II e de outras fontes consultadas, é nítido que a primeira tradução de *Frankenstein* aconteceu para a língua francesa, em 1821, texto vertido por Jules Saladin e que a primeira tradução completa para o português brasileiro foi em 1943, pela tradutora Stella Martins Paredes e lançada pela Casa Vecchi Editora, exatamente, na década em que novas sequências da adaptação cinematográfica de “*Frankenstein*” enchem as salas de cinema.

A entrada e a circulação do romance de Shelley já ocorriam no período colonial, visto que exemplares de romances ingleses traduzidos para o francês e na própria língua de partida circulavam nas mãos da Família Real no Brasil; vale ressaltar que a França era a mediadora do envio de romances ingleses, dos séculos XVIII e XIX.

Tendo como fonte de pesquisa, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, chegou-se à um número de ocorrências do nome “*Frankenstein*” na imprensa carioca e paulista entre 1930 e 1939:



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Número de ocorrências em periódicos cariocas: 957

Número de ocorrências em periódicos paulistas: 147

Os assuntos abordados rendiam acerca do lançamento do filme hollywoodiano “Frankenstein” de 1931, da sua sequência “A Noiva de Frankenstein” (1935); dos horários e salas de cinema; das sinopses de filmes; das descobertas científicas; da divulgação de outras produções filmicas do gênero terror da mesma linha de “Frankenstein”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da década de 1930, o nome “Frankenstein” tem sido vinculado ao filme produzido pela Universal Studios, produtora hollywoodiana, a qual já se caracterizava como uma poderosa e lucrativa indústria cinematográfica, recebendo amplo espaço de divulgação na mídia de seus diversos filmes que estrelavam em muitas salas brasileiras, principalmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Ao longo das sequências filmicas de “Frankenstein” produzidas após a década de 1930, os críticos iam demonstrando que aquele gênero, gradualmente, se desgastava e a história elaborada por Shelley foi, cada vez mais, se deturpando nas sucessivas adaptações cinematográficas e teatrais, passando do cômico ao “ridículo”. Ainda assim, as produtoras norte-americanas e britânicas continuaram a lançar filmes da linha de “Frankenstein”, reprises de produções anteriores e novas sequências com um cientista louco e um monstro criado em laboratório.

Os registros coletados, até o momento, a partir da imprensa brasileira, revelam que a entrada e o reconhecimento de *Frankenstein*, de Shelley, aconteceram nos anos de 1930 por meio da produção cinematográfica e não pela obra literária.

A maioria do público no Brasil não teve muitas informações acerca da autora e da riqueza literária que a sua obra oferecia, também não há indícios, nessa década, de traduções literárias de Frankenstein circulando em nosso país.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Torres;



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Mauri Furlan e Andreia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2ª edição, 2013.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL. Hermeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>. Acesso em: 20 set. 2015.

BRITTO, Paulo Henrique. Tradução de Ficção. In: *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 59-117.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: Experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2014.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial. 2009.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. London: Colburn & Bentley. 1831, 394p.

_____. *Frankenstein: o modern prometeu*. Trad. de Miércio Araújo Jorge Honkis. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda. 2ª edição, 1985.

_____. *Frankenstein*. Trad. de Éverton Ralph. Rio de Janeiro: Ediouro, 5ª edição, 1996.

_____. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Trad. de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Saraiva.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Tubarão: Copiart, 2011.

UNESCO. *Index Translationum: World Bibliography of Translation*. Bibliographic Search: Index Translationum database, s/d. Disponível em: <<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&a=shelley&stxt=Frankenstein&sl=eng&fr=0>>. Acesso em: 25 set. 2015.

UNIVERSITY OF MARYLAND. *Romantic Circles: a refereed scholarly website devoted to the study of Romantic-period literature and culture*. Study Aids: Editions of Mary Shelley's Frankenstein. Maryland, 2009. Disponível em: <<http://www.rc.umd.edu/editions/frankenstein/textual.html>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 1

QUADRINHOS COMO REFERÊNCIA DE MEMÓRIA: ANNE FRANK E O HOLOCAUSTO¹

Roberto Rossi Menegotto (UCS)

Gilberto Broilo Neto (UCS)

Criadas há mais de 100 anos, as histórias em quadrinhos (HQ), além de proporcionarem entretenimento de cultura popular, têm sido instrumento de análise acadêmica como espaço comunicacional e obra de arte. Com a utilização e aperfeiçoamento de signos e técnicas, cada vez mais as HQs dispõem de possibilidades narrativas. Dessa forma, a ferramenta pode ser usada não somente para apresentar ficção, como também para relatar fatos históricos com grande detalhamento visual e discursivo, nesse caso, chamada de HQ Biográfica.

Para Coutinho (2005), imagens podem ser consideradas como produtos comunicacionais, principalmente as presentes em meios de comunicação de massa. Podem, também, ser caracterizadas como documentos e formas de narrativas por conterem fatos históricos e serem atribuídas de discurso. Entretanto, analisar uma imagem requer cuidado para que o real sentido contextual não seja perdido.

Considerando o fato de que este trabalho analisou uma história em quadrinhos biográfica, é preciso atentar aos signos dispostos ao longo da narrativa dos quadros. Conforme Mukarovsky (1988, p. 66), “o signo é uma realidade sensível que se reporta a uma outra realidade que cumbe evocar.” É possível, então, dizer que os quadrinhos são uma forma de linguagem, visto que contam uma história a ser interpretada pelo leitor. Eisner (1985) afirma que:

As histórias em quadrinhos comunicam numa ‘linguagem’ que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. Pode-se esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da mistura imagem-palavra e da tradicional decodificação do texto. A história em quadrinhos pode ser chamada “leitura” num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo. (EISNER, 1985, p. 6).

Dessa forma, para que a mensagem seja recebida da maneira como foi proposta por Eisner (1985), é preciso que os desenhos evoquem imagens previamente armazenadas na mente do leitor. A leitura de uma HQ exige um grande conhecimento de problemas sociais, culturais e artísticos. Quadrinhos demandam uma análise completa, do campo estrutural ao simbólico, de forma que muitas pessoas não possuem embasamento para efetuar leitura tão profunda. Cirne (1972, p. 15) menciona que nos “interessa uma leitura estrutural, que nos encaminhe para a leitura criativa capaz de identificar o seu processo e sua ideologia.” A leitura deve ser

¹ Este artigo foi escrito a partir da pesquisa monográfica “A memória nos quadrinhos: um estudo semiótico de *Anne Frank: The Anne Frank House Authorized Biography*”, do autor Roberto Rossi Menegotto e orientação da professora Doutora Ivana Almeida da Silva. Essa monografia foi feita no ano de 2014.



separada daquela feita em outras formas de arte, pois cada uma das expressões artísticas utiliza práticas estéticas diferentes e ocupa espaços criativos distintos, observando suas particularidades individuais.

Considerando que diferentes leitores possuem diferentes culturas, cada um terá uma experiência distinta ao ler uma narrativa em quadrinhos. A história em seu contexto geral talvez seja compreendida da mesma forma, mas o entendimento das informações implícitas será diferente graças aos fatores de seu ambiente externo que fazem parte da sua educação e amadurecimento cultural.

Os *comics* possuem uma larga vantagem em relação a outras técnicas comunicacionais, pois têm a possibilidade de se apropriar de elementos que compõem diversas formas de arte. Ficarà a cargo do leitor, portanto, a decodificação das ilustrações e textos contidos e que devem ser percebidos como a mensagem final.

Para Eisner (1985):

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 1985, p. 8).

Para entender todo o processo comunicacional que se dá através dos quadrinhos, é preciso compreender a comunicação através do campo semiológico, que utiliza a arte gráfica como transmissor comunicacional. De acordo com Saussure (2011), a semiologia é a ciência que estuda os signos presentes na sociedade. Ou seja, é a união entre o conceito de um objeto e a conotação atribuída a ele. Segundo o autor:

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la 'material', é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito geralmente mais abstrato. (SAUSSURE, 2011, p. 80).

Ainda para Saussure (2011), o signo é a designação da junção entre significado, aquilo que o objeto aparenta ser; e significante, o sentido subjetivo presente nele.

Com estas definições, é possível perceber de que maneira as histórias em quadrinhos se encaixam no estudo dos signos. Construídas com a utilização de diversas ferramentas artísticas e linguísticas, as HQs são carregadas de signos que exercem a função de contar uma história e de transmitir sensações ao leitor. Pode-se dizer que os quadrinhos têm uma linguagem própria. Eisner (1985) diz que:

Em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem – uma forma literária, se quiserem. E é essa aplicação disciplinada que cria a 'gramática' da Arte Sequencial. (1985, p. 8).

Um dos elementos característicos dessa forma de linguagem é o balão de fala. Entre as mais comuns



estão o tradicional, ovalado, para falas comuns; o balão de pensamento, com seu contorno composto de pequenos semicírculos unidos; e o balão para expressar ideias mais ríspidas, com traços pontiagudos. Cada uma de suas formas pode ser considerada um signo diferente, pois seu papel é o de executar a ação verbal do personagem. Já o seu significante pode ser tido como a “intensidade” com que essa ação está sendo executada, ou seja, a maneira com que o leitor perceberá a inflexão da “voz” do personagem. A presença do balão, quando utilizado, é de suma importância para Cirne (1972), pois ele é capaz de assumir diversas formas, principalmente as metalinguísticas. Ou seja, formas carregadas de sentidos subjetivos e de teor fundamental para a correta leitura da história.

Porém, existem diversos outros signos que compõem os quadrinhos. Tendo sua base nas figuras desenhadas, é notória a influência da forma com que esses desenhos são executados, visto que eles são determinantes no ritmo de construção das histórias. De acordo com Pietroforte (2007), um dos quesitos mais importantes dos *comics* é a manipulação do ponto de vista. Para o autor:

Manipular, no caso diz respeito à visão de mundo que se pretende construir e, nesse processo semiótico, gerar a rede de relações semânticas por meio da qual o mundo faz sentido. No entanto, em semiótica plástica, cujos objetos são visuais, determinar o ponto de vista é também o modo de olhar. (PIETROFORTE, 2007, p. 67).

Os quadrinhos dispõem de diversas técnicas comunicacionais, todas elas dotadas da qualidade de signos e todas com a mesma importância na transmissão da mensagem proposta e interdependentes, pois uma HQ só faz sentido se for lida na sequência proposta pelo autor. As HQs biográficas remetem à história e à memória. Por meio de registros de memória, sejam eles escritos ou desenhados, lacunas no conhecimento do passado podem ser preenchidas e esclarecidas. Essas memórias podem ser tidas como provas claras, sendo importantes ferramentas de comunicação entre as dimensões do presente e do passado.

Ao contrário das lembranças, estas de caráter duvidoso e sujeitas aos devaneios da imaginação e da inexperiência, as memórias tem peso suficiente para exercer a ponte entre diferentes eras. De acordo com Diehl (2002):

Memória possui contextualidade e é possível ser atualizada historicamente. Ela possui maior consistência do que lembrança, uma vez que é uma representação produzida pela e através da experiência. Constitui-se de um saber, formando tradições, caminhos – como canais de comunicação entre dimensões temporais –, ao invés de rastros e restos como no caso da lembrança. (p. 116).

Porém, história e memória são distintas, cada qual com funções diferentes dentro da busca incessante por conhecimento. Torna-se fundamental, então, esclarecer quais são essas funções e suas importâncias.

Conforme Le Goff (1996, p. 25): “a história é bem a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa.” Sendo



assim, essa reconstrução se dá em cima do que já era tido como verdade, fazendo com que a história confronte a si própria, desconstruindo o que era tido como verdadeiro e se atualizando.

Entretanto, a conservação da memória e dos fatos históricos de tempos idos exige uma observação mais aprofundada. A humanidade lida continuamente com o passado visto que, após uma fração de segundo, o presente passa a integrar o campo da memória. Para Bloch (2001, p. 54), “os fatos humanos são, por essência, fenômenos muito delicados, entre os quais escapam à medida matemática.” Há uma infinidade de acontecimentos simultâneos e sucessivos, de impactos distintos para a humanidade. Essa, então, é a dificuldade de preservar com apuro as minúcias da história a ser narrada e o tempo medido.

Ao declarar a importância de certos processos ocorridos no espaço-tempo de cada sociedade, criam-se registros de memória, mantidos com o intuito de gravar a história do momento. Ricoeur (2010) chama esse exercício de rememoração:

Com a rememoração, enfatiza-se o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido. A marca temporal do antes constitui, assim, o traço distintivo da recordação, sob a dupla forma da evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação. (RICOEUR, 2010, p. 73).

Os quadrinhos biográficos baseados em *O Diário de Anne Frank* asseguram-se não somente nos acontecimentos históricos como também na construção imagética da casa de Anne Frank e em memórias de pessoas que conviveram com a menina, para traçar um relato detalhado do que se passou com toda a família Frank durante os anos pré e pós-guerra.

Sendo um livro em quadrinhos, é preciso que seja efetuada uma análise das imagens e do discurso presentes em suas páginas. Os elementos que compõem a HQ fazem parte de um todo, e assim ele deve ser entendido. Ainda que ambos sejam considerados imagens, Bauer e Gaskell (2000) entendem que o texto é fundamental como um complemento das gravuras. A função dele é de retirar qualquer ambiguidade ou múltiplos sentidos presentes, fazendo com que não haja dúvidas sobre o assunto tratado em cada quadro. Desta forma, a subjetividade é reduzida, fazendo com que o sentido real da obra fique exposto ao olhar do público.

Entendendo as HQs como construto histórico e memorável, elencamos como corpus desta pesquisa o momento em que, após prestar juramento como Chanceler da Alemanha, Adolf Hitler, líder do partido nazista, em 1933, apareceu à janela da Chancelaria e discursou para multidões de pessoas que apoiaram seu novo governante. Em *Anne Frank: The Anne Frank House Authorized Graphic Biography*, sob a ótica de Otto e Edith Frank, pais de Anne (Figura 1).

Anne e seus pais ainda moram em Berlim, e estão na casa de amigos ouvindo a notícia da nomeação de



Hitler pelo rádio. Enquanto os Frank são desenhados com olhares preocupados, o outro casal está sorridente e entusiasmado com a perspectiva de Hitler assumir. A cena é dividida entre a reunião dos casais ao redor do rádio e ilustrações que simbolizam o discurso de Hitler e de seus apoiadores desfilando, erguendo tochas e a bandeira do partido nazista e utilizando a saudação do partido, com as mãos para o alto e suas palmas voltadas para baixo. Nota-se também o foco nos personagens, com seus traços bem definidos e expressivos, enquanto os cenários estão esmaecidos, com traços simples e utilizando cores sólidas. Outro ponto a ser observado é no último quadro, onde os Frank estão abraçados, com olhares tensos, enquanto um de seus amigos aparece em primeiro plano, com um olhar ameaçador e seu rosto parcialmente sombreado, conotando sua transição de companheiro para, possível, inimigo.

De acordo com Shirer (1962, p. 21), “[...] desde o anoitecer até depois da meia-noite, as delirantes tropas de assalto nazistas desfilaram, empunhando tochas, em gigantesca parada comemorativa da vitória.” Ainda, conforme este autor, o som das botas em marcha e as vozes em uníssono entoando canções marciais acabaram por abafar o som das ovações para Hitler. Também a quantidade de tochas erguidas para o alto fazia com que a noite fosse iluminada. Essa citação mostra a proximidade que a HQ têm com os relatos dos acontecimentos verídicos daquele dia.

Segundo Mukarovsky (1988), é comum objetos dotados de função estética utilizarem fatos não-estéticos como fonte de inspiração em sua criação. No entanto, para que isso ocorra, depende de uma consciência coletiva que fará ligação com a realidade, tornando a obra válida como referência. Para ele:

A esfera do estético evolui, portanto, no seu conjunto. Além disso encontra-se em permanente relação com aqueles setores da realidade que, num dado momento, não são, em absoluto, portadores de função estética. Uma tal unidade e integridade só são possíveis na base de uma consciência coletiva que estabelece as relações entre as coisas. (MUKAROVSKY, 1988, p. 35).

Ainda, para o autor, a função estética possui a característica de poder ser facilmente isolada para que as outras funções da obra em questão fiquem claras. Percebe-se, então, nas páginas que retratam a posse de Adolf Hitler, que, isolando o desenho, suas formas e cores, ainda se conserva a carga informativa referente à data, com o radialista detalhando os momentos subsequentes à nomeação do novo Chanceler da Alemanha.

A HQ é muito fiel em retratar o papel do rádio na Alemanha durante o período de domínio nazista. Conforme Giovannini (1987):

O nazismo compreendeu perfeitamente as suas potencialidades como instrumento para a propaganda nacionalista e antisemita de massa. Goebbels, ministro da Propaganda, teorizou cientificamente, e até modernamente, o seu uso como meio “quente”, destinado a despertar mais emoção do que reflexão, através de estereótipos e slogans simples e repetitivos. Por ocasião dos discursos de Hitler, organizou audiências coletivas dos rádios do Estado através da colocação de alto-falantes nas praças, nas fábricas e



escolas, como forma de comunicação e união mística entre o chefe e a multidão anônima. (GIOVANNINI, 1987, p. 230).

A *graphic novel* também se aproveita da estética possibilitada pelas histórias em quadrinhos onde, para narrar um fato, o seu texto é dividido em diferentes quadros, ilustrando o que foi dito. Isso pode ser percebido na locução do radialista, ocupando quatro espaços diferentes para dividir a narrativa. Cada nova informação a respeito da eleição de Hitler é acompanhada por uma ilustração representando as celebrações do povo. Essa estrutura, de acordo com Mukarovsky (1988), dá sentido ao todo. Ou seja, se cada pedaço for tomado individualmente, o contexto geral da obra de arte ficará perdido:

[...] cada uma de suas componentes e cada uma das suas partes é portadora de uma significação parcial. Essas significações parciais constituem o sentido global da obra. E só quando o sentido global da obra fica concluído é que a obra se converte em testemunho da relação do seu autor com a realidade e num apelo ao receptor para que também ele adote essa atitude cognoscitiva, emocional e volitiva perante a realidade como conjunto. (MUKAROVSKY, 1988, p. 40).

Pode-se perceber, também, a utilização de ironia no momento em que o locutor afirma, no quarto quadro, que multidões de berlinenses comemoram. Ao invés do leitor ser apresentado a mais ilustrações de pessoas vibrando com o resultado, vê-se Otto e Edith Frank com semblantes preocupados, como que se vislumbrassem o que passariam nos anos seguintes.

Cabe afirmar, portanto, que, quando retrata a data de 30 de janeiro de 1933, sob a perspectiva do casal Frank, a biografia em quadrinhos *Anne Frank: The Anne Frank House Authorized Graphic Biography* traz referências de memória reais de fatos históricos no recorte feito nessa data específica.

Figura 7 - Nomeação de Hitler na biografia gráfica.



Fonte: JACOBSON, Sid; COLÓN, Ernie. *Anne Frank: The Anne Frank House Authorized Biography*. New York: Hill & Wang, 2010.
 Este estudo propôs buscar entender de que forma as narrativas em quadrinhos podem ser percebidas



como registro de memória de fatos históricos ocorridos em um determinado momento, utilizando como base de estudos *Anne Frank: The Anne Frank House Authorized Graphic Biography*.

Retomando a discussão já apresentada, falamos sobre a evolução das histórias em quadrinhos desde sua criação, seu papel como obras de arte e portadoras de signos semiológicos, viu-se que a carga de informações contidas em suas páginas é muito mais vasta do que se pressupunha anos atrás. O atual panorama das HQs é muito mais diversificado, com narrativas mais complexas, abordagens intensas e, até mesmo, com gêneros biográficos.

A partir da abordagem dos quadrinhos como registros de memórias percebemos que, para se avaliar uma obra de arte baseada em um fato histórico, é preciso empregar um olhar diferente sobre ela. Para Mukarovsky (1978), as obras de arte tem função semiológica autônoma e comunicativa, sendo que a segunda é exclusiva às formas de arte de “assunto”, como no caso das HQs biográficas.

Ou seja, é necessário que o leitor consiga perceber os elementos puramente estéticos, utilizados para dar vida à narrativa, e os registros de memória presentes, com sua carga de conteúdo histórico e verídico. Retomando o que disse Le Goff (1996) quando abordou que se pode contar uma história de duas maneiras: ou baseada na memória coletiva, ou na memória traçada pelos historiadores, cabe afirmar, portanto, que quadrinhos biográficos se encaixam em ambas as categorias, pois contém elementos fantásticos, criados no imaginário de seus autores, e fatos verídicos, trazidos à tona graças ao trabalho de historiadores.

Observando que os desenhos contidos trazem elementos do “mundo real”, com seus significados ampliados através do uso de elementos semiológicos característicos à época em que a narrativa ocorre, há um ganho na carga emocional e histórica. Ainda para Mukarovsky, em obras documentárias, só é possível perceber o seu valor histórico e autenticidade se elas não forem percebidas somente como um produto de arte:

É impossível formular, como postulado, quanto ao sujeito de uma obra de arte, a questão de sua autenticidade documentária, enquanto se aprecia a obra como produto de arte. Isto não quer dizer que as modificações da relação com a coisa significada (isto é, os diferentes graus da escala “realidade-ficção”) não tenham importância para uma obra de arte: elas funcionam como fatores de sua estrutura. (MUKAROVSKY, 1934, p. 72).

Sendo assim, baseando-se no confronto entre fatos históricos do Holocausto com a narrativa presente em *Anne Frank: The Anne Frank House Authorized Graphic Biography*, percebemos facilmente o posicionamento de Mukarovsky. Quando a *graphic novel* é lida atentando-se ao conteúdo histórico e tomando as questões estéticas como auxiliares do processo narrativo, notamos a presença de conteúdo verídico sobre o recorte no tempo narrado. Isso valida sua autenticidade como registro de memória, pois é fiel ao que se propôs expor ao receptor de sua mensagem.



Portanto, histórias em quadrinhos biográficas, tal qual a que foi tomada como base neste estudo, podem ser consideradas mais uma ferramenta que se tem à disposição para a conservação da memória da humanidade. Segundo Le Goff (1996), a memória é fundamental para a preservação da identidade individual ou coletiva em uma sociedade. Para o autor, é na memória onde a história cresce. E é a história quem alimenta a memória, pois busca esclarecer o passado para servir o presente e o futuro.

REFERÊNCIAS

- BAUER, Martin W; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- COUTINHO, I. Leitura e análise de imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.
- DIEHL, Astor Antônio. *Cultura historiográfica: Memória, identidade e representação*. Bauru: EDUSC, 2002.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. 27. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- GIOVANNINI, Giovanni. *Evolução na comunicação: do sílex ao silício*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- IANNONE, Leila Rentroia; IANNONE, Roberto Antonio. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994.
- JACOBSON, Sid; COLÓN, Ernie. *Anne Frank: The Anne Frank House Authorized Biography*. New York: Hill & Wang, 2010.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise de imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- MAGALHÃES, Célia Maria. *Reflexões sobre a análise crítica do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2011.

SHIRER, William Lawrence. *Ascensão e queda do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 1

ENTRE MADONAS E MADALENAS: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE *DOIS IRMÃOS* DE MILTON HATOUM

Fabíolla Emanuelle Silva Vilar (UFAM)
Marco Aurélio Coelho de Paiva (UFAM)

INTRODUÇÃO

Trata-se de parte das análises de uma pesquisa desenvolvida pela autora em seu trabalho de conclusão de curso que teve como objetivo apresentar uma discussão acerca do modo como a família é representada na literatura romanesca de contexto amazônico, tendo como ponto de partida a obra *Dois Irmãos*, do escritor amazonense Milton Hatoum.

Com base na leitura prévia do referido romance, busca-se discutir alguns aspectos acerca das várias faces que configuram a expressão feminina no contexto pluriétnico da Amazônia urbana, tendo como entendimento o fato de que a formação social da região se constitui a partir do encontro de diversos povos que por aqui passaram e das trocas materiais e simbólicas que ocorreram entre tais grupos. Nesse sentido, este espaço surge como uma possibilidade de ampliar o debate acerca da análise sociológica da obra *Dois Irmãos*, romance que foi publicado no ano 2000 e logo se tornou um clássico da literatura brasileira, sendo inclusive traduzido em vários idiomas, de modo a consolidar Milton Hatoum no âmbito da crítica literária.

A trama do livro se centra na história de uma família de descendência libanesa que vive na capital do Amazonas, Manaus. A narrativa perpassa um longo período histórico, que se inicia “em 1914, ano marcante para a história da humanidade, com a Primeira Guerra Mundial, e vai até o final da década de 1960, época de Ditadura Militar no Brasil” (SILVA, 2013). Este período remonta ainda o fim do monopólio da borracha pela Amazônia e o início de uma crise econômica na região.

Além disso, Hatoum explora alguns aspectos da estrutura urbana de Manaus: o espaço nobre da cidade, fruto dos tempos áureos da exportação da borracha, quando Manaus passou por um processo de modernização ímpar, recebendo sistema de esgoto, casas, ruas, escolas e edifícios monumentais (como o Teatro Amazonas); e também os bairros periféricos, que juntamente com os rios e as relações interculturais construídas por nativos e estrangeiros compõem o plano de fundo da Manaus do século XX.

O foco da trama centra-se no conflito familiar desencadeado a partir da contenda entre Omar e Yaqub,



irmãos gêmeos que disputam o amor dos pais e que em determinado momento se apaixonam pela mesma mulher. A trajetória de vida dessa família é narrada por Nael – filho da empregada com um homem da casa –, que lança seu olhar para o passado e vai reconstruindo a história da cidade e da família que nunca de fato o reconheceu.

Em síntese, pode-se afirmar que o trecho da obra retrata como a dinâmica familiar está atrelada ao contexto histórico mais amplo da cidade de Manaus. Nesse sentido, fica claro que no referido romance há uma combinação estreita entre literatura e história, de tal modo que em meio à representação da família existe uma conjuntura social em processo de mudança repleta de contradições, lutas e disputas em diferentes dimensões da vida social: étnico, econômico, político, cultural etc.

Tendo por base os apontamentos acima, a proposta deste trabalho assenta-se na tentativa de apresentar e discutir alguns aspectos acerca da representação do feminino no texto literário em questão, levando em conta que o enredo dessa narrativa privilegia os aspectos socioculturais do microcosmo que se inserem as personagens. Com isso, almeja-se contribuir para a construção de novas abordagens que considerem a Amazônia como *locus* de configurações e dinâmicas sociais específicas e discutir questões como: O que diz a literatura sobre o lugar da mulher no contexto pluriétnico da Amazônia urbana? Como os sinais diacríticos da mulher branca, índia e negra são alçados no romance? Quais as implicações de gênero e raça acentuadas nesse ambiente multicultural?

ARQUÉTIPOS DO FEMININO: ENCONTROS E OPOSIÇÕES

Em *Dois irmãos* muitas são as personagens femininas de destaque. O que há em comum entre elas é o fato de que seus estereótipos se encaixarem em tendências analiticamente opostas. Nestes termos, podemos dividir em dois blocos, para efeito de comparação, o conjunto de tipos ideais de representação do feminino apresentados na obra em foco. Assim, teremos por um lado o grupo referente à imagem da *Madona*, isto é, da mulher virtuosa, “correta”, forte e bela. A respeito desse grupo podemos dizer que as personagens Rânia e Zana encarnam de forma exemplar tais paradigmas, pois, mais que quaisquer outras, elas apresentam a imagem da “mulher da casa” e, embora fujam aos estereótipos vitorianos, ainda reservam ao espaço familiar à honra e o respeito. Assim, por mais que elas demonstrem constantemente a sensualidade feminina que possuem, isto é possível somente no âmbito da casa.



Ela [Domingas] se assustava com o estardalhaço que os patrões faziam na hora do amor, e se impressionava como Zana, tão devota, se entregava com tanta fúria a Halim. [...] Com o tempo, ela acabou por se acostumar com os dois corpos acasalando, escandalosos, que não tinham hora nem lugar para o encontro. Nas manhãs de domingo Zana resistia aos galanteios de Halim e corria para a igreja Nossa Senhora dos Remédios. Mas ao regressar a casa, com a alma pura e o gosto da hóstia no céu da boca, Halim a erguia na soleira da porta e subia a escada carregando-a no colo. E, enquanto subia, deixava as alpercatas e o roupão nos degraus, e mais os sapatos, as meias, as anáguas e o vestido dela, de modo que entravam quase nus na alcova aromada por orquídeas brancas (HATOUM, 2000, p. 65).

Sobre isso, o narrador do romance sublinha ainda:

Vi Halim e Zana de pernas para o ar, entregues a lambidas e beijos danados, cenas que eu via quando tinha dez, onze anos e que me divertiam e me assustavam, porque Halim soltava urros e gaitadas, e ela, Zana, com aquela cara de santa no café da manhã, era uma diaba na cama, um vulcão erotizado até o dedo mindinho (HATOUM, 2000, p. 90).

Cenas como essa são constantemente destacadas no romance. Entretanto, as madonas de Hatoum, embora sedutoras e controladoras, são mulheres fiéis que se põem à disposição do grupo familiar e da casa de modo que tais situações ocorram unicamente na esfera doméstica. No mesmo sentido, as cenas correspondentes às atuações de Rânia apontam para uma sensualidade possível, todavia restrita ao espaço da casa.

Mas a festa de aniversário da Zana era, para Rânia, um parêntesis em seu confinamento noturno. Era a noite em que deixava esperançoso um dos pretendentes, que não retornaria a casa no aniversário do próximo ano. Iludia a todos, um por um, a cada noite festiva em que a mãe envelhecia. Eu sentia o cheiro de Rânia antes de escutar seus passos no corredor do andar de cima. Deixava-se admirar no alto da escada; depois, com movimentos meticulosos, descia, e aos poucos iam surgindo as pernas bem torneadas, os braços roliços e nus, o cabelo ondulado cobrindo-lhe os ombros, o decote do vestido que ampliava sua respiração. Víamos o corpo moreno e quase tão alto quanto o dos gêmeos, o rosto maquiado e os lábios pintados na única noite do ano, e os olhos, de incompreensão ou aturdimento, pareciam perguntar por que diabo ela ingressava naquela sala cheia de gente. Rânia causava arrepios no meu corpo quase adolescente. Eu tinha gana de beijar e morder aqueles braços. Esperava com ânsia o abraço apertado, o único do ano. A espera era uma tortura. Eu ficava quieto, mas um fogaréu me queimava por dentro. Então a sonsa se acercava de mim, me dava um acocho e eu sentia os peitos dela apertando meu nariz. Sentia o cheiro de jasmim e passava o resto da noite estonteado pelo odor. Quando ela se afastava, alisava meu queixo como se eu tivesse uma barbicha e me beijava os olhos com os lábios cheios de saliva, e eu saía correndo para o meu quarto (HATOUM, 2000, p. 96-97).

Esse trecho é emblemático para compreender a figura de Rânia, pois através dele podemos perceber não só quem é a personagem, ou o que compõe suas características individuais, mas também aquilo que ela não é em seu cotidiano. Assim, o momento da festa também representa um espaço possível de transgressão do ordinário, das normas rotineiras. Dessa forma, a jovem que possuía habilidade nas questões mais prosaicas, como trocar uma lâmpada, consertar uma torneira ou desentupir um ralo (HATOUM, 2000, p. 96), também era aquela que conseguia arrancar suspiros na noite de festa. Acerca disso, contudo, é preciso sublinhar que o



comportamento de Rânia só foi possível no espaço da festa, pois apenas ali ela tinha flexibilidade para expor sua face sedutora perante a sociedade. Em outras palavras, é somente a partir deste contexto que se pode compreender as entrelinhas do lugar social ocupado por essa personagem, uma vez que a *festa em família* apresenta-se como um lugar possível para a adoção de uma atitude mais ousada por parte de Rânia, não tão permissível no espaço cotidiano das “mulheres de família” daquele contexto. No tocante, faz-se importante mencionar que nessa conjuntura a dicotomia *casa/rua* constituem esferas importantes na definição das convenções dos usos do *público* e do *privado* pela mulher. Conforme explica DaMatta (1997), tais categorias são sociológicas pois designam não somente espaços geográficos, mas acima de tudo convertem-se em entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DAMATTA, 1997, p. 15). Nos termos deste antropólogo, há uma separação clara entre esses dois espaços sociais fundamentais que dividem a vida social brasileira – a casa e a rua. Assim, a *rua*, além de ser espaço típico de lazer, também é o lugar do movimento, em contraste com a calma e a tranquilidade da casa, o lar e a morada. Sobre a *casa*, o antropólogo sublinha que a ideia de residência é um fato social totalizante, isto é, quando falamos da “casa” não estamos nos referindo simplesmente a um local onde dormimos, comemos ou que usamos para nos abrigarmos do vento, do frio ou da chuva, mas também como um espaço profundamente totalizador em um sentido moral. No romance em foco é possível percebermos que a separação entre os eixos *casa/rua*, *público/privado* não é tão demarcada quanto a princípio pode parecer, todavia ela existe e opera regulando as relações sociais. Nesse sentido, a festa surge como uma situação fronteira – entre o espaço moral doméstico e as contradições da rua – na qual Rânia tem uma maior possibilidade de movimento.

O Segundo tipo ideal de expressão do feminino em destaque no romance corresponde a figura da *Madalena*. Esta diz respeito à “mulher da rua”, libertina, voluptuosa e devassa. Nesse sentido, as personagens Dália e Pau-Mulato, as duas grandes paixões de Omar, ocupam papel de destaque:

Ele [Omar] não escolhia, não se empolgava com a cor dos olhos ou cabelos. Namorava as anônimas, mulheres que ninguém da família ou da vizinhança podia dizer: é filha, neta, sobrinha de fulano ou beltrano. Galanteava as desconhecidas, que não frequentavam os salões de beleza famosos, muito menos o Salão Verde do Ideal Clube; namorava moças que nunca tinham saído de Manaus, nunca viajariam ao Rio de Janeiro. No entanto, as mulheres anônimas do Caçula surpreendiam, e ele cultivava essas surpresas, deleitava-se com a reação dos outros (HATOUM, 2000, p. 99-100).

Tais mulheres são igualmente sensuais, sedutoras e donas de sua vida e sexualidade, mas em muitos pontos se opõem às *madonas* em função de, entre outras coisas, extrapolarem sua sexualidade do espaço da



“casa”. Assim, de uma forma geral, são concebidas como mulheres perdidas, impuras, decaídas, libertinas, como em certo momento destaca Nael: “assanhadas e oferecidas” (HATOUM, 2000, p. 100). Além de permearem o espaço social da “rua”, as *madalenas* de Hatoum também ocupam um lugar distinto e periférico na sociedade. Conforme se pode notar a partir do trecho a seguir:

Nós soubemos que Dália era uma das Mulheres Prateadas que se exibiam aos domingos na Maloca dos Barés. Eram dançarinas amazonenses, mas se diziam cariocas, acreditando que essa mentira lhes daria maior audiência. Então Zana fez de tudo para convencer o filho doutor [Yaqub] a hospedar o filho farrista. “Ele quer se enganchar com uma sirigaita da Maloca, uma dançarina que se exibiu na noite do meu aniversário”. [...] Zana descobriu o teto da dançarina: uma casa derruída na Vila Saturnino, indo para o norte, Manaus terminava. Era a última casinha da vila, situada num pequeno descampado cheio de carcaças de carroça e aros de bicicleta enferrujados. As flores vermelhas dos jambeiros cobriam um caminho de terra que ligava a rua à vila. Dália morava com duas tias, uma costureira, a outra doceira, e as três viviam a beira da penúria. Dava dó ver o estado da casa: uma promessa de cortiço, com tabiques empenados multiplicando quartinhos e seletas (HATOUM, 2000, p. 105).

A distinção entre *madonas* e *madalenas*, as suas diferenças e as fronteiras sociais, econômicas, culturais e simbólicas são destacadas ainda com a personagem Pau-Mulato. O discurso e o posicionamento de Zana, após tirar Omar dos braços de sua amada, também é muito representativo:

Acuou o Caçula logo de cara, não ia admitir que o filho se embeixasse por uma mulher qualquer. “Isso mesmo, uma qualquer! Uma *charmuta*, uma puta! Que ela passe o resto da vida mofando naquele barco imundo, mas não com o meu filho. Uma contrabandista! Falsária...Agiota... Gastei uma fortuna para descobrir os detalhes. O contrabando, as meninas que ela aliciava para o Quelé, aquele inglês de araque... O esconderijo de vocês na Cachoeirinha... As orgias... A patifaria... a sujeira toda! Eu não ia permitir... nunca! (HATOUM, 2000, p. 173).

As falas de Zana, entre outras coisas, anunciam o lugar distinto e as possibilidades diferenciadas de cada uma dessas figuras femininas – o das “mulheres do mundo” e o das “mulheres da casa”.

É bem verdade que em todo o decorrer da trama Zana demonstra que mulher alguma estaria a “altura” dos seus filhos. Entretanto, o seu discurso foi bem mais brando com Lívia e as filhas do viúvo Talib (Zahia e Nahda), moças igualmente belas que frequentavam a sua casa e que em muitos momentos demonstraram afeição pelos gêmeos. Isto porque estas, antes de tudo, são mulheres que pertencem a uma casa e a uma família. Assim, em uma conversa com Estelita Reinoso (tia de Lívia), Zana expressa sua indignação em relação à Lívia em poucas palavras: “Aquela tua sobrinha assanhada sempre rondou minha casa atrás dos meus filhos”. E conclui: “Pescou meu filho num daqueles cineminhas do teu porão. Yaqub se casou como um cardeal, sem conhecer a mulher. Casou escondido [...] longe da família, que nem um bicho...” (HATOUM, 2000, p. 249).

Em meio aos dois tipos sociais apresentados acima, surge uma terceira imagem feminina em destaque no romance. Representando este grupo está a personagem Domingas, a cunhantã meio escrava, meio ama, que chega à casa de Zana na condição de criada em troca de um teto e alimento. Domingas aparece na trama não



apenas como serviçal, mas também como mulher submissa e coisificada. O seu lugar no grupo familiar é dúbio, uma vez que ela não é considerada membro da família, mas sim uma agregada. É, de fato, uma *não-pessoa*, com identidade e agência negadas, pois ao chegar à casa de Zana para trabalhar, Domingas era uma criança órfão, sem família, sem parentes e sem “casa”. Como destaca Zana em certo momento:

Então a irmã Damasceno me ofereceu a pequena [Domingas], e eu aceitei. Coitado do Halim! Não queria ninguém aqui, nem sombras na casa. Vivia dizendo: ‘Deve ser penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém’. Quando tu nasceste [Nael], eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa... (HATOUM, 2000, p. 250).

Esse trecho revela bem o lugar simbólico no qual as “criadas” de família são colocadas, de modo que, quando crianças, possuem várias tutelas (do Estado, da Igreja ou de quem as “empregou”) e não podem escolher um rumo na vida. Quando adultas e sem possibilidades (e recursos), terminam geralmente por perder ou abrir mão do direito de serem *donas de si*.

A antropóloga Maria Angelica Motta-Maués (2004; 2009; 2012) tem se debruçado sobre o problema da circulação de crianças na região Norte. Segundo ela, as *crias de família* são, em sua maioria, mulheres advindas principalmente de municípios do interior ou de estados vizinhos, que vêm para a capital enviadas por seus familiares com a intenção de serem criadas e educadas por uma família em troca de um aprendizado das tarefas domésticas (MOTTA-MAUÉS, 2009):

São entregues, às vezes por intermediários, a uma família da cidade, a qual pode ter alguma relação com a sua de origem (parentes consanguíneos, compadrio etc.) ou não; geralmente vêm ainda crianças (por vezes, bem pequenas, com seus sete, oito anos) ou adolescentes, para “ajudar” nos serviços domésticos e em “troca” obter moradia, vestuário, educação, ou seja, uma “chance na vida” (MOTTA-MAUÉS *et al.*, 2009, p. 10).

Para Motta-Maués existe uma peculiaridade nas meninas/mulheres que passam a viver na condição de *criadas de família*: o indivíduo nessa condição possui uma posição ambígua no interior das relações familiares, “já que, ora ela é (ou pode, eventualmente, ser) tratada como alguém que é quase da família, uma espécie de *filha de criação*, e ora como uma *serviçal*, uma empregada doméstica” (MOTTA-MAUÉS, 2009 *apud* MOTTA-MAUÉS, 2007). Segundo a antropóloga, este lugar ambíguo que ocupam faz com que as “crias”, que convivem desde a sua infância com as famílias, “desenvolvam afeto, gratidão, mas, também, mágoa devido ao estatuto desigual que lhes é atribuído” (MOTTA-MAUÉS, 2009 *apud* MOTTA-MAUÉS, 2007). Além disso,

Seu estatuto ambíguo, ambivalente, permite que se constitua uma gama variada de situações que vão desde a exploração mais cruel do trabalho infantil (exploração inclusive sexual), da violência física (até resultante em morte), a um tipo, tão ilegítimo quanto, de relação “suavizada” pela afetividade, a dedicação, a obediência assim exigida e atendida da parte da cria que permite, tem permitido, segundo nossos dados, longas e fiéis ligações entre mulheres (e suas famílias) nas opostas posições da “cria” e da “dona” (Motta-Maués *et al.*, 2009, p. 1-10).



Sua condição ambígua de *cria* faz com que a família que recebe a criança adote uma postura permissiva no sentido de anular o estatuto de “pessoa”. Assim, várias violações (simbólicas e físicas) são admissíveis. Em *Dois irmãos* isso fica evidente em várias ocasiões, como, por exemplo, o silêncio em relação ao estupro sofrido por Domingas que, dada a sua condição de *não pessoa*, esperava apenas pelo pedido de desculpas de Omar, algo que nunca chegou a acontecer.

As relações de vizinhança de Zana com os Reinoso mostram que a prática da domesticação e adestramento de criadas não eram casos isolados, talvez por isso a maior permissividade e naturalidade com a qual as donas de casa lidavam com a situação. Assim, em determinado trecho, por exemplo, Nael destaca que Estelita Reinoso, a única vizinha realmente rica, falava horrores das suas “empregadas”: “Eram umas desastradas, desmazeladas, não serviam para nada! Não valia a pena educar aquelas cabocas, estavam todas perdidas, eram inúteis!” (HATOUM, 2000, p. 83).

As “crias” de família que, segundo aponta Motta-Maués (2009, p. 11), são modeladas num contexto urbano, partem de localidades pequenas em direção a outras maiores, sendo o polo maior de atração as capitais onde há maior representatividade de ocorrência das “crias”. Para a antropóloga, embora esta prática não tenha sido registrada formalmente, está presente na memória daqueles que viveram na região no final do século XIX. Além disso, a literatura de ficção também tem contribuído para a compreensão e a visibilidade dessa prática social ainda a rememorar os princípios da escravidão.

Nesse sentido, Viotto (2012) aponta que as obras de Hatoum trazem a presença de representantes de uma classe trabalhadora quase invisível para a sociedade: as empregadas domésticas que, na verdade, não são trabalhadoras com seus direitos reconhecidos e muito menos assalariadas. “[...] são mulheres submetidas a um regime de quase escravidão, estabelecido por um processo histórico e cultural aceito por séculos e ainda hoje vivenciado na Amazônia brasileira” (VIOTTO, 2012, p. 2).

Assim, observamos que é a partir desse processo de criação de personagens que de algum modo representam uma coletividade [...] que surgem Anastácia Socorro, de *Relato de um certo Oriente* (1989), Domingas, de *Dois irmãos* (2000), Naiá, de *Cinzas do Norte* (2005) e Florita, da novela *Órfãos do Eldorado* (2008), personagens femininas, vítimas de um projeto civilizatório mal conduzido e inacabado, representado em toda a obra romanesca do autor [Milton Hatoum] (VIOTTO, 2013, p. 3).

Domingas, assim como Anastácia Socorro, Naiá e Florita, representam a figura feminina da indígena e da cabocla que, dada a sua condição de “cria”, tiveram sua agência relativamente limitada, de modo que, “sendo adultas, jovens ou crianças estão envolvidas em um contexto de exploração da mão-de-obra e de violação de direitos mínimos, fundamentais à manutenção da sua dignidade” (VIOTTO, 2012, p. 13).

Conforme Viotto (2012), Domingas é uma personagem que retrata o que vem acontecendo com muitas



crianças indígenas da Amazônia desde a sua colonização. As pesquisas de Motta-Maués apontam a recorrência dessa prática e também o modo específico de *circulação de crianças* que ocorre na região Norte do Brasil. Onde a criança que circula passa a pertencer, a ser, de fato, propriedade da família que a explora. No lugar de pais de adotivos, a criança possui “patrões” que, com relativas variações, a submete ao trabalho infantil, árduo e penoso. Quando crescida, a cria continua a passar por diversos tipos de abusos: frente aos homens sofre desigualdade de gênero, frente à patroa a desigualdade é étnica, tendo em vista o estigma de ser índia ou cabocla numa sociedade onde a ideologia hegemônica é “branca”. Para as crias não há escolha, uma vez que sua condição subalterna está fincada na hierarquia socialmente instituída.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, neste trabalho, realizar uma breve discussão acerca da representação do feminino em *Dois irmãos* a partir das personagens Domingas, Pau-Mulato e Rânia. Com base nos arquétipos apresentados podemos observar uma acentuada polaridade no que tange a dualidade *madona/madalena* destacada ao longo deste texto. No tocante, é possível perceber que o recorte de gênero sozinho não é suficiente para compreensão dos arquétipos do feminino apresentados, questões de ordem econômica e étnico-raciais surgem como marcadores sociais da diferença, de modo a delinear a relação entre essas mulheres e a cravar seu lugar no mundo. Todavia, embora parcialmente condicionadas pela estrutura social mais ampla, as madonas e madalenas mostram em sua história de vida que possuem *agência* diante do mundo que as cerca. Não são meras peças executando uma função no jogo social. Elas compreendem a dinâmica do mundo e sua condição nele, de tal forma que – no âmbito de suas possibilidades – quebram as regras, criam outras novas e vão em busca de seus interesses. Destoando dessa dualidade, há a figura de Domingas, que foge do eixo madonas/madalenas ao passo que aponta a negação social do estatuto de pessoa e da agência das “crias”.

Diante desse quadro, o romance surge como um *locus* privilegiado para a compreensão da sociedade em foco, uma vez que nos permite visualizar um complexo universo social no qual as personagens ora se confrontam, ora se harmonizam dentro de uma cadeia de relações a se entrelaçar ao ambiente citadino privado e público.

REFERÊNCIAS

DAMATTA, R. *A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro, 1997.



HATOUM, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MOTTA-MAUÉS, M. A; IGREJA, D. G. L; DANTAS, L. M. S. De Casa em Casa, de Rua em Rua... Na cidade: circulação de crianças, hierarquias e espaços sociais. *Antropolítica* (UFF), v. 26, p. 63-82, 2009.

SILVA, M. A. P. Uma voz entre a periferia e o centro. (Apresentação de Trabalho/Comunicação). *XIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Internacionalização do Regional. Campina Grande, 2013.

VILAR, F. E. S. A mulher: as madonas, as madalenas e as filhas da casa. In: *Uma representação de família no romance Dois irmãos de Milton Hatoum*. 2015. 80 f. Monografia (Curso de Ciência Sociais) Universidade Federal do Amazonas, Manaus. 2015.

VIOTTO, E. D. A. Escravas fiéis: a construção da personagem serviçal doméstica na narrativa de Milton Hatoum. In: 3º Simpósio de Literatura Brasileira Contemporânea, 2012, Vilhena - RO. *Anais do 3º SILIC Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea*. Porto Velho: EDUFRO, 2012.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 1

A ESQUECIDA "FLOR DO MAL" DO MODERNISMO PORTUGUÊS E O EPISÓDIO DA "LITERATURA DE SODOMA"

Dra. Suilei Monteiro Giavara (Unesp-Assis)

Em abril de 1917, no então Teatro República - hoje São Luiz - Almada Negreiros realiza a "I Conferência Futurista" cujo principal intento era apresentar as bases do Movimento Futurista em Portugal. Embora com um público bastante reduzido, a sessão deu-se em três partes nas quais foram realizadas as leituras do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, de autoria do organizador; do *Manifesto Futurista da Luxúria*, de 1913, da dançarina e poetisa Valentine de Saint-Point; e de *Music-Hall*, de 1913, e *Tuons le Clair de Lune*, de 1909, ambos de Marinetti.

Do evento, surgiu a revista *Portugal Futurista* cujo único número, publicado em novembro do mesmo ano, trouxe a lume os referidos textos e outros e assegurava, no texto introdutório, o intento messiânico de educar as jovens gerações para aprender a ser "livre e feliz" por "iniciativa própria" e para compreender a "colossal diferença entre servilismo e disciplina!". (NEGREIROS, 1917, p. 2)

Esta iniciativa vanguardista fazia parte de um projeto muito mais amplo de uma geração que, desde tempos atrás, surgira em toda a Europa "como uma frente unida de transgressores ou dissidentes investindo contra as sólidas verdades da veneranda alta cultura e, geralmente da fé cristã." (GAY, 2009, p. 27) Obviamente, o modo de vida burguês e a moralidade envernizada dessa classe social acabaram sendo os alvos principais desse ataque, à semelhança do que já fizera Charles Baudelaire com a publicação de *Les Fleurs du mal*, sessenta anos antes, trazendo à luz a "libertinagem nas altas esferas", atitude que lhe rendeu um processo, mais preventivo que punitivo, sob a acusação de "blasfêmia e obscenidade". (Id. *ibid.*; p. 51)

O cenário de inovações estruturais e temáticas proposto pela revista não foi plenamente compreendido pelo público, resultando na sua apreensão e no impedimento da reedição, mas também configurou um contexto propício para o surgimento de uma literatura provocativa e de acentuado teor erótico: era o surgimento da hoje esquecida "literatura de Sodoma".

A polêmica em torno dessa literatura "imoral", como a designou o jornal *A Época*, iniciou-se com a



publicação de *Canções*, de António Botto na primeira quinzena de abril de 1921.¹ Um artigo assinado por Armando Ferreira e intitulado "O livro da D. Antonia", deixa claro que a obra escandalizou a muitos, pois tornou pública a homossexualidade do autor e teve uma apresentação nada convencional em que os exemplares vinham "embrulhados em papel almasso", juntamente com uma foto dele "nusinho até aos ombros e de olhos em alvo." Por isso, António Botto e sua obra foram colocados como uma ameaça à juventude, como vemos no trecho do referido artigo:

Imagine-se o efeito produzido pelo livrinho, [...] quando cair nas mãos duma donzela acostumada a debruçar-se sobre as montras das livrarias! Imagine-se principalmente o perigo dos rapazinhos, jovens poetas, que se aproximem desta vate.

Que, aí, morre

Com um perfume no ar!

Gerações idas! Ó tempos! Esfregue os olhos a ler de novo a defeza da "Morte de D. João" em que os poetas sentimentalistas os que cantam trezentas meninas num livro de duzentas páginas, eram apontados por Guerra Junqueiro como perniciosos à sociedade! Mas, com mil bardos, ao menos batiam-se com mulheres. (FERREIRA, Armando. O livro da Sr^a D. Antonia. *A Capital*, Lisboa, 18 abr. 1921, p. 1)

O debate acabou se tornando mais acirrado depois da publicação, em 1922, de uma segunda edição pela Editora Olisipo, de Fernando Pessoa, resultando em uma querela ideológica travada entre os seus defensores e seus algozes: o primeiro foi Fernando Pessoa que, no texto *Antonio Botto e o ideal estético em Portugal*,² sai em defesa de Botto, afirmando ser este um verdadeiro esteta helênico, não só pela percepção refinada de beleza que sobressai dos seus versos, mas também pela capacidade de cantá-la "sem preocupação ética". (LEAL, 2010, p. 99)

Ao escrito pessoano, seguiu-se uma carta de Álvaro de Campos ao diretor da revista *Contemporânea*, José Pacheco, em outubro do mesmo ano, em que o heterônimo reprova o artigo do ortônimo, afirmando que a força da poética de Botto não tem a ver com estética, mas com "immoralidade. É a immoralidade absoluta, despida de dúvidas. Assim há direcção absoluta - força portanto; e há harmonia em não admitir condições a essa immoralidade." (CAMPOS, *Contemporânea*, V. 2, n. 04, Lisboa, p. 4, jul. 1922)

A réplica a ambos veio pela mão de Álvaro Maia³ que, num artigo intitulado *Literatura de Sodoma. O Sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal*, desde o título sugere o fim que deveria ser dado ao

¹ No dia 14 de abril de 1921, o jornal *A Capital* noticia, na coluna "Livros novos", o lançamento de 3 livros, a saber: *Namorados*, de Virgínia Vitorino, *Gente Rústica*, de Emília de Sousa Costa e *Canções*, de António Botto. (Cf. *A Capital*. Lisboa, 14 abr. 1921, p.1, col. 2).

² O texto saiu em primeira mão no nº 3 da revista *Contemporânea*, em julho de 1922. (Cf. PESSOA, Fernando. Antonio Botto e o ideal estético em Portugal. *Contemporânea*. v. 1, n. 3, p. 121-126, jul., 1922.) Neste trabalho, como referência usamos também a edição organizada por Aníbal Fernandes. (LEAL, 2010).

³ Tanto o texto de Álvaro de Campos quanto este de Álvaro Maia foram publicados em primeira mão no número 3 da *Revista Contemporânea*. (Cf. CAMPOS, Álvaro de. Álvaro de Campos escreve à *Contemporânea*. *Contemporânea*. V. 2, n. 04, p. 4, out. 1922. e MAIA, Álvaro. Literatura de Sodoma. O sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal. *Contemporânea*. v. 2, n. 04, p. 31-35, out. 1922.)



Canções. Assentado em uma argumentação moralista de cunho religioso, o texto tem como objetivo principal depreciar os argumentos pessoais e detratar a obra e o homem Antônio Botto, como comprova o trecho seguinte:

nas líricas tão prezadas pelo Sr. Pessoa (tão banais como arte, como realização plástica, santo Deus!) o que nos surge a cada passo são as apologias homossexuais do autor; culto da Beleza, como expressão de harmonia não existe nele porque, para ser lógico e absolutamente helênico, teria de pôr em igual plano a beleza feminina." (LEAL, 2010, p. 69).

Raul Leal, indignado com o fato de Pessoa, no número seguinte da *Revista Contemporânea*, limitar-se a apontar apenas uma incorreção gramatical numa citação feita por Maia, escreve, sob o pseudônimo de Henoch,⁴ *Sodoma divinizada. Leves reflexões Teometafísicas sobre um artigo*, texto colocado em circulação na primeira quinzena de fevereiro de 1923 e que, nos moldes poucos educados de Maia, além de reafirmar o ponto de vista de Pessoa, sacraliza a luxúria como uma criação divina, como vemos no excerto abaixo:⁵

A propósito da bela individualidade de Antonio Botto, o Sr. Maia ataca a luxúria e a pederastia, Obras divinas. Incapaz de sentir os prazeres altíssimos da Carne-Espírito que o Verbo consagrou, ataca-os numa forma vil e tola. Como a razão herética, filha da Serpente e de Antichristo, contraria o desejo da carne divinizada que é uma expressão de loucura bestialmente espiritual a negar a Razão, sacrílega anti-Loucura, anti-Vertigem, o sr. Maia, esquecendo-se de que o racionalismo é filho dos últimos séculos de heresia e livre exame, enaltece-o encomiasticamente só para satisfazer a sua bÍlis contra a vertigem luxuriosa na Vida, antítese da Razão." (LEAL, 2010, p. 10).

Em seu escrito, Raul Leal relê a história bíblica da destruição de Sodoma devido à prática da sodomia e defende a sacralização da pederastia como um ato divino, pois ela "exprime a unidade que devemos restabelecer" com Deus, uma vez que "é no mesmo ser que devemos fundir a pura virilidade e a pura feminilidade." O texto, que a princípio parecia apenas uma defesa de Botto e um ataque ao Sr. Álvaro Maia, transforma-se então em uma crítica ao materialismo burguês através da apologia da luxúria e da pederastia como atos sobrenaturais se os praticantes sentirem o "espírito divino" e se afastarem das satisfações meramente terrenas. (Id. *ibid.*; p. 88)

Contudo, a batalha em prol da "moralização" social ainda persistia e o escrito de Raul Leal não fez mais do que irritar profundamente alguns estudantes das escolas de Ensino Superior que, orquestrados pelo jornal *A*

⁴ Enoque é o nome de uma personagem bíblica bastante intrigante, pois teria "andado com Deus" e Este se agradou dele de tal forma que o "tomou para Si" e, por isso, aquele não teria experimentado a morte. De acordo com o gnosticismo o profeta bíblico é, na verdade, o "Arcanjo Metraton", ser diretamente abaixo do Absoluto e que possui "Luz pura, sabedoria pura, misericórdia pura e vida pura". Durante a primavera, essa força enoqueana, pode ser relacionada ao "instinto de preservação das espécies", tornando-se uma força sagrada que impele para a sexualidade. Disponível em: <<http://www.gnosisonline.org/teologia-gnostica/o-profeta-enoque/>>. Acesso em: 06 dez. 2012.

⁵ Antes desse Raul Leal já havia escrito outro texto em defesa de Botto. Intitula-se este "Antonio Botto e o sentido do Ritmo", publicado no jornal *O Dia*, em 16 de novembro de 1922.



Época, organizaram-se em uma instituição denominada Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa,⁶ cujo objetivo foi proclamado pelo então líder, Pedro Teotónio Pereira, em entrevista ao referido periódico em 22 de fevereiro de 1923: "nós - os estudantes - vamos tomar aos nossos hombros a tarefa de queimar a ferro em brasa, expondo-os à luz do sol, esses cancros nauseabundos, que tem medrado à custa da fraqueza de uns e da tolerancia incompreensível de outros." (M. R. L. O movimento de acção moralizadora dos estudantes de Lisboa. *A Época*, 22 de fev. de 1923, p.1, col. 6 e 7)

Em 04 de março de 1923,⁷ em forma de manifesto público, a Liga dirige-se "aos poderes constituídos e a todos os homens honrados de Portugal", nos seguintes termos:

Mascarados em mil hipocrisias literárias, em pseudo filosofias extravagantes, encobrimdo a sua animalidade em frageis farrapos de escolas inverosímeis, todos os baixos instintos humanos, numa liberdade desvairada, se erguem, alastram, dominam como flores de pantano no crepusculo triste duma terra abandonada.

É contra essa dispersão, contra essa inversão da inteligencia, da moral, e da sensibilidade, que nós gritamos numa revolta sagrada da nossa dignidade de homens, o protesto vibrante dos que não deixam cerrar os seus olhos à luz da verdade. [...]

Sodoma ressurge nos livros e nos escritores, nos espiritos e nos corpos. Atingiu-se a última abominação, aquela que nas tradições biblicas fazia chover o fogo do ceu.

Urge a reacção pronta e implacavel. Á frente dela se levanta a nossa mocidade forte e resoluta, Nas nossas mãos brandimos o ferro em brasa que cicatriza as chagas.

A quem manda nós apontamos hoje a necessidade imperiosa de fazer justiça. É preciso que os livreiros honrados expulsem das suas casas os livros torpes. É necessário que os adeptos da infamia caiam sob a alçada da lei, que um movimento energico de repressão castigue em nome do bem publico.

Que a justiça venha e implacável!

Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa (BNP/E3, Anexo A-69. Exemplar do espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional de Portugal)

Convém mencionar que a acção dos estudantes foi simultânea ao avanço da ideologia fascista em vários países da Europa, assim, os argumentos utilizados pelo jornal *A Época* para reiterar sua posição em favor da campanha moralizadora e da destruição das obras "imorais" foram muito similares aos desses governos autoritários, conforme comprova uma reportagem de primeira página do jornal *A Época*, no dia 28 de fevereiro de 1923, em que os males da pátria são claramente associados à degenerescência da moral de seu povo e o combate à libertinagem é visto como uma tarefa a ser desempenhada pela mão forte do governo:

Entretanto, o Estado não pode nem deve ficar inactivo ou invocar neutralidade diante desses graves problemas, porque não se trata de penetrar no intimo da consciencia de cada um, mas sim de sanear o

⁶ Pedro Teotónio Pereira futuramente tornou-se um dos mais profícuos colaboradores de Salazar durante o período ditatorial, chegando a ser Ministro do Estado Novo. (Cf. CRUZ, Manuel Braga da. Pedro Teotónio Pereira, Embaixador Português em Espanha durante as Guerras. *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 429-40.

⁷ O jornal *A Época* noticia, no dia 20 de fevereiro de 1922, que os estudantes iniciarão dentro em breve uma campanha de acção moralizadora contra os livros que representam "os cancros de depravação de espíritos e de costumes." (Higiene moral. Os estudantes das Escolas Superiores de Lisboa. *A Época*, 20 fev. 1923, p. 1, col. 6 e 7). Em 03 de março, anuncia a distribuição de um manifesto no dia seguinte. (Luta contra a imoralidade. *A Época*. 03 mar. 1923, p. 1, col. 6 e 7).



ambiente e afugentar os miasmas que propagam o mal e ameaçam de morte a sociedade. (Higiene moral e social. A guerra contra a imoralidade. *A Época*. 22 fev. 1923, p. 1, col. 6 e 7).

Imbuídos de um espírito idêntico, os jovens da Liga exigiram do Governo Civil que procedesse à imediata recolha das livrarias de alguns livros elencados por eles em uma lista. Destes, efetivou-se a recolha de *Canções*, de *Sodoma Divinizada* e também do livro de poemas *Decadência*, de Judith Teixeira,⁸ bem como do romance francês *La garçonne*, de Victor Margueritte.

Mais uma vez, Álvaro de Campos toma partido da causa e escreve um manifesto que foi distribuído nas ruas de Lisboa em recriminação à intolerância dos estudantes. No texto intitulado "Aviso por causa da moral", o poeta aconselha os alunos a se calarem "o mais silenciosamente possível" para que não perdessem a razão e defende, acima de tudo, a liberdade do escritor. (PESSOA, 1986, p. 141)

Raul Leal, descontente com a veemência do ataque da Liga, escreve dois outros manifestos. No primeiro, dirigido aos próprios alunos e à Igreja Católica, ele assume um tom de concórdia e afirma que não pretende "atacar aqueles cuja missão é por enquanto estudar e só estudar", mas defende que a imoralidade nada tem a ver com o vício, pois é no âmbito social que ela mais se manifesta. Por fim, assegura que a Igreja Católica estava empenhada em persegui-lo injustamente e termina afirmando que: "Se o papa Me excommunga, eu excommungo o Papa!" (LEAL, 2010, p. 111) O segundo, com um tom bem menos amistoso, é escrito em rebate a uma resposta dada pelos estudantes ao seu manifesto anterior na qual os estudantes fazem mal uso de alguns trechos e o dizem "louco" no intuito de denegrir sua imagem. Leal, então, chama os estudantes de "biltres" e "pulhas" e afirma que alguns dos que haviam requerido a apreensão de seu livro "tinham acabado de vir da alcova com os homens de quem são 'souteneurs'" (BARRETO, 2012, p. 264)

Dessa vez, Fernando Pessoa resolve se manifestar em defesa do amigo e escreve um texto-homenagem a Raul Leal, intitulado *Sobre um manifesto dos estudantes*, em que condena a atitude "sórdida" dos jovens e exalta o espírito superior de seu amigo, fazendo arrefecer a discussão que já se fazia demasiado longa.

Cabe ressaltar que a batalha ideológica correu à revelia de uma de suas vítimas, pois Judith Teixeira foi completamente excetuada da polêmica por Pessoa, Leal e grande parte dos que nela se introduziram, o que leva ao questionamento sobre os motivos de tal situação, uma vez que os poemas de Judith Teixeira e os de António Botto não deixam perceber diferenças a ponto de justificar tal atitude, como podemos constatar pelas amostragens abaixo:

⁸ Em 17 de fevereiro de 1923, *O Século* noticia o surgimento de *Decadência* "em todas as livrarias". (Cf. Livros novos. *O Século*. 17 fev. 1923, p. 02, col. 2).



IX

Ouve, meu anjo:
Se eu beijasse a tua pel?
Se eu beijasse a tua boca
Onde a saliva é um mel?...

Quis afastar-se mostrando
Um sorriso desdenhoso;
Mas ai!,
- A carne do assassino
É como a do virtuoso.

Numa atitude elegante,
Misteriosa, gentil,
Deu-me o seu corpo doirado,
Que eu beijei quase febril.

Na vidraça da janela
A chuva leve, tinia...

Ele apertou-me, cerrando
Os olhos para sonhar...
E eu, lentamente, morria
Como um perfume no ar...
(BOTTO, 2010, p. 54-5)

A Estátua

O teu corpo branco e esguio
prende todo o meu sentido...
Sonho que pela noite, altas horas,
aqueces o mármore frio
do alvo peito entumescido...

E quantas vezes pela escuridão,
a arder na febre dum delírio,
olhos roxos como um lírio,
venho espreitar os gestos que eu sonhei...
.....

- Sinto os rumores duma convulsão,
a confessar tudo que eu cisme!
.....

Ó Vênus sensual!
Pecado mortal
Do meu pensamento!
Tens nos seios de bicos acerados,
Num tormento,
a singular razão dos meus cuidados!

Fevereiro. Noite Luarenta
1922 (TEIXEIRA, 1996, p. 25)



Embora seja apenas um poema de cada um, a observação deles possibilita dizer que o texto de Judith Teixeira e o de Botto, pelo qual Fernando Pessoa mostra grande deferência no prefácio da 1ª edição ao dizer que "há um requintado dandismo na sua Arte; mas frequentes vezes se percebe a voz viva e nua do seu sangue e da sua alma", (BOTTO, 2010, p. 37), possuem diferenças quanto à forma - o dele é composto majoritariamente por redondilhas e o dela por versos livres - mas muitas similaridades como, por exemplo, um léxico não muito erudito e uma temática que remete para um erotismo visto com maus olhos na época, principalmente pelo fato de que ele era homossexual confesso e Judith Teixeira escreveu alguns poemas com essa sugestão.

Tais informações, portanto, levam a questionar a exclusão da poetisa da polêmica envolvendo seu livro e mostram que essa foi uma atitude bastante retórica, uma vez que evidenciou muito claramente não somente a onda de moralismo que vinha na contramão do que acontecia no meio literário, mas também a não-seriedade com que era vista a produção intelectual da mulher e, principalmente, como a crítica, quando o fazia, posicionava-se de modo preconceituoso em relação a este trabalho.

Mais que vítima de um episódio de descaso, a pessoa e a obra de Judith Teixeira foram alvo de detrações e enxovalhos sórdidos resultantes de uma visão estreita e puída acerca da arte e da moral. Tanto que num artigo que não cita seu nome, mas deixa claro a quem é endereçado, certo pseudônimo Ariel diz que ela insistia "em enlamear o sexo feminino" e que seus versos são "autênticas porcarias sexuais trescalando ao môrno *fatum d'alcova*". (Ariel. *Revolução Nacional*. 2 de jul. de 1926, p. 04) Também Marcelo Caetano a chamou de "desavergonhada" num texto da revista de tendência fascista, *Ordem Nova*, referindo-se aos livros apreendidos como "arte sem moral nenhuma." (CAETANO, 1926, p. 156-158).

Convém dizer, porém, que o caso mais flagrante dessa atitude preconceituosa foi uma caricatura grotesca feita pelo pseudônimo Amarelhe e publicada em *O Sempre Fixe* em que a poetisa é ridicularizada através da imagem de uma mulher nutrida de carnes, vestida apenas de chapéu e acompanhada por seu animal de estimação denominado "Lambysâncio", num evidente chiste ao seu último livro *Nua. Poema de Bysâncio*. Mais nefasto ainda é o fato de a reprodução vir acompanhada de uma paródia de teor ofensivo de seu poema "A Bailarina vermelha" (TEIXEIRA, p. 134) em que o autor ridiculariza a poetisa como se estivesse a se referir à personagem do poema judithiano. Segue o trecho do poema parodiado e a caricatura:

[...]

E ela passa
 entornando dor,
 a agonizar beleza!...
 Um sonho de volúpia
 que logo se desfaz,
 em ruivas gargalhadas
 dispersas... desgrenhadas!...

Magoam-se os meus sentidos
 num cáldido rubor...

E nos seus braços endoidecem
 as anilhas d'oiro refulgindo
 num feérico clamor!...

E ela passa...

Fulva, esguia, incoerente...
 Flor do vício
 esvoaçando graça
 na noite tempestuosa
 do meu olhar!...
 Como uma brasa ardente,

infernai e dolorosa,
 ... a bailar...

a bailar!...

Noite
 1925



Figura 8 - Amarelhe. *O Sempre fixe*. 01 de jul. de 1926, p. 05.

As sucintas menções mais amistosas em periódicos, por sua vez, deixavam na penumbra a ousadia judithiana, optando por ressaltar prioritariamente aspectos externos à obra como, por exemplo, o papel, o luxo da edição, etc... e, por isso, dissimulavam na obra justamente o diferencial de seu discurso poético. Referências ao nome de Judith Teixeira como expoente da literatura produzida por mulheres no período foram poucas, entre elas a de Albino Forjaz de Sampaio,¹ em 1935 - exatos 9 anos depois de seu voluntário silêncio editorial - na

¹ É ético fazer constar que já em 1923, num artigo a respeito da proibição da peça *Mar Alto*, de Antonio Ferro, o escritor Aquilino Ribeiro diz que Judith Teixeira é "uma poetisa de valor" e a apreensão de seu livro *Decadência* foi uma injustiça cometida contra ela. Também Armando Vasconcelos de Carvalho, no mesmo periódico, em 1927, assegura que "as poesias de Judith Teixeira, para mim a melhor poetisa portuguesa da moderna geração, são poesias vívidas, em que sua autora recorta emoções de seu espírito, de seus sentidos, de seus desejos." (Cf. A proibição de uma peça. A moral no teatro. *Diário de Lisboa*. Lisboa, 20 jul. 1923, p. 4 e CARVALHO, Armando Vasconcelos de. Excerpto duma conferencia acerca da "Literatura Moderna". *Diário de Lisboa*, Lisboa, 15



antologia *As melhores páginas da literatura feminina* (poesia), em que ele a caracteriza como uma:

poetisa original, de um genero nevrotico que causa espantos, mas que não deixa de ser bela e intensa arte. Talento, nervos, sensibilidade, desprezo absoluto pelo que dirão, mas respeito profundo pelo senso artístico. É, apesar das restrições que lhe possam pôr os excessivamente respeitosos que não percebem nada de arte, um interessante espírito, a autora dos acima mencionados e interessantes livros. (FORJAZ, 1935, p. 105-106).

A descrição de Forjaz coloca em evidência aquilo que torna a poesia de Judith Teixeira singular diante das outras: um temperamento poético vibrante que decorre de suas concepções vanguardistas acerca da arte literária e da vida.

Muito certamente foi a maneira afirmativa de unir a literatura a um erotismo pouco convencional que a tornou vítima da ortodoxia moral predominante na sociedade lisboeta da época e, desse modo, embora Forjaz de Sampaio tenha percebido ainda na década de 1930 o talento literário e a originalidade de Judith Teixeira, isso não foi suficiente para a inclusão do seu nome entre os modernistas e, mais do que isso, não foi suficiente para que ela fosse desligada da pecha de imoralidade devido ao teor erótico, algumas vezes desviante,² de sua poesia.

Ao que tudo indica, o ato de "deslembrar" o nome Judith Teixeira parece estar intimamente associado ao fato de ela ser mulher, uma vez que ela ousou declarar em seus versos amores inconfessáveis publicamente num tempo e lugar em que um movimento de "moralização" andava a liça contra a impudicícia espalhada pela "literatura de Sodoma".

REFERÊNCIAS

BARRETO, José. Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. *Pessoa Plural*: revista de estudos pessoanos/journal of Fernando Pessoa studies, n. 2, p. 240-270, 2012.

BOTTO, António. *Canções*. 6. ed., Lisboa: Guimarães (Babel), 2010.

CAETANO, Marcelo. "Arte" sem moral nenhuma. *Ordem Nova*. n. 4-5, jun./jul. 1926, p. 156-158.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEAL, Raul. *Sodoma divinizada*. (Organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes), 2. ed. Lisboa: Babel, 2010.

ago. 1927, p. 2) No entanto, optamos por fazer constar aqui apenas as referências em materiais comumente utilizados como guias de pesquisa e afins.

² O "caráter desviante" da poesia judithiana refere-se ao fato de que alguns de seus poemas apresentam uma tendência homossexual.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

NEGREIROS, José de Almada. *Portugal Futurista*. v. 1, 1917.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa de Fernando Pessoa*. Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterônimos. Lisboa: Europa-América, 1986.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. *As melhores páginas da literatura feminina*. (Poesia). Lisboa: Livraria popular de Francisco Franco, 1935.

TEIXEIRA, Judith. *Poemas*. Lisboa: & Etc, 1996.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 2

O ESPAÇO PRIVADO DA CASA: ELOS DE MEMÓRIA E HISTÓRIA ENTRELAÇADOS À GERAÇÕES DE MULHERES

Liliane Viana da Silva (UERN)
Vilian Mangueira (UERN)

CONHECENDO NATÉRCIA CAMPOS

A autora Natércia Maria Alcides Campos de Saboya nasceu em Fortaleza, Ceará, em 30 de setembro de 1938 e faleceu em 02 de junho de 2004 também na sua cidade natal e tão valorizada pela autora. Filha do escritor Moreira Campos e de Maria José Alcides Campos, casou-se muito jovem, e dessa união nasceram seis filhos. Apesar de ter manifestado inclinação para a literatura desde muito nova, foi apenas na década de 1980 que decidiu se lançar como escritora, divulgando seus contos na imprensa, no suplemento literário do jornal *O Povo* de Fortaleza, em revistas e etc.

Seu primeiro conto publicado foi *A Escada*, em 1987, pelo qual ganhou o primeiro lugar no Concurso Literário Sudameris, da Academia Botucatuense de Letras, onde chamou a atenção dos leitores pelo seu jogo ficcional de magia e realidade. No ano seguinte, sua obra *Iluminuras* (com quinze contos), ganhou o segundo lugar na 4ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira na categoria contos, com grande aceitação no eixo Rio - São Paulo e outros estados. No ano de 1998, após voltar de uma viagem à Península Ibérica, escreveu o livro de viagem *Por Terras de Camões e Cervantes*, que se trata de um relato a um amigo, em forma de carta, descrevendo seu sentimento poético e histórico daquela terra. Logo em seguida é lançado seu livro *A noite das fogueiras*, publicado pela Fundação Demócrito Rocha, que reúne histórias sobre mitos, lendas e magias embalados pelo contador de história; uma prática que vem sendo esquecida pelo homem, mas que vive preservada na oralidade de nosso povo.

E, finalmente, no ano de 1999, Natércia Campos dá vida *A Casa*, e como romancista foi agraciada com o prêmio Osmundo Pontes de Literatura pelo excelente estilo literário que trabalha com o místico, o religioso, as crendices, ou seja, transportando para dentro do livro o verdadeiro sertão nordestino. Tal livro foi tão comentado e aceito pela crítica literária que logo foi inserido no rol dos grandes romances brasileiros e indicado em 2004 para a lista do vestibular da Universidade Federal do Ceará -UFC.

Algum tempo depois, no ano de 2001, publicou seu segundo livro de viagem *Caminho das Águas* que



relata sua viagem ao Amazonas abordando o imaginário e o real. E em 28 de fevereiro de 2002, na Academia Cearense de Letras, tomou posse da cadeira nº 6, do patrono Antônio Pompeu de Sousa Brasil, participando também da Academia Fortalezense de Letras e da Sociedade Amigas do Livro. No entanto, veio a falecer apenas dois anos depois, vítima de câncer, aos 65 anos de idade. Seu corpo foi sepultado no mesmo jazigo que o de seu pai, no Cemitério São João Batista em Fortaleza.

Natércia Campos foi uma mulher autêntica e sua produção literária pode até ter sido iniciada tardiamente, mas das obras que aqui deixara temos de concordar que se tratam de grandes contribuições a respeito do povo e do sertão nordestino; e nada melhor do que nos deleitarmos na sua escrita poética. Vejamos um trecho da fala do escritor José Alcides Pinto sobre a escrita de Natércia Campos extraído do *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras* de Nelly Novaes Coelho:

[...] Ela trabalha como um pintor (a paisagem é sempre surpreendente e misteriosa em suas estórias). O equilíbrio da frase e a montagem do texto têm muito a ver com a pintura e a arquitetura. [...] há em suas estórias um clima de lenda e de fabulação. [...] Mas o que busca essa escritora singular nos meandros de sua ficção? Uma religião, uma voz, um som, uma cor, um encantamento sobrenatural? Ela busca, ao que nos parece, a verdade, seja esta a das Escrituras ou a que se inscreve na dor do mundo. Há um sentido estranho de beleza e morte que nos fascina. Há uma obsessão pelo desconhecido e pelo misterioso que envolve a vida humana: a fatalidade, o abismo. (Tudo isso) lhe confere um lugar à parte entre os mais expressivos ficcionistas do seu tempo. (DN Cultura. Fort. 23.10.1988) (2002, p. 503).

Vale salientar que é com toda essa vocação para a literatura, sempre buscando preservar a memória cultural da nossa terra, que Natércia Campos é tida como uma verdadeira contadora de histórias, mostrando interesse pela vida no sertão e trazendo-o em suas obras como a grande riqueza do nosso povo, enaltecido nas vozes específicas de cada personagem criada pela autora.

O ROMANCE A CASA: MEMÓRIA E HISTÓRIA DO POVO SERTANEJO

Dentro do imaginário humano quem constitui família quer possuir uma casa; lembremo-nos do provérbio popular “Quem casa quer casa”. Ou seja, termos como *família* e *casa* são quase inseparáveis quando mencionados, pois abarcam na mesma estrutura do espaço privado, aquele que aglomera pessoas e protege segredos, representando a intimidade, a privacidade.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1993), fala que a casa representa para o homem uma proteção contra os males externos e condensa em seus domínios a vida de seus habitantes. Para ele

O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo



do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa (BACHELARD, 1993, p. 26).

No imaginário humano a casa é vista como abrigo, proteção, fortaleza, constituindo-se uma posse e um desejo de muitos. Bachelard diz que “a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmo. Um cosmo em toda a acepção do termo” (1993, p. 24); ou seja, ela é um lugar, por natureza, sagrado. O espaço da casa, ou seja, o privado, é visto pelo humano como um espaço individual, aquele que aglomera de uma forma bem subjetiva seus pensamentos e sentimentos. O espaço privado da casa-habitação traduz uma construção cultural e social de cada sociedade em sua devida época.

Analisando os espaços público e privado na sociedade sob uma ótica sociológica, DaMatta em *A casa e a rua* (1997), apresenta a casa e a rua como opostos indissociáveis, mostrando que “o espaço é demarcado quando alguém estabelece fronteiras, separando um pedaço de chão do outro” (DAMATTA, 1997, p. 30). Para o antropólogo, “casa” e “rua” não são somente espaços geográficos, mas sim entidades morais e esferas de ação social. A mente humana está impregnada de símbolos e metáforas, levando o homem a enxergar o lado negativo da rua no qual se deseja aos outros, contrariando o lado bom, de aconchego e proteção, sentido pelo ambiente da casa, visto como o espaço íntimo, particular.

Escrita com a cara do sertão nordestino, Natércia Campos faz surgir, em meio as histórias contadas ao pé do alpendre, uma casa com seu espaço íntimo, observador e acolhedor. Uma casa natal que nos faz voltar ao tempo e desejarmos rememorar lembranças da infância, objetos guardados e cômodos detalhados, até por que todos só querem viver independentes dentro do seu espaço, pois “ser livre é, para começar, poder escolher seu domicílio” (PERROT, 2009, p. 293).

No livro *A Casa* (1999), a escritora cearense dá vida e voz a uma casa centenária que tem como objetivo principal contar, recontar e participar de um ciclo de gerações dentro de suas próprias dependências. Na categoria de espaço físico, a casa também mostra-se personagem e narradora, uma voz primeira que, com o auxílio da memória, é capaz de repassar detalhes que somente ela pode guardar e possuir. Apresentada como uma típica casa sertaneja, a casa é sentida por seus moradores como um elo de sangue, aquele espaço que passa de gerações a gerações, guardando seus segredos, e que mantém unida os descendentes do seu primeiro dono, esse que veio do além-mar (Portugal) e com ele trouxe crenças, superstições, histórias e olhares de uma outra terra.

A representação simbólica do espaço físico da casa para a vida humana é um pensamento de tempos remotos, o espaço da casa é sentido como um espaço habitado, aquele em que ações e pensamentos podem ser praticados, vividos e guardados com segurança. Com o intuito de sentir-se protegido, o homem vem, com o



andar do tempo, modificando a estrutura da casa, conforme mudanças culturais; todavia, o sentimento de proteção, aconchego, liberdade e posse são sensações que se mantêm, sendo regadas por práticas e experiências culturais, sociais e naturais.

Batizada com o nome de *Trindades*, e carregando o apelido de *Casa-Grande* por causa de sua bela estrutura, a Casa¹ é mantenedora de experiências íntimas, particulares e coletivas. Como primeira voz direcionada ao leitor, é ela que nos conta como se deu a sua criação:

Fui feita com muito esmero, contaram os ventos, antes que eu mesma dessa verdade tomasse tento. [...] As madeiras de lei duras e pesadas com que me construíram até a cumeeira têm o cerne de ferro, de veios escuros, violáceos e algumas mal podiam ser lavradas. [...] Tiveram as madeiras a necessária maturação para fortalecer as forquilhas, os esteios dos tetos, o barroamento do tabuado das alcovas e das sombrias camarinhas, dando-lhes segurança nos encaixes e duração secular (CAMPOS, 2004, p. 7-8).

E assim completa sobre sua vida longa: “fincada neste remanso entre serrotes, perdida na imensidão da caatinga e dos céus, atravessei alguns séculos” (CAMPOS, 2004, p. 15).

Com uma voz *antropomorfizada* e um tempo de vida diferente do tempo dos humanos, *Trindades*, assim como num imenso tear, vai desenrolando os fios da sua memória e criando imagens. Como uma verdadeira contadora de histórias a Casa contém a capacidade de recordar reminiscências de seus moradores, emparedando momentos difíceis, como em forma de segredo, e dando vida as ações do homem dentro de seu espaço íntimo.

Em relação a esse espaço íntimo da casa, Bachelard fala da significação da casa para o homem quando diz que “todo espaço realmente habitado traz essência da noção de casa” (BACHELARD, 1993, p. 25). A casa representa para o homem uma proteção contra os males externos e condensa em seus domínios a vida de seus habitantes, o que para Bachelard “as lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma totalidade das lembranças da casa” (BACHELARD, 1993, p. 25-26).

Trindades, nesse sentido, representa essa casa de imagens íntimas e com sua visão humanizada vai aprendendo sobre a vida dos humanos, descobrindo que nem tudo eles sabem: “Aprendi que os homens não percebem o que lhes pode suceder dentro de suas casas” (CAMPOS, 2004, p. 24); o que lhe levou a ser a única testemunha fiel de acontecimentos internos, principalmente nas horas noturnas.

A Casa também nos diz que aprendeu que, por possuir um tempo a mais do que os humanos, sua memória é vista como fios de tear e não como fios de novelo: “Minha memória não se assemelha à dos homens, não faz como os fios em novelo que se desenrolam do princípio ao fim” (CAMPOS, 2004, p. 25). Assim como também é capaz de embaralhar as histórias de seus moradores, por serem muitos: “O que vivi no

¹ A diferenciação de casa (com “c” minúsculo) é para quando estivermos falando do espaço físico da casa e Casa (com “C” maiúsculo) para quando a narradora com sua memória for citada.



longo tempo que me foi dado tornou-se um infindo círculo de viventes, gestos, vozes, imagens, atos que surgem imprecisos de suas épocas e gerações. Emaranham-se as histórias” (CAMPOS, 2004, p. 24).

E com o andar de gerações dentro de sua estrutura secular feita para durar, *Trindades* também vai adquirindo sensações que são típicas humanas como a de sensibilidade em relação ao próximo. Algumas ações no interior de suas dependências nos faz entender o porquê a Casa desenvolve o pensamento de proteção a alguns de seus viventes e da sensação da incapacidade de não poder realizar ajuda, guardando em sua memória acontecimentos que não queria ter testemunhado.

Elódia Xavier, em seu estudo sobre *A casa na ficção de autoria feminina* (2012), trabalha o imaginário das autoras brasileiras em relação à casa (espaço de habitação). O romance *A Casa*, de Natércia Campos, foi um dos escolhidos também para tal análise. Segundo Xavier, a Casa de nome Trindades é vista como a *casa testemunha*, aquela que presencia fatos e acontecimentos: “E, dessa forma, é testemunha silenciosa de muitos nascimentos e mortes, que se embaralharam na sua memória” (XAVIER, 2012, p. 108). A memória da Casa é remetida a de um humano, trazendo-a anseios de tal situação: “Essa, a casa testemunha, cuja convivência com o ser humano é uma experiência dramática e que, mal comparado leva aquele desfile dos séculos a que assiste Brás Cubas, de Machado de Assis, no seu delírio antes da morte” (XAVIER, 2012, p. 109).

E assim *Trindades* nos relata uma presença constante em todas as gerações; é o caso da presença da Morte que, em seus domínios, realiza visitas com o único intuito de levar vidas e que, com o caminhar do tempo, causou no homem o pensamento de imortalidade, até Ela² provar o contrário: “Este seu viver de cada dia sob a expectativa da tocaia desde o berço e cientes da arbitrariedade d’Ela, que os pode sentenciar a qualquer momento, gerou neles a loucura de viverem como se imortais fossem, daí tanta lágrima e sonhos vãos” (CAMPOS, 2004, p. 25).

Esse ato de testemunhar foi algumas vezes sentida pela Casa como um castigo, desejando ver só o que acontecia acima de seu telhado e não abaixo dele. Ela, em seu fio de memória, relata da incapacidade dos homens de procurar saber “o porquê de tantos desequilíbrios, equívocos e o fecho dos singulares comportamentos e dos coniventes silêncios” (CAMPOS, 2004, p. 33) dentro de seus lares. Ao testemunhar o pai molestando suas três filhas quando cada uma chegava aos dez anos de idade, *Trindades* desabafa: “Novamente só eu assistira. Pela primeira vez desejei findasse para mim ter de assistir ao viver de cada dia e noite entre os homens. Vontade de que meus sentidos só abrangessem a vida acima dos meus telhados na rota das estrelas” (CAMPOS, 2004, p. 63).

² O pronome Ela é remetido as várias metamorfoses da Morte dentro do interior da casa.



Trindades aprendeu com seu primeiro dono que o homem possui suas crenças próprias e como um ser pensante e crente de um destino, torna-se rico em pensamento, elevando em seu interior atos espirituais que o levam a crer em sensações, situações e sentimentos que regem toda uma cultura que, podemos dizer, mostra-se crente e religiosa.

Uma das personagens femininas que a Casa relata que muito aprendera com ela foi Tia Alma, a devota das almas. Ganhara esse apelido por ser muito devota aos santos e por rezar pelas almas em pena. Tia Alma fora batizada por sua mãe de Maria e por causa do seu nome santo ficara sempre encarregada de semear a horta. Ela esteve junto a *Trindades* por quase cem anos e por esse longo tempo demonstrou sua veia religiosa sempre ligada as superstições da terra: “Sorria tia Alma ao dizer que não se deve passar a mão nos cabelos ao despertar de um bom sonho, pois este virá a se perder, esfumaçado e esquecido nas voltas da memória” (CAMPOS, 2004, p. 27-28) e ainda dizia: “Não se deve pronunciar o nome de alguém que já morreu para não interromper seu repouso, fazendo-o voltar. Antes do nome ponham a palavra – finado -, pois ele ao ouvi-la saberá sua nova condição” (CAMPOS, 2004, p. 29).

A Casa tinha um apego especial por tia Alma, pois foi com ela que aprendera sobre as festas religiosas anuais como Natal, Quaresma e Sexta-feira da Paixão para o Sábado de Aleluia. Sempre muito devota tia Alma mantinha o oratório sob seus cuidados e orações, e após a sua morte as suas duas tranças – assim ela gostava de usar - se tornaram as primeiras relíquias daquele sertão.

No interior da casa as crenças e os costumes de cada geração fazem com que *Trindades* entenda que os costumes repassados de pai para filho não são solidificados, e sim instáveis e transformadores tanto em pensamento como em ações. É o que acontece quando alguns moradores decidem mudar a estrutura da casa. Bachelard, em obra já citada, fala que a casa é o espaço de intimidade e conforto, um espaço habitado que transcende o espaço físico e que condensa as lembranças dos seus moradores como um “estado de alma”; porém, quanto maior ela se apresenta em relação a seus aposentos como corredor, quartos, cantos, porão, sótão, etc., mais as lembranças são intensificadas e caracterizadas. O que *Trindades* não podia prevê era ver seu espaço interior construído com tanto planejamento, ser modificado por mãos humanas que a ela não possuíam afeição, pensamentos dúbios que só visavam a beleza sem arcar com as consequências:

O material usado atingiu-me profundamente, pois nestes novos compartimentos as madeiras sem préstimo, de má qualidade, várias ainda de claro alburno, foram a causa de que muito mais tarde aqui se infiltrassem os azarentos e destruidores cupins, nestas madeiras sem lei. Algumas paredes foram levantadas para fechar portas ou dividir cômodos, tirando-lhes luz e calor. Restaram as cicatrizes nas paredes cortadas para a colocação de encaixes e de centenas de aviltantes pregos. E assim depósitos, quartos de despejos, cubículos escuros foram agregados em torno de mim como parasitas (CAMPOS, 2004, p. 53-54).



Com essa primeira mudança vieram a ser criados quartos fechados, com função de despejo, e as histórias das almas em pena que surgiam com o cair da noite em vigília a sua casa de morada. Foi o aconteceu com Maria, a mais bela moça que passara pela *Trindades* e que ali chegou para casar com um dos filhos homens que herdariam a Casa Grande. *Trindades* possuía um afeto por Maria diferente das demais noras que ali se instalaram. A bela Maria espalhou a sua boa mão para limpeza por todos os cômodos da casa, “Era ela incansável na difícil arte de arrumar, pôr ordem e manter sempre limpos os quartos e salas” (CAMPOS, 2004, p. 49).

A narrativa de *Trindades* acontece como um flash, fazendo voltar a sensação de ser bem cuidada pelas mãos de Maria. Os objetos e mobília da casa são descritos com beleza e os espaços ganham atenção no falar de *Trindades*: Na época em que a ordem sobre todas as coisas aqui se instalou, devido a cabeça desordenada da bela Maria, a *Trindades* esteve limpa, escovada, pintada e envernizada. Purifiquei-me nas mãos dela” (CAMPOS, 2004, p. 53). Para Santos e Oliveira (2001, p. 85), “descrever os objetos situados nesses espaços funciona como tentativa de cristaliza o tempo passado, petrificar os lugares de memória”. É o que realmente percebemos em *Trindades*, quando é avisada que a Morte está para fazer mais uma visita a seu interior.

Maria vendo as outras mulheres parindo a cada ano cria uma gravidez psicológica que logo se desenrola no seu suicídio, enforcando-se. Com a ajuda da Morte ela tira sua própria vida e a partir daquele momento criou-se na *Trindades* a história do quarto mal-assombrado, justamente o quarto de Maria, que com o tempo passou a ser usado para o despejo de coisas sem serventia onde nenhum humano adentrou mais seu espaço. “No final da tarde deste mesmo dia, enterraram-na noutra lugar sem ser no campo sagrado, mas nunca deste quarto ela se libertou [...] Contavam os que persistiam em lá pernoitar que ouviam passos a noite toda, ruídos de canastras sendo abertas e sombras onde houvesse luz” (CAMPOS, 2004, p. 55); o fato de Maria ter se suicidado fez com que a enterrassem em outro local longe do cemitério, este visto como solo santo, e que não merecia ser blasfemado.

Georges Duby em *As damas do século XII* (2013), relata que os mortos na sociedade feudal eram tratados dentro de suas casas como vivos e ninguém duvidava disso. “Sua presença é sensível por muitos sinais e cuida-se de cativá-los” (DUBY, 2013, p. 116), quando não eram enterrados adequadamente, acreditavam-se que suas almas voltavam furiosas, causando-lhe medo. Por isso tinham a missão de cuidar de seus ancestrais, pois foram eles que deram a vida a seus descendentes, deixando-lhes patrimônio, virtudes e glórias; conservá-los não era desejo que retornassem, e sim lembra-los dentro de casa, aquele que iniciou e oficializou o nome da família.



De acordo com o pesquisador Câmara Cascudo, em histórias coletadas sobre o folclore do povo brasileiro, a família velava o corpo por três dias, pois a alma só deixava o corpo do morto após setenta e duas horas, vagando no ambiente da casa e aceitando sua atual condição. Cascudo relata que a família

Até poucos anos, primeiros do século XX, os enlutados não punham a cabeça fora da janela nem recebiam amigos antes dos três dias obrigacionais. Não se *tratava* de carne fresca nem se matava bicho para o almoço. Os vizinhos mandavam as refeições. Na cozinha só se faziam café, chá, chocolate, aquecia leite, torradas, assava bananas, os mingaus, papas de araruta e maisena, sopas de leite e pão. Abstinência de bebidas alcóolicas e de doces, gulodices, cremes, confeitos (2002, p. 25).

O ritos fúnebres dentro da *Trindades* foi uma das mudanças de costumes que aconteceram conforme também a mudança de gerações. Os mortos eram velados em meio a choros e orações, todas as águas existentes na casa eram derramadas para que o espírito do morto não pudesse voltar e se banhasse nelas. Nas gerações seguintes a ação de derramar as águas foi sendo esquecida e novos costumes foram sendo praticados como “os cantos entoados nos velórios diante do morto, as excelências, e o de cobrirem com crepes na primeira semana dos lutos” (CAMPOS, 2004, p. 30). Isso fazia com quem viesse acompanhar a família em seus pêsames, se mantivesse na casa durante os sete dias de luto, o tempo da visita de cova.

A Casa, como protetora, sabe da sua incapacidade perante as injustiças dos homens, mas isso não a impede de dá sua opinião em relação aos seus viventes. Segundo ela os homens têm muito o que aprender entre os seus e muitos não sabem o que acontecem em seus domínios. Durante a transição de gerações a Casa presenciou gestos, imagens, vozes e atos que emaranhavam-se nos fios da sua memória; muitas histórias de Trancoso eram contadas à noite pelas mulheres da casa para seus sobrinhos e afilhados.

Um exemplo é o caso da menina-bebê que crescera com receio de animais peludos e com medo do escuro pelo fato de ter sido mordida pelo um morcego na virilha, à noite, na hora de dormir, em que ninguém soubera o porquê do choro incessante da criança, somente a Casa fora sua testemunha. E também do nascimento de Custódio, que pelo parto sofrido e custoso, levou a mãe a amaldiçoar o filho pelas dores desumanas que a vinda do filho a causava. Custódio viera marcado, um sexto dedo nas mãos, “Se Deus o marcou, alguma coisa lhe achou” (CAMPOS, 2004, p. 44) e crescera distante dos irmãos e com um sentimento bem aflorado pela mãe. Esta, não gostando das atitudes do filho, logo o separou de sua companhia e o menino crescera arredio, com a maldição lançada pela mãe e a benção dada pela madrinha na tentativa de remediar tal infelicidade.

Após passar pelas mãos de vários donos, em função de desentendimentos, mortes e malfeitos dos seus moradores, as portas da *Trindades* foram cerradas e ela se ver abandonada, “Aconteceu no tempo em que já se iniciava a Lei Nova, com novos costumes, pois o tempo do Rei Velho com seus preceitos findara-se”



(CAMPOS, 2004, p. 84). Com o passar dos anos pássaros, besouros, parasitas surgem em seu interior, assim como goteiras, na estação das chuvas, causando-lhe manchas e empodrecendo ainda mais sua madeira sem préstimo, junto com aparecimento de formigueiros e capins. Nesse tempo *Trindades* já não era mais a mesma Casa-Grande com sua bela estrutura, decoração escolhida e aposentos arejados; muitos menos o espaço do sertão: “O sertão não era mais a vastidão de terras sem limites, começara a ser demarcado com cercas e arames farpados” (CAMPOS, 2004, p. 84).

A Casa, no início da sua criação, foi avisada pelos Ventos que um dia, no solo em que fora construída, reinou ali o mundo das águas e que essas foram enfeitiçadas pelos índios cariris, fazendo surgir assim o Sertão. *Trindades* tinha sempre a sensação que um dia essas mesmas águas retomariam seu curso, apossando-se do seu leitor nascente: “Meu alicerce foram feitos muito depois que a lagoa de águas salinas se evaporou. [...] Certa noite, escutei este fragor e deu-me a sensação de que deste mundo marinho, latente, faço parte” (CAMPOS, 2004, p. 11-12). Como também sabia, após muito tempo de existência, que seu descanso final estava próximo, assim como os homens esperam por sua velhice: “Cada era que atravesso mais enterram-me meus alicerces e descem meus pisos com suas pilastras, assim diminuo tal qual os homens quando envelhecem” (CAMPOS, 2004, p. 83).

O tempo de *Trindades* durou alguns séculos. Ao findar-se a Casa encontra-se submersa no mundo das águas de uma bacia hidráulica, as mesmas águas aprisionadas do tempo de sua criação e que tanto sentia fazer parte: “Quem sabe seja agora o tempo de escutar o que as paredes da *Trindades* tanto ouviram” (CAMPOS, 2004, p. 87).

CONCLUSÃO

Ao transformar um espaço físico em moradia, projetamos nele nossos sonhos, desejos e intimidade. A *Casa*, de Natércia Campos não é diferente, porque além de sentirmos parte da narrativa por representar uma casa sertaneja, somos puxados a nos entrelaçarmos no seu tear de histórias fantásticas, envoltas nas crenças e superstições da cultura popular como nas imagens e lembranças guardadas na memória da Casa. Esta que aproxima o passado, constrói o presente e projeta o futuro na existência humana.

A Casa antropomorfizada de Natércia Campos nos apresenta de forma bem particular os seus personagens com todos seus anseios, desejos e destinos dentro do meio doméstico e privado. Como espaço físico ela é vista por seus moradores como um elo entre as gerações. Feita para durar, sua estrutura é sentida



como um verdadeiro coração de mãe, onde seus filhos um dia ganham liberdade e saem de suas dependências, mas sempre retornam a casa materna.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos).

CAMPOS, Natércia. *A Casa*. Fortaleza: Editora UFC, 2004.

CASCUDO, Luís de Câmara. *Superstição no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Global, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2011)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUBY, Georges. *As damas do século XII*. Tradução Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PERROT, Michelle. Cenas e Locais. In: *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução Denise Bottmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 4 v, p. 283 – 301.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Texto e linguagem).

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 2

“A INTRUSA”: PRESENÇA FEMININA EM UM CONTO BORGIANO

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)

O conto tem-se constituído, na contemporaneidade, como um gênero literário muito significativo, de maneira que renomados escritores têm se dedicado a essa modalidade de produção. Entre os contistas mais relevantes da atualidade, é possível destacar o nome de Jorge Luis Borges.

Harold Bloom, em *O cânone ocidental* (2001), considera Borges, ao lado de Neruda e Carpentier, um dos fundadores da literatura hispano-americana, pois a partir deles surgiram nomes como Júlio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Octávio Paz, entre muitos outros. Borges publicou, aos sete anos de idade, uma tradução do conto de Oscar Wilde “O príncipe feliz”. Seu desejo era tornar-se o bardo da Argentina, assim, aos dezoito anos, escrevia poesia no estilo de Walt Whitman (BLOOM, 2001, p. 443). No entanto foi a partir de contos, ensaios e da mescla desses dos gêneros que Borges celebrizou-se. O grande acontecimento que iria produzir essa transformação ocorreu no final de 1938, quando sofreu um grave acidente, ficando hospitalizado por duas semanas. Seu abalo psicológico foi tão violento que Borges acreditava que não iria mais conseguir escrever. Para tranquilizar-se, escreveu o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, publicado em 1941, na obra *O jardim de veredas que se bifurcam* o qual, posteriormente, junto com *Artifícios*, vai constituir a obra *Ficções*, de 1944. Esse acidente foi tematizado em um conto emblemático, chamado “O sul”, publicado na parte de *Ficções* denominada *Artifícios*. Nesse conto, a personagem Juan Dahlmann, muito embora sua ascendência germânica, cultiva certo crioulismo não ostensivo, apontando, entre suas posses, “uma velha espada, a felicidade e a coragem de certas músicas, o hábito de estrofes do *Martín Fierro* (BORGES, 1999, p. 584). Dahlmann está num sanatório devido a um acidente semelhante ao sofrido por Borges, nesse momento, realidade e delírio se confundem numa viagem mítica ao sul, rumo a um fim glorioso, que ocorre por meio de um duelo a faca, de acordo com os costumes ancestrais.

O viés contístico favorito de Borges é o fantástico e seus desdobramentos, o duplo e o maravilhoso. Isso é comprovado em um conto memorável, chamado “O outro”, publicado no *Livro de areia*, de 1975, no qual a personagem Jorge Luis Borges dialoga com outra personagem também chamada Jorge Luis Borges. A primeira personagem identifica a principal modalidade de contos a que o autor se dedica, denominando-a: “contos fantásticos” (BORGES 1999, p. 9). No entanto, não são apenas contos fantásticos que compõem o acervo



borgiano. Há muitos contos em que o autor recupera uma tradição hispano-americana do *romance de la tierra* na qual se destaca o aspecto regional. Em uma paisagem povoada por *gauchos* e *compadritos*, desenvolve-se uma narrativa em que sobressaem personagens com traços bastante rudes, que mimetizam o espaço agreste em que se encontram. Essas personagens identificam-se aos irmãos Nilsen, bem como à jovem Juliana, que, a sua revelia, torna-se o pomo da discórdia entre os irmãos. Pretende-se, nessa perspectiva, examinar a problemática de gênero que se instaura a partir da personagem feminina no conto “A intrusa”, de Jorge Luís Borges.

Personagens femininas não são frequentes na obra borgiana. Textos emblemáticos como “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, “A morte e a bússola”, ou, ainda, “Tlön, Ukbar Orbis Tertius” representam universos masculinos, magistralmente desenhados em toda a sua complexidade. Nos contos “O homem da esquina rosada”, “O morto” e “A intrusa”, as personagens femininas constituem verdadeiros labirintos nos quais ocorre a perdição do homem.

Em “O homem da esquina rosada”, Lujanera era a jovem mais bonita daquele arrabal. Seu companheiro Rosendo Juárez, o Batedor, era uma espécie de valentão respeitado e temido por todos, segundo o narrador, um “dos que mais se impunham em Villa Santa Rita” (BORGES, 1975, p. 59). Em determinada noite, Rosendo é desafiado por Francisco Real, o Curraleiro, para um duelo e se nega lutar. Lujanera instiga-o para a luta, colocando a faca em suas mãos. Rosendo, porém, atira-a no rio próximo à pulperia onde se encontravam. Lujanera, então, passa os braços em torno do pescoço de Francisco Real, investindo o amante. A atitude de Lujanera destitui a virilidade de Rosendo que parte para jamais retornar àquelas paragens.

Se em “O homem da esquina rosada” é Lujanera quem sela o destino do *gaucho* Rosendo Juárez, em “O morto” (1999) é Pelirroja o pivô do desenlace do *compadrito* Benjamin Otálora. Mais do que uma mulher de cabelos vermelhos, a Pelirroja encarna o labirinto, armado por Acevedo Bandeira, no qual o peão se perde. Otálora torna-se homem de confiança de Bandeira e arma uma trama para conquistar o poder, a posição, o cavalo e a mulher de Bandeira, para tanto desenvolve sua estratégia com a cumplicidade de outro peão. No entanto, Bandeira percebeu o enredo e, após uma festa em que Otálora havia bebido muito, promove uma cena entre a mulher e o *compadrito*, com isso, obtém o pretexto para executá-lo, diante de todos, por legítima defesa da honra.

O índice da insignificância das mulheres presentes nos contos pode ser aferido pela ausência de nomes próprios, no primeiro conto aparece Lujanera, isto é, o gentílico que denomina a pessoa nascida na província de Luján; no segundo, a identificação se dá pela cor do cabelo que é vermelha. No primeiro conto, é a mulher que se volta contra o homem covarde que se recusa a lutar, associando valentia e hombridade e perpetuando a



tradição de lutas e de selvageria dos espaços interioranos. Mais acentuado no segundo conto é a objetualização da mulher que, simplesmente, executa o que lhe ordenam, ainda que não seja protagonista, é responsável pela execução de Otálora.

O terceiro conto em que aparece uma figura feminina é “A intrusa”, que está no livro *Aleph*, publicado em 1949. Nesse conto, o feminino é nomeado, a jovem chama-se Juliana. A história do acontecido foi contada durante o velório de Cristián por seu irmão Eduardo, depois repetida em Turdera, onde os fatos haviam ocorrido.. Os irmãos Nilsen eram conhecidos por serem muito unidos e grandes brigões. Certo dia, Cristián, o mais velho, tirou de um bordel uma jovem chamada Juliana Burgos e levou-a para casa. Eduardo tentou fazer o mesmo, porém não foi bem sucedido, em pouco tempo, mandou a mulher embora. O relacionamento dos irmãos sofreu considerável abalo. Uma ocasião, Cristián resolveu ir a uma festa e sugeriu ao irmão que, se desejasse, poderia “usar” Juliana, que, a partir de então, servia os dois irmãos, mostrando uma discreta preferência pelo mais novo. Esse arranjo não poderia durar muito, pois os irmãos passaram a desentender-se. A situação tornou-se tão problemática que Cristián resolveu vender Juliana, novamente, para a dona do bordel. O ambiente não melhorou pois os irmãos passaram a encontrar Juliana no bordel em ocasiões diferentes. Novamente é Cristián quem toma a iniciativa de recomprar a jovem, levando-a para casa. No entanto, a situação entre os irmãos não melhora. Cristián, para resolver definitivamente o problema, mata a jovem, e ambos levam o corpo para ser devorado por aves de rapina.

Nesse conto, a personagem feminina tem nome e sobrenome: Juliana Burgos. Ela vai constituir o terceiro vértice de um triângulo, em que os outros dois são ocupados pelos irmãos Nilsen. O desequilíbrio se instaura na medida em que Eduardo se apaixona pela mulher do irmão, o que é visível para as pessoas do bairro que “previram com perversa alegria a rivalidade latente entre os dois irmãos” (BORGES, 1999, p. 428). Cristián, tentando solucionar o impasse, oferece Juliana ao irmão: “Vou para uma farra na casa do Farias. Aí tens Juliana; se te der vontade, usa ela” (p. 428). Dois aspectos podem ser observados nesse segmento: primeiro, a união entre os irmãos e a tentativa de Cristián de manter os laços que o uniam a Eduardo; em segundo lugar, a visão de mulher presente no texto: Juliana não passa de um objeto para ser usado quando o homem deseja, o que é reiterado pelo narrador, a seguir: “Cristián levantou-se, despediu-se de Eduardo, mas não de Juliana, que era uma coisa...” (BORGES, 1999, p. 428-429).

O arranjo durou algum tempo, porém começaram a surgir muitas divergências entre os irmãos, inclusive comentários sobre o “arranjo” nas vizinhanças. Embora fosse insignificante, apenas uma “coisa”, a mulher provocava a discórdia. O maior problema, no entanto, era a profunda humilhação que os irmãos estavam



sentindo, pois não podiam admitir seus sentimentos em relação a Juliana, muito menos que era por causa dela que eles estavam se desentendendo. Na tentativa de resolver o problema, Cristián sugere que vendam Juliana para o bordel. A solução fracassa porque, os irmãos “havia cedido à tentação de trapacear” (BORGES, 1999, p. 430).

Novamente é Cristián quem propõe outra solução, já que ambos só estavam cansando os cavalos no trajeto até o bordel, na cidade de Morón. Dessa maneira, o rapaz resolveu comprar Juliana mais uma vez. No entanto, a situação só se complica, como comenta o narrador: “Caim estava por aí.” (BORGES, 1999, p. 430). Havia, portanto, necessidade de tomar uma atitude mais drástica, antes que o afeto dos irmãos ficasse irremediavelmente comprometido. A solução encontrada por Cristián foi matar Juliana, para assim, por meio da eliminação da jovem, salvar sua relação com o irmão. Entre a mulher e o irmão, ao contrário de Caim, a opção foi pelo irmão. O narrador refere-se aos muitos laços que uniam os irmãos, roubo de gado, trapanças. “Agora estavam presos por outro vínculo: a mulher tristemente sacrificada e a obrigação de esquecê-la” (BORGES, 1999, p. 430).

Quanto a Juliana, “atendia aos dois com submissão animal” (BORGES, 1999, p. 429), porém não escondia “certa preferência pelo mais novo”. Essa preferência é a única manifestação de vontade própria da personagem feminina, pois, de resto, submete-se aos irmãos, não proferindo nenhuma palavra contra sua situação. Na verdade, bastava alguém olhar para Juliana para que ela sorrisse. Nesses bairros modestos, onde as mulheres apenas trabalhavam e serviam aos homens, desgastando-se precocemente, elas não tinham consciência de sua humanidade, não passavam de objetos para serem usados. Decorre desse contexto social a total falta de reação de Juliana contra a situação imposta a ela pelos irmãos, o que se repete quando é vendida para a dona do bordel e depois recomprada.

A consciência de gênero, numa sociedade androcêntrica em que os maiores valores estão representados pela valentia, perícia na utilização de armas e pelo temor que os homens podem inspirar, é praticamente ausente. A função das mulheres é trabalhar e servir aos desejos sexuais dos homens, sem reclamar nem esperar reconhecimento, são apenas coisas, acessórios, algo que depois de usado é descartado. De acordo com o narrador: “No duro subúrbio, um homem não dizia, nem sequer para si próprio, que uma mulher pudesse importar-lhe, além do desejo e da posse.” (p. 429). Assim, fazia parte do código de honra do macho tratar a mulher como um objeto. Reforçando esse *status quo*, as mulheres conformavam-se com o papel imposto sem questionamento, apenas, como no caso de Juliana, sorriam quando olhadas.

Neste conto, a mulher, repetindo o mito da criação, é a portadora da desgraça; a sua revelia, instaura a



discórdia entre os irmãos. As tentativas para solucionar o problema são engendradas por Cristián, o irmão mais velho. Eduardo, o irmão mais novo, apenas aceita passivamente as decisões e os arranjos propostos por Cristián. Primeiramente, repartem Juliana, depois vendem-na ao bordel para recomprá-la em seguida, por fim, matam-na, deixando seus restos para os carcarás, no meio do capinzal. A eliminação de Juliana torna-se imperativa para salvaguardar o afeto fraterno, afinal havia toda uma vida de dificuldades, trabalhos e crimes que os unia. Nesse sentido o assassinato de Juliana adquire contornos de rito sacrificial.

Nos contos “O homem da esquina rosada”, “O morto” e “A intrusa”, existem aspectos comuns. O ambiente retratado evidencia traços regionalistas, que apontam para comunidades interioranas com costumes peculiares. Os papéis sociais estão bem desenhados, e quem infringe as normas estabelecidas é passível de punição. Assim, aos homens é conferido o poder decorrente da valentia e da habilidade no uso das armas. Em sociedades primitivas não são utilizadas armas de fogo, mas o punhal, a adaga. As disputas são resolvidas por meio de duelos a faca. É um mundo totalmente masculino, em que mulheres e crianças não têm participação alguma. A narrativa explícita, codifica um tipo especial de grupo em que domina a violência e a selvageria, é o grupo dos *gauchos* e dos *compadritos*.

A perspectiva dos contos é sempre masculina, apontando nas mulheres aspectos que os homens consideram relevantes: a beleza da Lujanera; o cabelo vermelho da Pelirroja ou o sorriso de Juliana, não são cogitados sentimentos, desejos ou pensamentos das mulheres. No entanto, as mulheres, personagens secundárias na economia da narrativa, são as deflagradoras das tragédias que aniquilam os protagonistas. Rosendo Juárez, o Batedor, depois de humilhado pela Lujanera, desaparece no mundo, não retornando mais a Villa Santa Rita; Benjamin Otálora é exposto aos capangas de Bandeira e, após ser beijado pela Pelirroja, é assassinado à vista de todos; quanto aos irmãos Nilsen, depois de sofrer a humilhação de ambos estarem apaixonados por Juliana, resta a terrível tarefa de esquecê-la, já que os carcarás se encarregaram de seus restos mortais.

Com isso, percebe-se que, nos poucos contos de Borges em que há presença feminina, essa pode ser considerada bastante problemática. Associada aos mitos de criação já que é considerada responsável pela perda do paraíso terrestre, a mulher é considerada um elemento nefasto, desestabilizador do universo masculino representado.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Janeiro: Objetiva, 2001.

BORGES, Jorge Luis. O homem da esquina rosada. In: _____. *História universal da infâmia & outras histórias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975. p. 59-65.

BORGES, Jorge Luis. O morto. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. I. p. 607-611.

BORGES, Jorge Luis. A intrusa. . In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. II. p. 427-430.

BORGES, Jorge Luis. O outro. . In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. III. p. 9-15.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 3

OBRA *LIMITES*, DE TÂNIA LOPES: ENTRELAÇANDO MEMÓRIA E SENSIBILIDADES

Ma. Tanira Rodrigues Soares (Centro Universitário La Salle – Canoas)

INTRODUÇÃO

O artigo tem como tema a memória e as sensibilidades na obra *Limites* de Tânia Lopes, tendo como objetivo estudar a sensibilidade literária da autora, enquanto fonte de memória individual e coletiva. A justificativa para a escolha do tema tem ligação direta com os estudos de memória presentes no Mestrado Memória Social e Bens Culturais do UNILASALLE – Canoas (RS) e o interesse investigativo da autora do artigo em buscar nos escritos literários particularidades capazes de rememorar os acontecimentos e peculiaridades característicos da região da Fronteira Oeste, especificamente do município de Itaqui (RS). Já, como metodologia, utilizou-se a pesquisa bibliográfica realizada em livros, artigos, revistas e sites que abordassem temas relacionados com a memória, literatura e sensibilidades.

Primeiramente, foram estudados teóricos ligados à memória como, por exemplo, Halbwachs (1990), Pollak (1992) e Gondar (2008). Posteriormente, fez-se um estudo dos autores que enfocam a literatura enquanto manifestação cultural: Candido (1967), Braga (2000) e Ramos (2011), entre outros, bem como Leenhardt (2010), Pesavento (2007) e Santos (2008a) que apresentam o conceito de sensibilidades e a possibilidade de trabalhar a literatura com um olhar sensível. Na sequência, é apresentado um breve histórico do município de Itaqui e as características literárias de Tânia Lopes. Através do acesso à memória coletiva da Fronteira Oeste do RS e memória individual da escritora, é possível rememorar alguns aspectos peculiares da cidade, evidenciando a sensibilidade de suas percepções.

1 ENTRELAÇAMENTOS DA MEMÓRIA COLETIVA E INDIVIDUAL

A memória sempre esteve presente nas sociedades humanas, por ser através dela que muitas informações, tradições, manifestações culturais e ritos são transmitidos de geração a geração. Este fato pode ser evidenciado com a importância que a memória significava para os gregos na Idade Antiga, inclusive tendo a transformado em uma deusa, Mnemosine, representada na Teogonia de Hesíodo (CRUZ, 2007).



Com essa capacidade de revisitar o passado a partir das concepções e informações sociais e culturais do presente, a memória se caracteriza pela sua polissemia, considerando-se que seu campo de estudo e atuação é extremamente fértil e amplo, capaz de permitir uma discussão transdisciplinar de seu conteúdo (GONDAR; DODEBEI, 2005).

Em 1950, Maurice Halbwachs apresenta seu estudo sobre memória, tendo como foco a memória coletiva, desenvolvendo a reflexão de que “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 1990, p. 51). Neste contexto, a memória é uma construção social e coletiva que permite ao indivíduo se identificar com os grupos que a compõem, como, por exemplo, o grupo familiar, escolar, de trabalho, de amigos, enfim aqueles com os quais o indivíduo convive e fazem parte de suas relações afetivas e sociais.

Para Halbwachs (1990), o indivíduo nunca se encontra solitário, sem a convivência com outros, pois mesmo estando só, carrega consigo o vínculo que mantém com os demais e, quando rompido com um grupo, volta a se estabelecer com outros; portanto, a memória deriva da natureza social do homem. Este indivíduo tem dois tipos de lembranças, sendo o primeiro caracterizado pelas lembranças que estão facilmente ao nosso alcance; já o segundo, identifica-se pela dificuldade de acesso, pois esse tipo de lembrança não se encontra tão próxima e acessível, segundo as palavras de Halbwachs (1990):

As primeiras estão sempre ao nosso alcance, porque se conservam em grupos nos quais somos livres para penetrar quando quisermos, nos pensamentos coletivos com que permanecemos sempre em relações estreitas [...]. As segundas nos são menos e mais raramente acessíveis, porque os grupos que as trariam a nós estão mais distantes; não estamos em contato com eles senão de modo intermitente (HALBWACHS, 1990, p. 49).

É salutar mencionar que Halbwachs (1990, p. 37) tece uma explicação relativa ao fato de não existir uma memória puramente individual, sem excluir a existência do que chamou de intuição sensível, “[...] o chamado a um estado de consciência puramente individual”, que se destacaria no cenário social do indivíduo onde as lembranças estariam ligadas intimamente às suas percepções do mundo, sendo responsáveis por uma rememoração diferente e ímpar em relação aos demais integrantes do grupo social.

Esta intuição sensível é a porta de abertura para que outros estudos sobre a memória abordem as questões individuais e coletivas, sem considerar o campo de estudo de forma fechada, pois como menciona Halbwachs (1990), o lembrar não ocorre de maneira unilateral, mas a partir de relações recíprocas entre o individual e o coletivo.

Portanto, para lembrar é necessário haver uma identificação com um grupo social, de modo que os indivíduos integrantes desse grupo carreguem consigo informações e peculiaridades únicas, entendidas como



intuição sensível, para dialogar com as demais informações presentes no grupo. Existe uma dialética entre a memória coletiva e a intuição sensível para a reconstrução e rememoração de um acontecimento. Nesta relação, o indivíduo apresenta suas percepções, seu ângulo de visão, seus sentimentos presentes naquele momento, enfim, ele disponibiliza ao grupo suas informações que encontram reciprocidade e identificação nos demais membros.

Nesta brecha identificada de que Halbwachs (1990) não nega a existência da memória individual, mas condiciona sua existência à memória coletiva, surgem estudos que enfocam a presença dos dois tipos de memória, sem que haja a sobreposição de uma sobre a outra, e sim um entrecruzamento entre as duas memórias. Neste caso, podemos citar os estudos de Pollak (1992) ressaltando que as duas memórias têm como elementos constitutivos os acontecimentos, as pessoas ou personagens e os lugares. Para Pollak (1992), a memória se constitui de experiências vividas e de heranças deixadas pelas coletividades, ou seja, memória herdada.

Em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 201).

Tanto a memória individual quanto a coletiva são alvo de flutuações e seleções que, dependendo do momento, serão organizadas, preservadas ou deletadas, considerando as intenções prévias. Este fato comprova que a memória, seja vivida ou herdada, caracteriza-se como um fenômeno construído.

Pollak (1992) defende a ideia de que o passado pode ser rememorado, considerando o olhar individual e o coletivo deste tempo, onde não haja sobreposição de um enfoque sobre o outro e que os olhares, tanto individual, quanto coletivo, sirvam de mecanismo para a construção de uma memória repleta de informações, sentimentos, vivências e heranças.

Pensar a memória como relação abre a possibilidade de que a partir de uma nova situação ou um novo encontro [...] o passado possa ser tanto recordado quanto reinventado. Desse modo, a história de um sujeito, individual ou coletiva, pode ser a história dos diferentes sentidos que emergem em suas relações. Ou, de outro modo: abre-se a possibilidade de que a memória, ao invés de ser recuperada ou resgatada, possa ser criada e recriada, a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem tanto para os sujeitos individuais quanto para os coletivos – já que todos eles são sujeitos sociais. A polissemia da memória, que poderia ser seu ponto falho, é justamente a sua riqueza (GONDAR, 2008, p. 5).

Neste artigo, o conceito de memória adotado é o apresentado por Pollak (1992), em que enfatiza a



impossibilidade de se trabalhar um conceito fechado; muito pelo contrário, abre caminho investigativo para considerar a polissemia da memória (GONDAR, 2008), ressaltando que sua riqueza de produção deriva deste fato, uma vez que amplia o campo da pesquisa e deixa-o em aberto para novas descobertas e enfoques.

2 LITERATURA E MEMÓRIA: EXPRESSÕES DO SENSÍVEL

A memória e a literatura possuem uma ligação estreita e que remonta à Grécia Antiga, onde a deusa Mnemosine é mãe de Calíope, a que simboliza a poesia épica, representada pela *Ilíada* e *Odisseia* de Homero. Tanto a literatura quanto a memória têm como base uma estrutura narrativa, na qual o enredo está centrado em uma trama ou fatos apresentados na forma de transmissão oral, escrita e imagens (BRAGA, 2000, p. 84-85).

A literatura é uma manifestação artística e não tem a obrigatoriedade de representar os fatos, mas no momento de sua produção o literato sofre e exerce influências do/sobre seu contexto social, registradas em seus escritos e levadas ao público leitor, que se identificará ou não com o enredo apresentado.

O escritor, no entender de Candido (1967), encontra-se inserido num contexto social e cultural e, no momento da sua produção, manifestam-se quatro aspectos de significativa relevância para os estudiosos de sua obra, sendo eles: a definição do impulso de criação segundo os padrões da sua época, a escolha por um determinado tema, a forma como este tema será abordado na obra, e o impacto e resultado da produção sobre o meio. “[...] a escritura ficcional pode [...] fazer emergir o imaginável, o possível e o impossível da ‘realidade’, pois por ser inconcebível em sua totalidade, a dúvida e a certeza a habitam” (RAMOS, 2011, p. 96).

Havendo o intercâmbio social entre o escritor e o leitor, pois é necessário que alguém escreva e que alguém leia para a gênese propulsora desta dinâmica se colocar em funcionamento, não se pode desvincular que o universo partilhado pelo autor e leitor corresponde a uma síntese do que se está vivendo, permitindo revisitar o passado e projetar o futuro (LAJOLO, 1983).

Através dos textos literários, o leitor transita nas questões mais íntimas do ser humano, tendo em vista que os sentimentos e emoções experimentados fazem com que este se transporte para a realidade narrada, envolvendo-se emocionalmente com a situação e refletindo criticamente sobre o contexto ficcional, uma vez que “[...] inúmeras obras expressam, através da trama e dos personagens, valores, visões de mundo, pensamentos de grupos sociais, relações sociais e políticas localizadas no tempo e no espaço.” (ZECHLINSKI, 2012, p. 07).

Entendendo-se a Literatura enquanto manifestação cultural de uma determinada sociedade, considerá-



la como um lugar de memória é profundamente profícuo, pois permitirá visualizar a forma como o escritor representou seu contexto social e cultural, possibilitando um descortinar de informações capazes de fornecer novas reinterpretações do passado. “A literatura, assim como outras artes, é expressão de sensibilidades, por excelência” (SANTOS, 2008a, p. 41).

Esta forma singular e ímpar de produzir um discurso literário, que desperte a atenção e consiga estabelecer com o leitor um vínculo, tem como pressuposto a sensibilidade literária, isto é, a capacidade de registrar, através de palavras, os sentimentos e emoções vivenciados pelo escritor e seu grupo social. Segundo Leenhardt (2010), o termo sensibilidade deriva do latim *sensibilitas* e significa a capacidade do ser humano de sentir emoções. “A sensibilidade é, por conseguinte uma paixão, um estado passivo de receptividade [...] não pertence à ordem da razão nem à da inteligência conceitual” (LEENHARDT, 2010, p. 27).

Se a sensibilidade é algo relacionado à emoção e aos sentimentos mais íntimos do indivíduo, trabalhar com as sensibilidades do literato é abrir um novo caminho para investigar a memória individual e coletiva, pois a intuição sensível (HALBWACHS, 1990) se manifesta na temática produzida pelo escritor. A partir de seu olhar diferenciado em relação aos demais integrantes do seu grupo e, através da sua capacidade sensível, o escritor consegue registrar, reinventar, reinterpretar e ressignificar as informações ao seu alcance, não necessariamente aquelas por ele vivenciadas, mas também as transmitidas pelos integrantes do seu contexto social e cultural. Cabe destacar, as palavras de Pesavento (2007), ao afirmar que

A sensibilidade revela a presença do eu como agente e matriz das sensações e sentimentos. Ela começa no indivíduo que, pela reação do sentir, expõe o seu íntimo. Nesta medida, a leitura das sensibilidades é uma espécie de leitura da alma. Mas, mesmo sendo um processo individual, brotado como uma experiência única, a sensibilidade não é, a rigor, intransferível. Ela pode ser também compartilhada, uma vez que é, sempre, social e histórica (p. 13-14).

Neste contexto em que a individualidade é essencial para imprimir uma forma única de visualizar o mundo e os fatos cotidianos, a produção literária é responsável por trazer à tona informações pertinentes à constituição de um espaço. O escritor estabelece uma relação dinâmica e interativa com a realidade, na qual sua materialidade é representada pelo corpo, já sua espiritualidade se manifesta na capacidade de sentir emoções. “[...] a literatura traz a subjetividade e a sensibilidade do passado, daquilo que um dia foi vivido, sentido, percebido de uma outra forma, ou da forma como podia ser naquele momento” (SANTOS, 2008a, p. 31).

Esta capacidade de rememorar uma sensação, tendo como premissa algo vivenciado ou herdado, coloca o escritor literário em uma posição de destaque, uma vez que, através das sensibilidades, sua produção será capaz de immortalizar um contexto a partir de suas percepções, além de disponibilizar aos leitores uma oportunidade de experimentarem e reviverem emoções e sentimentos de determinado tempo e espaço social.



3 A PRESENÇA DA MEMÓRIA E DAS SENSIBILIDADES NA OBRA *LIMITES* DE TÂNIA LOPES

A escritora Tânia Lopes nasceu no município de Itaqui, região da Fronteira Oeste do estado do RS. Entre as suas produções literárias, cabe destacar a novela *Limites*, a qual transmite detalhes, dadas as impressões do lugar, que remetem ao Itaqui de outrora. Ela ressalta aspectos que compõem o cenário histórico, cultural, social e econômico de uma pequena localidade, focando-se sempre na essência humana integrante deste contexto.

Para melhor entendimento da obra *Limites*, é necessário traçar um pequeno histórico de Itaqui, comprovando que Tânia Lopes se utiliza da memória individual e da coletiva para a construção da obra. A palavra Itaqui tem sua origem na língua guarani praticada pelos índios habitantes desta região e cujo significado é “[...] pedra macia, boa para amolar, para afiar, outros falam em pedra d’água” (SANTOS, 2008b, p. 17). O município de Itaqui tem uma ligação estreita com as Reduções Jesuíticas Espanholas, pois na atual área do município existiam campos de pastagens destinados aos rebanhos da Redução de La Cruz (Missões Ocidentais – Argentina) (GAY, 1863, p. 351).

Após ter pertencido à Coroa Espanhola, a extensão de terras do município foi incorporada definitivamente à Coroa Portuguesa por Manoel Santos Pedroso e Borges do Canto, uma vez que seus objetivos eram conquistar para Portugal os Sete Povos e estender seus domínios até o limite do rio Uruguai. A partir de 1802, com este território pertencente à Coroa Portuguesa, houve a distribuição das primeiras sesmarias que objetivavam povoar esta região e impedir que os espanhóis pudessem estabelecer-se novamente neste espaço geográfico (A ORDEM, 1929).

Em 21 de maio de 1834, foi instalada a Vila de São Francisco de Borja e nela estava incluído o território de Itaqui que, em 1837, teria sua elevação à Freguesia (A ORDEM, 1929).

Nesta pequena exposição dos acontecimentos históricos que moldaram a cidade de Itaqui, percebe-se que a localidade tem seus laços com a fronteira binacional Brasil-Argentina, mantendo estreitas ligações físicas e emocionais incorporadas pelos habitantes dos dois países. É neste espaço fronteiriço que, na década de 1940, Tânia Lopes nasceu e conviveu, período em que Itaqui já estava consolidado como uma municipalidade independente e centrada em uma economia latifundiária, primórdios da produção agrícola de grãos, no caso específico, o arroz (SOARES, 2008b).

Em sua obra *Limites*, Tânia Lopes, sem especificar que o cenário do seu enredo é o município de



Itaqui e seus habitantes, deixa transparecer aspectos peculiares, permitindo que o leitor tenha uma identificação com o ambiente característico de Itaqui. Quando descreve a paisagem da pequena cidade, pano de fundo da sua produção, apresenta aspectos pertencentes ao município, tais como:

A cidade muito bonitinha surpreendia, pelo seu traçado, a todos que lá chegavam. Um tabuleiro perfeito que girava em torno da Praça. Uma rua principal do comércio e as outras quase só de moradia. No xadrez do seu traçado, a mão de um bom administrador que entendia de estética. (LOPES, 2002, p. 15).

Os detalhes do traçado urbanístico exposto pela escritora vão ao encontro das informações históricas registradas pelo juiz emancipacionista, Hemetério José Velloso da Silveira, ao ressaltar que “[...] a planta da povoação constando de uma praça e oito ruas bem alinhadas: quatro de Norte a Sul e outras tantas de Leste a Oeste” (SILVEIRA, 1909, p. 383). A descrição do plano urbanístico histórico privilegia as informações oficiais, sem fazer a caracterização dos elementos humanos e suas classes sociais correspondentes.

Tânia Lopes vai além de apresentar o espaço físico, acrescenta informações pertinentes à presença humana e às dimensões sociais e culturais que compõem o cenário. Quando menciona o traçado urbano, serve-se de dados históricos e, ao mesmo tempo, da sua vivência enquanto habitante do município, pois esta característica é perceptível nos dias atuais e remete às influências recebidas de Portugal e Espanha, uma vez que o plano urbanístico mantém uma relação de proximidade com o traçado xadrez da cultura espanhola na América. Apesar de ocorrerem necessidades de adaptação às novas realidades do município, estas influências ficaram registradas ao longo do tempo, fornecendo elementos essenciais que remontam ao surgimento da povoação que, posteriormente, transformou-se em município (SOARES, 2008a).

A autora também é muito sensível no momento em que salienta as características das pessoas que compõem a sociedade presente no enredo, utiliza-se do seu poder de percepção, próprio do estudo das sensibilidades, para envolver o leitor na atmosfera citadina onde os fatos ocorrem (PESAVENTO, 2007).

Os habitantes da pequena comunidade se dividiam entre os da cidade e os da campanha.

Os hábitos também eram diferenciados.

Na cidade, as pessoas se entregavam a tarefas diversas: funcionários públicos da Receita, da Prefeitura, militares, comerciantes, bancários, médicos, enfermeiros, dois ou três dentistas [...].

O resto do povo era constituído de pessoas que viviam fazendo os serviços considerados menores, como roçar, capinar [...].

Uma parte da sociedade vivia de rendas, eram os herdeiros de grandes propriedades que deixavam o serviço a cargo de empregados na campanha e viviam à tripa forra, na cidade [...].

Os moradores da campanha eram ariscos (LOPES, 2002, p. 52-3).

Este detalhamento do elemento humano que compunha a sociedade fronteiriça revela a memória individual que a escritora reconstruiu por meio de sua produção, uma vez que vivenciou este contexto e soube através de sua sensibilidade captar e registrar suas impressões. Esta memória individual também busca uma identificação com a memória coletiva, pois a escritora conviveu com pessoas, estabeleceu relações e participou



da construção desta memória com os demais integrantes do grupo. Esse entrelaçamento da memória individual e a coletiva fica evidenciado, pois segundo Pollak (1992), as memórias precisam ter como elementos constitutivos os acontecimentos, as pessoas ou personagens e os lugares; elementos presentes no rememorar de Tânia Lopes.

Dentre as inúmeras memórias que podem ser identificadas pelo leitor e que se caracterizam como pertencentes ao cenário itaquense, encontram-se o teatro, o mercado público, a esquina do correio, o comércio entre Brasil e Argentina, a travessia do rio Uruguai, a Marinha Mercante, a Igreja Matriz, enfim aspectos memorialísticos que podem ser relacionados com a memória coletiva daqueles que conhecem o lugar e suas peculiaridades. Nesta passagem da obra *Limites* é possível verificar a delicadeza e a descrição de detalhes que compunham o cenário dos fins de tarde da pequena cidade:

Mas o amor também se fazia presente, colorindo e deixando mais bonita a vida daquela gente. Nas tardinhas acaloradas, algumas moças iam comprar sorvete na única sorveteria da cidade. Era a hora de arriscar algum flerte, olhar os rapazes que postavam na esquina dos Correios. Sorvendo lentamente a delícia gelada, espichavam o passeio pela Praça [...]. Os olhares se cruzavam, as mãos gelavam, os sorrisos se abriam timidamente... as faces coradas e as pernas bambas, com o frio na barriga que acompanha várias gerações, faziam parte desse jogo de sedução e conquista. Muitos namoros começavam assim... (LOPES, 2002, p. 29).

A produção literária de Tânia Lopes possibilita refletir sobre o que se está lendo, pensar no significado do emprego de suas palavras. É descobrir-se para os pequenos gestos, atitudes que fazem da existência humana a razão de viver e transformar os diferentes momentos em realizações e conquistas. Seus escritos alimentam a alma dos leitores no instante em que transforma palavras em sentimentos, sentimentos em atitudes e atitudes que podem modificar a forma de se enxergar o mundo e, a partir destas possibilidades, transformar a realidade.

Tânia é uma escritora que prioriza o ser humano, seus sentimentos mais íntimos e puros, incluindo o cenário de sua atuação enquanto indivíduo que age e recebe influências. Isto pode ser evidenciado na obra *Limites*, uma vez que a escritora fez uso da memória individual e coletiva para transformar em produção artística suas percepções de mundo, permitindo o acesso a estas memórias de forma a privilegiar o elemento humano na sua essência: as emoções e sentimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Limites* é apresentada ao leitor de forma a proporcionar um destaque especial ao elemento humano, figura central de seu enredo e também objetiva destacar os aspectos característicos da cidade de



Itaqui, permitindo uma releitura dos acontecimentos presentes na memória individual da escritora e coletiva da Fronteira Oeste, especialmente do município de Itaqui. Através de sua narrativa, a escritora possibilita ao leitor revisitar um Itaqui de outrora e deixa transparecer suas sensibilidades ao incluir aspectos vivenciados no seu cotidiano e outros herdados através da memória coletiva.

Este entrelaçamento da memória individual e da coletiva ocorre, pois as memórias precisam ter como elementos constitutivos os acontecimentos, as pessoas ou personagens e os lugares; fatores presentes no lembrar de Tânia Lopes. A literatura é, sem dúvida, uma possibilidade de acesso à memória individual e coletiva, permitindo uma construção, com as noções do presente, do que era o passado a partir do olhar sensível da escritora.

Habilidosa no manejo das palavras, ao mesmo tempo em que demonstra uma simplicidade em expressar seus mais puros sentimentos através da escrita, Tânia Lopes oferece condições de se perceber detalhes do passado, costumes de um povo, seus tipos humanos, além de captar as incertezas e verdades absolutas que compunham a sociedade da época.

REFERÊNCIAS

A ORDEM. Revista, Itaqui (RS), ano I, n. 22, dez. 1929.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. O trabalho com a literatura: Memórias e histórias. *Cadernos Cedex*, ano XX, n. 50, p. 84-102, abr. 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CRUZ, Benilton. Memória e invenção. *Revista Margem Virtual*, ano 1, n. 1, nov. 2007. Centro de Pesquisa e Extensão do Campus Universitário de Abaetetuba. Disponível em: <<http://www.ufpa.br/nupe/artigo2.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

GAY, Cônego João Pedro. *História da República jesuítica do Paraguai*. Rio de Janeiro: Typ. de Domingos Luiz dos Santos, 1863.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é memória social*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GONDAR, Jô. Memória individual, memória coletiva, memória social. *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, ano 08, número 13, 2008. Disponível em: <<http://www.unirio.br/morpheusonline/numero13-2008/jogandar.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2013.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura?* 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção primeiros passo, 53).



LEENHARDT, Jacques. Sensibilidade e sociabilidade. In: RAMOS, Alcides Freire; MATOS, Maria Izilda Santos de; PATRIOTA, Rosangela (Org.). *Olhares sobre a história: culturas, sensibilidades, sociabilidades*. São Paulo: Hucitec; Goiás: PUC Goiás, 2010.

LOPES, Tânia. *Limites*: novela. Santa Maria: Pallotti, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique. *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 09-21.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e literatura: contribuições para um estudo dialógico. *Linguagem em (Re)vista*, Niterói, ano 6, n. 11/12, p. 92-104, 2011.

SANTOS, Nádia Maria Weber. *Narrativas da loucura e histórias de sensibilidades*. Porto Alegre: UFRGS, 2008a.

SANTOS, Paulo Corrêa dos. *Agenda 150: um passeio pelos carrilhões do tempo pretérito itaquense*. Itaquí (RS): [s. ed.], 2008b.

SILVEIRA, Hemeterio José Velloso da. *As missões orientais e seus antigos domínios*. Porto Alegre: Typographia da Livraria Universal de Carlos Echenique, 1909.

SOARES, Tanira Rodrigues. As influências espanhola e portuguesa no traçado das ruas em Itaquí. *Jornal Folha de Itaquí*, Itaquí (RS), p. 7, 04 jul. 2008a. Projeto: Itaquí 150 anos – Resgate Cultural, capítulo IX.

_____. Tânia Lopes: uma itaquense sem fronteiras. *Jornal Folha de Itaquí*, Itaquí (RS), p. 7, 20 jun. 2008b. Projeto: Itaquí 150 anos – Resgate Cultural, capítulo VII.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. *História e literatura: questões interdisciplinares*. Disponível em: <<http://www.ufpel.tche.br/>> Acesso em: 09 out. 2012.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 3

O SER OU NÃO SER DE OFÉLIA: UM RETRATO DA MULHER NA ERA ELISABETANA

João Paulo Mendes França (UNEB - Campus XXIII-Seabra-Ba)

Maicon Novaes Lima (UNEB - Campus XXIII-Seabra-Ba)

Na peça Hamlet, Shakespeare dualiza a caracterização dramática de todas as personagens. Em exemplo temos Hamlet que por ter uma visão conspurcada da realidade passa de protagonista heroico ao desleal opressor ou ainda vulgar numa mesma cena, emaranhando não somente os demais personagens, mas também a si mesmo. Logo desenvolve-se como critério interpretativo do enredo da peça uma visão bifocal de Hamlet, que organiza e reorganiza, artisticamente, aspectos históricos-culturais presentes na peça.

Ao decorrer dos tempos, a sociedade ocidental, atribuiu a mulher características de frágil, sedutora, submissa e doce, em contrapartida do homem, que recebeu a imagem de detentor de força, cultura, inteligência e ter capacidade de decisão. A imagética feminina foi arquitetada de tal modo onde era vista como gênero sensível, fraco, obediente e materno. Tais valores atribuídos a mulher na outorgados a mulher na sociedade eram vistos como resultado de uma natureza ambígua e denominados como “antinaturais”.

A construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis implicaria qualificar a mulher como naturalmente frágil, bonita, sedutora, submissa, doce, etc. Aquelas que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais (ENGEL, 2007, p. 332).

O corpo social foi tão imbuído com tal conceito da imagem feminina que até mesmo as mulheres reproduziam este ponto de vista. Elas, que com o decorrer dos tempos sempre foram sujeitadas da educação da prole, tornam-se uma das responsáveis por espalhar sua própria imagem desta forma, mães ensinavam filhas a serem submissas aos seus maridos, a manter um respeito ao homem, que por sua vez eram endeusados. Este comportamento foi e ainda é, em alguns lugares, esperado. Segundo Beauvoir:

[...] é a valorização efetuada pelos pais e pelo ambiente que dá ao menino o prestígio, de que o pênis se torna a explicação e o símbolo, aos olhos da menina. Ela considera o irmão superior; ele próprio orgulha-se de sua virilidade; ela o inveja então e sente-se frustrada (BEAUVOIR, 1967, p. 19).

As garotas se sentem inferiores e até mesmo desejam ser meninos. Trazendo à tona traumas, distúrbios, complexos. Um tipo de organização familiar denominada como patriarcal, em que, prepondera a autoridade do pai. Exemplificam-se a presença desse tipo de família já nas civilizações romanas e judaicas apresentadas na bíblia. Num tipo de organização familiar que, segundo Albornoz (1985, p. 17), “[...] tudo reforça a autoridade do chefe. As crianças e as mulheres são mantidas submissas aos pais maridos assim como os filhos homens ao



patriarca e, em sua falta, ao seu substituto; a família se disciplina sob a autoridade de um chefe. A submissão das mulheres está ligada à sua natividade, conservadas que são junto à casa, libertadas dos serviços domésticos realizados por empregados, herdeiros das funções dos escravos.” (ALBORNOZ, 1985, p. 17).

A era elisabetana também foi marcada pela organização familiar patriarcal, segundo Polidório:

[...] na Era elisabetana, não era permitido às mulheres atuar no teatro. Shakespeare escolhia rapazes imberbes para fazer o papel das mulheres em suas peças. Esse fato já nos fornece um panorama totalmente preconceituoso em relação ao papel da mulher na sociedade da época. (POLIDÓRIO, 2009, p. 2).

Em Hamlet, a personagem feminina, Ofélia recebe essa caracterização da mulher submissa, que obedece ao marido, ao pai e ao irmão, ela não age, não tem voz e/ou poder de decisão.

Exaurida de ser lucubrada como frágil e submissa ao marido e rainha do lar, a mulher resolve lutar contra tal estereótipo e procura equidade aos direitos dos homens. Surge assim com a intenção de lutar contra a opressão e o preconceito atribuído a mulher o movimento feminista.

Shakespeare é considerado por inúmeros críticos literários como o gênio do drama, ou ainda o cânone ocidental, em sua obra o autor retratou diferentes tipos de personagens, independentemente do sexo biológico, culpados, inocentes, angelicais ou más. A personagem Ofélia, da peça Hamlet, é a imagem da submissão e da doçura esperada em mulheres numa sociedade patriarcal, porém também foi retratada em algumas pinturas como ninfa. Ofélia é o retrato fiel da mulher da era elisabetana, da misoginia culturalmente marcada em ideais e opiniões de seu irmão e de seu pai, e ainda das opiniões exageradas de Hamlet, quando julga-se traído.

Ofélia, a mais frágil heroína de Shakespeare, que flutua na trama, oprimida por personagens masculinos fortes. Ofélia fica entre a imagem da donzela inocente, herança da Idade Média, onde o padrão católico é a Virgem Maria e a imagem da ninfa, reflexo do renascimento, em que há a volta para o paganismo mitológico. Quem é a personagem Ofélia? Na peça nós não temos uma visão sobre sua personalidade, ela está “sob custódia” (PERROT, 1980).

De tal modo, a existência de Ofélia acontece atrás de figuras masculinas, num processo de acondicionamento a uma imagem opaca e idealizada pela época. Se *a priori* a personagem mantinha-se em silêncio e obediência, no fim sua loucura dar-lhe poder de expressão. Perrot ressalta que este comportamento reflete ao padrão da época no que abrangia comportamento e apresentação feminina numa sociedade machista.

Os sermões dos pregadores, os conselhos paternos, os avisos dos diretores, as ordens dos maridos, as proibições dos confessores [...]: as mulheres deveriam conviver com as palavras daqueles homens a quem uma determinada organização social e uma ideologia muito definida tinham entregue o governo dos corpos e das almas femininas. Uma parte da história das mulheres passa também pela história daquelas palavras que as mulheres ouviram ser-lhes dirigida, por vezes com arrogância expedita, outras com carinhosa afabilidade, em qualquer caso com preocupada insistência (PERROT, 1980, p. 484).

Em sua primeira aparição na peça, Ofélia é orientada, guiada e direcionada, seja pela repreensão do pai



ou pela voz do irmão.

POLÔNIO Eu lhe ensino: você faz papel de bebê Ao se deixar pegar com essas belas ofertas. É pura moeda falsa! Oferte com mais zelo Se não – pra não esfalfar a pobre palavra No galope – vai é me ofertar um fedelho OFÉLIA Senhor, ele me pleiteou com seu amor Nas formas mais honrosas (SHAKESPEARE, 2001, p. 105).

Ao descobrir sobre a existência dos protestos de Ofélia, seu pai utiliza de sua posição para silenciá-la. A ela, como mulher na época, concerne aceitar, não dando espaço para seus sentimentos. Quando Polônio muda de opinião quanto à respeito da loucura de Hamlet, este manipula a filha para obter a revelação sobre a crise do príncipe.

POLÔNIO A essa hora, vou jogar-lhe minha filha (SHAKESPEARE, 2001, p.163).

Quando se deixa usar dessa forma, Ofélia torna-se para Hamlet de uma “ninfã” e amada num brinquedo manipulativo de outrem com finalidade de aprisioná-lo em armadilhas e tramas palacianas. Trazendo à tona a análise das duas “Ofélias” contidas nas falas de Hamlet, pode-se notar um jogo de contrastes – “ninfã”, remetendo ao sensual e mitológico e “orações”, fazendo menção ao cristão, criando uma imagem dualista da mulher:

HAMLET [...] A bela Ofélia. Ninfã, em tuas orações sejam Lembrados meus pecados! (SHAKESPEARE, 2001, p. 88-89).

A persona é posta nos limites, de sedutora das águas e o padrão virginal da donzela. Adversando-se, Hamlet nega qualquer sentimento que teve para com Ofélia, ele a ataca e argumenta com questões acerca de não associação de belo e honestidade, e ainda suscita dúvidas sobre a virtuosidade da mesma.

HAMLET Ha, ha, você é decente? OFÉLIA Senhor? HAMLET Você é bela? OFÉLIA O que quer dizer, Vossa Alteza? HAMLET Que se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir nenhuma conversa com sua beleza. OFÉLIA Ma a beleza, senhor, com quem poderia ter melhor comércio do que com a decência? HAMLET Sim. O poder da beleza transformará antes a decência em cafetina do que a força da honestidade poderá traduzir a beleza em sua semelhança. Isso já foi um paradoxo, mas os tempos o comprovam. Eu a amei um dia (SHAKESPEARE, 2001, p. 110).

Dando continuidade a tal fala, Hamlet aconselha Ofélia ir para um convento. Em sua língua original, o texto da peça, apresenta a palavra convento a palavra ‘nunnery’, que quando contemporânea ao próprio Shakespeare, posta como gíria, tem conotação de prostíbulo. Logo, a personagem é, novamente, colocada numa posição sacra e depois profanatizada.

A partir de tais questões, pode-se ter ciência de como a personagem Ofélia é concomitantemente transfigurada pelo discurso do príncipe. Com a morte de Polônio, a loucura da jovem consente a personagem, mesmo que com tom de discurso desconexo e contraditório, a liberdade de fala que lhe era proibida no passado. Num abismo de loucura, suas palavras, mesmo que desordenadas e incongruentes, aclaram parte da angústia



existencial e até sexual que a permeava. A partir daí não se tem mais o arquétipo de Hamlet sobre ela, e sim da própria persona sobre seu mundo. Santos e Costa (2010) asseguram:

Existe, portanto, aos olhos de Hamlet, duas maneiras de ver Ofélia. Sendo assim, como dito anteriormente, a ninfa e a donzela dividem o corpo, transformando-a em um ser de dupla essência na peça. A partir disso, analisaremos a representação de Ofélia em cada uma das pinturas que são contrastantes, representando assim os dois olhares de Hamlet sobre ela (SANTOS; COSTA, 2010, p. 238).

Ressalto aqui que a história do raciocínio filosófico ininterruptamente ocorre com a centralidade do trabalho da razão, simplificando-se na palavra "logocentrismo", esta nada mais é que uma elevação da morte das imagens. Se na filosofia sempre houve domínio da iconoclastia, do fortalecimento do *logos* contra a imagem. Notavelmente que ela, também, foi o discurso primário da negação do masculino para com o feminino, do isolamento político. O questionar ocorre respectivamente com uma profunda misoginia. É crucial perceber o discurso contra as mulheres nitidamente demarcado em alguns textos filosóficos enquanto testemunha-se a imagem de seu extingimento. A filosofia ajudou no processo de definição de uma mulher "como imagem" da falsidade, ignorância e anatomia do destino. Ela lutou contra as imagens, todavia não o fez contra o arquétipo criado para a mulher.

Caso se possa dizer que a morte da imagem é a imagem de uma mulher morta à medida que se compreende a mulher como metáfora da imagem, a história das representações das ninfas, das mulheres jovens, é a representação de um ideal da beleza como ideal do conhecimento, mas também ideal poético (TIBURI, 2013, p. 303).

Numa forma de romantismo tardio, mulher e a imagem foram associados pela literatura e filosofia medievais, o que Giorgio Agamben faz em *Ninfa*, expõe aspectos da "confusa relação entre os homens e a ninfa", que não passa da "relação entre o homem e sua imagem".

Segundo Agamben, a imaginação que deveria unir o mundo sensível e o pensamento sofre de uma fratura, aquela entre a imagem e a mulher real, aquela que aparece no fato de que Bocaccio toma o partido das mulheres contra as musas, porque, embora sejam todas mulheres, as musas não "mijam". Tal fratura fora suturada pelo "amor" dos poetas. A ninfa, diz Agamben, seria essa mulher ao mesmo tempo imagem, aquela que teria curado a fratura, a mesma com quem sonha Edgar Allan Poe em sua *Filosofia da composição*, publicada em 1846, ao dizer que "[...] a morte, pois, de uma mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo [...]". A imagem de uma ninfa morta seria uma contradição em relação à vida, que é própria da beleza feminina, um "oxymoron tornado pleonasma" com o ideal poético do amor na Idade Média e na Renascença, mas a modernidade define que apenas uma ninfa morta ainda pode ser amada. O ideal do amor do romantismo é assim perverso: ele vem necrofilicamente curar a fratura aberta por Bocaccio (TIBURI, 2010, p. 305 *apud* AGAMBEN, 2007, p. 48).

A mulher é alicerçada apenas como imagem, em alguns discursos tornou-se normal exteriorizar o feminino apenas como imagem, como fraco, como imaginação e não como algo concreto. Já sublinhava Tiburi (2006), "Dizer que a imaginação seja 'mulher' impõe uma correspondência fantasmática e nociva para as



mulheres: a imagem é metonímia para a mulher”. Ou seja, a mulher como imagem é mais um modo de mata-la como feminino, é um artífice de, sobretudo, extinguir seu potencial político. A representatividade principal da mulher na história patriarcal nada mais é que a imagem da mulher morta. Logo, numa espécie de necrofilia, há uma união de filosofia e arte.

Já dizia Tiburi (2006), que o pensamento que tentou condicionar as imagens se junta à mesma história que, por sua vez, estipula um encontro entre mulheres e a morte. Essa mulher morta torna-se símbolo da nulificação pela qual a história e experiências de homens alcançam, ressaltando que estas compõem o gozo escópico que transforma o olho numa espécie de órgão devorador de mundo com o monte de efeitos e reflexões presunçosas politicamente ou seja, a primeira coisa que se vem em mente ao analisar Ofélia é a imagética de um gozo masculino – obviamente o masculino nada mais é do que um modo de ver a mulher, de como estar diante dela.

Louca e morta, Ofélia foi à imagem da alienação, da forma de como ser mulher e da abstrusa relação entre o feminino e a morte nas representações do século XIX. Ofélia foi e ainda é uma imagem, assim sendo, nutriu outros estereótipos. A imagética que se sustentou da vida e que, também, pelo alento do poder que lhe é característico, alimentou a vida.

A imagem, portanto, se destaca dela apenas naquele aspecto conceitual - e, portanto, convencionado no campo do entendimento -, que nos faz saber que uma imagem sendo uma imagem nunca é "mera" imagem. Nesse sentido, é preciso pensar Ofélia como uma imagem que vai além de si, que em seu poder de afetar o real tornou-se "fantasma": uma atuante memória do que foi visto (TIBURI, 2010, p. 325).

Gertrudes quem conta a morte de Ofélia, todavia não existem sinais indicando que a personagem, antes de morrer, tenha executado as ações narradas pela rainha. Ou seja, Gertrudes trás elementos com tentativa de apaziguar Laerte, já que este ainda estava enfurecido pela morte do pai. Não há referência concreta entre o discurso lírico que trás um ar de romantismo à morte da jovem e o que de fato ocorre fora do palco.

Levando em consideração que “as imagens das mulheres dizem ou sugerem, os sonhos, as angústias e as aspirações dos homens” (DUBY, 1992), em Hamlet, ao analisar a personagem Ofélia, é nítido que ela é a representação das mulheres no período histórico e que Shakespeare viveu – passagem da Idade Média para o Renascimento. Na peça enquanto obra literária é nítido que alguns discursos das personagens apresentam uma espécie de transição temporal, Idade Média para Renascimento. Período este que torna-se notório quando se quebra o que deriva na percepção do leitor e da peça e ainda na da persona Hamlet. Ressalto aqui que suas opiniões, envoltas de contrastes e valores culturais, tornando Ofélia num ser dicotomizado, enquanto seu pai vive esta nada mais é que alguém submissa e virgem, todavia, como dito anteriormente, com a morte de seu pai a garota recebe atribuições de ninfa.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Turim: Bollatti Boringuieri, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: A experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary Del (Org). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2007. p. 322 -361.

POLIDÓRIO, Valdomiro. A figura feminina nas tragédias Hamlet, Macbeth, Otelo e Rei Lear. In: *SEMINÁRIO DO CELLIP: Pesquisa em Língua e Cultura na América Latina*, 19., 2009, Cascavel. *Anais...* Cascavel: EdUnioeste, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. ed. bilíngüe. Lisboa: Cotovia, 2001.

SANTOS, Alessandra Lessa. COSTA, Grazielle Pissollatto. *Entre a donzela e a Ninfa: duas maneiras de perceber Ofélia de Shakespeare*. Editora Todas as Musas. Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Artes, Ano 1, Nº. 2.

TIBURI, Márcia. "Branca de Neve ou corpo, lar e campo de concentração: as mulheres e a questão biopolítica". In: TIBURI, Márcia; VALLE, Bárbara. *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008b. p. 53-73.

TIBURI, Márcia; EGGERT, Edla; MENEZES, Magali. *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

TIBURI, Márcia; VALLE, Bárbara. *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008a.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 4

O QUE JANE AUSTEN NOS ENSINA SOBRE AS MULHERES DE SUA ÉPOCA

Adriana Sales Zardini (CEFET-MG, UFMG, JASBRA)

Muitos leitores se perguntam a respeito das influências que Jane Austen sofreu ao longo de sua vida que repercutisse em sua produção literária. Através das biografias escritas por biógrafos contemporâneos e parentes de Austen, podemos ter uma noção das influências: quer seja livros, família, amigos e sociedade de um modo geral. Uma fonte riquíssima para análise seriam as cartas da escritora. Entretanto, após sua morte restaram poucas cartas, pois, sua irmã e herdeira da maior parte de sua correspondência, fez o que era o costume na época: ou seja, queimar toda as cartas trocadas entre Jane e seus familiares e amigos. Sendo assim, não é uma tarefa fácil traçar um paralelo entre o que Austen vivenciou e que pode ter refletido em sua obra. Segundo Caixeta e Barbato (2004, 211), as informações a respeito das mulheres, até o começo do século XX “*eram obtidas, sobretudo, no espaço doméstico, através de cartas e diários, inclusive, sabe-se que muitos foram destruídos pelas próprias mulheres, geralmente casadas, para se adequarem aos padrões sócio-culturais do silêncio e quietude femininos*”.

O propósito desse artigo é apresentar uma visão a respeito das vivências de Austen em contraponto com suas obras. Levou-se em consideração os estudos de Kaplan (1994), Day (2006), Sulloway (1989) e Jones (2009), trabalhos estes que serviram de fundamentação para a discussão a respeito posição da mulher na sociedade britânica do século XIX. É preciso levar em consideração que os estudos em torno da obra e vida de Jane Austen nos mostram detalhes riquíssimos sobre o modo de vida das mulheres de sua época.

Jane Austen foi uma mulher de seu tempo e, portanto, escreveu sobre seu tempo. Entretanto, a grandiosidade de sua obra deixa transparecer traços fortes das influências que ela sofreu ao longo da vida. Influências essas que podem ser analisadas sob a perspectiva dos livros que ela leu e/ou tinha ao seu alcance, às experiências de vida de seus familiares e comunidades onde viveu. Entretanto, o que merece um destaque são as relações de amizade e parentesco entre a escritora e as mulheres à sua volta que merecem uma observação mais detalhada. Obviamente não se pode dizer que Austen deve sua criatividade única e exclusivamente às experiências vividas, o talento nato da escritora em nenhum momento é discutível. A proposta desse artigo é apresentar uma visão das mulheres de sua época vista sob as lentes de uma escritora perspicaz e brilhante.

Ao escolher fazer uma análise sobre as mulheres de sua época, optou-se também por fazer análises de



suas personagens femininas como maneira de exemplificação. O objetivo é apresentar a maneira como as mulheres de sua época viviam e compará-la aos comportamentos femininos em sua obra. O propósito não é exaurir o assunto e sim fazer um recorte analisando questões como dualidade cultural, amizade, comportamento feminino, cultura feminina, entre outros.

AS MULHERES INGLESAS NO SÉCULO XIX

As mulheres da geração de Austen viviam segundo normas impostas pela sociedade e pelos livros de condutas morais de moças de fino trato. Mulheres que pertenciam a uma família com um mínimo de renda, deveriam seguir normas de comportamento que praticamente lhes obrigava a permanecerem em seus lares, tendo em vista apenas a possibilidade de um casamento vantajoso como forma de manter uma segurança e estabilidade financeira e, quem sabe, a promessa de um amor. Já que o casamento naquela época era tido meramente como um contrato entre as famílias, almejar se casar por amor era tido como uma ilusão de moças que não conheciam a realidade à sua volta.

No século XIX não era aceita a concepção de igualdade entre gêneros e nem sequer uma discussão em torno do assunto. A desigualdade entre homens e mulheres pode ser vista em relação às questões como educação, comportamento e regras impostas pela sociedade.

No contexto familiar, as mulheres deveriam permanecer em casa, tratando de assuntos domésticos, culturais ou passatempos. Não se trata de serem responsáveis pela limpeza da casa e alimentação da família. Em famílias como a de Jane Austen, que pertencia à classe denominada *gentry* (classe média ou baixa aristocracia) e com uma renda anual de 300 mil libras (MCMMASTER, 1997) era possível manter um número mínimo de empregados responsáveis pela limpeza, alimentação e ordem da casa. Entretanto, não se pode afirmar, que as mulheres da família Austen permaneciam apenas nas tarefas relacionadas ao lazer, educação e entretenimento. Tanto a matriarca dos Austen, quanto Jane e sua irmã Cassandra eram responsáveis pela ajuda em tarefas domésticas que se assemelham às tarefas regulares de uma dona de casa do século XXI, retirando obviamente os utensílios domésticos modernos que facilitam nossas vidas.

Se a principal função da mulher era permanecer em casa, naquela época era comum as moças terem uma educação simplificada em casa mesmo, com um(a) tutor(a), responsável por sua alfabetização e letramento. No caso de Jane e sua irmã, as duas permaneceram em internatos por períodos curtíssimos, não sendo beneficiadas pelo convívio com outras crianças e moças. Além disso, era comum que moças pertencentes à



aristocracia recebessem aulas de música, canto e idiomas, sendo o piano e a harpa os mais populares, as aulas de idiomas, principalmente o francês e o italiano, além de favorecerem a leitura de livros em outros idiomas e a comunicação em geral, auxiliava nas aulas de canto já que as óperas eram cantadas em sua grande maioria nesses idiomas. No quesito educação, era bastante distinta a educação recebida por moças e rapazes. Aos rapazes era direito dar continuidade aos seus estudos em universidades, sendo que às moças apenas na segunda metade do século XIX é que foram abertas vagas nas universidades, sob o reinado da Rainha Vitória. Somente no final da década de 1840 as faculdades Queen's e Bedford, ligadas à Universidade de Londres, ofereceram vagas para moças, e, entre as décadas de 1860 e 1870, Oxford e Cambridge ofereceram vagas para o sexo feminino.

Algumas peculiaridades distinguiam homens e mulheres. Aos homens era dado o direito de primogenitura para herdar as posses de seus pais. Entretanto, às mulheres não cabiam esse direito, sendo que a herança de seus pais era transferida ao parente masculino mais próximo, caso não houvessem irmãos para herderam a riqueza da família. Era comum a crença de que mulher não tinha o direito e/ou não era capaz de administrar os bens da família. Nas obras de Austen percebemos o quanto a questão de primogenitura é fundamental para o bem-estar de suas personagens. Enquanto as moças da família Bennet (*Orgulho e Preconceito*) seriam destituídas de sua casa e seus bens após a morte de seu pai, tendo que buscar um casamento vantajoso que lhes proporcionasse a garantia de sobrevivência, Mr. Collins, primo das moças, é o parente direto masculino a herder os poucos bens da família. Em *Razão e Sensibilidade* a situação é mais explícita, pois as irmãs Dashwood e sua mãe se vêem, logo no início do romance, obrigadas a deixarem os confortáveis aposentos onde viviam com seu pai, para o filho primogênito, fruto do primeiro casamento do patriarca. Apenas no romance *Emma*, é que a personagem principal Emma Woodhouse não se vê obrigada a ceder às pressões de se casar porque ela tinha direito aos bens e à riqueza de seu pai, caso de morte. No caso específico de *Emma*, esse tipo de arranjo legal era praticado com muita cautela e em raríssimos casos. Esse é um ótimo exemplo de contraponto que Austen nos mostra ao longo de sua obra: mulheres que recebem tratamentos semelhantes, sendo *Emma* a exceção.

As questões legais também eram muito restritivas às mulheres, no caso de separação, por qualquer que tenha sido o motivo, as mulheres não tinham o direito de permanecerem com seus filhos. Sendo apenas em 1882 que foi aprovada uma lei que permitia às mulheres a guarda de seus filhos.

Saindo da esfera jurídica e entrando no comportamento aceito pela sociedade, nem mesmo após o sofrimento da perda de um ente querido era possível acompanhar um cortejo fúnebre, por exemplo. *Cassandra*



Austen e sua mãe não tiveram permissão para acompanhar o cortejo fúnebre de Jane. As justificativas para tal proibição estavam centradas apenas em mera imposição ou a questões como fragilidade, pouca saúde para vivenciar o enterro de outra pessoa, etc.

Em sociedade as mulheres deveriam se comportar de tal maneira que fossem discretas e gentis ao falar. Os passatempos permitidos às mulheres daquela época estavam restritos à música, canto, aulas de etiqueta, pintura, dança, e habilidades manuais como bordado e produção de enfeites, cadernos de recordações e diários. Nem mesmo os penteados eram algo de cunho pessoal, as mulheres da aristocracia possuíam uma empregada para lhes auxiliar na festimenta e ornamentação de seus cabelos.

Basicamente era permitido que as moças fossem aos bailes, desde que já tivessem sido apresentadas à sociedade – uma espécie de ritual que lhes favorecia a entrada aos bailes e possibilitava travar novas amizades e possivelmente conhecer um rapaz que lhe garantisse um bom casamento. Nesse sentido, é perceptível a presença de casamentos ao longo de todos os romances escritos por Austen. Ou seja, a maneira de manterem ao longo da vida com um mínimo de conforto seria por meio de um casamento já que depender das finanças dos irmãos ou parentes masculinos era algo que causava certa instabilidade, visto que nem todos os homens tinham condições de manterem suas famílias (esposas e filhos) e as suas famílias de origem (mães e irmãs). A vida de Austen é também um bom exemplo de diferenças entre homens e mulheres e como a falta de renda afetava profundamente a vida das mulheres que não se casassem.

Após a morte do pai de Austen, Jane e Cassandra não tinham se casado e ficaram, juntamente com sua mãe, à mercê da ajuda de seus irmãos. Como o irmão de Austen, Edward, foi adotado por uma família de posses (costume comum naquela época, quando o casal rico não tinha herdeiros sanguíneos), as irmãs e a matriarca Austen foram viver no condado de Chawton, próximo a Winchester, Inglaterra. Edward herdou uma mansão e demais propriedades dos Knight (pais adotivos) e assim conseguiu manter as irmãs e a mãe em condições razoáveis de vida ao alojá-los no chalé próximo à mansão em Chawton.

Sendo solteiras ou viúvas, dependiam dos parentes. A situação era diferente quando as moças se casavam. Ao se casar naquela época, as obrigações se restringiam a desenvolver uma boa relação com a empregada da casa, planejar os cardápios das refeições, conduzir empregados, ajudar aos mais pobres e doentes, decorar a casa, alfabetizar os filhos - caso não houvesse um tutor (SULLIVAN, 2007). Eram raros os casamentos por amor, entretanto não é que se vê na obra de Austen. Nos seis principais livros, as personagens centrais se casam por amor no fim da trama. Apenas Marianne Dashwood não é totalmente apaixonada por Coronel Brandon, apesar de o casamento entre os dois não foi puramente por questões financeiras.



O casamento era tido como uma maneira de aumentar ainda mais as posses, caso fossem ricas; ou, possibilidade de ascensão social, se fossem menos privilegiadas. Como afirmam Gilbert e Gubar (1979), o casamento é crucial porque é a única forma acessível de auto-definição feminina da época. Austen nos apresenta duas concepções a respeito do casamento: a visão tradicional e aristocrática (aliança entre famílias e segurança para a mulher) e a visão moderna e burguesa (onde o indivíduo possui direito de escolha).

Porém, preocupadas com a velhice, algumas mulheres estavam dispostas a se casarem, já que está era a única oportunidade para a estabilidade financeira ou até mesmo para escapar de uma família desagradável. É possível perceber esse dilema no diálogo entre as irmãs Emma Watson e Elizabeth (AUSTEN, 2007, p. 60)¹:

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

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

Sob essa perspectiva de poucas oportunidades de desenvolver seus potenciais, as mulheres se viam aprisionadas em ações repetitivas e entediantes. O sonho de realizar algo além da fronteira de suas casas não era ambição da maioria das mulheres dessa época. Não por falta de aspiração, mas porque as convenções sociais não lhes permitiam alcançar vãos mais altos. Até mesmo escrever era algo considerado como incomum para uma mulher. Mulheres escritoras sempre existiram, desde a antiguidade, porém, para uma moça da aristocracia não era algo comum. O costume era escrever peças ou pequenas histórias para entreterimento da família. A própria Jane Austen começou a escrever desde muito cedo, escrevendo todo tipo de peça para ser apresentada em família, ou pequenas histórias. O diferencial de Austen é que ela tinha um público cativo que lia suas obras e certamente influenciavam o texto final.

A ESCRITA DE JANE AUSTEN E AS MULHERES DE SEU TEMPO

Kaplan (1994) sugere que Jane e as mulheres de seu círculo de relacionamentos viviam sob uma espécie de dualidade cultural, segunda a qual essas mulheres viviam sob uma comunidade patriarcal baseada na ideologia da domesticidade. Entretanto, a autora (KAPLAN, 1994, p. 4) destaca que as mesmas mulheres também “produziram entre si uma visão alternativa de uma feminilidade independente e assertiva,

¹ Tradução minha.



implicitamente e explicitamente crítica a versão patriarcal dominante no que diz respeito à feminilidade e aos deveres domésticos". O que Kaplan nomeia de dualidade cultural, alguns autores chamam de "cultura feminina" ou "esfera feminina". Em seu estudo, a autora salienta que embora a "cultura feminina" esteja voltada para ações individuais, há também influência da "cultura da aristocracia rural²" que em um certo grau enfatiza os efeitos mais salutares que a vida em comunidade e a cultura podem exercer sobre os indivíduos. Sob esse aspecto, entra em ação a ideia de domesticidade.

Uma exemplificação a esse respeito pode ser encontrada em *Orgulho e Preconceito*. Apesar da obra representar a "cultura feminina" sob a voz da Elizabeth Bennet, também limita e diversas formas de modo que a subversividade é discreta.

Sem analisarmos o contexto cultural no qual Austen foi inserida não é possível a entendermos enquanto escritora. Se observarmos que exemplos e comportamento das mulheres casadas e das mães, assim como descritos nos livros de conduta, não há espaço para outros afazeres, já que a principal função das mulheres casadas eram tomar conta dos filhos. Entretanto, há que se pensar também nas mulheres que não se casaram e que por fim também tiveram a mesma função de cuidar dos filhos das irmãs, cunhadas e/ou primas. Como descrito por Maria Edgeworth e Richard Edgeworth (1801) em seu livro "*Practical Education*": o sexo feminino, levando-se em conta sua situação, seus modos e talentos, são peculiarmente adequados para administrar os primeiros anos da infância. E *Persuasion* de Austen, podemos observar como uma irmã mais velha e solteira acaba por tomar contas dos filhos da irmã ou cuidar da mesma até que ela se recupere de alguma doença. Esse tipo de ajuda era uma maneira de perpetuar a posição da família de uma geração à outra (Kaplan, 1994).

Um outro aspecto interessante de se observar na sociedade dessa época é que as mulheres ao mencionarem seus interesses e experiências, frequentemente faziam menção de maneira a diminuir o valor das coisas, fazendo como uma espécie de eco da sociedade patriarcal que via as atividades domésticas como triviais e sem importância. Até mesmo Jane faz menção as atividades por ela realizadas como pequenos eventos ou 'pequenos nada's' em cartas enviadas para Cassandra, segundo Kaplan (1994, p. 49).

Contudo, apesar de publicamente afirmarem que suas atividades são eventos triviais, Kaplan acredita que as mulheres do círculo social de Austen, através da análise de suas correspondências, estavam conscientes de que seus anseios eram diferentes de suas obrigações. As amigas travadas dentro desse círculo vivido por Austen, analisadas sob a perspectiva da domesticidade, acabam por influenciar a escolha de amigas e balizar

² "gentry's culture".



seus comportamentos, já que estavam constantemente cercadas pelo mesmo grupo de mulheres, quer seja da família ou amigas. Se analisarmos a situação das amigas duradouras e verdadeiras, pode-se afirmar que eram amigas extremamente romantizadas, como sugere Kaplan (1994). Ou seja, amigas sinceras e sem conotação erótica.

O quarto de livro de Austen, *Emma*, é recheado de momentos de puro prazer de uma amizade sincera, como da protagonista Emma e sua amiga Harriet Smith. As duas estavam sempre juntas, quer seja lendo um livro, montando um livro de adivinhações, pintando, fazendo visitas aos mais pobres, entre outros. Dentro desse microcosmo feminino, as duas se distanciavam e se distinguiam do universo masculino. Na vida real, apesar de perceberem as qualidades que as distinguiam dos homens e o desejo de autonomia em suas vidas, faziam questão de manter o assunto apenas entre elas.

A questão de identidade de gênero ou identidade feminina dentro da comunidade onde Austen viveu estava relacionada ao *status* e ao *status* da elite. As noções do masculino e do feminino são construções históricas, fruto das relações sociais. Sendo que a maioria das sociedades apregoa a existência de papéis diferentes para homens e mulheres, onde cada um representa um papel social.

Exercer a função de escritora só foi possível para Austen porque ela viveu em um ambiente familiar e comunitário onde as pessoas incentivavam a leitura e escrita como diversão. Em vários momentos de sua vida, Jane foi estimulada pelas pessoas à sua volta, quer seja pelo fato de o pai possuir uma biblioteca razoável para época ou pelo fato de que seus parentes e vizinhos apreciavam seus escritos. Desde a mais tenra idade Austen pertenceu a um círculo de amigas considerado altamente letrado, intelectualmente curioso e divertido³. Os primeiros escritos de Jane foram para diversão da família, porém, mesmo após ela ter se tornado oficialmente uma escritora, a família era constantemente consultada para dar opiniões acerca de seu trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vários elementos contribuíram para Austen se tornar a grande escritora que hoje apreciamos. Austen tinha consciência da posição da mulher na sociedade à qual pertencia. A autora chama a nossa atenção para questões como falta de estudos, falta de liberdade, a família e em alguns casos até mesmo o casamento como instituições que aprisionam as mulheres. Em seus livros, apesar do preconceito e das limitações da sociedade da época, as mulheres são tratadas como seres racionais. Elizabeth Bennet é um exemplo de mulher inteligente e

³ Para maiores informações a esse respeito, Kaplan (1994: 223) sugere a leitura de “Dimensions in of Illiteracy of England 1750-1780” de Roger S. Schofield.



de personalidade forte. De um modo geral, suas personagens principais apresentam, em graus diferentes, independência suficiente para desejarem um casamento por afeição e não apenas por comodidade financeira.

A voz feminina funciona como uma maneira de indentificar o lugar da mulher na sociedade ou para mostrar sua situação através do ponto de vista narrativo. Sendo que a identidade feminina é estabelecida através da construção dos personagens, principalmente através da consciência própria de cada personagem e sua do sistema patriarcal no qual estavam inseridas. Austen busca um equilíbrio ao desenvolver suas personagens femininas, mesmo que algumas tenham que passar por situações que as lavaram ao crescimento intelectual e racional.

Apenas se levarmos em consideração *Orgulho e Preconceito* já é possível observarmos a aristocracia tradicional, com seus costumes e regras. Nesse sentido, a obra funciona como uma lente pela qual nós leitores podemos observar a sociedade da época de Austen. Entretanto, se analisarmos apenas a heroína, Elizabeth Bennet, podemos notar a capacidade genial de Austen de apresentar uma mulher bem à frente de seu tempo, com pensamento autônomo, perspicaz, autoconfiante, espontânea e original. Uma mulher que busca a felicidade além das convenções sociais num relacionamento igualitário e amigável. Nesse sentido, Elizabeth passa por um processo de educação invertido, onde a mulher tem a participação ativa que visa aperfeiçoar sua independência e fortificar sua autoridade moral.

Ao concluir esse artigo, retomo minha proposta que foi a de fazer um recorte na riqueza da obra de Austen para salientar como vivências pessoais e as pessoas à sua volta moldaram seu pensamento de maneira positiva favorecendo assim seu brilhantismo como escritora.

REFERÊNCIAS

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

CAIXETA, J. E.; BARBATO, S. *Identidade Feminina – Um conceito Complexo*. Paidéia: Ribeirão Preto, 2004. V. 14, N. 28, Páginas: 211-220. Disponível on-line: <http://www.revistas.usp.br/paideia/article/view/6188>. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

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

KAPLAN, D. *Jane Austen among women*. London: The Johns Hopkins University Press: 1994.

MCMMASTER, Juliet. Class. In: McMaster, J. Copeland, Edward. *The Cambridge Companion to Jane Austen*.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Cambridge: Cambridge University Press: 1997, p. 115-129.

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

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 4

AS FACES FEMININAS NOS CONTOS MACHADIANOS

Caren Fernanda Haack (UCS)
Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo sobre as personagens femininas criadas por Machado de Assis nos contos "Uns braços" e "A cartomante", analisa, através da representação feminina da mulher do século XIX, os tipos de personagens mostrando a rebeldia, a dissimulação, a esperteza, o misticismo e a traição; bem como as questões sociais envolvidas. A leitura de contos como "A cartomante" e "Uns braços" possibilita a percepção que Machado de Assis não apenas escrevia, mas, também, envolvia-se com questões sociais e procurava mostrar isso nos seus escritos, nos diferentes tipos de personagens; no comportamento humano e seus desvios. Através da representação feminina da mulher do século XIX, as personagens mostram a rebeldia, a dissimulação, a esperteza, o misticismo e a traição, elementos que ajudam a traçar alguns perfis aparentes nos contos machadianos. São esses os perfis analisados nos contos citados anteriormente.

2 MACHADO DE ASSIS: O SALTO NA FICÇÃO BRASILEIRA

Machado de Assis (1839-1908) nasceu no Rio de Janeiro. Mestiço, de origem humilde - filho de um mulato carioca, pintor de paredes, e de uma açoriana -, apesar de ter frequentado a escola primária e ter sido obrigado a trabalhar na infância, alcançou alta posição como funcionário público e gozou da consideração social numa época em que o Brasil ainda era uma monarquia escravocrata. Foi jornalista, crítico literário, crítico teatral, teatrólogo, poeta, cronista, contista e romancista. De acordo com Cereja e Magalhães (2010), a obra do autor é extensa e variada em que se sobressai como contista e romancista. Preocupa-se com a técnica de composição, com a articulação dos temas, análise do caráter e do comportamento humano.

Por ter ficado órfão muito cedo, foi criado pela madrasta Maria Inês. Conforme Moço (2008), o autor se destaca ainda por conseguir unir o erudito e o popular de forma única. Ele revolucionou a cultura nacional. Mulato, gago e epilético, se tornou admirado e respeitado nos mais salões da corte, contando histórias e ajudando a moldar a ideia do que é sermos brasileiro.



Machado casou-se em 1870 com a portuguesa Carolina Augusta Xavier de Novaes, seu grande amor e companheira até o fim da vida. Em 1887, junto aos maiores nomes da literatura de então, como Rui Barbosa, Olavo Bilac e Joaquim Nabuco, fundou a Academia Brasileira de Letras - tornando-se, depois, seu presidente perpétuo. Era igualmente admirado pelo povo e pela corte. Quando morreu, uma multidão acompanhou seu velório.

É importante ressaltar que em suas primeiras obras, tratou de abrandar as crises morais e sociais dos personagens, conforma exigia o gosto romântico, ainda predominante. De acordo com Gonzaga (2004), em seu primeiro livro de contos (Contos Fluminenses) e em seu primeiro romance (Ressurreição) sedimentaram a imagem de um escritor que utilizava com correção e propriedade da língua portuguesa e que preferia relatos psicológicos às tramas de ação constante. Entre várias singularidades de Machado de Assis, encontra-se a surpreendente mutação ocorrida no caráter da ficção.

Sabe-se pouco sobre o que ocorreu com o escritor entre 1878 e 1880. A epilepsia, que alguns apontam como causa da transformação, não a explica, pois há muito já vinha se manifestando. Durante esse período, é verdade, o escritor estava muito doente, e a proximidade da morte deve ter posto em xeque suas certezas. Outros partem para a tese fantasiosa de que esse mestre da dissimulação, que conhecia tudo de hipocrisia humana, fingiu. Teria fingido durante toda a década de 1870, produzindo obras convencionais para ganhar prestígio e estima do público.

Machado foi operário de gráfica, revisor de editora, vendedor de livros, jornalista e escriturário de repartição pública. A palavra e a linguagem foram sempre seu ganha-pão. Lajolo (1988), o escritor conhecia o direito e o avesso do trabalho como escritor, desde escrever contos, romances; passando por criticar obras alheias, e produzir materialmente na gráfica. Decoro, compostura, respeito à autoridade, modéstia, timidez, espírito conservador, hábitos rotineiros - tudo isso foi Machado de Assis na vida particular e pública.

2 CONTO: UMA NARRATIVA

Pode-se dizer, segundo Gotlib (2004), que o conto tem sua origem nas rodas de conversa, no círculo de convivência, em que as pessoas contavam e ouviam casos, trocavam notícias, transmitiam conhecimentos perto do fogão à lenha, ou simplesmente perto do fogo.

Para Júlio Casares (apud GOTLIB, 2004), existem três ocupações da palavra conto: 1. relato de um acontecimento; 2. narração ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para



diverti-las. Todas apresentam um ponto comum: são modos de se contar alguma coisa e, enquanto tal, são todos narrativos.

Ao analisar o conceito de Casares (apud GOTLIB, 2004), de fato, toda narrativa apresenta uma sucessão de acontecimentos, de interesse do ser humano; afinal, este interesse vem por querer saber acerca de nós como seres, como fatos quotidianos. Além disso, é necessário fazer com que o ser tenha com o que se ocupar, uma maneira de ativar curiosidade trazendo o acontecimento real ao imaginário com um fundo de falsidade.

O contar (do latim *computare*) uma estória, em princípio, oralmente, evoluiu para o registro escrito, justamente, tendo como objetivo, ocupar o ser humano falando dele para outro. Contar não é apenas relatar algo, implica em trazer um acontecimento por um ser que viveu ou presenciou o fato, a fim de mostrar que o conto não tem compromisso com o real, em averiguar se há verdade ou falsidade, mas mostra que, nesse fato, a realidade e a ficção não têm limites precisos.

Em linhas gerais, o conto, em seu registro escrito, precisa de alguém que assuma a função do contador e vê-se o narrador como representante desta ocupação. A voz do contador, Gotlib (2004), seja oral ou escrita, sempre pode interferir no seu discurso: "Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta, - entonação de voz, gestos olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões -, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistas e manter a atenção do seu auditório."

A pontuação em um texto escrito serve para fazer com que o papel da oralidade seja notado no escrito. Para entonação de voz, usa-se o ponto de interrogação (dúvidas); o ponto de exclamação (admiração, espanto), a vírgula (pausa); os dois pontos (sequência) que interferem no conjunto para compreensão da narrativa.

3 CONHECENDO OS CONTOS MACHADIANOS E ANÁLISE DAS PERSONAGENS

Neste capítulo, são analisadas as personagens dos contos "A cartomante" e "Uns braços"; além disso, serão apresentados os contos divididos em subcapítulos. Antes de iniciarmos as análises é importante entender qual o conceito de cada características aparente nas personagens a serem analisadas. Os conceitos de cada característica foram dados de acordo com Ferreira (2004), o Aurélio. Iniciamos com:

- i. dissimulação: encobrir, não revelar seus sentimentos, disfarçado;
- ii. esperteza: qualidade, modos, espertalhão;
- iii. misticismo: estado espiritual de união com o sobrenatural, o irreal, o fantasioso;



- iv. rebeldia: indisciplina obstinada, resistência, oposição;
- v. traição: deslealdade.

A partir desses conceitos poderemos dar continuidade à escrita e à análise. O objetivo é mostrar que as características citadas acima estão presentes nas personagens femininas nos contos do mestre da dissimulação, Machado de Assis.

3.1 A CARTOMANTE

O conto foi publicado originalmente na *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, em 1884. Posteriormente, foi incluído no livro *Várias Histórias* e em *Contos: Uma Antologia*. No conto, a história de Rita e Vilela, casados, que reencontram um amigo de infância de Vilela, o Camilo. Assim, as personagens são envolvidas em um triângulo amoroso. A cartomante pode ser considerada outra personagem que exerce grande influência no conto por ser capaz de manipular a história dos envolvidos.

Como já dito, Rita e Vilela são casados. Vilela reencontra Camilo, amigo de infância cuja mãe morre e Vilela, sendo advogado, trata dos papéis da mãe do melhor amigo. Enquanto isso, Rita envolve-se com Camilo, criando assim o triângulo amoroso. Depois de receber bilhetes anônimos que o chamavam de adúltero, Camilo diminui as visitas à casa do amigo, o que faz com que Rita visite uma cartomante para saber se Camilo ainda a amava. Camilo ri dos temores de Rita, pois ele mesmo era descrente de tudo.

A história começa numa sexta-feira de novembro de 1869, com um diálogo entre Camilo e Rita. Camilo nega-se veementemente a acreditar na cartomante e sempre desaconselha Rita de continuar com essas visitas.

A cartomante está caracterizada neste conto como uma charlatã, destas que falam tudo o que serve para todo mundo. É uma personagem sinistra que, apesar de não ter nem o seu nome revelado (característica machadiana), destaca-se como uma personagem que ludibria as personagens principais. Rita crê que a cartomante pode resolver todos os seus problemas e angústias.

Camilo, já no fim do conto, quando está prestes a ter desmascarado seu caso com Rita, no ápice de seu desespero recorre a esta mesma cartomante que, por sua vez, o ilude da mesma forma como ilude todos os seus clientes, inclusive Rita. A mulher usa de frases de efeito e metáforas a fim de parecer sábia e dona do destino de Camilo, este que sai de lá confiante em suas palavras e ao chegar ao apartamento de Vilela encontra Rita morta e é morto a queima-roupa pelo amigo de infância, que já está sabendo da traição da esposa e o esperava de arma em punho.



A personagem Rita é descrita inicialmente, pelo próprio marido, como formosa e tonta nas trocas de correspondências entre Vilela e Camilo. Com o passar da história, Machado de Assis começa a mostrar mais características dela, características estas que não demonstram que ela é uma tonta.

A primeira impressão que Camilo tem ao vê-la é a de uma mulher "... graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos¹, boca fina e interrogativa", uma mulher aos trinta anos. Como chegaram ao amor, não se sabe ao certo, apenas chegaram. Rita era muito esperta, usava como pretexto para olhar nos olhos do amante, o jogo de xadrez. Olhos teimosos que o envolviam e ela, como uma serpente², envolveu-o todo. Machado usa a cobra para mostrar que a amante cercava-o de tal forma que não tinha como escapar. Para tornar mais forte a comparação e o seu poder de sedução, o autor ainda escreve "... envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca... Adeus, escrúpulos!" Usando da dissimulação, Rita conseguia o que queria. Ela também tinha as mãos frias e as atitudes insólitas³; mais duas características que podem ser comparadas ao animal, já que a serpente prepara-se para o bote, mas nunca se sabe quando ela o dará, além de ser uma espécie de sangue frio.

3.2 UNS BRAÇOS

A história de Inácio é contada. Um rapaz de 15 anos de idade que vai trabalhar como ajudante de Borges, um solicitador, hospedando-se na casa dele, casa extensa, onde vive com D. Severina. Inácio acaba se encantando com os braços dessa senhora, que traz consigo seus braços sempre nus, o que na época era ato de vulgaridade e informalidade. Para Inácio, as poucas vezes que via D. Severina com os braços nus, era como se fosse um relaxamento pelo dia estressante que tinha no escritório de Borges. Inácio se apaixona por D. Severina, que também tem uma forte atração pelo garoto.

Inácio, sabendo não poder continuar a amar D. Severina, pensa em fugir da casa de Borges. Contudo, os braços da senhora o atraem tanto que lhe falta coragem para deixá-los. Como a história se passa em 1870, não era comum exibir tal parte do corpo. Mas, antes que se pense que a senhora era uma despuddorada, é preciso lembrar que só o fazia por passar certas dificuldades que tornava o seu vestuário falto de peças mais adequadas.

Ela fica com aquele pensamento e várias sensações lhe ocorrem a respeito do sentimento do garoto, por isso oscila entre tratar mal o rapaz e mostrar preocupação com o seu bem-estar. Num certo domingo, dia de

¹ Olhos calorosos, quentes.

² Animal que se locomove em zigue-zague; movimento envolvente.

³ Inesperadas.



descanso para Inácio, D. Severina vai até o quarto dele e o encontra dormindo na rede. Fica algum tempo o admirando, mesmo sem entender porque está fazendo aquilo, sentindo aquilo, e inesperadamente dá-lhe um leve beijo na boca. Nesse momento, Inácio estava num sono pesado, sonhando com ela, sem saber que era beijado realmente. Até que D. Severina ouve um barulho num dos cômodos e temendo ser alguém que pudesse vê-la no quarto do rapaz, sai apressadamente. Pouco tempo depois, Borges manda o garoto de volta a seu pai, e na despedida não vê D. Severina, levando consigo apenas as sensações vividas.

A personagem feminina aqui apresentada mostra as características das personagens machadianas. Observemos a rebeldia que acontece entre a alteração entre tratar bem ou mal o menino:

Percebeu que sim, que era amada e temida, amor adolescente e virgem, retido pelos liames sociais e por um sentimento de inferioridade que o impedia de reconhecer-se a si mesmo. D. Severina compreendeu que não havia recear nenhum desacato, e concluiu que o melhor era não dizer nada ao solicitador; poupava-lhe um desgosto, e outro à criança. Já se persuadia bem que ele era criança, e assentou de o tratar tão secamente como até ali, ou ainda mais. E assim fez; Inácio começou a sentir que ela fugia-lhe com os olhos, ou falava-lhe áspero, quase tanto como o próprio Borges. De outras vezes, é verdade que o tom de voz saía brando e até meigo, muito meigo; assim como o olhar geralmente esquivo... D. Severina tratava-o desde alguns dias com benignidade. A rudeza da voz parecia acabada, e havia mais do que brandura, havia desvelo e carinho. (ASSIS, 2009).

Como citado no início deste capítulo, a rebeldia tem significado, dentre outros, de resistência. A resistência aparece quando D. Severina observa os seus gestos e que havia um princípio de buço. Pensava que ela não era bonita, mas que as distrações do garoto eram sinônimo de amor, então com base nos sintomas concluiu que sim, o rapaz a amava. Por esse motivo começou a destratar-lo sem receio.

A dissimulação aqui é vista como a não revelação de seus sentimentos ou atitudes. D. Severina tem o cuidado de não contar nada ao marido para evitar desgosto a ele e ao garoto. A revelação poderia provocar a saída dele da casa de Borges. Disfarçava a sua descoberta a respeito dos sentimentos do menino quando alternava a voz entre a meiguice e a aspereza.

Outro exemplo de dissimulação aparece no final do conto a partir do momento que a senhora passa a usar um xale para cobrir os braços e Borges avisa ao pai do garoto que não poderia ficar com ele. Então, no dia da despedida, D. Severina não aparece à porta para despedir-se. O solicitador recomenda ao menino que volte outro dia para despedir-se dela porque a senhora estava com dor de cabeça, uma simulação acobertada pelo marido para evitar o encontro com o rapaz.

Ao apontar a diferença de idade entre Severina e Inácio, Machado é elegante e delicado; prefere a sugestão em vez da obviedade. Primeiro anuncia a idade do menino: “Tinha quinze anos feitos e bem feitos”, para mais a frente deixar-nos a par da idade da senhora: “Tudo isso com vinte e sete anos floridos e sólidos”.



Além disso, Severina não só é mais velha como casada, e ambos estão inseridos na sociedade oitocentista, impregnada de valores morais e sociais muito rígidos.

As mulheres machadianas dos contos "a cartomante" e "uns braços", respectivamente, possuem características em comum como a dissimulação (a gentileza com o amigo do marido / a dor de cabeça na despedida), as atitudes insólitas (procurar a cartomante / dar um beijo no menino); a rebeldia (o medo de que o amante deixe-a de amar / tratar bem ou mal o menino). As duas possuem idades parecidas (vinte e sete anos/ trinta anos). As duas são casadas e fazem tudo "por debaixo dos panos" por causa da moral e dos bons costumes da época.

4 AS MULHERES DO SÉCULO XIX, AS QUESTÕES SOCIAIS E A MULHER NA ATUALIDADE

Segundo Souza (2004), a posição subalterna ocupada pelas mulheres na sociedade brasileira oitocentista constitui noção que integra o saber do senso comum, mesmo porque se trata de um estado de coisas que se conservou no essencial até pelo menos os anos 50 do século XX. A personagem feminina do conto ocupa papel semelhante ao descrito acima.

Porém, dona Severina, na tentativa de recusa a esta clausura, não se conforma com esta posição, permitindo que, através de ações ambíguas e movimentos contraditórios que comentaremos posteriormente, revele-se a vontade de ser desejada por outro homem e, por sua vez, a de desejá-lo também. Trata-se de um quadro de adultério pintado com suaves tintas por Machado de Assis, cuidadoso que é na estruturação de suas histórias, nunca ferindo as vistas dos leitores.

A contradição e a ambiguidade em Machado de Assis estão presentes, inicialmente, nos recursos linguísticos e estilísticos adotados, ou seja, na forma que utiliza para expressar seu conteúdo. Então, de saída, percebemos a linguagem por ele usada possibilitando e incentivando movimentos contraditórios e ambivalentes dentro de sua narrativa.

Azeredo (2003) faz uma observação muito pertinente em se tratando das figuras femininas de Machado de Assis, e que se aplica muito bem a D. Severina, cujo nome já aponta para certa perversidade e consequente sedução, ou, conforme o próprio nome, severidade mesmo:

As mulheres, evocadas por Machado de Assis - para quem o eterno feminino é um vasto elemento moral - , têm de ordinário uma soberania de beleza, de sedução, de resistência ou mesmo de virtude, que lhe confere a vitória na luta com o sexo rival. Perversa, em rigor, não vejo nenhuma; perturbadoras há muitas, e de penosa decifração.

D. Severina, visivelmente perturbada com a presença de Inácio em sua casa, passa também a devanear e



a assumir um comportamento semelhante ao do rapaz. Na passagem seguinte, a atitude do solicitador pode ser uma simples repressão, mas pode ser também que estivesse desconfiando de algum interesse por parte de sua mulher e de seu escrevente. Trata-se de um vazio que o texto cria e que o leitor deve resolver sozinho, porque a narrativa machadiana não se compromete em resolver os conflitos que ela mesma cria:

- Que é que você tem? disse-lhe o solicitador, estirado no canapé, ao cabo de alguns minutos de pausa.
- Não tenho nada.
- Nada? Parece que cá em casa anda tudo dormindo! Deixem estar, que eu sei de um bom remédio para tirar o sono aos dorminhocos...

A sujeição feminina encontra-se também manifesta na passagem em que Severina teme acariciar seu próprio marido por medo de irritá-lo ainda mais: “fazia-lhe carinhos, a medo, que eles podiam irritá-lo mais”. Porém, como quem se indigna com essa submissão, Severina tem atitudes mais que ousadas para uma senhora casada inserida na sociedade brasileira oitocentista. Como achasse por bem observar o rapaz Inácio antes de tomar uma atitude inapropriada e precipitada, aceitou estrategicamente que tudo fora apenas ilusão, e “percebeu que sim, que era amada e temida, amor adolescente e virgem, retido pelos liames sociais e por um sentimento de inferioridade que o impedia de reconhecer-se a si mesmo.”

Machado, através de seu texto, consegue transportar o leitor de qualquer época para dentro do seu conto, fazendo com que haja uma real comunicação entre texto e leitor, que, por sua vez, consegue se inserir de tal modo na própria narrativa que passa a vivenciar as mesmas experiências dos personagens, como se de fato estivesse fazendo parte daquele contexto, daquele exato momento histórico em que se insurge a narrativa.

A mulher do século XIX, descrita por Machado de Assis, passou por uma trajetória de retrocessos em que o papel de mulher submissa, de obediente e serva e, as que ousaram romper com este papel, enfrentaram os tabus para romper preconceitos e lutar por sua liberdade pessoal.

A literatura mundial e, especificamente, a brasileira, através de autores literários como José de Alencar e Jorge Amado, procuraram desmistificar o papel que a mulher sempre teve na sociedade: um papel de submissão e de inferioridade em relação ao homem. Infelizmente, ainda encontramos mulheres, em pleno século XXI, submissas ao marido, ao irmão, ao pai, age sempre pensando no homem que a cerca, tudo que é determinado na sua vida, rodeia aquele homem.

Porém, a maioria das mulheres é uma lutadora, ultrapassa seus limites, é mais evoluída, batalhadora, decidida, capaz de enfrentar seus medos, buscar seus sonhos, e dependendo da situação em que se encontra, ainda é mãe, esposa, companheira, filha, irmã, feminina, sedutora e misteriosa.

Segundo Ribeiro (s.d.):

Em todo o mundo a luta pelos direitos das mulheres, dentre eles o direito ao voto, sabia-se que não seria



fácil, arrastando-se por anos. Prova disso está no fato de que a participação do voto feminino é um fenômeno também recente para a história do Brasil. Embora a proclamação da República tenha ocorrido em 1889, foi apenas em 1932 que as mulheres brasileiras puderam votar efetivamente. Esta restrição ao voto e à participação feminina no Brasil seriam consequência do predomínio de uma organização social patriarcal, na qual a figura feminina estava em segundo plano.

Mesmo com alguns avanços, ainda no início da segunda metade do século XX, as mulheres sofriam as consequências do preconceito e do status de inferioridade. A figura feminina era imaginada de avental e com bobs nos cabelos, no meio da cozinha, envolta por liquidificador, batedeira, fogão, entre outros utensílios domésticos estendeu-se até as décadas de 50. A partir daí, o mundo assistiria mudanças fundamentais no papel social da mulher, mudanças estas significativas para os dias de hoje.

Mulheres com maior grau de escolaridade diminuem as taxas de natalidade (têm menos filhos), casam-se com idades mais avançadas, possuem maior expectativa de vida e podem assumir o comando da família. Obviamente, vale dizer que as aspirações femininas variam conforme seu nível de esclarecimento, mas também conforme a cultura em que a mulher está inserida. Contudo, é preciso se pensar que mesmo com todas essas mudanças no papel da mulher, ainda não há igualdade de salários, mesmo que desempenhem as mesmas funções profissionais, ainda havendo o que se chama de preconceito de gênero.

Hoje as mulheres não ficam apenas restritas ao lar (como donas de casa), mas comandam escolas, universidades, empresas, cidades e, até mesmo, países, a exemplo da presidenta Dilma Rousseff, primeira mulher a assumir o cargo mais importante da República.

5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica através do confronto de teorias de estudiosos sobre Machado de Assis e suas escritas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As faces femininas de Machado de Assis em "A cartomante" e "Uns braços" mostram que a dissimulação, a rebeldia, a esperteza, o misticismo e a traição aconteciam, no século XIX, de uma maneira mascarada, justamente pela preocupação com a moral e os bons costumes, bem como o medo pelas possíveis punições. A pesquisa bibliográfica e o confronto das características mostraram as características machadianas dessa mulher que é diferente da mulher da atualidade. Uma mulher que é trabalhadora, que muitas



vezes comanda uma empresa e não só a casa, mulheres com maior nível de escolaridade e maior esclarecimento sobre tudo o que as cerca.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Conto definitivos*. Novo Século: Rio de Janeiro.

AZEREDO, Carlos Magalhães de. *Memórias*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. Introdução e comentários de Afonso Arinos Filho. Coleção Afrânio Peixoto.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português linguagens: volume 2*. 7. ed. reform. São Paulo: Saraiva, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira: São Paulo, 2004.

GONZAGA, Sergius. *Curso de Literatura Brasileira*. POA: Leitura XXI, 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. 10. ed. Ática: São Paulo, 2004.

LAJOLO, Marisa. *Literatura comentada*. 2. ed. Nova cultural: São Paulo, 1988.

MOÇO, Anderson. Machado, um clássico para todos. *Nova Escola*. Moderna. Ano XXIII, n. 215, p. 46 – 53, set. 2008.

RIBEIRO, Paulo S. *O papel da mulher na atualidade*. Colaborador Brasil Escola. Campinas. s/d.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 5

"DESENHAS DEUS? DESENHO O NADA": O EXERCÍCIO DA PROCURA NA POESIA DE HILDA HILST

Ma. Sílvia Michelle de Avelar Bastos Barbosa (UNA)

Assunto recorrente, chama que corrói e renova a escrita de Hilda Hilst, Deus está no centro das discussões. O tom da poesia hilstiana apoia-se em um desejo por algo que é informe dentro de seu próprio discurso, o maior dos paradoxos. E o maior dos desafios.

As epígrafes das obras poéticas de Hilda indicam uma relação com o erotismo *a lo divino*¹, em uma aproximação que pode ser feita, sobretudo, pela produção poética dedicada ao mistério e ao amor divino, e os estudos acerca do gozo místico das santas. Em um recolhimento feito *a priori*, é possível observar trechos dos poetas metafísicos ingleses John Donne (1572-1631) e Richard Crashaw (1613-1649) e da freira mexicana Sór Juana de la Cruz (1648-1695). Esta última, aliás, uma presença significativa nos trechos de abertura dos livros de Hilst. Santa Teresa d'Ávila, apesar de não servir de epígrafe a nenhum de seus livros de poesia, aparece citada nominalmente em *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (2002b): “depois acrescentei Santa Teresa do Bernini, aqueles pés em ponta recebendo as flechadas da beleza e gozando gozando” (HILST, 2002b, p. 88). A referência diz respeito à escultura do italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1690), localizada na capela Cornaro da igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma, na qual o artista interpreta o “Êxtase de Santa Teresa” – imagem que introduz este capítulo. Um dos pontos altos da arte barroca, a obra teve – e ainda hoje tem – muitos admiradores, o que não impediu grandes desavenças com a Igreja Católica e alguns de seus seguidores na época de sua exposição. Tal fato se deu pela interpretação da cena como uma aproximação do êxtase à imaginação erotizada de um orgasmo feminino.

As similaridades entre o êxtase místico e a experiência erótica foram objeto de estudo durante muitos anos em áreas variadas. Tais estudos nunca cessaram e é possível dizer que, cada vez mais, esta aproximação pode ser pensada e trabalhada. A descrição de sua transverberação, feita por Santa Teresa, traz elementos que sustentam as possibilidades de leitura de uma certa vizinhança entre a santidade e o erotismo, como já havia levantado Bataille (1987). A produção poética hilstiana evidencia essa influência menos na estrutura e mais na

¹ A expressão erotismo *a lo divino* é utilizada por Alcir Pécora ao falar das relações entre a poesia hilstiana e a tradição ibérica seiscentista, principalmente os escritos hagiográficos.



busca da ideia de Deus na sensação corpórea da morte, em todos os seus paradoxos e confluências.

Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles (1999), Hilda afirma que ainda criança, quando estudava em colégio de freiras, seu maior desejo era o de ser santa. Da sua formação religiosa, afirma, “ficou toda a minha literatura. A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo”. Ainda, sobre as conexões entre o erotismo e o divino diz, “o erótico, pra mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade.” (HILST, 1999, p. 30-31). Tais comentários e influências autorais são apenas uma das entradas para a análise de uma obra poética tão densa, mas que de maneira alguma devem ser desprezados.

A busca do Sagrado é a questão central do erotismo na poética hilstiana. Tal relação tem sua origem na poesia mística seiscentista ibérica. Nos poemas e escritos de Sór Juana de la Cruz e Santa Teresa, “o sentimento de perder-se em Deus, tão típico da ascese mística de língua espanhola, não significa a renúncia ao corpo. Ao contrário, muitas vezes o objeto erotizado era o próprio corpo divino.” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 30). A própria linguagem da poesia mística tem correlações com a linguagem da poesia profana. Em Hilst, o estilo se delineia em um movimento de elevação sempre pontuado pelas formas mais baixas. Tomemos como primeiro exemplo o relato de Santa Teresa sobre o momento de sua transverberação:

Via um anjo ao pé de mim, para o lado esquerdo, em forma corporal, se o que não costumo ver senão por maravilha. Ainda que muitas vezes se me representam anjos, é sem os ver, senão como na visão passada, que disse antes. Nesta visão quis o Senhor que o visse assim: não era grande mas pequeno, formoso em extremo, o rosto tão incendiado, que parecia dos anjos mais sublimes que parecem todos se abramam. Devem ser os que chamam Querubins, que os nomes não nos dizem, mas bem vejo que no Céu há tanta diferença duns anjos a outros e destes outros a outros, que não o saberia dizer. Via-lhe nas mãos um dardo de oiro comprido e, no fim da ponta de ferro, me parecia que tinha um pouco de fogo. Parecia-me meter-me este pelo coração algumas vezes e que me chegava às entranhas. Ao tirá-lo, dir-se-ia que as levava consigo, e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão intensa a dor, que me fazia dar aqueles queixumes e tão excessiva a suavidade que me causava esta grandíssima dor, que não se pode desejar que se tire, nem a alma se contenta com menos de que com Deus. Não é dor corporal mas espiritual, embora o corpo não deixa de ter a sua parte, e até muita. É um requiebro tão suave que têm entre si a alma e Deus, que suplico à Sua bondade o dê a gostar a quem pensar que mintó. (ÁVILA apud ORDEM DOS CARMELITAS DESCALÇOS, 2009).

Agora, um fragmento do poema XIX de *PMGD* (2005a), de Hilst:

(...) Teu passo queima se me aproximo.
Então me deito sobre as roseiras.
Hei de saber o amor à tua maneira.

Me queimo em sonhos, tocando estrelas. (HILST, 2005a, p. 59).

E dois poemas de *Do desejo* (2004a):

Extrema, toco-te o rosto. De ti me vem
À ponta dos meus dedos o ouro da volúpia
E o encantado glabro das avencas. De ti me vem



A noite tingida de matizes, flutuante
De mitos de águas. Inaudita.
Extrema, toco-te a boca como quem precisa
Sustentar o fogo para a própria vida.
E úmido de cio, de inocência,
É à saudade de mim que me condenas.

Extrema, inomeada, toco-me a mim.
Antes tão memória. E tão jovem agora. (HILST, 2004a, p. 54).

Vem apenas de mim, ó Cara Escura
Este desejo de te tocar o espírito

Ou és tu, precisante de mim e de minha carne
Que incendeias o espaço e vens muleiro
Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões
Rebenque caricioso
Sobre minha anca viva?
Ou há de ser a fome dos teus brilhos
Que torna vadeante o meu espírito
E me faz esquecer que sou apenas vício
Escureza de terra, latejante.

Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura
Com a qual me disfarço. As facas
Com os fios sabendo à tangerina, facas
Que a cada dia preparo, no seduzir
Tua fina simetria. E vem de ti, Obscuro,
Toda cintilância que jamais me busca. (HILST, 2004a, p. 114).

As imagens que saltam da leitura dos trechos acima são, indiscutivelmente, fortes. As flechas de ouro em brasa penetrando o coração da santa até descobrir a fundo suas entranhas e o movimento produzido no corpo parece deixá-lo incendiado de uma dor gozosa, pois testemunha da presença amorosa de Deus. Dizer que é um acontecimento puramente espiritual seria contestar as próprias palavras da santa, que assume o prazer de chagas impresso no seu corpo. Em uma leitura correlata, a catarse erótica poderia ser descrita exatamente da mesma maneira, movimentos de penetração, dor e prazer extremo. No entanto, afirmar que aquilo que Santa Teresa experimentou seria um orgasmo sexual força uma equivalência entre o estado de santidade e o estado provocado pelo erotismo. Não é possível afirmar que as experiências sensíveis por que passam os homens e as mulheres santas são, necessariamente, experiências sexuais. Apesar de compartilharem limites e sentidos, vida erótica e vida mística não são a mesma coisa, possuem diferenças fundamentais que sustentam, inclusive, a ideia de Deus na sociedade e no indivíduo.

Nos poemas destacados de Hilst, é possível perceber uma aproximação sensível com as palavras de Santa Teresa, mas são os descompassos que determinarão, de alguma forma, a leitura. O primeiro elemento a



ser notado é o fogo. No relato de Santa Teresa, as flechas que a atingem parecem ter brasas nas pontas. No primeiro fragmento de Hilst, é o divino que se queima quando o humano se aproxima. Na dificuldade de apreensão deste Deus, a *persona* lírica impõe-se as chagas, “então me deito sobre as roseiras” e experimenta a sensação onírica do fogo através dos espinhos. Note-se que em Santa Teresa a presença de Deus logo se insinua com a visita do anjo, enquanto na poesia hilstiana são as estrelas – “me queimo em sonhos, tocando estrelas” – que produzem algum sentido de elevação e denotam ausência bem mais do que presença. Nestes versos, há que se retomar que a etimologia da palavra desejo está ligada às estrelas, *sidera*, assunto tratado no primeiro capítulo. Portanto, o toque nos astros poetizado pela *persona* do poema, é um movimento de desejo, tal qual o é a elevação provocada em Santa Teresa pela insinuada presença de Deus.

No poema seguinte, o eu-lírico faz a volta em seus próprios limites, “extrema, toco-te o rosto”, e coloca-se ativamente num movimento em direção ao outro Extremo. Não são flechas de ouro que atingem seu coração, mas as pontas de seus próprios dedos que desafiam um rosto desconhecido, disforme, “à ponta dos meus dedos o ouro da volúpia”. A atitude contemplativa não encontra lugar na inquietação deslizante do desejo. A repetição da palavra “extrema” constrói este estado de permanência do desejo, “extrema, toco-te a boca”. O movimento do poema cria uma direção exatamente oposta às palavras de Santa Teresa. A experimentação do êxtase sustenta-os ainda que de forma irrealizada, mas nos versos hilstianos, é a *persona* lírica a detentora das ações. É ela quem toca, é ela quem assume a posição extrema e recolhe de uma ideia de Deus o fogo que sustentará a sua vida. O divino é aquele que é tocado e aparece “úmido de cio, de inocência”.

A *persona* lírica parte de uma indagação que reúne tanto as possibilidades da experiência descrita por Santa Teresa quanto os impulsos do primeiro poema hilstiano destacado. Seria o desejo permanente um elemento próprio e exclusivo do ser humano, ou existe no divino uma dependência constante que o faz percorrer mundos e tempos a fim de perpetuar-se na carne, nos corpos? Na composição do poema há recorrências, como o ouro e o brilho associados ao divino e objetos cortantes, “vens muleiro, montado em ouro e sabre”, “ou há de ser a fome dos teus brilhos” ou como em Santa Teresa, “[v]ia-lhe nas mãos um dardo de oiro comprido”. No entanto, o divino é nomeado logo na abertura por “Cara Escura”, o que constitui um radical contraste entre a consensual ideia áurea de Deus. Os paradoxos permeiam toda a construção do poema, o que não poderia ser diferente diante de uma ideia do sagrado sentida através e por meio do corpo e, assim, perpassada todo o tempo pelas possibilidades eróticas, sexuais, amorosas, humanas. A associação de cores é determinante em um considerável número de poemas hilstianos. Por mais que seja a figura divina aquela primeiramente associada à escuridão, é o corpo do/da amante que traz a “escureza da terra”, a “ramagem de



púrpura”, tons comumente associadas à morte. Se Deus é tratado pelas remissões à escuridão, é pela sua condição inalcançável à *persona* lírica em questão. Sua ausência conjuga negrume e cintilância, o que faz a vida humana ser lançada ao escarlate do sangue, da dor e, finalmente, à *roxura* do fim.

Há tanto na mística quanto na sexualidade, uma estreita relação entre vida e morte. A entrega à vida religiosa tem no interdito do sexo sua maior tentação. Entregar-se aos prazeres da carne significaria cair em maldição e, portanto, morrer. No entanto, a morte desta vida demasiado humana, pois guiada pelo desejo sexual, é a condição para o alcance da vida divina. Abandona-se aquilo que é essencialmente terreno para viver a pretensa plenitude de um amor – uma entrega – que não espera correspondência.

O corpo do homem possibilita o mundo, o corpo da palavra o expande até o ponto em não se possa mais dizer, apenas sentir. O corpo de Deus ocupa, antes, o espaço do sentimento. Os escritos poéticos de Hilda caminham em uma tentativa de confrontar o vazio da existência e a fragilidade do sentido por meio do prazer dos corpos, do sexo, da procura infrene da figura de Deus ainda que por meio do homem, o ser masculino que está ao alcance das mãos da *persona* lírica. A conflituosa relação com o divino ressoa no envolvimento entre homem e mulher, uma vez que a concretude que estes representam não só se constitui um obstáculo para a captura da forma de um Deus, como uma afirmação de que são estes os corpos sobre os quais a vida irá se delinear.

A procura obsessiva da figura de Deus, ou deste ser sem forma do qual se aproximou uma ideia divina, é uma tentativa de palpação a que se atira a amante arrebatada dos versos de Hilda. Não é possível tocar este corpo que move seus desejos e que inquieta matéria e espírito. E, ainda, não é possível ver a forma deste amante-algoz, adivinhar sua espessura e senti-lo com a concretude de seu próprio corpo. Deus, para a *persona* lírica dos poemas em questão, é um Nada que se manifesta através dos corpos que esta pode sentir e, antes, ver. No entanto, aceitar a inexistência absoluta desse Outro seria colocar fim a uma busca que é puro desejo, uma busca que se constrói na ausência e que se alimenta de sua própria impossibilidade de se concretizar.

Os sinais de inconformismo que a poesia hilstiana apresenta – e representa – são os de uma luta constante entre sentimento e sentido. A irracionalidade de uma vida à qual somos atirados não é atenuada em nada pela adoração de um ser sem rosto, sem forma, sem cheiro, sem gosto. Os atenuantes, por sinal, são dados pela presença corpórea do homem e da mulher amantes em busca conjunta pelo êxtase, mesmo que quase nunca simultânea e, frequentemente, frustrada.

O corpo do homem, apesar de tangível e próximo ao da mulher-amante, não preenche as lacunas abertas pela procura ostensiva de um Outro ser que espalha pistas de sua possível existência. Amar o homem é, para o



eu hilstiano, tocar a carne e encontrar a concretude que sua perseguição da ideia de Deus não permite. Entregar-se aos prazeres do sexo e do corpo, tal como a amante conhece, é sua pulsão de vida. No entanto, é esse mesmo corpo que se mostra pequeno diante do que é mais profundo. Tocar ou mesmo ver esse Deus é um mistério suficiente para que tocar e ver o homem ao seu lado seja uma experiência dolorosa. A poeta-amante dos versos hilstianos explicita, sôfrega, que seu conhecimento de Deus só pode se realizar pela via do homem, a única que conhece. E, talvez por isso, a poesia de Hilda Hilst seja a das indagações, da busca que se mostra frustrada antes mesmo de ser empreendida, pois se ancora em uma via que não lhe é suficiente.

Tanto o erotismo quanto a santidade são experiências de intensidade extrema e vizinhas próximas da loucura. O limite imediato do êxtase é o horror (BATAILLE, 1987, p. 234). A literatura de Hilda Hilst não compactua com a plenitude e sim busca a miséria humana, o que é repugnante. A procura por Deus nunca é contemplativa na escrita hilstiana.

Deus é dúvida, acima de qualquer coisa. A fé que direciona cegamente o espírito é fortalecida pela conformação. As evidências de que Deus existe, para aqueles que creem, não estão nos paradoxos esdrúxulos imaginados pela *persona* lírica hilstiana. Deus não é um assassino cruel de crianças e poetas; não é um sedutor nato ou uma superfície de gelo ancorada no riso. Deus tampouco é um flambante sorvete de cereja. Deus, para os que creem sem titubear, é a figura pessoal de um homem que é muito maior do que todos, pleno de poderes e de amor.

Em *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* (2005a), o embate entre a ideia de Deus e a certeza do Homem aparece com peculiar força. São versos que questionam a existência cruel de um ser que tão somente existe como pensamento e que cultiva na dor humana sua sobrevivência. Deus é trazido para o texto – ou para o mundo – pelas analogias com as características do homem e acusado de fazer do sofrimento sua perpetuidade. “É Deus. Um sedutor nato” (HILST, 2005a, p. 17). Homens e mulheres aparecem como marionetes controladas por um Ser-Nada que cria e destrói vidas, dando-lhes fim no tempo que deseja. A inferioridade do ser que busca parece evidente diante do ser buscado. Ainda que fatigante, o pensamento de Deus é, para a poeta, o único caminho possível. Não pensá-lo seria atestar uma completude inexistente, uma superfície sem profundidade, uma presença sem ausência; seria tirar da poesia o seu silêncio primordial e seu mistério, “[n]ão te machuque a minha ausência, meu Deus (...)/Não temas./Meus pares e outros homens/Te farão viver destas duas voragens:/Matança e amanhecer, sangue e poesia.” (HILST, 2005a, p. 63).

No Estudo VI de *O Erotismo*, Bataille (1987) faz uma aproximação que pertence a todos os tempos que conheceram as noções de sagrado e profano. O embate entre o que habita a esfera do céu, da bondade, da



pureza, contra o inferno, a treva, a maldade, promoveu, ao longo do tempo, essa oposição fatal entre duas concepções de sobrevivência, o gozo do pecado livre ou a assimilação da conduta de uma vida *limpa* e dogmática. Com o acesso aos documentos, escritos, cartas e obras de muitos homens e mulheres santas e que dedicaram sua vida ao exercício do amor a Deus, é visível o limite tênue entre o santo e o pecador. O alimento da santidade é a perseguição de um desejo implacável, e nada além disso. Nisso, afirma Bataille (1987), ela está muito próxima do homem do erotismo. A experiência erótica é plena de desejo e encontra similaridade com o sagrado também pelo mergulho na solidão da busca. Por mais que exista no ato erótico um parceiro ou parceira, o alcance do êxtase é, invariavelmente, um momento solitário. Está-se a um passo de tocar o inalcançável, a sua própria continuidade perdida, mas o movimento não se completa, pois o ser é puxado de volta para o seu corpo. A outra opção seria a morte definitiva. O orgasmo – *petit mort* para os perspicazes franceses – é uma dança com a morte ainda em vida. O homem erótico busca no amante a possibilidade de alcance do que está além. Mas o ato sexual revela-se frustrante para tal busca, uma vez que a solidão persiste depois do encontro amoroso e o corpo do outro não é medida suficiente. Nesse sentido, estamos muito mais próximos da santidade do que poderia ser possível imaginar. No sagrado, o homem não alimenta a fome. Há, então, o paradoxo da fome que é saciada pelo que não se conhece, pelo que não se apalpa, em detrimento do alimento que o homem representa. É sabido que o corpo, para aqueles que dedicam a vida ao exercício do sagrado, é um obstáculo para o alcance das instâncias mais altas do divino. O “morro de não morrer” de Santa Teresa d’Ávila traduz com clareza esse sentido. Os destratos cometidos contra o próprio corpo forjam uma atitude que “não é outra coisa senão uma morte camuflada” (GÉLIS, 2008, p. 55), uma morte ainda em vida – tentativa similar à do orgasmo no entrelaçamento sexual.

Os poemas que compõem parte significativa de sua produção (*Exercícios* reúne poemas publicados no período de 1959-67. Reeditado em 2002 / *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, publicado originalmente em 1974. Reeditado em 2003 / *Cantares* reúne dois livros publicados originalmente em 1983 e 1985. Reeditado em 2004 / *Do desejo* reúne sete livros integrais publicados originalmente entre 1986-1992. Reeditado em 2004 / *Poemas malditos, gozosos e devotos*, publicado originalmente em 1984. Reeditado em 2005) atestam a desconfiança de que existe um mais além que torna tudo mais urgente, a vida, o homem, a poesia. Deus é uma força inigualável nos escritos da autora. Força tal que oscila entre o prazer e a dor e que determina, de maneira irrevogável, o destino humano. Talvez esse peso determinante não seja tanto pela Sua perfeição e, sim, pela capacidade – ou possibilidade – de ser o limite entre o tudo e o nada. A ideia de Deus constrói-se, antes, por meio daquilo que o homem experimenta. Condição que o poema a seguir põe em relevo, exemplarmente:



É neste mundo que te quero sentir
É o único que sei. O que me resta.
Dizer que vou te conhecer a fundo
Sem as bênçãos da carne, no depois,
Me parece a mim magra promessa.
Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
Mas tu sabes das delícias que inventaste. De toques.
Do formoso das hastes. Das corolas.
Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

Dirás que o humano desejo
Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,
Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
Com os enlevos
De uma mulher que só sabe o homem. (HILST, 2005a, p. 31).

A procura por Deus nunca é contemplativa na escrita hilstiana. Os versos acima são significativos para essa percepção. Não há como fugir da latência sexual que o corpo humano oferece – e exige. E se o corpo e tudo o mais foi criado por Deus, na acepção da fé cristã, não seria justo cobrar desse mesmo Deus sua presença na concretude do ato sexual? É desta inquietação que partem as indagações do eu-lírico. Para a amante dos versos, só existe um mundo conhecido e sentido, “é neste mundo que te quero sentir. É o único que sei”. Se existe um outro lado que ultrapasse o mundo humano em prazer e plenitude, não foi posto ao alcance da amante – “o que me resta”. Se Deus é, de fato, uma presença etérea e de luz, como é construída Sua imagem no imaginário da fé, parece a esta mulher “magra promessa” possuí-lo apenas por meio do pensar e do sentir. A interlocução com Deus dá-se em sentido inquisitório. A mulher dos versos procura este Outro pelas entradas que conhece, pela posse da carne e pelos encaixes que aprazem aos iguais. Este sentir sem tocar que lhe é oferecido como recompensa já não é mais suficiente. O desejo por Deus é sentido no corpo, manifesto por uma solidão dolorosa de um par que não encontra seu igual. O homem, por ser menor que Deus, criatura Sua, aprendeu a usar o corpo com destreza. Os encaixes que Deus inventou foram apreendidos e aperfeiçoados pelo homem, e abdicar destes em prol de uma imagem sem forma, não parece a mais atrativa proposta. “Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos”, mas o que é de carne, e sangra, é a matéria que compõe não apenas o eu-lírico, mas o seu único par reconhecido. Quando o eu-lírico que chama não consegue alcançar o Deus ao qual recorre, resta a persistência de uma busca que se revela puro desejo e, por isso, ausência.

Em Hilda Hilst, a proximidade de Deus com a poesia diz respeito a um silêncio que se instaura diante do que é tudo e nada ao mesmo tempo. Somente a palavra poética parte do silêncio e até ele chega, num movimento circular, “caracol de fogo” (HILST, 2004a, p. 24) em que a vida se move infinitamente.



REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Santa Teresa d'. *The Autobiography of St. Teresa of Ávila*. Trad. Kieran Kavanaugh e Otilio Rodriguez. USA: Book-of-the-Month Club, 1995.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CRUZ, Sór Juana Inés de la. *Letras sobre o espelho*. Trad. Teresa Cristófani Barreto. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004a.
- HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005a.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003a.
- HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002a.
- HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004b.
- HILST, Hilda. Das Sombras: entrevista com Hilda Hilst. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo, n. 8, p. 25-41, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite; org. e rev. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos, devotos*. São Paulo: Globo. 2005a.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 5

MACABÉA E PONCIÁ VICÊNCIA: O SILÊNCIO COMO RESISTÊNCIA AOS PROCESSOS HISTÓRICOS DE OPRESSÃO

Cristiane Côrtes (Doutoranda, UFMG/ CEFET MG)

Esta pesquisa objetiva levantar as possibilidades para a leitura de textos de autoria feminina que traduzem as relações de gênero e subalternidade para uma linguagem literária marcada por não ditos, ausência ou fragmentos. O que nos será caro é justamente perceber, no espaço literário, a capacidade de subversão da lógica da fala/ discurso e suas relações de poder na sociedade, ou ainda, a possibilidade de “incomunicar” para dizer algo muito mais significativo que a simples superfície, tornando a Literatura como o lugar dos impossíveis, do que está fora da realidade e, ao mesmo tempo, dentro.

Para discutir o tema pretendido devemos nos deter em textos de autoria feminina que tratem de gênero e subalternidade. Dentre a gama de possibilidades, optamos por trabalhar com um texto do século passado e uma contemporânea, *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo. A escolha das obras se justifica no fato de que tanto na narrativa desta quanto daquela há um trabalho com o discurso literário que traduzirá o silenciamento das mulheres subalternas de uma forma muito particular, além de termos o diálogo direto entre a personagem Macabéa de Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, e o conto “Flor de Mulungu” de Conceição Evaristo. As protagonistas se aproximam não apenas pela temática da alteridade, mas também por insurgirem como mulheres subalternas oprimidas nas grandes capitais.

A obra de 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.. A novela é de uma mudez extrema. O narrador se ocupa em descrever a invisibilidade de sua personagem e o quanto isso o incomoda, entretanto, em alguns momentos, a visão que se tem de Macabéa se torna paradoxal, pois escapa à narrativa uma força e personalidade da personagem que estaria fora do que se pode esperar do projeto idealizado para ela:

de uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da magreza esvoaçante. (LISPECTOR, 1999, p. 19)

Essa Macabéa é traduzida por Conceição Evaristo em “Flor de Mulungu”, publicada no livro *Clarice Lispector, personagens reescritos* (2012), que apresenta uma narradora bem mais próxima da



personagem que, de antemão já distingue visão de olhar para justificar essa outra Macabéa ou *Macabéa outra* apresentada. Para a narradora do conto, Maca é flor de mulungu, que precisa aparentar estar morta para continuar vigorosamente viva. O conto restabelece a identidade da protagonista e afirma que a cidade foi matando aos poucos essa mulher, que, diante de tanto concreto, silêncio, ausências, optou por silenciar-se, guardar-se da selvageria do etnocentrismo. O texto se constrói nos espaços vazios do romance e procura preenchê-lo com uma perspectiva que Lispector deixa em suas entrelinhas.

O diálogo que a narradora estabelece com Rodrigo nos é válido, pois evidencia a importância do uso da linguagem na (des)construção dos discursos, seus sujeitos e identidades. A mudez e nulidade são substituídas por sabedoria e sapiência por parte de Béa (codinome escolhido para designar a protagonista) e evidenciam a ignorância de seu narrador: “creio que a sofrida invenção que criavam para Macabéa doía mais no criador e talvez, bem menos, na criatura” (EVARISTO, 2012, p. 15). Isso, aliado a outras passagens em que a narrativa coloca narradora e personagem numa mesma esfera de pertencimento, – “dor e aflição também me consomem”, afirma a narradora ao descrever a quase-morte de Béa – constrói uma nova perspectiva de gênero e subalternidade na literatura, esvaziando o discurso opressor, já denunciado por Lispector.

Ponciá Vicêncio, protagonista da novela homônima de Evaristo, “esbarra” em Macabéa muitas vezes. A mulher incomodada com sua condição de pobre e negra sai de sua cidade natal para uma capital na esperança de uma melhora na qualidade de vida. A decepção ocorre quase simultaneamente à chegada. O caos e a diluição das identidades fazem Ponciá se resignar em silêncio e ausência. As coincidências entre as narrativas, a sensibilidade das autoras em retratar a mudez do subalterno que chega ao ponto, no caso de Ponciá, de questionar a posse de seu nome, pois Vicêncio é o nome do coronel cuja fazenda abrigava sua família; ou de pedir desculpas até quando se está certa, como fazia Macabéa, deixando o leitor nauseabundo, como Sartre previu, de tanto desconforto causado pela negação da subjetividade ali descrita.

Ponciá dialoga com Macabéa e reconstitui dela o passado silenciado, que nos remete a um momento mais distante ainda, a escravidão, pela voz de Rodrigo. Há um deslocamento na concepção de subalterno que se inicia com Macabéa, passa pela crise vivida por Ponciá e desemboca em Flor de Mulungu, criando um sistema de linguagem (tradição?) que pretende subverter os lugares ocupados por esses sujeitos na sociedade. A literatura, valendo do seu direito de lidar com a incomunicabilidade, pode traduzir esse processo de reversão das margens silenciadas, apontando caminhos para as fraturas ou ruínas que não a leitura do fracasso.

Bakhtin, ao descrever a interação verbal, demonstra como o sujeito depende de um outro para se constituir como tal indicando a necessidade das relações. Para ele, são as forças exteriores que modelam e determinam a



orientação do material interior. Benveniste (1989), em seus estudos, também vai dizer que é na e pela linguagem que a pessoa se constitui como sujeito. A fala com o outro (eu e tu) é a evidência da subjetividade que está posta naquele momento, bem como sua ausência, quando se fala de outrem (ele), percebe-se que há nisso o impedimento a essa outra expressão. Se o indivíduo não pode fazer parte do processo dialógico, não se posiciona, torna-se objeto da linguagem, por conseguinte, sua subjetividade sai de cena. É quanto a isso que Spivack reflete ao questionar se o subalterno pode falar. Fora do discurso nas relações de poder, acaba por ser descrito com a objetividade da terceira pessoa (ele), ficando órfão de representatividade e alimentando a engrenagem a que Foucault se refere quando fala do poder das instituições e dos discursos de poder.

As personagens a que esta pesquisa se deterá são um exemplo de como o discurso literário pode subverter a perspectiva do subalterno silencioso. Lispector cria Rodrigo S.M. e tira de Macabéa o direito de fala como um ato-denúncia do que descrevemos até aqui. A narrativa, repleta de silêncios e vazios, dialoga com a vida real quando tira da mulher o direito à fala, mas já no subtítulo anuncia o direito ao grito reivindicando o lugar dessa mulher na literatura. A dificuldade de se adentrar em “território alheio” (outro gênero, outra classe) deixa a Rodrigo um discurso paradoxal, ambíguo, repleto de segredos, como ele mesmo assume nas primeiras páginas da novela. Conhecer ou não conhecer Macabéa é uma questão posta em vários momentos.

Enquanto em Lispector o vazio perturba o narrador que não sabe como proceder diante dele, em Evaristo ele é desvelado. Há uma narradora que sabe o que acontece e ajuda a personagem na tomada de consciência e recuperação da sua subjetividade. Essa resignificação aparece no romance, mas está também claramente descrita no conto, quando a narradora diz que

Béa sabia que o mundo falava desde o seu silêncio. Ela também. Para Macabéa nada era mudo, muito menos o mudo. Há tantos sinais. E acatava solenemente a existência de outras linguagens, mesmo sendo desentendida delas. (EVARISTO, 2012, p. 17)

Esse silêncio ou a ausência de palavras aqui se desprende de seu sentido original – pejorativo –, dialogando com a intenção de Blanchot ao defender a existência de uma linguagem literária. Nela, o autor pode recriar o sentido das coisas sem deixar de se referir a elas. O vazio, nas obras abordadas, continua ligado à subalternidade, suas personagens continuam denunciando o silenciamento sofrido no dia a dia, entretanto, ele vai além do reflexo desse dia a dia e o subverte pela narrativa que desloca o olhar do leitor para uma outra concepção de mudez, traduzida em uma nova linguagem e não no esvaziamento dela. O próprio Rodrigo reconhece a existência desse sistema literário capaz de transcender o sentido das coisas quando adverte que



para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história é feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. (LISPECTOR, 1999, p. 14)

Os vazios presentes nas obras desta pesquisa irão compor o que pretendo chamar de “poética do não dito”, ou seja, uma versão do silêncio que ultrapassa seu sentido comum, como S.M. reconhece ser sua narrativa. Schechner trabalha com a noção de comportamentos restaurados para explicar a manifestação performática nos rituais e sua concepção nos é apropriada na medida em que trata da possibilidade de deslocar sentidos já habituais para um outro universo inesperado ou inusitado. Para ele, “performances são comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver”, dessa forma, se estamos trabalhando com a noção de silenciamento, e acreditamos na possibilidade de uma nova versão para essa situação, então o discurso literário presente nas obras está restaurando a ideia de silêncio, performatizando-o, marcando seu comportamento num plano (realidade) através de outro (ficção).

A narradora de “Flor de mulungu” explica a opção pelo não dito de Béa definindo sua linguagem como uma outra mais significativa e que, diante de tanto ruído, era melhor se calar:

com o passar do tempo, esse tec-tec se transformou em um viciado e pobre refrão, num canto desafinado no cotidiano de seus dias. [...] voz e conteúdo de mensagem se transformavam em tec-tec-tec; tec-tec-tec; tec-tec-tec; Glória, sua companheira de trabalho, não tinha outro assunto a não ser tec-tec-tec. As quatro moças, balconistas das Lojas Americanas, multiplicavam por quatro o infinito tec-tec-tec de suas conversas [...] e, mesmo cansadas, preocupadas com Macabéa, tentativas faziam para arrancar de seu mutismo e aliciá-la para o tec-tec-tec de vários assuntos. (EVARISTO, 2012, p.19-20)

Podemos entender, assim, que tal mutismo nessa circunstância é uma opção de se livrar do que a distanciava de sua essência. Como Ponciá Vicêncio que começa a se calar diante da violência do marido ou do excesso de trabalho – “No princípio, quando o vazio ameaçava encher sua pessoa, ela ficava possuída pelo medo. Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se tornando-se alheia de seu próprio eu”. (EVARISTO, 2003, p. 44)

O que trago à baía é uma concepção de linguagem silenciosa que possa fazer mais sentido para os indivíduos que não "topam" participar de um sistema de comunicação que nada comunica com eles exatamente por serem sempre objeto desse processo e nunca sujeito de sua enunciação. A fala de Ponciá evidencia essa opção de ficar em silêncio como um mecanismo criado pelo sujeito para suportar um lugar que nada dialoga consigo. A ausência passa a ser um abrigo, o silêncio, companhia, o vazio preenche parte dela como se pudesse ocupar um espaço significativo em sua vivência. O comportamento da mulher vazia e silenciosa, ao contrário do que poderia se pensar, faz reverberar sua realidade sem precisar dizer. Os homens que estão ligados a essas mulheres sofrem com sua postura, pois não conseguem apreender o que que são, o que querem, o que esperam.



A vida sem respostas, a falta de interlocução atormenta e a sensação de vazio toma conta. Em Ponciá, a narrativa deixa claro o incômodo do marido diante da não reação da esposa silenciosa:

O homem remexeu violentamente na cama. Abriu os olhos, contemplou Ponciá e balançou a cabeça numa reprovação, ao perceber que ela passara mais uma noite sem qualquer dormida. Sentiu um certo mal-estar. Quis atacá-la, mas viu que ela estava tão apática, tão distante como sempre, que resolver cutucá-la com os pés. (EVARISTO, 2005, 43)

Macabéa provoca sensações parecidas tanto em Olímpico, quanto em Rodrigo, que demonstram angústia diante do silêncio da datilógrafa. As conversas esdrúxulas do casal só refletiam o estado de ausência em que ambos se encontravam, mas o "cabra safado" não conseguia (queria?) admitir e o vazio, silêncio, tédio da relação ficava por conta de Maca.

Ele: _ Pois é.
Ela: _ Pois é o quê?
Ele: _ Eu só disse pois é!
Ela: _ Mas "pois é" o quê?
Ele: _ Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
Ela: _ Entender o quê?
Ele: _ Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!(...)
Ele: _ Olhe, eu vou embora porque você é impossível!
Ela: _ É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para ser possível?
Ele: _ Pare de falar porque você diz besteira! Diga o que é de seu agrado.
Ela: _ Acho que não sei dizer. (...)
Ele: _ Olhe, até estou suspirando de agonia. vamos não falar em nada, está bem?

O diálogo evidencia um jogo de inversão em que a fala fissurada, fragmentada, da personagem demanda uma coerência maior na de Olímpico, o que não ocorre, por estar tão vazio quanto ela. Sua autoafirmação em troca da subestimação da namorada é uma forma de não lidar com a incapacidade de se adaptar àquela realidade sonhada. A palavra "impossível" é fundamental para o entendimento desse jogo. Conceber a complexa simplicidade de Macabéa é impossível. O namorado fala por falar, por não conseguir se abrigar no vazio, como Ponciá, e a datilógrafa quer mais dele, pede a cada indagação; e Olímpico, na impossibilidade de ter o que oferecer, diz ser Macabéa impossível.

A tentativa de entender o "lugar vazio" ocupado pelo sujeito da escrita que, sendo também o sujeito de uma enunciação, encontra na linguagem literária uma estratégia para tornar possível a incomunicabilidade e reverte um silêncio que existe latente entre as mulheres subalternas em formas de se pensar nesses sujeitos. A escrita inusitada de Lispector e fragmentada de Evaristo evidenciam o campo vasto desses estudos na Literatura que à luz de Blanchot e Agamben podem ser explorados. Essas lacunas reivindicam costuras de pontos abertos para que seus conceitos sejam ampliados e refletidos e não cerrados em si, é por isso que a ideia de silenciamento nas obras deve ser lida como performatização.



É dessa narrativa a contrapelo, transgressora, que podemos reconhecer a alteridade nas obras. O engajamento, evidentemente, não surgirá no discurso inflamado e nem no panfletário, já que há nessa poética o descrédito na palavra, ele surge performaticamente na ausência, no silêncio, na falta de sentido das coisas. Para ouvir Macas, Béas e Ponciá, há que despir da técnica e da espetacularização da hipermodernidade, dar uma pausa, entender o sentido profundo das coisas, respeitar as diferenças.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. A interação verbal. In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1981, p. 110-127.

BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

EVARISTO, Conceição. Macabéa, Flor de Mulungu. In: GUIMARÃES, Mayra R.; MAFFEI Luís (org.). *Extratextos 1 – Clarice Lispector, personagens reescritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012, p. 13-23.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza (2003).

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 13. ed. Trad. Laura F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG(2010).

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In: *O Percevejo*, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 6

MULHERES A FERRO E FOGO

Eduardo Ortiz (UCS)

1. SOFIA SPANNENBERGER

Sofia Spannenberger veio juntamente a seus pais, Julius e Cristina Spannenberger, do Grão-Ducado de Hesse, localizado onde hoje é o atual Estado alemão da Renânia-Palatinado.

Ao chegarem ao Brasil, foram encaminhados à colônia alemã nas proximidades de São Borja, local que, por diversos motivos pouco se desenvolveu, dentre os principais estão a falta infraestrutura, o isolamento devido a ausência de estradas, agregada a grande distância de Porto Alegre. Outro motivo que pode ser apontado é que esta colônia ficava localizada em um território fronteiriço, palco de diversos conflitos, sendo estes últimos os responsáveis por Sofia não ter mais os seus pais presentes, pois o seu genitor fora “degolado por gente de guerra”, enquanto sua mãe desaparecera, sendo “carregada por um gaúcho de quem não sabia o nome” (Guimarães, 2006, p. 13).

Após o desaparecimento de seus pais, Sofia morara com diversos homens, na sua maioria caudilhos, tendo ficado na casa de um velho por um período de tempo maior, até que esse fora assassinado. A partir deste episódio, passou a viver com um rapaz chamado Pedro, o qual encontrou o mesmo destino, sendo morto por índios, junto aos quais a personagem passou a viver. Ao fugir dos “bugres” quando estes estavam em guerra, fora encontrada por “um homem de melenas grande e pretas, para quem trabalhava e com quem dormia” (Guimarães, 2006, p. 13) até ser largada por ele na Rua do Passo, colônia de São Leopoldo, quando este estava sendo perseguido por soldados e seu cavalo não aguentaria o peso de duas pessoas.

Ao chegar à colônia, Sofia encontrava-se com medo e com fome, foi o Dr. Hillebrand quem conseguiu conversar com ela e foi ele também que a encaminhou para Gründling, um poderoso comerciante que veio ao Brasil em situação financeira melhor que os seus conterrâneos, os quais eram explorados por ele.

Nesta apresentação do autor, já podemos notar que Sofia teve uma vida difícil e complicada apesar de sua pouca idade – em torno de quinze anos –, passara por situações de sofrimento e humilhação, porém estas condições não a endureceram, muito pelo contrário, mantiveram-na tímida e com o seu porte delicado.

Ao levá-la para casa, Gründling chegou a pensar que sua atitude fora um erro, mas logo mudou de ideia.



Em pouco tempo de convívio, ideias começaram a fermentar em sua cabeça, pois gradativamente apaixonara-se por Sofia e seus delicados modos. No mesmo dia em que ele havia a levado à sua casa na Rua da Praia, Gründling já passou a admirar a sua beleza, sua “expressão serena e bela, os grandes olhos azuis velados pelo peso das pálpebras, uma pequena imagem de marfim” (Guimarães, 2006, p. 77). Após determinado período de vivência com Gründling, Sofia já passa a trajar roupas importadas, principalmente da Alemanha, o que acaba por firmar a sua imagem de dama e realçar seus traços delicados.

Ao mesmo tempo em que Sofia começava a se apaixonar por Gründling, mantinha certo “medo de ser reprimida por ele, por um gesto mal-educado, uma palavra mais grosseira, o modo de sentar-se” (Guimarães, 2006, p. 84), mantendo-se sempre submissa a ele e fazendo sempre as suas vontades.

Gründling contratara uma professora para educar Sofia e ensinar-lhe boas maneiras, porém mesmo assim vivia a corrigi-la, “uma moça não fala desse jeito. Uma moça não senta assim. Isso não são modos de comer. Não se fala com a boca cheia. Não passa a manga do vestido na boca. Não mete o dedo no nariz. Uma moça não cospe.” (Guimarães, 2006, p. 84). Gründling fala sobre Sofia a seu amigo e conselheiro Major Schaeffer¹, o qual mandava seguidamente presentes da última moda europeia para ela vestir, porém “detestava a linguagem do amigo quando referia-se a Sofia. Para Schaeffer, todas as mulheres eram iguais” (Guimarães, 2006, p. 104).

Sofia era proibida por seu marido de sair de casa, apenas poderia fazê-lo quando acompanhado dele, pois segundo o mesmo, a cidade era um “lixo, água estagnada nas valas, negros e mestiços, ciganos, cheiro de graxa, fedor de peixe velho” (Guimarães, 2006, p. 183). Ela também não podia tomar sol, pois Gründling detestava “essas peles escuras, pardas ásperas, o que acontece com tudo que anda no sol” (Guimarães, 2006, p. 183), e vivia “ele sempre a recusar, não queria a sua mulher com a pele queimada como a das brasileiras, como a pele das índias ou das paraguaias de Izabela. Era aquela cor de leite que ele adorava” (Guimarães, 2006, p. 202). A única vez que ela saiu de casa sem ele, foi para ir até à Igreja Nossa Senhora do Rosário acompanhada pela escrava de Gründling, a qual foi repreendida por ele, que a questionou: “Como se atreveu a levar a menina naquela suja Igreja do Rosário?” (Guimarães, 2006, p. 85).

Apesar de ser uma personagem secundária, Sofia exerce um papel muito importante sobre Gründling, que é um dos personagens principais do romance, pois ela é a grande responsável por “humanizá-lo”, pois antes de conhecê-la a única coisa que importava para ele eram os negócios, suas posses e o seu dinheiro. Mesmo após ter falecido, no tomo *A Ferro e Fogo: Tempo de solidão*, Sofia continua sendo lembrada e amada por

¹ Personagem histórico que foi responsável por recrutar militares mercenários prussianos e colonos alemães para o Império do Brasil.



Gründling, a qual aparece para ele através de seus três filhos.

Em certo episódio de loucura quando um pintor estava confeccionando o retrato seu e de seus filhos, ele surta, pedindo que pinte um quadro de sua amada Sofia. De início o pintor não endente direito, pois parece para ele loucura, porém ao ver a seriedade e a ferocidade de Gründling, acaba por começar a fazê-lo. Ameaçou-o dizendo que até que ele não terminasse o retrato, não sairia daquele cômodo. Utilizou os traços de seus filhos para guiar o trabalho do artista, sempre destacando os traços sutis, bem feitos, e delicados de sua falecida esposa. Em um monólogo deixou escapar: “às vezes chego acreditar que ela vive, acordo de noite e sinto o seu calor, ouço a sua voz, a mão dela nos meus cabelos, ela curvada, bordando, contando pequenas histórias para Jorge Antônio dormir” (Guimarães, 2008, pp. 141-142), e só após dois dias e duas noites o retrato ficou pronto. O pintor saiu correndo pela porta, e no momento em que Frau Metz entra no cômodo, se depara com seu patrão dormindo “e sobre o cavalete, deslumbrante, luminosa, bela, Sofia viva, seus tristes olhos sorrindo” (Guimarães, 2008, p. 142).

2. CATARINA KLUMPP SCHNEIDER

Catarina Klumpp Schneider é sem dúvida alguma uma das personagens mais importantes do romance *A Ferro e Fogo*. Ela chega ao Brasil, mais especificamente à Colônia de São Leopoldo, em 1824, juntamente a primeira leva de imigrantes alemães provinda de Hamburgo, grávida, acompanhada de seu marido, Daniel Abrahão Lauer Schneider e seu filho Philipp Klumpp Schneider. Daniel Abrahão era seleiro na Alemanha, já Catarina era dona de casa.

Migrando para o Brasil ludibriada com as promessas do Império Brasileiro, Catarina espera a entrega do prometido, ou seja, as terras demarcadas e as ferramentas para o trabalho, porém a espera é longa e a situação é precária. Tudo isso muda certo dia com a visita de Gründling, o qual propõe ao seu marido sociedade e um bom dinheiro, acompanhado de um grande pedaço de terra nas bandas da fronteira. Catarina não se anima, porém Daniel Abrahão aceita e eles arrumam seus poucos pertences e rumam ao local combinado. Foi nesse momento que as coisas começam a mudar.

Ao chegarem no local prometido notam uma árvore grande, onde Juanito, índio dado a eles como parte do acordo, informa-os que o antigo proprietário destas terras, um francês, morreu enforcado nela, porém eles não compreenderam o que ele quis dizer com seus gestos e suas falas. Após arrumarem a sua propriedade com esmero, recebem a primeira visita, pois sem saber, possuem outros dois sócios nessa empreitada, são eles seus



companheiros João Carlos Mayer e Frederico Harwerther.

Passado um tempo desde a chegada da família Schneider à fronteira, começam movimentos bélicos de soldados das bandas orientais adentrando no território brasileiro. Quando essa primeira leva chega, descobrem um verdadeiro arsenal de armas, as quais estavam sendo contrabandeadas sem que os Schneiders soubessem. Para não morrer, Daniel Abrahão teve que esconder-se em um poço, e Catarina acabou sendo estuprada diversas vezes e por diversos soldados de ambos os lados enquanto a paz não chegava. Herr Schneider acabou enlouquecendo e Catarina assume a partir daí o comando de sua família, fazendo um acordo com Valentim Oestereich, trocando aquelas terras pela colônia deste em São Leopoldo, desde então, Catarina só pensa em vingança contra o homem que acabou com sua vida, expondo-a aquele local onde foi desgraçada e que acabou por deixar seu marido louco.

Ao chegar à Colônia de São Leopoldo, a primeira coisa que Catarina faz é procurar o Dr. Hillebrand para regularizar a situação de sua família na colônia. Em sua volta, ela “comprou couros e correias, tachas, cordéis de selaria, ferramentas especiais, importadas, entregando tudo ao marido” (Guimarães, 2006, p. 120), com o intuito de não apenas de dar um emprego ao seu marido, mas também tentar ocupar a sua cabeça na tentativa de que este esquecesse o que passará na fronteira e que pudessem começar vida nova.

Encaminhado o seu marido, agora era a vez de Catarina partir para as picadas, juntamente ao Juanito, com o propósito de conseguir contatos, a fim de comprar a produção deles para vender em Porto Alegre e Rio Grande. O que Catarina queria era começar a sua disputa com o homem responsável pela desgraça de sua família. Quando a esposa de Felipe Darnian disse a ela que “tudo o que se tira da terra é vendido para os empórios de um tal de Gründling. Paga bem” (Guimarães, 2006, p. 121), Catarina não pensou duas vezes, ofertando o dobro, e alertando-os que o mesmo está enriquecendo as custas de todos os colonos. Porém o homem reconhecendo-a disse que se pagasse o mesmo ainda assim iria vender a ela, pois dá preferência a velhos amigos.

Foi desta maneira que Catarina saía de manhã cedo de casa e retornava somente à noite, sempre buscando novos fornecedores para o seu próprio empório, o qual foi crescendo rapidamente. Ela trazia novos produtos de Porto Alegre, principalmente os industrializados que não tinham na colônia, como chapéus, botões, agulhas, palitos de fósforo e sal.

Tão certo deu seu negócio, que Catarina abriu o segundo empório em Portão. Gründling percebendo o crescimento dos empórios que concorriam com o seu, e a falta de produtos para aquele que possuía, resolveu ir atrás para saber quem era o proprietário, foi aí que descobriu que era Catarina. Rapidamente foi em busca dela,



com uma proposta, a fim de negociar, porém Catarina o recebeu com a espingarda nas mãos. Também atirava moedas nele, dizendo que ele só se importava com dinheiro, e nada mais. Humilhado e ainda ameaçado pela arma, Gründling teve que recuar. Porém no segundo tomo, quando Gründling está mais humanizado e a situação do conflito armado se agrava, ele e Catarina firmam um acordo de sociedade.

3. CONCLUSÃO

Podemos notar que Josué Guimarães foi feliz em ambas as representações, pois tanto uma personagem quanto a outra, são possibilidades de sua época, ao mesmo tempo em que se contrastam. Esse é o fator fundamental para um romance histórico bem construído, pois Lukács faz duas exigências fundamentais para que essa modalidade de literatura possa existir, chamando a atenção para a necessidade da

recuperação da singularidade histórica de uma época, o que, logo a seguir, ele designará como verdade histórica; a tradução da singularidade histórica por meio da atuação da personagem, de modo que o comportamento dos agentes explicita as peculiaridades da época apresentada. (Zilberman, 2003, p.113)

Sofia incorpora a beleza da mulher germânica, apresentando através de suas vestes, de seus modos e sua fisionomia, o refinamento e a sofisticação clássica das famílias tradicionais europeias.

Durante todas as suas aparições, podemos notar que ela é meiga e delicada, apreciadora das belas artes, sofisticada, e atenciosa com o seu marido. Em nenhum momento Sofia contradiz ou subjuga o marido, que a vê como símbolo de beleza feminina perante a sociedade, e a tem como sua propriedade.

Analisando as raízes do comportamento de Sofia, podemos notar que Gründling a moldou conforme a maneira que ele desejava, levando-a para teatros e contratando uma professora para educá-la e ensiná-la boas maneiras.

Podemos notar também que Gründling não dá voz a ela, não se importando com as suas aspirações e vontades, ao mesmo tempo que a própria Sofia aceita sua condição de submissão pacificamente sem se queixar em nenhum momento com seu marido.

Já Catarina é seu oposto, pois nela está a personificação dos imigrantes alemães que vieram desbravar essa terra, pois mesmo após chegar a seu ponto mais baixo, durante o período que esteve na fronteira, onde além de perder tudo o que construíra, fora estuprada por diversos soldados e surpreendida pela loucura de seu marido, não se entregou, decidindo levar a vida adiante, assumindo as “rédeas” de sua família e agindo com garra, força e coragem contra os diversos obstáculos que aparecem em seu caminho.

Catarina demonstra força na administração de sua família, mostrando ao seu marido o caminho que ele



deve seguir na sua selaria, administrando-a, contratando pessoas e comprando as ferramentas necessárias para seu trabalho. Ela também atende as necessidades dos demais, como as de Philipp, pondo-o na escola. Também se revela extremamente hábil nos negócios, criando dois empórios e empregando diversas pessoas neles. Catarina além de tudo soube mostrar compaixão, como quando perdoou Gründling e virou sócia do mesmo.

Em pouco tempo, Catarina tornou-se uma das pessoas mais poderosas dentro da Colônia de São Leopoldo, onde era bem vista por quase todos os moradores, pois era correta e não aceitava injustiças, como podemos ver no caso dos assassinatos misteriosos que ocorreram na colônia, onde ela busca pelo Dr. Hillebrand a fim de encontrar os culpados e fazer justiça com eles. Catarina consegue administrar os seus negócios sem deixar jamais de zelar pela sua família, pois a mesma a tem como sua base.

Podemos dizer também que Catarina é um tipo de mulher destaque de sua etnia, pois durante a imigração alemã no Rio Grande do Sul era comum às mulheres fazer parte do processo produtivo, trabalhando em todas as áreas, porém “eram submissas às ordens enviadas pelos homens, no caso pais e maridos, subordinando-se a eles” (Marsaro, 2011, p. 268), maneira como Catarina de certa maneira se portara até o momento da loucura de seu marido, fato que gerou uma necessidade e proporcionou uma transformação em sua vida, transformando-a em uma verdadeira guerreira.

Por fim podemos notar que tanto Sofia quanto Catarina passaram por situações semelhantes em suas vidas, com humilhações e perdas, porém apenas sobre a segunda houve uma mudança total no modo de agir, já que a primeira continuou submissa com aquele que lhe acolheu e posteriormente se casou.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Véra Lucia Maciel. O Desenvolvimento econômico do Vale do Rio dos Sinos. Estudos Leopoldenses – Série História, São Leopoldo: jul./dez. 1999.

FAÉ, Geneviève. ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A personagem Sofia em *A Ferro e Fogo*, de Josué Guimarães: Entre a Solidão e a humanização. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 37, dezembro de 2008.

GUIMARÃES, Josué. *A Ferro e Fogo: Tempo de Solidão*. 15º Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006

_____. *A Ferro e Fogo: Tempo de Guerra*. 10º Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

MARSARO, Mariana Cardoso. AQUINO, Ivânia Campigotto. A força do Feminino em *A Ferro e Fogo*. Todas as musas, Jan-Jun 2011.

RETTENMAIER, Miguel; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Josué Guimarães, um revisor da história. Desenredo (PPGL/UPF), v. 2, p. 117-125, 2006.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

ROCHE, Jean. A colonização alemã e o Rio Grande do Sul vol. I. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

_____. A colonização alemã e o Rio Grande do Sul vol. II. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

SCHREINER, Renate. Entre ficção e realidade: vozes polifônicas na construção da imagem do imigrante alemão na literatura do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Faculdade de Letras, UFRGS, 1991.

TRAMONTINI, Marcos Justo. A organização social dos imigrantes: A colônia de São Leopoldo na fase pioneira 1824 – 1850. 1ª Ed. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

WITT, Marcos Antônio. Em busca de um lugar ao Sol: Estratégias políticas, imigração alemã, Rio Grande do Sul – Século XIX. São Leopoldo: Oikos, 2008

ZILBERMAN, Regina. Lukács e a literatura. 1º Ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 7

A SOCIEDADE NA CAPITAL IMPERIAL BRASILEIRA NOS TEMPOS DE VIRGÍLIA E MARCELA

Rossana Rossigali (UCS)
Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos (UCS)

Resta o fato de que, entre a fidelidade conjugal e o adultério, a dissimulação move-se totalmente à vontade, como parte constitutiva da natureza feminina.
Luis Filipe Ribeiro

Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, conta a história de um aristocrata do século XIX, Brás Cubas, narrada pelo próprio a partir de um ponto de vista *sui generis*: o além-túmulo. Lúcia Miguel Pereira, sintetizando o enredo do romance, assinala que as *Memórias* “narram a vida de um homem que tudo tentou e nada realizou.” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 77).

Alfredo Bosi sublinha que “a revolução dessa obra (...) foi (...) ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente.” (BOSI, 2006, p. 177).

O romance trata da sucessão de relações amorosas do narrador. A primeira foi com a prostituta Marcela, aos 17 anos; na sequência, veio Eugênia, filha ilegítima de Dona Eusébia; depois veio Virgília, principal personagem feminina do livro, e por último Nhã-loló, vários anos mais jovem e que não pertencia à mesma classe social do bacharel, mas aspirava a ela. Dessas relações, duas foram concretizadas: com Marcela e com Virgília, enquanto as outras não trouxeram maiores consequências.

Para o estudo da sociedade e, notadamente, do papel da mulher no Rio de Janeiro, capital do império brasileiro e local onde tem lugar a maior parte da ação narrada na obra em análise, serão destacados alguns itens relevantes. É importante enfatizar que o século XIX presenciou diversas transformações, como, por exemplo, a consolidação do capitalismo, o desenvolvimento da vida urbana e a ascensão da classe e da mentalidade burguesas. Nesse contexto, observa-se a valorização da intimidade e da maternidade.

Em consonância com Maria Ângela D’Incao (1997, p. 223), o ideal da época consistia em “um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo”. Em princípio, constituíam obrigações da mulher: portar-se castamente na sua vida sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas e zelar pelo comportamento de seus descendentes. Além disso, a mulher devia refletir, em sua aparência, a posição social do marido, espelhando o seu sucesso.



Michelle Perrot afirma que a característica do século XIX está na polarização em torno do casamento, o qual englobava tanto a função de aliança quanto a do sexo, e salienta as palavras de M. Foucault: “A família é quem faz as trocas da sexualidade, e transporta a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança” (PERROT, 1991, p. 133). Cabe ressaltar também que as estratégias de casamento eram diversas e complexas, envolvendo o nome, a consideração, a classe social, o *status* e a beleza.

Desse modo, o casamento entre famílias ricas e burguesas constituía-se em uma forma de galgar a pirâmide social ou de manter o *status*. Por exemplo, o casamento de Virgília com Brás, para o velho Cubas, legitimaria as origens não nobres da família, além de trazer prestígio social e político.

Os aristocratas podiam relacionar-se com mulheres de outros segmentos da sociedade, porém sem assumir responsabilidades. Já às mulheres de mesmo nível social oferecer-se-ia casamento. Isso pode ser percebido quando o cínico Brás Cubas recusa-se a desposar Eugênia, “coxa de nascença” e cognominada “minha Vênus Manca” (ASSIS, p. 69-70), muito embora ela tivesse lhe concedido um beijo, como “um devedor honesto paga uma dívida” (ASSIS, p. 71). A própria Eugênia, assimilando o cinismo vigente, chega a afirmar: “Faz bem em fugir ao ridículo de casar comigo” (ASSIS, p. 72). À Eugênia, “a flor da moita” é transferido, então, o preconceito pela sua origem ilegítima. Conforme assevera Luis Filipe Ribeiro,

esta é a lógica irretorquível que orienta todos os movimentos da narrativa, na área dos relacionamentos amorosos, numa cruel metáfora do conjunto das relações sociais que constituem o contexto dentro de que se move o narrador e, por trás dele, o próprio Machado de Assis. (RIBEIRO, 2008, p. 279).

Simone de Beauvoir lembra que a mentalidade da época ditava o seguinte: o marido governa, a mulher administra, os filhos obedecem. Além disso, por muito tempo, o divórcio foi proibido, e as mulheres eram confinadas ao lar. Para exemplificar, a autora cita o pensador Bonald: “O homem está para a mulher como a mulher para a criança; ou o poder para o ministro como o ministro para o súdito. (...) As mulheres pertencem à família e não à sociedade política, e a natureza as fez para as tarefas domésticas e não para as funções públicas.” (BEAUVOIR, p. 152).

O contexto referido pelo autor, embora diga respeito ao cenário francês do início do século XIX, guarda semelhanças com certos aspectos da realidade brasileira. Miriam Lifchitz Moreira Leite (1984) também salienta que a vida cotidiana do século XIX no Rio de Janeiro mostrava diferentes graus de dominação exercidos sobre diferentes mulheres, as quais possuíam, entretanto, um triste elo em comum: a submissão.

Nesse sentido, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* representa a realidade da época, mostrando a subordinação da mulher em relação ao homem na instituição matrimonial. O livro também discorre sobre os motivos que movem as escolhas femininas nesse particular, e o olhar do narrador destaca que o interesse



financeiro se sobrepõe ao sentimental. Quando Brás Cubas é preterido por Virgília em favor de Lobo Neves, o qual não era “nem mais esbelto, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático” que o narrador, a moça pergunta ao pretendente: “Promete que algum dia me fará baronesa?”, ao que ele replica: “Marquesa, porque eu serei marquês”. (ASSIS, p. 81). A esse propósito, comenta Ingrid Stein: “Não podia ser mais claro, a mulher é o que o marido for, e Virgília sabia, aceitava e agia coerentemente com isto. Tinha, portanto, que aceitar as condições da situação, nem sempre favoráveis.” (STEIN, 1984, p. 67).

Outro tópico a ser mencionado é que as mulheres que não seguiam o código moral vigente eram discriminadas pela sociedade. Aparecem secundariamente na obra de Machado de Assis, vinculadas aos homens com quem travam relações, esses sim, detentores do reconhecimento social. Assim é em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que Marcela é a prostituta de luxo que inicia Brás na arte do amor. Ela é descrita como uma “boa moça, lépida, sem escrúpulos; (...) luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes.” (ASSIS, p. 40).

Para fazer frente ao luxo exigido por Marcela, ele endivida-se, atitude que, em um primeiro momento, é relevada, sob o argumento de que Brás era um rapaz, possuindo o direito, então, de entregar-se a tresloucadas ações:

Era meu o universo; mas (...) não o era de graça. Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo. Primeiro explorei as larguezas de meu pai; ele dava-me tudo o que eu lhe pedia; (...) dizia a todos que eu era rapaz e que ele o fora também. Mas a tal extremo chegou o abuso, que ele restringiu um pouco as franquezas, depois mais, depois mais. Então recorri a minha mãe, e induzi-a a desviar alguma coisa, que me dava às escondidas. Era pouco; lancei mão de um recurso último: entrei a sacar sobre a herança de meu pai, a assinar obrigações, que devia resgatar um dia com usura. (ASSIS, p. 41-42).

Nesse ponto vem à baila o tema “dissimulação”, quando o narrador afirma que, ao levar-lhe sedas ou joias, Marcela dizia “Em verdade, você quer brigar comigo... Pois isto é cousa que se faça... um presente tão caro...” (ASSIS, p. 42).

Todavia, ela é penalizada ao longo do livro, tanto por sua decadência física quanto por morrer no final do romance, conforme se observa no seguinte trecho: “(...) vi morrer no hospital da Ordem, adivinhem quem? ... a linda Marcela; (...) cheguei ao hospital, onde Marcela entrara na véspera, e onde a vi expirar meia hora depois, feia, magra, decrépita...” (ASSIS, p. 206).

No universo de Machado de Assis, o trabalho feminino era somente admissível em última instância, representando algo quase vergonhoso. Enquanto o casamento configura-se como a finalidade máxima que seria possível alcançar, os homens têm, paralelamente ao matrimônio, uma profissão. Isso fica claro em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em vários momentos, como quando o protagonista é enviado a Portugal para



bacharelar-se, ou na carreira política escolhida por Lobo Neves. Por outro lado, não há menção a qualquer atividade profissional desenvolvida por Virgília. Quanto a Marcela, após a prostituição e a decrepitude física, herdou uma ourivesaria que “era agora pouco buscada (...) – talvez pela singularidade de a dirigir uma mulher”. (ASSIS, p. 76).

A própria Dona Plácida, antes de ser mediadora entre Virgília e Brás Cubas, teve por ofícios doceira e costureira. Como tão bem destaca Ingrid Stein,

trata-se (...) de trabalhos modestos, insuficientes para emprestar às mulheres que os exerciam qualquer promoção social. Antes pelo contrário. Era o casamento que possibilitava ao sexo feminino reconhecimento e posição social na época. Daí sua grande importância na vida das mulheres machadianas.” (STEIN, 1984, p. 64).

Outro aspecto fundamental na vida da mulher era a maternidade, pois constituía-se em um dos pilares da sociedade da época. Entretanto, não é um assunto muito explorado por Machado de Assis. Poucas são as informações disponíveis acerca do relacionamento entre Virgília e seu filho com Lobo Neves. Quanto à segunda gestação, percebe-se que ela não está entusiasmada com o fato, menos por problemas de consciência (afinal ela não pode precisar quem é o pai da criança) do que por medo do parto ou por inconveniências em sua agenda social. Na verdade, não há nessa mãe qualquer indício de tristeza ou desapontamento quando ocorre o aborto.

No tocante à reputação a ser preservada, havia – e, infelizmente, ainda há - determinadas regras que valem especificamente para um gênero, e não para outro. Uma delas dizia respeito a resguardar a reputação da mulher, devendo-se impedir qualquer tipo de mácula.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o adultério está pela primeira vez posto em lugar de destaque na obra machadiana, ainda mais por ser cometido por uma personagem principal de alto extrato social.

Virgília trai o marido em sua própria casa. Diante da desconfiança crescente de várias pessoas, Brás propõe que fujam. Ela recusa essa solução, optando por manterem uma casa relativamente isolada, pois, conforme pondera Luis Filipe Ribeiro,

não estava em seus planos, apesar da paixão, romper com o sistema vigente ou a ele opor-se, de alguma maneira. Na forma, é claro! Afinal, ‘Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma’. (RIBEIRO, 2008, p. 292).

O mesmo autor também lembra que Brás Cubas, cinicamente, acentua novamente o caráter dissimulado da personagem feminina, como se ele próprio não fizesse uso de expedientes semelhantes, e como se, em última análise, o fato de ser homem tudo permitisse e justificasse. No episódio da carta anônima, o narrador diz que ouviu



tudo isso um pouco turbado, não pelo acréscimo de dissimulação que era preciso empregar de ora em diante (...) , mas pela tranquilidade moral de Virgília, pela falta de comoção, de susto, de saudades, e até de remorsos. (ASSIS, p. 147).

Digna de nota é a atitude de Lobo Neves ante o triângulo amoroso. Considerando-se o número de habitantes do Rio de Janeiro à época, e, principalmente, o restrito círculo social que frequentava, era impossível que o marido desconhecesse a traição da esposa. Entretanto, ele escolhe calar-se. Por quê? A competente análise de Luis Filipe Ribeiro responde:

A carreira política, as conveniências de não viver um escândalo – pior do que a permanente suspeita -, o respeito pelas regras do jogo e, principalmente, o fato de ter vindo de Virgília o seu poder político fazem com que leve adiante seu casamento e a sua suspeita. (...) Tais princípios resumem o pacto de convivência vigente nas altas esferas de nossa sociedade aristocrática do século XIX. (RIBEIRO, 2008, p. 294).

Merece destaque também o fato de que Virgília não sofre censura nem pública e nem por parte do narrador, o que é certamente notável para a época em que o livro foi escrito.

Por fim, diante de todos esses papéis desempenhados pelas mulheres, cabe salientar as palavras de Michelle Perrot: “Os papéis femininos conhecem uma constante revalorização no século XIX, aos olhos de uma sociedade interessada no utilitarismo, preocupada com os filhos e atormentada por suas próprias contradições.” (PERROT, 1991, p. 138). Tal utilitarismo, em última instância, nortearia diversas escolhas realizadas pelas personagens Marcela e Virgília ao longo da narrativa, conforme se pode depreender pelas passagens aduzidas neste trabalho.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. v. 1.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 223-240.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira (Org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: Hucitec; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920): História da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.
- PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo:



ANAIS

ISSN: 2238-0787

Cia. das Letras, 1991. v. 4.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 7

**(DES)IGUALDADE DE DIREITOS DE GÊNERO: PERSPECTIVAS PROFISSIONAIS
BRASILEIRAS A PARTIR DE VIRGINIA WOOLF (*PROFISSÕES PARA MULHERES*) UNINDO
LETRAS E DIREITO**

Ma. Ivone Massola (UCS/UniRitter)

Historicamente, as mulheres sempre foram vistas e tratadas de forma diferente dos homens, fato que resta evidente pela análise da evolução histórica dos direitos garantidos a elas pela legislação brasileira. Socialmente as mulheres, principalmente no que tange ao mundo do trabalho, enfrentaram grande dificuldade de inserção. Atuar no mercado profissional, fora do lar, exigia e exige equilibrar a carreira com os afazeres domésticos. Trabalhar fora era para as mulheres pobres, que precisavam complementar a renda da família.

Da leitura de obras da literatura oitocentista brasileira, que nos permite verossimilhança de registro histórico, pode-se verificar que elas contemplam personagens femininas, mas com papéis bem definidos. Geralmente as mulheres eram encaminhadas a ter casamentos infelizes, porém tradicionais aos olhos da sociedade da época, essas ligações conjugais sem afeto e amor uniam o patrimônio de famílias. Os homens tinham liberdade, podiam ter casos extraconjugais, e às mulheres restava o conformismo de destinar seu afeto aos filhos. Aliás, a obrigação de encaminhá-los e educá-los era o seu papel. Se elas falhassem, eram apontadas como as culpadas¹ pelo desvirtuamento dos filhos. O regime dotal (em que o pai “presenteava” o noivo por desposar sua filha) era uma realidade na legislação brasileira da época.

O dote, juridicamente, era administrado pelo marido segundo o que estabelecia o próprio Código Civil de 1916², tal diploma legal³, aliás, passou a vigorar a partir de 1917, no Brasil, por 86 anos (até 2003). O anteprojeto ao mencionado código, criado por Clovis Beviláqua (foi integrante da Academia Brasileira de

¹ Na obra *Aurélia* (1884), de Maria Benedita Câmara Bormann (que publicava sob o pseudônimo de Délia), Luiza, a mãe da personagem principal, chega a definhar até a morte ao assumir como seu o neto. Numa primeira leitura da obra, parece que Luiza fez isso por amor à filha, mas, analisando-se melhor as linhas escritas, denota-se que tal atitude foi para esconder, até mesmo do marido, que ela chama de “amigo”, o seu fracasso na educação da tão adorada e única filha do casal. In: BORMANN. Maria Benedita Câmara. *Aurélia*. Introdução, atualização do texto e notas de Norma Telles. Disponível em: <http://www.normatelles.com.br/livros/aurelia_final.pdf>. Vários acessos. p. 15-17.

² “Art. 289. Na vigência da sociedade conjugal, é direito do marido: I. Administrar os bens dotais. [...]”. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm>. Vários acessos.

³ BRASIL. Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916. (Atualmente revogada.) Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm>. Acesso em: 23 ago. 2015.



Letras⁴), não previu a igualdade de direitos de gênero. O anteprojeto do Código Civil foi encomendado pelo Ministro da Justiça à época do Presidente Campos Salles a Beviláqua em 1889, que, embora “Ainda pouco conhecido, veio para o Rio de Janeiro em março de 1900 e em outubro do mesmo ano fez entrega da obra”⁵, e, após “dezesseis anos de discussão, o Código Civil Brasileiro entrou em vigor em 1º de janeiro de 1917”⁶, não sem antes o próprio Beviláqua lançar obra defendendo o seu anteprojeto diante das críticas que Rui Barbosa esboçou no Congresso Nacional quanto à forma de redação do texto⁷.

Do Código Civil de 16, merecem destaque alguns pontos sobre o tratamento desigual dado às mulheres. O artigo 6º desse Código revogado estipulava que as mulheres casadas eram relativamente incapazes, igualando-as às pessoas com idade entre dezesseis e vinte e um anos, aos silvícolas e aos pródigos. O próprio domicílio das mulheres tinha que ser obrigatoriamente o do marido (artigo 36, § único), “salvo se estiver desquitada (art. 315), ou lhe competir a administração do casal (art. 251)”. Para a mulher poder administrar os bens, o marido deveria estar “I. [...] em lugar remoto, ou não sabido. II. Estiver em cárcere por mais de dois anos. III. For judicialmente declarado interdito”⁸. Ou seja, a mulher desquitada na época tinha autonomia jurídica, embora fosse duramente condenada socialmente por essa condição de seu estado civil.

Uma legítima representante da voz feminina em busca da igualdade de gênero, Virginia Woolf (1882/1941), embora não necessitasse da profissão para sobreviver, foi uma das escritoras que se arriscou a usar a caneta e expressar suas ideias, em uma sociedade conservadora e tradicional. Também não nos esqueçamos de Simone de Beauvoir (1908/1986), outra escritora que ousou defender a alma feminina. Woolf foi um marco, pois seus escritos carregam a força de um discurso vedando a discriminação que pode ser considerado muito atual. No ensaio “Killing the angel in the house”, a autora dá um norte mais intimador às mulheres para que assumam seus espaços, embora o discurso da obra *Um teto todo seu* já fizesse uma

⁴ Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/clovis-bevilaqua>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

⁵ Idem. Acesso em: 28 ago. 2015.

⁶ Ibidem. Acesso em: 28 ago. 2015.

⁷ Trechos do texto de Beviláqua em defesa de seu projeto disponível no sítio da Academia Brasileira de Letras.

Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/clovis-bevilaqua/textos-escolhidos>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

“Desejariam os antagonistas do Projeto vazá-lo numa língua hierática, impecável, que jamais existiu na realidade da vida, que jamais foi falada pelo povo, e que eles supõem idealmente criada pelos escritores de sua predileção. [...]

A língua de que usamos deve nos merecer afetuoso cuidado, mas, como observou um escritor espanhol, as línguas vivem de heresias, a ortodoxia condu-las à morte. Muitas ideias dificilmente se exprimiriam com as frases usadas pelos clássicos e é absurdo que mutilamos as ideias porque no guarda-roupa dos séculos passados não encontramos um traje talhado para ela.

Mas, ou o Projeto apenas pecasse contra um desarrazoado purismo ou contivesse reais defeitos de forma, é fora de dúvida que o aperfeiçoamento de sua redação, sob o ponto de vista gramatical, devia ser considerado operação secundária e jamais postergar o exame dos princípios jurídicos que o Projeto encarnava. Foi inconseqüência injustificável preterir a essência pela forma.”

⁸ BRASIL. Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916. (Atualmente revogada.) Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm>. Acesso em: 28 ago. 2015.



provocação.

Porém, além das mulheres não terem instrução, não terem acesso à escolha de profissão, elas ficavam totalmente à margem da legislação. Os dispositivos de leis, decretos e até mesmo as Constituições no Brasil tratavam-nas como seres praticamente incapazes, sem voz e vez.

No mundo do trabalho, as mulheres recebiam remuneração inferior aos homens, não apenas pela discriminação social que recebiam, mas porque a lei o permitia. O artigo 2º do Decreto-Lei nº 2.548, de 31 de agosto de 1940, estipulava que as mulheres poderiam receber salário reduzido em 10% em relação ao trabalho masculino, como se pode ler na redação do referido artigo:

Art. 2º Para os trabalhadores adultos do sexo feminino, o salário mínimo, respeitada a igualdade com o que vigorar no local, para o trabalhador adulto do sexo masculino, poderá ser reduzido em 10% (dez por cento), quando forem, no estabelecimento, observadas as condições de higiene estatuídas por lei para o trabalho de mulheres⁹.

O título da lei publicada dispunha que “Faculta a redução do salário mínimo nos casos e nas condições que menciona, e dá outras providências”. O mais revoltante é que, em pleno século XXI, ao acessar o sítio da Câmara dos Deputados do Brasil (em 28.08.15), é retornado, ao consultar a validade ou não da lei atualmente, “Situação: Não consta revogação expressa”.

Em 1962, com a Lei 4.121, criou-se o Estatuto da Mulher Casada. A referida lei alterou a redação de alguns artigos do Código Civil de 1916 e ainda estipulava que o chefe da sociedade conjugal era o marido (artigo 233), a mulher era obrigada a adotar o nome do cônjuge (artigo 240), bem como, para “exercer profissão lucrativa, distinta da do marido[,] terá direito de praticar todos os atos inerentes ao seu exercício e a sua defesa”, dando a entender que haveria uma evolução, porém “produto do seu trabalho assim auferido, e os bens com êle adquiridos, constituem, salvo estipulação diversa em pacto antenupcial, bens reservados, dos quais poderá dispor livremente” (*sic*), isso caso não fosse preciso suprir as necessidades de sustento do lar. Essa interpretação é muito clara ao se analisar o artigo 246 do Código Civil, que abria a ressalva de que era obrigação da mulher “velar pela direção material e moral desta” (artigo 240), referindo-se à moral da família e não podendo, ainda, gravar ou alienar bens pertencentes à família.

A Lei nº 6.515 de 1977¹⁰ (Lei da dissolução da sociedade conjugal) também merece destaque. Com base no seu Art. 5º, “A separação judicial pode ser pedida por um só dos cônjuges quando imputar ao outro conduta desonrosa ou qualquer ato que importe em grave violação dos deveres do casamento e tornem

⁹ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-2548-31-agosto-1940-412576-norma-pe.html>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

¹⁰ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6515.htm>. Acesso em: 13 set. 2015.



insuportável a vida em comum”. E trazia como consequências que, se o homem vencia a ação contra a mulher, numa ação de desquite, voltava ao nome de solteira; em sendo a mulher vencedora do processo, esta podia optar por manter ou não o nome de casada. A lei em destaque dispunha ainda, no artigo 19, acerca dos alimentos, ao dizer que “O cônjuge responsável pela separação judicial prestará ao outro, se dela necessitar, a pensão que o juiz fixar”. Também em 1977 houve a alteração do artigo 186 do Código Civil, o qual passava a ter a seguinte redação: “Discordando eles entre si, prevalecerá a vontade paterna, ou, sendo o casal separado, divorciado ou tiver sido o seu casamento anulado, a vontade do cônjuge com quem estiverem os filhos.”

O tratamento legislativo discriminatório ocorria até mesmo no momento da celebração civil do casamento: pelo artigo 194 do Código Civil de 1916¹¹, o celebrante, ao final da cerimônia, dizia: “De acordo com a vontade que ambos acabais de afirmar perante mim, de vos receberdes por marido e mulher, eu, em nome da lei, vos declaro casados.”¹², referindo-se que não poderia ser dito “marido e esposa” ou “homem e mulher”, em flagrante texto discriminatório, pois ao varão cabia a designação de marido e à mulher tão somente “mulher”, e não esposa, restando evidente a diferenciação de gênero chancelada pela lei e pela sociedade. Para muitos, isso poderia parecer insignificante, mas é evidente o tom jocoso que a lei dispensava às mulheres.

Contudo, não é de se estranhar que a legislação tratasse as mulheres como quase incapazes, pois elas tiveram, num primeiro momento, o direito ao voto no Brasil de forma parcial, “garantido em 1932, através do decreto 21.076 do Código Eleitoral Provisório, após intensa campanha nacional”¹³. Esse direito era parcial, eis que de 1932 a 1934 somente “às mulheres casadas (com autorização dos maridos) e às viúvas e solteiras que tivessem renda própria, o exercício de um direito básico para o pleno exercício da cidadania”¹⁴ era possível. A partir de 1934, o Código eleitoral previu o direito, mas não a obrigatoriedade, ao voto, como era o sufrágio masculino. Somente em 1946 é que o voto passou a ser obrigatório também para as mulheres, igualando-se aos homens o direito à cidadania operada com o voto.

No Brasil, atualmente, do ponto de vista jurídico legislativo, o Código Civil de 2002, seguindo o norte traçado pela Carta Política de 1988, trouxe avanços em relação à igualdade de gênero. Mas nem sempre foi assim, pois a discriminação ocorria desde os entendimentos dos filósofos gregos, segundo o que relata Maria

¹¹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm>. Acesso em: 13 set. 2015.

¹² Idem.

¹³ Disponível em: <<http://www.tre-es.jus.br/imprensa/noticias-tre-es/2014/Fevereiro/82-anos-da-conquista-do-voto-feminino-no-brasil>>. Acesso em: 13 set. 2015.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.tre-es.jus.br/imprensa/noticias-tre-es/2014/Fevereiro/82-anos-da-conquista-do-voto-feminino-no-brasil>>. Acesso em: 13 set. 2015.



Berenice Dias¹⁵:

Para justificar a discriminação contra a mulher Aristóteles chegou a dizer que ela não tinha alma. Assim, como um objeto, não merecia sequer respeito. Era considerada uma mercadoria. Não só para compra, mas também para venda. Basta lembrar o regime dotal, ainda vigente em alguns países, e que estava previsto na legislação brasileira até o ano de 2003, quando do advento do novo Código Civil. O dote nada mais é do que o pagamento feito pelo pai para alguém casar com sua filha.

A Constituição de um país revela toda a sua tônica e princípios sociais e legislativos. Historicamente as Constituições brasileiras (de 1824 e 1891) silenciaram acerca da garantia dos direitos trabalhistas às mulheres. Apenas a Carta de 1934 dispôs timidamente de dispositivo protetivo à discriminação ao disciplinar que a mulher não podia trabalhar em funções noturnas (art. 121)¹⁶, bem como garantia a “a) proibição de diferença de salário para um mesmo trabalho, por motivo de idade, sexo, nacionalidade ou estado civil;”, sendo ao menos o início do reconhecimento legal do princípio proibindo a discriminação.

A Constituição de 1937, em sua redação original, manteve a proibição do trabalho noturno às mulheres silenciando acerca da vedação à discriminação. Ocorre que a vedação ao labor noturno às mulheres foi um dispositivo suspenso pelo Decreto nº 10.358, de 1942, o qual dispôs, no artigo 136, que o “trabalho é um dever social”, e como tal a todos era “garantido o direito de subsistir mediante o seu trabalho honesto e este, como meio de subsistência do indivíduo, constitui um bem que é dever do Estado proteger, assegurando-lhe condições favoráveis e meios de defesa”.

Porém, como acima destacado, em 1940, através de um Decreto-Lei, havia a faculdade do empregador em pagar salários 10% menores às mulheres em 1942.

Do ponto de vista de lei infraconstitucional, a Consolidação das Leis do Trabalho de 1943 (Decreto-Lei nº 5.452), conhecida como CLT, ainda vigente, dedicava artigos “protetivos” ao trabalho feminino. Havia a limitação de peso a ser carregado nas jornadas de trabalho¹⁷ e dispositivos envolvendo a duração do trabalho e as condições de trabalho¹⁸, dando a entender que a legislação tinha interesse em proteger as mulheres. Porém, com a análise conjunta à legislação civil, denota-se que as mulheres, para exercerem atividades fora do lar, precisavam equilibrar as atividades domésticas e o labor nos postos de trabalho.

¹⁵ DIAS, Maria Berenice. *A escravidão feminina*. Disponível em: <<http://www.idecrim.com.br/index.php/artigos/91-a-escravidao-feminina>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

¹⁶ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao34.htm>. Vários acessos.

¹⁷ Art. 390 - Ao empregador é vedado empregar a mulher em serviço que demande o emprego de força muscular superior a 20 (vinte) quilos para o trabalho contínuo, ou 25 (vinte e cinco) quilos para o trabalho ocasional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De15452.htm>. Acesso em: 28 ago. 2015.

¹⁸ CAPÍTULO III- SEÇÃO I- DA DURAÇÃO E CONDIÇÕES DE TRABALHO. A partir de 1999, com a Lei nº 9.799, de 26.5.1999), a Seção I passou a denominar-se “DA DURAÇÃO, CONDIÇÕES DO TRABALHO E DA DISCRIMINAÇÃO CONTRA A MULHER”.



A vedação à discriminação por sexo, idade e estado civil voltou a constar na Constituição de 1946, no artigo 157¹⁹. A referida Carta Magna restringiu a vedação ao trabalho feminino nas indústrias se fosse insalubre a atividade²⁰, silenciando acerca do labor noturno, o que deu a entender pela sua permissão (artigo 157, inciso IX). Em 1967, originariamente, os dispositivos da Carta de 46 foram mantidos, acrescida a garantia às mulheres de aposentadoria aos trinta anos de trabalho, de forma integral²¹. Importante ressaltar que em 1969 houve alterações significativas no texto constitucional, por força da Emenda a Constituição nº 01, mas os dispositivos ora elencados não foram alterados.

Com o advento do Estado Democrático de Direito, inaugurado pela Constituição de 1988, tem-se que hoje o artigo 5º, inciso I, da Constituição Federal brasileira, dispõe a totalidade da igualdade de gênero ao afirmar que “I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição;²²”.

As mulheres, ainda antes de serem incentivadas por Woolf (1931, em seu ensaio) a entrar para o mundo do trabalho, tinham as suas atividades vistas como complemento ao sustento da família. “Mesmo que seu salário fosse maior que o dos homens e que estivesse presente desde o início do processo de industrialização no país. As próprias mulheres concebiam o seu trabalho como secundário ou complementar²³”, como destaca Maria Juracy Toneli Siqueira, aliado ao fato de que isso fez com que as atividades desenvolvidas pelas mulheres em geral fossem “de baixa qualificação e baixa remuneração. No entanto, houve uma crescente, acelerada e contínua incorporação das mulheres no mercado de trabalho formal²⁴”.

Desta forma, denota-se que a evolução legislativa foi lenta, demorando mais de 80 anos para que houvesse uma igualdade de gênero reconhecida por um Código Civil Brasileiro. E mais de 70 anos, para disciplinar acerca do labor feminino a total igualdade de gênero, vinda somente com a Carta Magna de 1988. Mas isso do ponto de vista legislativo, pois a eficácia social não é sinônimo de eficácia jurídica. Indiscutivelmente, a Constituição de 88, vigente, garante direitos aos trabalhadores e às mulheres nunca antes alcançados. A impressão que se tem, ao ler o texto constitucional, é de que estamos em um país garantidor dos direitos de gênero, raça, estado civil, cor, entre outros, mas, socialmente, as desigualdades são gritantes.

¹⁹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao46.htm>. Acesso em: 28 ago. 2015.

²⁰ Idem.

²¹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao67.htm>. Acesso em: 28 ago. 2015.

²² Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 30 ago. 2015.

²³ SIQUEIRA, Maria Juracy Toneli. *Sobre o trabalho das mulheres: contribuições segundo uma analítica de gênero*. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1984-66572002000100002&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 13 set. 2015.

²⁴ SIQUEIRA, Maria Juracy Toneli. *Sobre o trabalho das mulheres: contribuições segundo uma analítica de gênero*. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1984-66572002000100002&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 13 set. 2015.



Analisada a evolução dos direitos das mulheres brasileiras do ponto de vista legislativo, interessa analisar o discurso de Virginia Woolf proferido em 1931 que falava sobre as profissões para mulheres. Woolf conta como se tornou escritora no ensaio *Profissões para Mulheres*²⁵, reavivando e aprofundando o tema de sua obra *Um teto todo seu*, de abertura do congresso da *National Society for Women's Service*, em 21.01.1931. Nesse ensaio, ela ressalta a grande quantidade de profissões que as mulheres teriam a seu dispor e ainda que, dentre as mais simples e baratas, a de escritora, que foi a escolhida por ela, era uma das menos dispendiosas em termos de gerar gastos. Porém a autora reconhece a existência de antecessoras, que muitas foram “famosas”, “esquecidas” ou “desconhecidas” e tornaram “a trilha suave”, pois já haviam iniciado a arte de escrever e publicar.

Relata, ainda, que a profissão de escritora somente exigia papel, pena e tinta, comprados a valores módicos, possíveis de serem adquiridos por qualquer um, ao contrário do custo de pianos e professores de música, o que fez com que a profissão literária tenha sido mais facilitadora às mulheres. Descreve Woolf que para imaginá-la escritora somente seria de pensar em uma garota em seu quarto escrevendo, e que ela não precisou usar o seu primeiro salário para manter o seu sustento: pôde se dar ao luxo de comprar um gato persa, fruto do trabalho de analisar uma obra masculina e escrever sua crônica. Até aí a arte de escrever parecia fácil. A pessoa escreve, recebe salário e compra gatos bonitos. Porém, é preciso que se tenha sobre o que escrever, e isso envolve coragem de se expor, dizer e assumir o que se pensa, sem medo do que o juízo de valores, a moral, o sexo, e principalmente do que o corporativismo masculino iria dizer, em relação a não poder escrever coisas que eram do universo masculino.

A esse sentimento e receio de se expor Woolf chamou de “matar o anjo da casa”, referindo-se ao fato de que ser mulher, e, numa sociedade tradicional, certos assuntos, fatos e opiniões, eram proibidos para sua expressão, principalmente se essas opiniões não poderiam ser manifestadas em função da educação vitoriana recebida.

Da alma aberta, Woolf se permitiu reconhecer em 1931 as dificuldades para a livre expressão das mulheres na literatura. Por certo, existe a necessidade de fazer questionamentos paralelos e inserções de como no Brasil a legislação tratava a mulher antes da primeira metade do século XX. Os registros históricos deixam muito claro que as mulheres tinham um papel bem definido dentro dos lares. Eram exclusivas responsáveis por cuidar das crianças, dos idosos, portadores de necessidades especiais e, por vezes, como refere Thaíssa

²⁵ WOOLF, Virginia. *Killing the angel in the house*. Tradução de Patricia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 41-50.



Tamarindo da Rocha Weishaupt Proni²⁶, conseguiam equilibrar as funções do lar com os espaços no mercado de trabalho conquistados através de muitas lutas históricas que buscavam a liberdade e a igualdade na sociedade.

As lutas históricas, do ponto de vista jurídico e literário, demonstram que as mulheres estão cada vez mais ocupando espaços no mundo do trabalho. Destaca-se que, embora o ensaio de Virginia Woolf tenha sido produzido em 1931, seu discurso é atual e contemporâneo em muitas questões. As mulheres, apesar de tanto terem evoluído em questões de igualdade de gênero, no Brasil, conforme está inclusive estabelecido no artigo 5º, inciso I, da Carta Política de 1988²⁷, ainda não possuem a sua igualdade efetivamente conquistada.

REFERÊNCIAS

BORMANN, Maria Benedita Câmara. *Aurélia*. Introdução, atualização do texto e notas de Norma Telles. Disponível em: <http://www.normatelles.com.br/livros/aurelia_final.pdf>. Vários acessos.

BRASIL. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/clovis-bevilaqua>>. Acesso em: 19 ago. 15.

_____. Constituição Federal de 1946. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao46.htm>. Acesso em: 28 ago. 2015.

_____. Constituição Federal de 1967. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao67.htm>. Acesso em: 28 ago. 2015.

_____. Constituição Federal de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 30 ago. 2015.

_____. Decreto-Lei 2.548/40. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-2548-31-agosto-1940-412576-norma-pe.html>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

_____. Decreto-Lei 5.452/43. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del5452.htm>. Acesso em: 28 ago. 2015.

_____. Lei nº 3.071/1916 (Código Civil). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm>. Vários acessos.

²⁶ PRONI, Thaíssa Tamarindo da Rocha Weishaupt. *Proteção constitucional à maternidade no Brasil: um caso de expansão da garantia legal*. São Paulo: LTr, 2013. p. 15.

²⁷ BRASIL. Constituição Federal de 1988. Dispõe: Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição;



_____. Lei nº 6.515/77. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6515.htm>. Acesso em: 13 set. 2015.

_____. Tribunal Regional Eleitoral do Espírito Santo. Disponível em: <<http://www.tre-es.jus.br/imprensa/noticias-tre-es/2014/Fevereiro/82-anos-da-conquista-do-voto-feminino-no-brasil>>. Acesso em: 13 set. 2015.

CURTIS, Vanessa. *As mulheres de Virginia Wolf*. São Paulo: A Girafa, 2005. p. 35.

DIAS, Maria Berenice Dias. *A escravidão feminina*. Disponível em: <<http://www.idecrim.com.br/index.php/artigos/91-a-escravidao-feminina>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

PRONI, Thaíssa Tamarindo da Rocha Weishaupt. *Proteção constitucional à maternidade no Brasil: um caso de expansão da garantia legal*. São Paulo: LTr, 2013. p. 15.

SIQUEIRA, Maria Juracy Toneli. *Sobre o trabalho das mulheres: contribuições segundo uma análise de gênero*. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1984-66572002000100002&script=sci_arttext&lng=es>. Acesso em: 13 set. 2015.

WOOLF, Virginia. *Killing the angel in the house*. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 41-50.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 8

CORPO E SUBJETIVIDADE EM “SHEINE MEIDALE”

César Marcos Casaroto Filho (PUCRS)
Salette Rosa Pezzi dos Santos (UCS)

1. INTRODUÇÃO

O conto “Sheine meidale”, de Cíntia Moscovich, relata fatos ocorridos no final dos anos sessenta, em que a protagonista - Sheine meidale - relata os acontecimentos que marcaram sua adolescência, dentre eles, o desconhecimento da própria sexualidade, a incompreensão diante do falocentrismo, entre outros.

A família da personagem central é de descendência judaica, fato que pode ser comprovado pela passagem que descreve a circuncisão de Jankiel, irmão de Sheine meidale. Sendo a circuncisão um costume típico dos povos judeus, ela é realizada para honrar o pacto do Eterno com o povo hebreu, cerimônia seguida de festas e comemorações. No conto, a narradora descreve o que acontece nesse ritual, que é o rompimento e a retirada do prepúcio peniano do menino.

Sheine meidale é um apelido carinhoso utilizado pelo pai da protagonista quando quer se referir a ela. Na sua etimologia, Sheine meidale provém da língua iídiche, significando “menina bonita”. O iídiche, uma língua indo-europeia pertencente ao germânico, é adotada mais tarde pelos judeus, mais um aspecto que remete à descendência da família analisada. Supostamente são imigrantes, já que residem em Porto Alegre, espaço onde acontece o conto. Sheine meidale provém de um núcleo familiar tradicional, sendo o pai o detentor do poder na família. É ele quem dita à filha o que deve ou não fazer, ou como deve ou não se portar na condição de mulher.

2. A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MENINA

Enquanto menina, Sheine procura fazer o que tem vontade, seguindo seu próprio juízo. Assim, ela opta por praticar esportes considerados masculinos aos olhos do pai e da sociedade, como o futebol. Ela renuncia, desde sempre, ao faz de conta e às bonecas, o que resulta que não se enquadre nos parâmetros que moldam a mulher-criança desde a mais tenra idade. Independentemente de os anos sessenta terem sido marcados pelo *boom* social, os costumes continuaram cristalizados, tornando-se difícil serem quebrados de uma hora para outra, já que, por fatores que envolvem o imaginário social, que tem por característica a cristalização de uma



cultura falocêntrica, a mudança brusca de paradigmas significaria a queda em um abismo em que as pessoas não teriam mais parâmetros a serem seguidos.

O pai sempre faz questão de lembrar à filha que o momento de jogar futebol teria um fim quando ela se tornasse uma moça, coisa que marcará a sua vida após a menstruação, clímax da trama. A seguinte passagem confirma o conservadorismo do pai:

dia após dia, ele me lembrava que, quando eu ficasse mocinha, a história de bola havia de ter um basta. Ah, mas ficar mocinha ainda demoraria, minha mãe sempre reprisava que a primeira menstruação dela só tinha acontecido aos quinze anos, uns três anos a mais do que eu, portanto. (Moscovich, 1996, p. 50).

A menstruação definirá a vida da protagonista. É ela um dos fatores essenciais que delimita todo o universal feminino, fundindo-se cultura e natureza. Em dado momento da narrativa, Sheine inicia um relacionamento pueril com Luiz, um amigo que não lhe desperta paixão, mas sim, curiosidade quanto a seu corpo desnudo. Em diversas passagens do conto, está descrita a forma como a protagonista desvela o sexo de Luiz, questionando-se para que serviria, ou qual significado poderia ter.

Sheine jamais teve uma conversa esclarecedora com alguém que lhe explicasse a função de seu sexo ou o dos homens, por isso acaba, na maioria das vezes, deduzindo de onde vêm os bebês, ou como é que acontece a copulação do casal. O puritanismo, na realidade, tem grande influência sobre a sociedade. Foucault explica que, no século XVII, houve

[...] o início de uma época de repressão própria das sociedades chamadas burguesas, e da qual talvez ainda não estivéssemos completamente liberados. Denominar o sexo seria, a partir desse momento, mais difícil e custoso. Como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível. Dir-se-ia mesmo que essas interdições temiam chamá-lo pelo nome. Sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõe o silêncio. Censura. (2005, p. 21).

Devido ao novo modelo de sociedade que se instalava com o modernismo, os assuntos referentes a sexo tomaram um caminho diferenciado, tornando o sexo racionalizado, sendo seus mentores autoridades, dentre eles, a Igreja. Daí o cuidado extremo com os corpos que futuramente contrairiam matrimônio, em especial, o das mulheres, guardiãs do útero, órgão primordial no processo da maternidade. Diante disso, Foucault explica que

é necessário analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade e a frequência das relações sexuais, a maneira de torná-las fecunda ou estéreis, o efeito do celibato ou das interdições, a incidência das práticas contraceptivas. (2005, p. 28).

A nova forma de governo a partir do capitalismo, que racionalizava o sexo e o casamento, pode, dessa forma, visar melhor a natalidade, a fecundidade, as doenças sexualmente transmissíveis, o habitat das famílias,



dentre outros. E, para manter a castidade, especialmente, a das mulheres, vulneráveis a engravidar, o sexo se mantém em sigilo completo, o pudor é constante, e a divina virgindade é uma crença que acarreta a manutenção do *status quo* na sociedade patriarcal.

De forma a manter o puritanismo, a protagonista, no momento em que Luiz pede para que ela lhe desvende a sua intimidade sexual, não ousa retirar a roupa íntima, já que se recorda das palavras da mãe, mantedora do discurso hegemônico patriarcal, que só deveria revelar a sua vagina na noite de núpcias. A primeira experiência sexual de Sheine, na realidade, não foi uma experiência, já que manteve intacta a roupa que guardava o seu órgão: “Abaixei o short de tergal e deixei que ele se encostasse no algodão de ursinhos da minha intimidade” (Moscovich, 1996, p. 55). Ela sente o prazer sexual se aflorar, no entanto sabe que deve manter-se casta, suspeitando qual seria a reação terrível que o pai ou a mãe teriam se acabassem descobrindo que havia feito o ato pecaminoso antes do casamento. Na realidade, os pais sequer suspeitam do namoro, sendo esse praticado às escondidas. A reprimenda sexual pode ainda ser complementada por Grieco, quando explica que “o pudor tornou-se um símbolo de distinção social e moral, particularmente caro às classes médias da sociedade, que condenavam tanto a grosseria física das classes inferiores como a indiferença libertina da aristocracia.” (1991, p. 92-93). Dessa forma, fica claro que, independentemente de classe social, a moral social tinha um grande poder, tanto sobre o homem quanto sobre a mulher, sendo a mulher a mais visada.

Sheine sabia que o pai jamais admitiria que ela se casasse com Luiz, já que ele era um góí, alguém que não é judeu. E, tratando-se de uma família extremamente tradicionalista, um casamento daqueles sequer podia passar pela cabeça de Sheine. Entretanto, o casamento lhe assoma como opção, pois, para ela, contraí-lo, é um fato natural, visto ter já vivenciado alguma intimidade com o namorado.

Da forma como ambos praticaram seu ato sexual, especialmente por não haverem chegado a finalizar a copulação para que houvesse uma gravidez, está contida uma reprimenda que vem sendo carregada há muitos séculos. Existe uma forma correta de se fazer sexo, estipulada desde a Idade Média, pela Igreja. Grieco explica dessa forma:

todas as acrobacias eróticas para além da fórmula aprovada – a mulher deitada de costas e o homem por cima – eram consideradas suspeitas, na medida em que privilegiavam o prazer em detrimento da procriação. A única posição que favorecia a implantação da semente masculina era a que, de forma simbólica, era associada ao gesto do lavrador a lavrar a terra. (1991, p. 100).

Dessa forma, não se corria o risco de desperdiçar a semente fecundadora, sagrada para as leis eclesiásticas. Eram repreendidos aqueles que praticavam o coito para seu bel prazer, já que o ato de copular deveria ter somente a função de manter a espécie. A sexualidade pode ser entendida dessa forma como um processo cultural e não natural, já que esteve na mira da política, favorecendo o discurso hegemônico



patriarcal. Foucault explica, diante disso, que

a sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (2005, p. 100).

Ainda com enfoque nos processos históricos, o discurso machista condena a mulher que se mostrasse naturalmente desejosa de sexo, chegando a ser considerada ninfomaníaca. Partindo do pressuposto bíblico de que todas as mulheres são filhas de Eva, isso as torna diabólicas por natureza, seres que incitam não somente a tentação pecaminosa nos homens, como também podem levá-los para o caminho da perdição. A medicina, nos seus primórdios, estando lado a lado com a Igreja, contribuía para manter o discurso hegemônico, explicando com teorias supostamente técnicas que a interpretação acima era verídica. Além de tudo, com fundamento na famosa frase “crescei e multiplicai-vos”, utilizava-se essa necessidade “natural” das mulheres para alertá-las que adoeceriam caso não considerassem esse desejo somente para praticar o ato da procriação, dessa forma, não podendo ignorar sua função primordial.

Analisando a questão da virgindade feminina, percebe-se um discurso ainda mais conservador, que busca no divino e no ideal os seus fundamentos. Kessel compara a mulher casada com a virgem da seguinte maneira:

para os mais radicais dos primeiros cristãos, o papel da mulher na procriação – o seu dever conjugal e as dores do parto – era um símbolo da servidão humana, enquanto a virgindade simbolizava a liberdade. [...] mais heróicas do que os mártires eram as virgens-mártires. A virgem, símbolo de liberdade a todo o custo, com o empenho da própria vida, representa o sonho mais profundo da humanidade: todos os homens se tornam camaradas, homens e mulheres, lutando pela liberdade unidos de forma igualitária e andrógina. (1991, p. 187).

Isso significa arcar com uma carga simbólica muito pesada para as mulheres, aguardando-se delas um comportamento que beire o divino: dentre suas qualidades, uma postura de ser invisível, educada, submissa. No conto, a narradora deixa bem claro que, durante os atos sexuais, ela mantinha a sua virgindade intacta, nunca revelando a sua preciosidade maior, aquilo que, mesmo sem compreender por que, a tornaria uma mulher honrada até que se tornasse esposa e partisse para a servidão.

Sendo Sheine uma moça distinta das demais, especialmente por seu gosto pelo esporte masculino, acaba sendo a mira principal de seu pai, que a condena pela atitude pouco convencional, lembrando-lhe constantemente do seu lugar na sociedade. Uma das reprimendas do pai acontece na seguinte passagem: “meu pai inventou que eu tinha de aprender balé. Ah, não, tudo menos isso. Onde iria arranjar tempo para jogar futebol? O pai me olhou muito sério, muito, daquele jeito de me botar no meu lugar.” (Moscovich, 1996, p. 58-



59).

Kessel define historicamente a divisão de tarefas do homem e da mulher no ocidente com a seguinte explicação: “a nova relação conjugal pós-feudal tornou-se a bitola não apenas da divisão de tarefas entre os sexos mas também da auto-imagem e das ambições materiais e espirituais do cidadão, homem ou mulher.” (1991, p. 185). Da mulher espera-se um comportamento bem menos ambicioso que o do homem, sabendo que o seu destino será o de cuidadora da casa, dos filhos e do marido, entre quatro paredes, ou ainda, como uma espécie de enfeite inanimado, postada atrás do piano ou utilizando sapatilhas de balé. Do homem espera-se o mundo, as grandes tarefas, os trabalhos “sérios”.

O futebol pode servir como exemplo que expressa uma qualidade “natural”, e ainda, honrosa, destinada exclusivamente aos homens. Sendo um esporte de caráter agressivo, não é apropriado para a mulher, que deveria configurar-se como um ser vulnerável e frágil. Ressaltando a relevância que se dá aos trabalhos honrosos, Bourdieu explica que “as mulheres são excluídas de todos os lugares públicos (assembleia, mercado), em que se realizam os jogos comumente considerados os mais sérios da existência humana, que são os jogos da honra.” (2007, p. 62). Dessa forma, não sobra espaço para maiores cogitações da parte de Sheine quanto à sua vocação para o futebol, esporte público e não doméstico. Tal qual os órgãos reprodutores de ambos os sexos, o homem externo e a mulher interno, destina-se o homem ao mundo, a mulher, ao lar. Historicamente, mais precisamente no século XIX, diferentemente de outras doutrinas, o positivismo não entendia a capacidade mental da mulher como inferior a do homem, mas sim, como uma inteligência que o complementava. No entanto, as tarefas designadas a cada sexo ainda eram marcadas pela compreensão da cultura. Aos homens cabia serem os chefes de estado, como sujeitos mais práticos e mais firmes, propícios ao comando. A mulher, por sua vez, dentro de sua natureza feminina, fora feita para educar, com a função de formar os futuros chefes do estado.

Entretanto, ao analisar a imagem do masculino e do feminino, sabe-se que nem sempre a mulher foi tida como um ser paralelo ao homem, mas como algo peculiar, distinto, chegando a não ser admitida como um ser humano. Nos primeiros séculos depois de Cristo, ocorreram discussões filosóficas a respeito da fisionomia imperfeita da mulher, já que o seu corpo era vulnerável a doenças distintas de seu oposto. Partindo de uma visão bíblica a qual foi interpretada pelos inquisidores Krämer e Sprenger, *Malleus Malleficarum*, a mulher foi tomada como um ser torto, já que de uma costela recurva foi feita a primeira delas, fundamento para que as seguintes conclusões de cunho pejorativo fossem tomadas a respeito da mulher.

Sheine, logo que menstrua pela primeira vez, completamente ignorante quanto aos aspectos que



envolviam esse fato, é tomada por um desespero avassalador, criando uma imagem doentia de si mesma, como se aquilo fosse alguma enfermidade. Como de costume, Sheine descobre por si mesma, sentindo diante de si um grande abismo, o que significa a menstruação e o seu sangue. A mãe, então, procura amenizar a situação:

minha mãe falou que era normal, eu estava irritada porque estava doente. Doente coisa nenhuma. Mocinha, era isso. Não entendia a cara de orgulho de meu pai, a satisfação sem disfarce de minha mãe. Até meus irmãos pareciam felizes. Abobados, todos abobados, o pai, a mãe, os irmãos. A humanidade abobada. (Moscovich, 1996, p. 60).

Há uma suposta crítica na passagem acima, já que ela sequer pode receber uma explicação científica quanto ao fato que lhe causara tamanho desapontamento. A sociedade recrimina a mulher, acusando-a de enferma por natureza, designada a sofrer as suas dores mensais por toda a vida. No passado, os pensadores acreditavam que as dores que condenavam a mulher eram obra divina, como uma espécie de punição a todas as mulheres, sujeitas a isso, eternamente, devido ao pecado de Eva. As dores significavam uma espécie de lição a todas elas, procurando lembrar-lhes constantemente que são seres vulneráveis e menos capacitados do que o homem. Havia ainda quem dissesse que Deus, em sua sabedoria, havia proporcionado para as mulheres tamanho sofrimento com o intuito de não despertar a inveja nos homens por elas carregarem no ventre a humanidade. Sendo assim, permaneciam sendo constantemente alguém que ninguém desejaria ser.

Ignorante quanto a toda essa bagagem histórica que as mulheres carregam, Sheine toma a sua menstruação como doença, aspecto enfatizado pela mãe que reafirma esse processo como doença. Então, o “tornar-se mulher” significaria ser alguém doente, errado, o oposto do homem. Ela toma por desastre a menstruação na seguinte passagem: “se eu não tivesse pulado tanto durante a ginástica, talvez aquele desastre não houvesse se consumado, quem poderia saber?” (Moscovich, 1996, p. 61). Assim, a protagonista sente a sua intimidade violada, já que percebe os comentários pouco sigilosos da família.

A menstruação, historicamente, sempre foi rotulada como algo demoníaco, pecaminoso. Quanto ao fluxo menstrual, Berriot-Salvadore coloca que, “desde a Antiguidade, tanto os tratados eruditos como as enciclopédias, tanto as afirmações autorizadas como as crenças populares, atribuem a este corrimento um misterioso poder maléfico.” (1991, p. 414). Daí inicia toda uma gama de estudos referentes ao corpo mal formado da mulher. Foi na Idade Média que se iniciaram estudos referentes à anatomia feminina, já que, outrora, achavam desnecessário estudá-los, sendo a mulher um simples complemento do homem. A medicina tinha uma forma técnica de explicar os órgãos das mulheres, tal como mostra a seguinte passagem:

a mulher, de humor frio e úmido, possui órgãos espermáticos mais frios e mais moles do que os do homem, e uma vez que o frio, como admitem os físicos, contrai e aperta, esses órgãos mantêm-se internos, como uma flor que, por falta de sol, jamais conseguiria desabrochar. O corpo feminino, definido desta maneira pela sua impotência e pela sua debilidade, não perturba em nada a visão hierarquizada das



criaturas, em que a fêmea está colocada entre o animal e o homem. (Berriot-Salvatore, 1991, p. 414).

Como algo mais vulnerável e indefeso, devido a uma anatomia fria e sem luz, a mulher, necessariamente, precisa do homem para que lhe propicie o que está faltando. O homem, como ser perfeito e mais inteligente, tem como função amparar a mulher, servir-lhe de mentor, já que é tida como alguém indefinido, que está entre o homem e o animal.

Entretanto, as mudanças que começaram a ocorrer no corpo de Sheine não lhe afetam tanto quanto suspeitava que iriam afetar. O que pode ter propiciado que isso não acarretasse ônus foi o aparecimento de seu amor secreto, Márcio, que serviu de apoio para que pudesse suportar os novos acontecimentos. A imagem que a mulher normalmente faz do corpo é algo imposto pela cultura, olhar que os demais colocam sobre cada uma delas. Esse imaginário provém de um pensamento que faz com que, se as mulheres são consideradas menos capacitadas, necessitem ser minimizadas, discretas. Bourdieu compara o homem e a mulher quanto a sua autoimagem nas seguintes palavras: “os homens tendem a se mostrar insatisfeitos com as partes de seu corpo que consideram 'pequenas demais', ao passo que as mulheres dirigem suas críticas sobretudo às regiões de seu corpo que lhes parecem 'demasiado grandes'.” (2007, p. 82).

O que acontece é uma dependência simbólica à qual as mulheres estão presas. O olhar dos demais é a sua sentença determinante. Dessa forma, postuladas como objeto, se obrigam constantemente a procurar o corpo ideal, tentando atingir a aceitação irracional da sociedade patriarcal. Quanto a isso, Bourdieu explica que

a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas [...] a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser. (2007, p. 82).

A institucionalização patriarcal modela as mulheres, fazendo-as elas próprias acreditarem-se seres que não podem pensar por si mesmos, subordinados e inanimados, ao mesmo tempo que adoráveis e bem dotados. Quanto à Sheine, caso não houvesse focalizado em um amor todos os seus pensamentos, ela poderia estar sujeita a sofrer por sua própria imagem. O que ela nutre pelo colega de escola Márcio é um amor idealizado, juvenil, talvez um tanto cego demais. Logo que percebe o seu amadurecimento forçado devido às suas mudanças na fisionomia, ela constata que deve se afastar de Luiz, sendo aquele um amor menor do que o de Márcio. No que Sheine meidale modifica o seu corpo, atrai a atenção de toda a escola, em especial a de Márcio, que, então, a nota e passa a se interessar igualmente por ela.

Sheine e Márcio iniciam um namoro, levando o rapaz a falar com o pai e com os irmãos da moça. Como



de costume, os irmãos também tinham de aceitar o namoro da irmã, já que são eles, simbolicamente, os tutores naturais da moça. Sendo Márcio um judeu, o namoro torna-se mais fácil. O pai, já nas últimas linhas do conto, indaga o rapaz sobre seus referenciais familiares, momento em que percebe a descendência de boa família, e o aceita. O casamento, tido como negócio entre famílias, necessita de uma visão minuciosa de todos os dotes do homem e da mulher, e, devido ao fato de uma família ser patriarcal, supõe-se que já aguardem por um noivado em breve.

3. CONCLUSÃO

O conto demarca um questionamento sobre as verdades que a sociedade toma como naturais e essenciais. O corpo da protagonista está presente, de forma relevante, na trama, sendo a etapa da menstruação um dos momentos mais importantes no desenvolvimento da trama. A característica física do feminino, unido com o seu pensamento enquadrado nos paradigmas do patriarcalismo, são marcos importantes em “Sheine meidale”.

Trazendo consigo a bagagem cultural da família, Sheine não chega a subverter o discurso patriarcal, já que aguarda ainda pelas decisões do pai para fazer suas escolhas, como o futebol, que acaba abandonando, ou os rapazes que tende a eleger como namorados, corroborando, assim, sua submissão ao poder instituído.

REFERÊNCIAS

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. O discurso da medicina e da ciência. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 5. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2007.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

GRIECO, Sara F. Matthews. O corpo, aparência e sexualidade. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

KESSEL, Elisja Schulte van. Virgens e mães entre o céu e a terra. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

MOSCOVICH, Cíntia. *O reino das cebolas: contos e narrativas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 8

CARTOGRAFIA DO ESQUECIMENTO

Teresa Beatriz Azambuya Cibotari (PUCRS)
Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini (PUCRS)

1 INTRODUÇÃO

A extensão da colonização portuguesa em África pode ser medida não apenas pelos limites geográficos ocupados; é, antes de tudo, uma medida histórica e cultural. A cartografia lusófona traduz-se nas construções arquitetônicas, no idioma, nas relações sociais, nos sistemas políticos e educacionais implementados, enfim, nas marcas de uma presença.

A literatura é um sistema fundamental nesse mapeamento e constitui um espaço intersticial no qual essas culturas encontram-se. Homi Bhabha (1998), na obra *O local da cultura*, afirma que a arte seria o espaço intersticial de identidade que desloca uma lógica binária de ser e não ser e de diferença pela qual geralmente são as identidades são construídas. Muitos romances da África que fala em português representam o embate entre essas duas culturas – colonizador e colonizado – o qual se realiza por meio de projeções, conforme Bhabha (1998) salienta.

Nesse sentido, a pretensão deste estudo é mapear a presença portuguesa no romance angolano *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa (2012), a partir da espacialização construída na obra. Ludo, a protagonista, é uma personagem portuguesa que vai para Luanda não por vontade própria, mas para acompanhar a irmã e o cunhado, que para lá se mudaram. Após o início da revolução, momento em que milhares de portugueses saem de Angola e retornam ao seu país de origem em busca de abrigo, Ludo fica na capital angolana, isolando-se em seu apartamento durante mais de trinta anos.

O mapeamento desse espaço com o qual a protagonista se relaciona será feito considerando-se a perspectiva da imagem como um *ser próprio* que concentra todo um *psiquismo*, segundo o que define Gaston Bachelard (1993), na obra *Poética do Espaço*. Portanto, em razão da intensidade com que o espaço do apartamento de Ludo incide sobre a própria construção da personagem, é que a cartografia desse esquecimento será discutida.

Essa cartografia do esquecimento é ambivalente. Aparentemente, a personagem foi esquecida pela família, mas também passa por um processo de transformação e de apagamento da sua origem portuguesa e dos



atributos que lhe permitem afirmar-se segundo essa nacionalidade. Esse processo tem uma relação íntima com o espaço que Ludo ocupa durante o tempo em que permaneceu confinada. A construção simbólica do esquecimento, portanto, é o que será analisado a seguir.

2 ESPAÇOS DO ESQUECIMENTO

Desde a primeira frase do romance *Teoria Geral do Esquecimento*, há pistas do confinamento a que estaria sujeita a personagem Ludovica, protagonista da obra. “Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Em criança, já a atormentava um horror a espaços abertos” (AGUALUSA, 2012: 11). A recusa do céu, nesse trecho, evidencia uma negativa de ascensão, a repulsa do voo, e essa desvalorização constitui o primeiro indício geográfico da personagem, que permanece no plano terrestre. Bachelard (2001), na obra *O ar e os sonhos*, afirma que “tudo o que *se eleva* desperta para o ser, participa do ser. Inversamente, tudo o que se abaixa se dispersa em sombras vãs, participa do nada. *A valorização decide o ser*: eis um dos grandes princípios do Imaginário.” (BACHELARD, 2001: 75, grifos do autor). Não se trata, simplesmente, de colocar a personagem num plano terrestre, pelo qual poderia ser analisada. É, sobretudo, uma recusa da verticalidade, da elevação, que tem um sentido e uma valoração próprias, constituintes do *ser* da personagem. Ao longo da trajetória de Ludo, os motivos que levaram a tal recusa serão postos à mostra.

Na sequência dessa apresentação, já encontramos a partida de Ludo para a África. Acompanhando a irmã, que se casara com um engenheiro de minas angolano, a portuguesa vai para Luanda e lá se estabelece. As dificuldades da viagem são representadas por um apagamento que reitera a recusa do céu: “Saiu de casa atordoada, sob o efeito de calmantes, gemendo e protestando. Dormiu durante todo o voo” (AGUALUSA, 2012, p. 12). Nem o céu onírico, nem o céu real são desejados pela personagem, nesse estágio inicial. A ida para Luanda, dessa forma, não significa um movimento de ascensão, mas de descenso, em razão de que essa viagem não foi, de fato, um empreendimento voluntário. Ludo, por motivos até então desconhecidos, vivia à sombra de Odete, sua irmã, a quem acompanhava sempre.

Curiosamente, a família vai se estabelecer num dos prédios mais luxuosos da cidade, no último andar. O topo do edifício, no contexto de recusa da ascensão em que Ludo se movimenta, representa toda a opressão que o espaço africano opera sobre a personagem portuguesa. Além disso, o apartamento tem dois andares, e a descrição da imponência desse espaço contrapõe-se à angústia que ela sentia:

Uma elegante e anacrônica escada em ferro forjado subia, numa espiral apertada, desde a sala de visitas até ao terraço. A partir dali, o olhar abarcava boa parte da cidade: a baía, a Ilha, e, ao fundo, um longo



colar de praias abandonado entre a renda das ondas. Orlando aproveitara o espaço para construir um jardim. Um caramanchão de bungavílias lançava sobre o chão, de tijolo bruto, uma perfumada sombra lilás. Num dos cantos crescia uma romãzeira e várias bananeiras. (...) Ao regressar do escritório era ali que se sentava, com um copo de uísque ao alcance da mão, um cigarro negro aceso nos lábios, vendo a noite conquistar a cidade. Fantasma [o cachorro que Ludo ganhara] acompanhava-o. Também o cachorrinho amava o terraço. Ludo pelo contrário, *recusava-se a subir*. Nos primeiros meses não se atrevia sequer a aproximar-se das janelas (AGUALUSA, 2012, p. 13, grifo nosso).

Apesar de ser um espaço convidativo, atraente, Ludo recusa a ascensão, pela terceira vez. Há um secreto tormento que impede a personagem de se relacionar com o espaço à sua volta. Bachelard (1993), na obra *Poética do espaço*, refere que “nosso inconsciente está ‘alojado’. Nossa alma é uma morada. E lembrando-nos das ‘casas’, dos ‘apentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos” (p. 20). Se há, portanto, um fato oculto que impede a personagem de se relacionar com sua morada interior, isso ocorre da mesma maneira com o espaço físico, ou por meio dele essa dificuldade é evidenciada.

Além disso, Bachelard (1993) também refere o sentido da escada na construção do imaginário. Para o autor, as escadas que conduzem ao porão são sempre de sentido descendente; as que conduzem a andares intermediários são escadas de duplo sentido, ou seja, tanto podem subir quanto descer, e as escadas do sótão são sempre escadas de subida. Nesse contexto, Bachelard também reflete sobre o sentido do porão e do sótão: ao primeiro está ligada uma escuridão; o porão é “o *ser* obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 1993, p. 36-37, grifo do autor). Já ao sótão estão relacionados os pensamento ligados à claridade, à luminosidade. No caso de Ludo, subir as escadas seria estar sob foco, o que revelaria a angústia que a atormenta. Então, ela recusa, mais uma vez, a subida.

Mas, para além da dificuldade interior, há outra medida que pesa nessa relação de Ludo com a exterioridade: ela tem a ver com o espaço da alteridade, que é delimitado por questões históricas e culturais, especialmente pelo imperialismo e pelo colonialismo. Ludo é portuguesa e habita um espaço africano, que não é seu e que é por ela definido em razão de sua opressão: “O céu de África é muito maior que o nosso, [Ludo] explicou à irmã: Esmaga-nos.” (AGUALUSA, 2012, p. 14). Nesse excerto, fica visível que se trata de uma dialética: há uma delimitação do espaço celeste, que não é mais o céu ontológico da primeira cena. A recusa de ascensão dá-se, portanto, tanto em relação a um céu primordial, quanto ao céu do espaço africano, que traz consigo uma opressão explicada também pela tensão sócio-histórica com que portugueses e angolanos se encontram.

Na sequência, o espaço exterior ao apartamento começa a se conturbar: Odete volta do trabalho com a notícia de que “terroristas” estavam promovendo confusões no metrô. Na mesma medida em que inicia a desestabilização do exterior, também o interior agita-se. Orlando discorda da esposa: não são terroristas, são



angolanos lutando pela liberdade de seu país. Nesse sentido, há uma reciprocidade entre o espaço interior e exterior, mas não é somente por meio dessa correspondência que a imaginação se realiza. Bachelard (1993) alerta para o fato de que “a dialética do exterior e do interior se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes” (p. 219) e complementa dizendo que “o exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade” (p. 221, grifo do autor). A luta pela liberdade do país, então, pertence a um plano íntimo tanto quanto a luta interior da protagonista. Considerando a intimidade desses espaços, qual deles, então, Ludo deveria habitar?

Para fugir a todo esse cenário que vai de encontro à sua vontade, Ludo prossegue suas estratégias de recusa. Outra imagem surge em resposta a esse contexto conturbado: “Ludo cerrava as vidraças para evitar que o apartamento se enchesse das gargalhadas do povo nas ruas, estalando no ar como fogo de artifício.” (AGUALUSA, 2012, p. 14). A personagem portuguesa não deseja o espaço exterior. Há, na verdade, duas imagens importantes a serem examinadas nesse trecho. A primeira refere-se às janelas que Ludo cerra. A dinâmica do fechamento expressa uma nova atitude de repúdio por parte da personagem, que nega qualquer aproximação com o espaço exterior. Entretanto, nas não se trata simplesmente da negação do espaço além: esse espaço está representado por um pensamento de verticalidade. As risadas do povo na rua brilham como fogo e ascendem em direção a um céu tantas vezes por Ludo recusado, ou então, sobem em direção ao topo do edifício onde ela está. O que esse encadeamento de imagens propõe é uma dupla recusa: a qualquer pensamento que seja de elevação e a qualquer ruído que não seja de sua própria voz portuguesa.

A entrada do espaço africano e exterior no mundo de Ludo começa a ser elaborada a partir de então. Odete e Orlando saem para a festa de despedida de mais uma família portuguesa que retorna a Portugal. Passa-se a madrugada, o dia seguinte, e o casal não volta a casa. Ludo ouvia, em desespero, os ruídos do exterior: “Explosões sacudiam as vidraças” (AGUALUSA, 2012, p. 21), e pode-se dizer que, igualmente, toda a proteção interior de Ludo tremia também. A personagem recebe uma ligação, e uma voz incisiva indaga-lhe sobre pedras preciosas, das quais ela não tinha conhecimento. “Quer voltar a ver a mana? Fique quietinha em casa, não tente avisar ninguém. Logo que a situação acalme um pouco, passaremos pelo seu apartamento para buscar as pedras.” (idem). A iminência da invasão é uma angústia latente.

Ludo, então, entra em desespero. Vai ao escritório de Orlando e encontra uma escrivanhinha, cuja representação merece olhar atento:

O engenheiro mostrava muito orgulho na escrivanhinha, um móvel solene, frágil, que um antiquário português lhe vendera. A mulher tentou abrir a primeira gaveta. Não conseguiu. Foi buscar um martelo e partiu-a com três pancadas furiosas. Encontrou uma revista pornográfica. Afastou-a, enojada, descobrindo, debaixo dela, um maço de notas de cem dólares e uma pistola. Segurou a arma com ambas



as mãos. Sentiu-lhe o peso. Acariciou-a. Era com aquilo que os homens se matavam (AGUALUSA, 2012, p. 21).

Ao abrir a escrivaninha, Ludo descobre muitas verdades sobre o cunhado. E Bachelard (1993) explica o sentido do secreto que esses objetos encerram:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. (...) O espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um (BACHELARD, 1993, p. 91).

Orlando tinha orgulho desse móvel porque, até esse momento, ninguém tinha acesso ao seu interior; a escrivaninha – e o personagem - eram vistos somente pela sua exterioridade. Ludo, na primeira tentativa, não consegue adentrar no espaço interior: faz isso pela força, parte a gaveta com um martelo. E é dessa forma que descobre a intimidade de Orlando, por meio de três objetos: a revista, o dinheiro e a arma (sexualidade, poder e força), que são a vida psicológica do cunhado, antes sempre ocultada pela gaveta.

Logo em seguida, a personagem portuguesa ouve, com surpresa, as pancadas na porta. São as vozes ameaçadoras do telefonema. Ludo corre para buscar a arma de Orlando e, sem abrir a porta, avisa aos homens que devem ir embora. Como os homens não obedecem, Ludo atira contra a porta, e ouviria o eco desse som “durante os trinta e cinco anos que se seguirem” (AGUALUSA, 2012, p. 22). A bala acerta um dos homens, que acaba morrendo enquanto os outros fogem. A personagem, então, leva-o para dentro, cria coragem para subir o terraço e enterra-o lá. Logo depois, das obras de uma piscina que Orlando mandara construir no espaço externo, Ludo utiliza o material deixado no local e começa “a erguer uma parede, no corredor, separando o apartamento do resto do prédio” (AGUALUSA, 2012, p. 24). Esse é o ponto emblemático e crucial da obra: o definitivo isolamento.

A Ludo, então, resta apenas o apartamento. Não tem mais família, não tem mais a expectativa de um espaço exterior, tomou a grave decisão de permanecer eternamente na casa. Cabe considerar, neste momento, o sentido da habitação. Para Bachelard (1993), o imaginário da casa relaciona-se à proteção, ao abrigo. Tem um sentido de universo para o *ser*. Dessa forma,

a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD, 1993, p. 25).

No caso de Ludo, a parede não é imaginária, é real. A personagem opta pelo isolamento. Talvez essa tenha sido a única decisão voluntária de sua vida, e por isso mesmo a mais grave escolha. Se, acompanhada da



família, a portuguesa já não tinha a coragem de enfrentar a imensidão e a opressão do espaço externo, essa percepção se avoluma com a solidão. A única opção possível, então, na ótica da personagem, seria o isolamento.

Mas essa opção, representada simbolicamente pela parede construída, não teria relação com algo além de uma escolha pessoal? O fato de ser uma personagem portuguesa num romance africano tem uma perspectiva própria. Muitos autores referem, como mito cultural português, o sentimento de ilha, o isolamento em relação ao continente Europeu. Eduardo Lourenço (2012), na obra *Portugal como destino*, refere uma perspectiva de *ilha simbólica* com a qual Portugal constituiu-se e demonstra os aspectos históricos que compuseram a origem de tal mito. Ludo, em parte, representa essa perspectiva: é uma portuguesa que, contra a sua vontade, vai para Angola e rejeita esse país. A saída que ela encontra para o desconforto dessa situação acaba sendo a reafirmação de um atributo mítico-cultural.

A transformação da trajetória da personagem inicia-se no momento da emergência. Em um curto período após o desaparecimento da família, descobre verdades, sobe ao terraço, constrói uma parede. O espaço é o elemento que engendra o sentido da movimentação da personagem, e isso se dará de forma ainda mais acentuada a partir de então. Entretanto, a rapidez dessa movimentação acelerada dura pouco tempo. Logo após decidir-se pelo isolamento, a dinâmica temporal volta ao estado anterior. Ludo é colocada em definitivo no espaço interno, e será obrigada a confrontar-se com seu íntimo, mas esse será um processo realizado ao longo de toda a obra. Nesses primeiros momentos de confinamento, Ludo expressa um estado de *ser* que se coaduna com o que ela demonstrara até o momento:

Sinto medo do que está para além das janelas, do ar que entra às golfadas, e dos ruídos que traz. Receio os mosquitos, a miríade de insetos aos quais não sei dar nome. Sou estrangeira a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio. Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora, que o rádio traz para dentro de casa, não compreendo o que dizem, nem sequer quando parecem falar português, porque esse português que falam já não é o meu (AGUALUSA, 2012, p. 31).

Ludo continua em posição de defesa. Sente medo. Mas a janela já não está fechada. O ar, as vozes, os mosquitos entram. Diferentemente das cenas iniciais anteriormente analisadas, nesta que ocorre após a tragédia, o espaço, apesar de ter sido restringido por uma parede, já não é impenetrável. Embora a personagem sinta medo, o espaço africano dialoga com o espaço interno, o que demarca o início de uma grande mudança pela qual passará a protagonista do romance.

É interessante notar que a evolução dos anos, a partir disso, não é apresentada por marcos cronológicos: “Depois do fim, o tempo desacelerou. Pelo menos foi essa a percepção de Ludo. (...) *Hoje não aconteceu nada. Dormi. Dormindo sonhei que dormia.*” (AGUALUSA, 2012, p. 33, grifo do autor). O aspecto da duração é



aparentemente elidido do romance, e o desenvolvimento da narrativa e da trajetória de Ludo no apartamento ocorrem a partir da interação da personagem com o espaço. Numa manhã, a água não sai da torneira. Em outro dia, a portuguesa rouba de um apartamento vizinho um galo e uma galinha. Aparece, depois, um macaco que subiu pela árvore adjacente. Progressivamente, a relação entre Ludo e o espaço do apartamento é que fazem avançar a narrativa, e o intervalo de trinta anos vividos em confinamento são comprimidos nessas imagens.

Bachelard, na *Poética do espaço*, refere justamente esse condensamento:

o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (...) o calendário da nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens. Para analisar o nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar o nosso inconsciente enterrado em moradas primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, *dessocializar* nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciávamos nos *espaços de nossas solidões* (BACHELARD, 1993, p. 28).

Um dos elementos importantes, nesse sentido, é a janela. Muitas cenas, desde o início da obra, ocorrem com a personagem olhando para a janela, que é um espaço de decisão. Se a janela fechada evidenciou, anteriormente, uma recusa, a abertura da janela ou, então, o posicionamento em frente a ela constitui uma mudança de atitude por parte da personagem, e é exatamente isso o que se observa:

Mudando ligeiramente de posição, Ludo podia contemplar as antenas parabólicas. (...) Uma escuridão densa e rumorosa, feita um rio, derramou-se sobre as vidraças. Subitamente um grande clarão iluminou tudo, e a mulher viu a própria sombra a ser atirada contra a parede. O trovão ribombou um segundo depois. Fechou os olhos. Se morresse ali, assim, naquele lícido instante, enquanto lá fora o céu bailava, vitorioso e livre, isso seria bom. Decorreriam décadas antes que alguém a encontrasse. Pensou em Aveiro e compreendeu que deixara de se sentir portuguesa. Não pertencia a lado nenhum. Lá, onde nascera, fazia frio. Reviu as ruas estreitas, as pessoas caminhando, de cabeça baixa, contra o vento e o enfado. Ninguém a esperava (AGUALUSA, 2012, p. 63).

Ludo muda de posição e isso evidencia claramente uma mudança também em seu íntimo. Ao mesmo tempo em que percebe não ser mais portuguesa, já é capaz de encarar o céu. Mas esse enfrentamento não é total, é gradativo. Ludo, que antes fechava as janelas, criando uma barreira sólida entre ela e o espaço exterior, neste momento apenas fecha os olhos. A estratégia de recusa ainda existe, mas se atenua. O céu, apesar de escuro, troveja, está em tempestade com clarões de luz, da mesma forma que o *ser* da protagonista, que não sabe qual é o seu espaço de nacionalidade. Tem certeza sobre o *não ser* português; mas não sabe a qual lugar pertence efetivamente.

Nessa evolução, Ludo vai ficando cega. A trajetória de esquecimento da personagem é constituída de muitas cenas emblemáticas, que demandariam longa e minuciosa análise. Rapidamente citando uma delas, é exemplar a imagem do terraço, para onde Ludo sobe, mas sempre sob a proteção de um guarda-chuva e, posteriormente, envolta numa caixa de papelão. Gradativamente, a fronteira entre o espaço interior e exterior vai se desfazendo, os instrumentos de repúdio vão se perdendo, na mesma medida em que isso ocorre em



relação ao *ser* da personagem. Os mistérios, os tormentos que a acompanhavam vão sendo desvendados: a filha que a encontra no apartamento foi fruto de uma violação, sofrida em Portugal. Isso explica a angústia e a dificuldade que Ludo sentia em se relacionar com os espaços abertos, constrói o sentido de sua opção pelo isolamento. Também explica a razão pela qual os espaços da habitação não são espaços felizes, ao contrário do que evidencia Bachelard (1993), na *Poética do Espaço*. O autor refere que, na casa natal, aprendemos sobre a função de habitar. Ela fica gravada em nosso inconsciente, e nós levamos essa estrutura para as demais casas onde habitamos. No caso da personagem, depois do episódio em que ela, muito menina, fora violada, o pai trancou-a num quarto escuro até o parto e nunca mais falou com a filha: “A vergonha é que me impedia de sair de casa. O meu pai morreu sem nunca mais me dirigir a palavra. Eu entrava na sala e ele levantava-se e ia-se embora” (AGUALUSA, 2012, p. 167). O aprendizado da habitação, para Ludo, não fora feliz, e por isso é que foi tão difícil para ela aprender a habitar em Luanda. Isso só foi possível a partir de um isolamento, que forçou um contato intenso e íntimo com o seu próprio *ser* e com seus fantasmas.

A personagem que surge depois dessa experiência intensa é uma Ludo renovada. Depois que ela é resgatada do apartamento e que várias histórias de outras personagens da obra desembocam à porta de sua habitação, Ludo já é capaz de encarar o espaço exterior, que passa a reconhecer como seu. A cegueira não foi completa. Resistindo a um convite da filha para retornar a Portugal, Ludo explica:

Filha, esta é minha terra, já não me resta outra. (...) A minha família é esse menino, a mulemba lá fora, o fantasma de um cão. Vejo cada vez pior. Um oftalmologista, amigo do meu vizinho, esteve aqui em casa, a observar-me. Disse-me que eu nunca perderei a vista por completo. Resta-me a visão periférica. Hei de sempre distinguir a luz, e a luz neste país é uma festa. (AGUALUSA, 2012, p. 154).

A personagem perde muito da sua visão e da sua ótica anterior, mas ainda é capaz de notar que o espaço angolano, africano já lhe pertence. Essa é uma mudança substancial, e é com as imagens dessa percepção que o romance finaliza. “Agora passou. Saio à rua e já não sinto vergonha. Não sinto medo. Saio à rua e as quitadeiras cumprimentam-me. Riem-se para mim, como parentes próximos” (AGUALUSA, 2012, p. 167). Diferentemente das cenas iniciais, o espaço de Ludo é o além, a proximidade com o outro. Não há mais recusa. Depois de percorrer todo o mapa de seu espaço interno, Ludo encontrou o tesouro.

3 CONCLUSÃO

A personagem portuguesa do romance angolano *Teoria geral do esquecimento* (AGUALUSA, 2012) teve sua trajetória marcada pela relação com o espaço. As imagens analisadas constituíram um percurso que diz



respeito tanto a uma geografia interna quanto externa. A teoria do esquecimento composta no romance foi, também, uma geografia do esquecimento, em razão de que as imagens dos lugares habitados por Ludo concentraram um forte *psiquismo* de seu *ser*, conforme a concepção de Gaston Bachelard.

Ludo transformou-se a partir de três estratégias: recusa, reconhecimento e aceitação. Nas primeiras cenas, a imagem do fechamento das janelas, do sono durante o voo, do afastamento das escadas, da construção de uma parede compuseram o estado fragilizado e conturbado do *ser* de Ludo. A aproximação da janela e o olhar em direção à tempestade foi a imagem que efetivou o desejo de mudança por parte da protagonista, que passou a reconhecer-se internamente. E, por fim, a ocupação do espaço externo, a saída do isolamento foi a estratégia de aceitação do seu lugar íntimo, ao qual correspondeu também a aceitação do espaço africano.

Essas estratégias, além de representarem mudanças internas da protagonista, evidenciam uma relação identitária que tem a ver com as tensões sócio-históricas com que Portugal e os países africanos por ele colonizados estabeleceram suas relações. O isolamento, atributo cultural português, segundo muitos teóricos, foi uma forma de transformação dessa identidade, que passou a reconhecer e a aceitar o espaço da alteridade africana, especificamente Angola.

A teoria geral existente no romance, então, não é apenas a do esquecimento; é a da construção de novas memórias, a da transformação identitária e a de surgimento um novo *ser*.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2012.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

SIMPÓSIO LIVRE 8

USOS E DESUSOS MIDIÁTICOS EM O TEMPO E O VENTO: O CASO ANA TERRA

Márcia Elena de Brito (UNICENTRO)

INTRODUÇÃO

Ao longo da História, o corpo tem sido distorcido, massacrado, exposto, eliminado, transformado, exaltado. Compreendido como a principal forma de expressão do Ser Humano, o corpo e suas transformações é algo que independe de uma condição social, por exemplo. Sempre é possível adaptá-lo em maior ou menor grau.

Nenhuma mídia é mais impactante e mais direta que o corpo ao longo da história e da civilização humana toda vez que um homem quis dominar o outro ele o fez dominando o corpo do sujeito.

O corpo sujeito e o corpo objeto, o corpo individual e o corpo coletivo, o corpo interior e o corpo exterior, o corpo espiritualizado, inúmeras são as classificações que o mesmo possui e nesse trabalho procuraremos explorar algumas delas buscando entender como essas classificações são modificadas ou não nos diferentes meios em que estão inseridas.

Mais especificamente, esta investigação analisa as várias mudanças conceituais e estéticas, de narrativa, portanto, que o corpo da personagem Ana Terra sofreu ao longo das décadas, tomando-se como base a obra capital de Érico Veríssimo – O Tempo e O Vento – e jogando sobre ela um olhar comparado, na medida em que Ana Terra foi transposta para o Cinema, para a TV e teve certa vida própria mesmo em um pequeno livreto denominado Ana Terra. Tamanha foi e é sua importância que somente ela e o capitão Rodrigo Cambará (Um certo capitão Rodrigo) foram publicados separadamente, pois são considerados os principais protagonistas dessa obra clássica.

A metodologia que utilizaremos é baseada fundamentalmente em revisão da literatura disponível e no olhar comparado entre Mídias. Buscamos assim as fontes primárias (os livros que compõem a trilogia O Tempo e o Vento, mais especificamente o primeiro livro O Continente, onde está o capítulo da personagem Ana Terra). Ao mesmo tempo, propomos um estudo de olhar comparado entre três tipos diferentes de Mídias (livro, TV e Cinema). Ao nos utilizarmos de uma personagem do primeiro time da Literatura brasileiro, estamos também produzindo conteúdo a partir de uma certa história cultural e que, claro, não é a história oficial.



A história cultural salienta-se é composta por elementos como a Literatura, as Artes e da própria Mídia. Tanto a obra literária *O Tempo e o Vento* como as suas adaptações para a TV e o Cinema são narrativas que reproduzem os costumes, as ideias, os valores e como a sociedade rio-grandense vivia naquela época (1777) em diante.

Portanto, ao comparar as distintas obras, reconstituímos sim uma parcela histórica cultural da época em que as personagens viviam. Admite-se ainda a ocorrência de lacunas relevantes nessa reconstituição de uma sociedade, em decorrência de que Veríssimo não viveu naqueles tempos, baseando-se, sobretudo nas memórias de outrem disponíveis. Essas lacunas são preenchidas pela imaginação do autor, que constituiu um mundo literário fantástico e que tem na fictícia Santa Fé sua referência geográfica fundamental. Eis, portanto, uma das aplicações do que Douglas Kellner (2001) chama de Cultura de Mídia.

A DIMENSÃO CAPITAL DE ANA TERRA

Ana sonhava mudar sua vida e sair da estância onde vivia, esperava casar-se e preocupava-se com sua beleza exterior. Para a personagem, o casamento seria a chance de sair daquele “cafundó” onde vivia.

Vivendo em uma família e uma sociedade onde as mulheres eram totalmente submissas aos homens, o que restava a Ana era sonhar que um dia sua vida iria melhorar. A vida na estância era sofrida, no decorrer da obra literária encontramos uma Ana Terra triste e inconformada com sua vida: “[...] Não havia outro remédio – achava ela—senão trabalhar para esquecer o medo, a tristeza, a aflição...” (VERÍSSIMO, 2013, p. 85). O narrador demonstra esta insatisfação em várias descrições, como a seguir:

Naquela casa nunca entrava nenhuma alegria, nunca se ouvia uma música, e ninguém pensava em divertimento. Era só trabalhar o quanto dava o dia. E a noite – dizia Maneco – tinha sido feita para dormir. Que ia ser de Ana, uma moça metida naquele cafundó? Como que ia arranjar marido? Nem ao Rio Pardo o Maneco consentia que ela fosse. Dizia que mulher era para ficar em casa, pois moça solta dá o que falar (idem, p. 89).

Sua vida começa a ter um sentido quando ela encontra o índio Pedro Missioneiro, em um rio onde lavava roupa, todo ensanguentado e desmaiado. Seu pai e seus irmãos o levam para casa e tratam de seus ferimentos.

À medida que olha para Pedro, Ana Terra vai se encantando por ele. Um misto de sensações a tomava toda vez que olhava para o índio.

Cada dia que passa a personagem vai percebendo que possui um sentimento diferente por Pedro, não sabe explicar direito o que sente, mas sabe que o deseja profundamente. Um dia entrega-se a Pedro, e os



encontros passam ser frequentes. Todavia, Ana sabia que, se o pai ou os irmãos descobrissem, a honra da família estaria perdida. Eles tratavam Pedro como um ser inferior e jamais aceitariam que eles ficassem juntos.

No entanto, Ana fica grávida de Pedro. Desesperada, corre para contar a ele, quer fugir, ir embora, mas o índio fala que não há mais o que fazer, pois teve um sonho no qual ele via dois homens o matando e enterrando-o próximo a uma árvore.

Os fatos que ocorrem a seguir na narrativa são tristes e violentos. Ana, sem saída, vai contar à mãe que está grávida, seu pai escuta e dá ordens aos seus filhos Antônio e Horácio para que dessem um “jeito” no índio. Ela fica desolada e só chora, pois sabe que o seu amado se foi. Pensa em se matar, mas compreende que não teria coragem, pois carrega em seu ventre um filho do homem que ela tanto amou.

O tempo passa e ela tem seu filho. Seu pai e seus irmãos a ignoram por completo, e Pedrinho (Pedro Terra) nasce e, a exemplo de sua mãe, recebe total desprezo. Ana torna-se uma pessoa fria e seca em relação a seu pai e seus irmãos. A única pessoa que estima é a mãe, dona Henriqueta. E quando esta morre, Ana Terra não tem pena, porque “a mãe finalmente tinha deixado de ser escrava”.

Alguns anos depois, a estância onde moravam é atacada pelos castelhanos (argentinos) e, para defender seu filho, Ana Terra o esconde dentro de uma caverna juntamente com sua cunhada Eulália e volta para ajudar seu pai e seus irmãos a defenderem suas terras e seus animais. Seu pai e seus irmãos ficam sem acreditar quando veem que ela não se escondeu.

- Por que não foi pro mato?

Ana não respondeu.

- Corra, Ana! – exclamou Antônio, agarrando o braço da irmã e tentando arrastá-la para fora. Mas ela resistiu, desvencilhou-se e disse:

- Se eu me escondo, eles nos procuram no mato, porque logo vão ver pelas roupas do baú que tem mulher em casa. Se eu fico, eles pensam que sou a única e assim a Eulália e as crianças se salvam.

- E vosmecê sabe o que pode lhe acontecer? – perguntou-lhe o pai.

Ana sacudiu lentamente a cabeça. Maneco encolheu os ombros e deixou escapar um suspiro (VERÍSSIMO, 2013, p. 126-127).

Quem sabe esse seja um dos principais motivos da narrativa que fazem de Ana Terra uma protagonista de *O Tempo e o Vento*, pois, ao ficar para enfrentar os castelhanos, mesmo sabendo que poderia ser estuprada e até mesmo morta, Ana mostra mais uma vez sua coragem e que, pelo filho, estava disposta a matar e morrer.

Ao final das contas, a estância foi atacada e todos os homens de sua família acabaram mortos. Ana Terra, violentamente estuprada pelos invasores e, por mais que resistisse, não pode se defender.

Embora tenha ficado extremamente ferida e debilitada, a personagem principal consegue salvar seu filho e sua cunhada. Agora, sozinhas no mundo, unem-se a um grupo de pessoas que está de passagem pela estância rumo a um novo lugarejo que será fundado, o povoado de Santa Fé (Veríssimo, inclusive, chegou a



desenhar um mapa de Santa Fé, hoje depositado em museu que leva seu nome, na cidade de Cruz Alta, Rio Grande do Sul).

Depois de longos meses de viagem, chegam ao destino e ali começam a reconstruir suas vidas. Ana Terra torna-se uma excelente parteira, uma referência no povoado de Santa Fé e ali ela estabelece sua residência e cria o filho Pedro, permanecendo na área até os últimos dias de sua vida.

É fato que Ana Terra tem papel de fundamental importância na obra como um todo, mas principalmente nessa primeira parte de *O Continente*. Zilberman (2013), no prefácio da versão atualizada de *O Tempo e o Vento*, reafirma essa questão da importância das mulheres nessa obra imortal.

Já se afirmou várias vezes que, em *O Continente*, a perspectiva dominante é a das mulheres. Todos os que fizeram essa observação estão provavelmente corretos: não se trata apenas de fortalecer a voz feminina, mas de narrar um romance de conquista e instalação de uma sociedade machista do ângulo dos perdedores, as mulheres que veem seus filhos e maridos partirem para a luta que os consumirá; que se dobram aos desígnios dos mais fortes; que apesar de fracas, resistem e garantem a subsistência e o futuro de seus descendentes. Ana e Bibiana simbolizam a persistência feminina, razão porque se convertem não apenas em ícones da história narrada, mas também em alegoria da visão de mundo adotada por Érico Veríssimo (ZILBERMAN in VERÍSSIMO, 2013, p. 12).

Esse protagonismo igualmente aparece nas outras mídias para as quais *O Tempo e o Vento* foi transposta. No Cinema verde-amarelo, em 1971, registra-se a produção do filme *Ana Terra*, com direção de Durval Garcia e com os atores Rossana Ghessa e Geraldo Del Rey. O filme foi bem aceito pela crítica tanto que recebeu a Placa de Ouro do júri no Festival de cinema de Nápoles, em 1972, prêmio de grande importância na época. Rossana, por sua vez, saiu laureada no mesmo festival no ano seguinte como melhor atriz. No entanto, quinze anos antes, a obra já tinha sido adaptada para o Cinema com o nome de *O Sobrado – 1956*, filme de Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes.

Já em 1985, na Rede Globo, entra no ar a minissérie *O Tempo e o Vento* com direção geral de Paulo José e participações de Tarcísio Meira e Glória Pires. A minissérie é baseada na primeira parte da trilogia *O Continente*. Assim como no livro, a trama é dividida em quatro momentos - *O Sobrado*, *Ana Terra*, *Um certo Capitão Rodrigo* e *O Sobrado* (novamente).

Foram ao todo 25 capítulos, que iam ao ar na faixa das 22h. Para aquele momento, a emissora fez um investimento altíssimo na minissérie, que teve mais ou menos 100 personagens e quase seis mil figurantes. Também merece destaque o fato de que mais de metade das cenas foram gravadas ao ar livre, o que tornava o trabalho tanto da equipe quanto dos atores mais difícil. Estima-se que cerca de cinco mil pessoas estiveram envolvidas no projeto durante todas as etapas.

A minissérie foi exibida como parte das comemorações pelos 20 anos da emissora e acabou reprisada



três vezes nas décadas seguintes. Tarcísio Meira, como capitão Rodrigo, e Glória Pires interpretando Ana Terra foram marcantes em seus papéis e receberam vários elogios tanto do público quanto da crítica.

Em 2005, quando a TV Globo fez 40 anos a produção foi lançada em DVD. Naquele já distante 1985, *O Tempo e o Vento* se tornou a segunda minissérie na história da emissora carioca, contribuindo para o nascimento de um gênero televisivo forte ainda hoje.

Recentemente (2013), a companhia Globo Filmes fez aquela que é a adaptação audiovisual mais recente - para o Cinema, com cenas gravadas no interior do Rio Grande do Sul, tendo a película atingido 711.267¹ espectadores.

O filme de dois anos atrás é narrado sob a perspectiva de Bibiana Terra, interpretada pela atriz Fernanda Montenegro. Através de suas memórias, contadas ao capitão Rodrigo Cambará (Thiago Lacerda), Bibiana relembra a saga de sua família desde os primórdios até o momento em que se encontram. Na obra original, Bibiana é filha de Pedro Terra e conseqüentemente neta de Ana Terra.

O filme teve orçamento milionário para os padrões brasileiros (R\$ 13 milhões) e foi dirigido pelo cineasta e produtor de TV Jayme Monjardin. O diretor apostou em grandes atores para o elenco - Fernanda Montenegro, Thiago Lacerda, Cléo Pires (filha de Glória Pires, a Ana Terra de 1985), entre outros. De acordo com a versão on line da revista Veja (2014), o filme levou “711.267 espectadores aos cinemas e obteve uma renda de 7,7 milhões de reais em bilheteria”, obtendo assim uma das maiores rendas do Cinema nacional em 2013.

O filme lembra em muito a minissérie de 1985. No entanto, Monjardin fez algumas modificações e adaptações que contribuíram para que o filme ficasse mais atrativo esteticamente para os espectadores.

Com paisagens belíssimas, a película teve locações na cidade de Bagé, no interior gaúcho. Assim como em versões audiovisuais anteriores, a ótica feminina domina a narrativa.

Em janeiro de 2014, a Rede Globo lançou a minissérie *O tempo e o Vento*, em 3 capítulos, fazendo uma adaptação do filme de 2013 e inserindo novas cenas e personagens. Com direção do mesmo diretor Jayme, a minissérie foi também grande sucesso de audiência, “No primeiro capítulo (...) assinalou a média de 23 pontos. Enquanto no último capítulo(...) rendeu 26 pontos, números bastantes expressivos em se tratando de primeiros dias do ano. Cada ponto equivale a 62 mil domicílios, segundo o Ibope.”²

¹ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/dados-consolidados-confirmam-o-otimo-ano-do-cinema-brasileiro>>.



² Disponível em <<http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/o-tempo-e-o-vento-garante-boa-audiencia-para-a-globo/2014/01/07-191102.html>>





ANA TERRA NOS TRÊS SUPORTES DE MÍDIA


Para fins de análise na presente investigação quanto às semelhanças e distinções entre as três mídias escolhidas, elaboramos dois quadros comparativos estabelecendo as transformações do corpo (tanto físicas quanto psicológicas) da personagem Ana Terra. A partir destes quadros, observamos em que medida essas mudanças ocorreram da Literatura para a TV e para o Cinema.

O primeiro quadro se refere às alterações físicas da personagem, com as imagens que aqui são mostradas sendo retiradas da minissérie e do filme de 2013:

Características físicas da personagem Ana Terra

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS			
	Livro	Minissérie	Filme
Cabelo	Longos, escuros, soltos.	Longos, escuros, maior parte do tempo solto, mas às vezes trançado. Usava lenço.	Longos, escuros, soltos.
			

<p>Cabelos (Ana mais velha)</p>	<p>Fios de cabelos brancos.</p>	<p>_____</p>	<p>Cabelos escuros presos e trançados.</p> 
<p>Roupas (Ana Jovem)</p>	<p>Não há referências.</p>	<p>Vestidos que cobriam o corpo. Roupas com cores neutras.</p> 	<p>Roupas com decotes que deixavam parte do corpo à mostra. Roupas com cores fortes. Ex: saia vermelha.</p> 
<p>Roupas (Ana mais velha)</p>	<p>Usava xale e lenço na cabeça.</p>	<p>_____</p>	 <p>Usava xale e roupas que cobriam o corpo e com cores sóbrias.</p>

<p>Pele</p>	<p>Rosto muito claro, pele clara, lábios cheios e vermelhos</p>	<p>Pele morena.</p> 	<p>Pele morena e bronzeada, lábios carnudos.</p> 
<p>Olhos</p>	<p>Grandes (não há menção de cor)</p>	<p>Olhos castanhos</p>	<p>Olhos grandes, castanhos e destacados.</p>
<p>Pés</p>	<p>Pés descalços</p>	<p>Pés com calçados e meia.</p>	<p>Pés descalços.</p>
<p>Beleza</p>	<p>Bonita, magra, preocupação com sua beleza.</p>	<p>Rustica, magra.</p> 	<p>Bonita, sensual, sexy, magra, alta.</p> 
	<p>Não sabia ler.</p>	<p>Não sabia ler.</p>	<p>Não sabia ler.</p>
<p>Corpo</p>	<p>Explorava seu corpo quando estava sozinha. Ato sexual descrito em detalhes.</p>	<p>Corpo coberto (ato sexual velado)</p> 	<p>Exposição do corpo. Corpo nu no ato sexual</p> 



FONTE: Érico Veríssimo. *O Tempo e o Vento*, 2013.
 Minissérie *O Tempo e o Vento*, Direção Paulo José, 1985-2005
 Filme *O Tempo e o Vento*, Direção Jayme Monjardim, 2013.

O segundo quadro apresenta as características psicológicas:

Características psicológicas da personagem Ana Terra.

CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS			
	Livro	Minissérie	Filme
Estado de espírito I	Medo	Feliz	Sem emoção
Estado de espírito II	Corajosa	Inocente	Corajosa
Diante dos problemas	Aflição	Submissa	Determinada
Paixão	Desejo e fascinação por Pedro.	Fascinada e apaixonada por Pedro.	Desejo e encantamento por Pedro.
Perspectiva de vida	Esperança de uma vida melhor. Revolta pela vida que levava	Aceitava a vida que levava.	Aceitava a vida que levava.
Sentimentos	Tristeza	Sem emoção. Fria.	Depois que é mãe torna-se mais feliz.
Submissão	Submissa ao pai e aos irmãos.	Submissa ao pai e aos irmãos.	Pouco submissa
Desejos	Vergonha de sentir desejo por Pedro.	Não tem vergonha de seus desejos.	Não tem vergonha de seus desejos.
Arrependimento	Vergonha, constrangimento e medo por ter se entregue a Pedro.	Não demonstra nenhum arrependimento após ter se entregue a Pedro.	Não se arrepende por se entregar a Pedro.
Rejeição após ficar grávida.	Rejeitada pelo pai e pelos irmãos.	Rejeitada pelo pai.	Rejeitada pelo pai
Mãe protetora	Defende o filho arriscando a própria vida	Defende o filho arriscando a própria vida	Defende o filho arriscando a própria vida
Guerreira	Assume o papel de ser a mantedora da família após a morte de seu pai e seus irmãos.	Assume o papel de ser a mantedora da família após a morte de seu pai e seus irmãos.	Assume o papel de ser a mantedora da família após a morte de seu pai e seus irmãos.
Parteira	Torna-se uma excelente parteira e referência no povoado de Santa Fé	_____	Como parteira torna-se referncia no povoado de Santa fé.

FONTE: Érico Veríssimo. *O Tempo e o Vento*, 2013.
 Minissérie *O Tempo e o Vento*, Direção Paulo José, 1985-2005
 Filme *O Tempo e o Vento*, Direção Jayme Monjardim, 2013.

Tanto a minissérie quanto o filme são adaptações da obra; portanto, em ambas existem lacunas e/ou alterações que se fazem necessárias para que se torne atraente o padrão estético para o público que assistirá cada conteúdo. Ressaltamos que mais de 50 anos separam a primeira edição da trilogia *O Tempo e O Vento* da versão cinematográfica, período em que o Brasil experimentou profundas transformações sociais, econômicas e



culturais que, por conseguinte, impactam diretamente a percepção da sociedade acerca de qualquer conteúdo midiático.

Na obra literária, cabe destacar, não há nenhuma imagem que remeta às personagens. Entretanto, Veríssimo as descreve detalhadamente e é a partir dessas descrições do narrador que as personagens da minissérie e do filme são construídas.

Dessa forma, o escritor Érico Veríssimo nos apresenta algumas características da personagem em questão, que levam ao leitor a imaginar como Ana Terra era fisicamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da história, os usos e desusos do corpo humano são frequentes. Alain Corbin et al ensinam isso claramente na trilogia História do corpo. Em *O Tempo e o Vento* algo similar ocorre, com a Ana Terra descrita pelo autor da obra, Erico Veríssimo, sendo retratada de maneira bastante distinta na minissérie dos anos 1980 e na película cinematográfica de 2013. Há um bom nível de embelezamento da personagem – da sua versão original em direção a 2013. Cabe recordar que Veríssimo nunca desenhou Ana Terra, o que permitiu também uma certa reinterpretação estética dos diretores das versões audiovisuais da obra capital do escritor gaúcho.

REFERÊNCIAS

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo: Da Renascença às luzes*. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephraim Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. (Volume dirigido por Georges Vigarello)

FLORES, Moacyr. *História Cultural, Literatura e Cinema*. Academia Rio-Grandense de Letras, 2015. Disponível em < <http://www.arl.org.br/index.php/artigos/ensaios/181-hist%C3%B3ria-cultural,-literatura-e-cinema-moacyr-flores>>. Acesso em 27 de Julho de 2015

JOSÉ, Paulo. *O Tempo e o Vento*. TV Globo, 1985-2005. 2 DVD. (Duração 7h30)

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP, EDUSC, 2001, 454 pp.

MEMÓRIA GLOBO. *O Tempo e o vento – 1ª versão*. Disponível em: <<http://memoria.globo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/o-tempo-e-o-vento.htm>>. Acesso em: 23 mar. 2015.



_____. *O Tempo e o vento* – 2ª versão. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/o-tempo-e-o-vento-2-versao/o-tempo-e-o-vento-2-versao-fotos-e-videos.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

MONJARDIM, Jayme. *O Tempo e o Vento*. 2013. (Duração 2h07).

O FUXICO. *O Tempo e o Vento garante boa audiência para a Globo*. Disponível em: <<http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/o-tempo-e-o-vento-garante-boa-audiencia-para-a-globo/2014/01/07-191102.html>>. Acesso em: 05 out. 2015.

VEJA.COM. *Dados consolidados confirmam o ótimo ano do Cinema brasileiro*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/dados-consolidados-confirmam-o-otimo-ano-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

VERÍSSIMO, Erico. Ana Terra. *O Tempo e o Vento*, parte I: O Continente 1 / O Continente 2. 4ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *O Tempo e o Vento*, parte I: O Continente 1 / O Continente 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

PÔSTERES

RESUMOS EXPANDIDOS

O HEROÍSMO DE ZUMBI DOS PALMARES NO CORDEL DE GIGI

Luciara Leite de Mendonça (CIMEEP-UFS)
Christina Bielinski Ramalho (UFS)

INTRODUÇÃO

Esse trabalho se desenvolveu com base na teoria épica do discurso de Christina Ramalho e Anazildo Vasconcelos da Silva. A partir desse aparato teórico, estudamos o cordel da escritora Josineide Dantas – Gigi, a qual insere em sua produção a figura heróica de Zumbi dos Palmares. Considerando a importância histórica e mítica de Zumbi dos Palmares, buscou-se verificar, em *Zumbi, um sonho da igualdade*, o modo como Gigi se apropriou da imagem histórica e mítica de Zumbi para elaborar o seu cordel. Gigi questiona os padrões culturais estabelecidos e a busca por uma sociedade justa e transparente e trata a figura de Zumbi associando-a a um rei que vem justamente cumprir esse “sonho de igualdade”.

De modo geral, procuramos avaliar na obra *Zumbi, um sonho da igualdade* (s/a) o diálogo entre os referentes históricos e míticos relacionados à figura de Zumbi. E, além disso, evidenciar até que ponto o cordel em foco dialoga com a História do Brasil, relacionando a literatura de cordel ao gênero épico.

Destarte, analisamos a presença ou não da tradição patriarcal no cordel, frisando o modo como a autora representou esse fato histórico, ou seja, buscamos verificar como as mulheres são representadas no cordel e se a escritora representou esse fato de maneira alienada ou não.

METODOLOGIA

- Estudo da obra *Zumbi, um sonho da igualdade* (s/a), cordel da escritora sergipana Josineide Dantas;
- Análise do modo como Zumbi dos Palmares aparece retratado no poema, em especial no que se refere às características que lhe conferem o status de herói épico;
- Observar a presença das mulheres no poema;



- Leitura dos materiais teóricos: Teoria épica do discurso (SILVA, 2007), Estratégias épicas de Leitura (2013) e do artigo “A representação cultural da poesia épica de autoria feminina; uma metodologia para a investigação de textos épicos” (2006), de Christina Ramalho;
- Estudo das considerações de Bella Josef (1996) e Rita Therezinha Schmidt (1996) sobre a autoria feminina;

DISCUSSÃO

É notória, em algumas obras de autoria feminina, a utilização da estrutura de poemas longos para expressar a relação humano-existencial, muitas vezes de forma bastante engajada nas questões sociais e políticas. Na obra em análise, observa-se uma visão crítica da realidade sócio-histórico-cultural patriarcal, haja vista que, ao se analisar *Zumbi, um sonho da igualdade* (s/a), percebe-se que não se presentifica a tradição patriarcal no que se refere à caracterização do personagem e às suas ações no poema. Nota-se que a autora conta os fatos em toda sua amplitude exaltando Zumbi como herói eterno e imortal, uma vez que a ele se atribui o caráter mítico e não apenas o histórico.

Quando chegaram à África
Eu posso lhe afirmar:
Acorrentaram o negro
Para o escravizar
No tal navio negreiro
Tinha dor e desespero
E sangue negro a jorrar
(s/a, p. 9-10)

O eu lírico/narrador expressa uma visão crítica em relação a aspectos do plano histórico, destacando a exploração sofrida pelos negros e sua luta em busca de liberdade:

O grito de liberdade
Foi uma grande conquista
Logo aos negros se juntaram
Revolucionários abolicionistas
Que sentiram suas dores
Poetas e escritores
Artistas e jornalistas
(s/a, p. 13)

Além disso, podemos destacar a presença das mulheres no poema (negras e sinhás). As negras são exaltadas como “belas mulheres negras”. Contudo, elas serviam de mucamas e eram cortejadas pelos senhores



que as exploravam sexualmente e as agrediam fisicamente. Essas mulheres, além disso, amamentavam os filhos das sinhás que nasciam:

Também as mulheres negras
Serviam como mucamas
As sinhás brancas pariam
Os senhorzinhos nasciam
As negras lhes davam mama
As mulheres negras
Que as sinhás serviam
Os senhores cortejavam
Usavam e batiam
(s/a, p. 11)

Ou seja, na obra de Gigi, percebe-se a intenção de fazer um retrato crítico da violência de gênero que atingiu mulheres negras e mesmo as sinhás, retratadas como submissas a seus maridos.

É importante ressaltar que a nossa historiografia está alienada aos valores colonialistas que impõem “verdades históricas”, omite nome de vilões (militares, governantes, etc.) e transformam “heróis em vilões”. Nesse sentido, uma colocação de Rita Therezinha Schmidt é esclarecedora:

[...] O conhecimento humano, como tudo que é humano, é condicionado historicamente e construído socialmente, o que implica em dizer que os interesses dos que produzem conhecimento – pesquisadores, comunidades científicas, pensadores da cultura – determinam a forma de conhecimento. Poderíamos dizer que não há conhecimento desinteressado (SCHMIDT, 1996, p. 138).

Por outro lado, Josef (1996) frisa que os discursos de autoria feminina assumindo as transformações, descartaram as fronteiras entre o eu e o mundo, iniciando o processo de independentização feminina.

Contudo, segundo Ramalho (2013), apesar da criação de um poema épico envolver uma intenção patriótica com tendência a “abafar” traços negativos da imagem da nação, o que configura uma perspectiva histórica alienada, no cordel em estudo percebe-se que a autora enfatiza Zumbi dos Palmares como herói que contribuiu para os rumos que tomaram a nossa história, mostrando claramente sua intenção de contar os fatos criticamente. Desse modo, a escritora sergipana – Josineide Dantas – conta os fatos em sua realidade e amplitude, exaltando Zumbi dos Palmares como aquele que lutou pela liberdade dos negros e, por conseguinte, atribuindo-lhe o status de herói imortal e eterno.

CONCLUSÕES

De modo geral, a literatura de cordel se faz recurso de grande valia histórica, haja vista que permanece como veículo para transmissão da nossa cultura e do imaginário da sociedade do interior. É a partir do cordel



que são repassadas as lendas, os contos e os mitos. Ao analisar esse tipo de expressão literária, percebemos que se fundem dois universos, pois a exaltação à figura histórico-mítica de Zumbi dos Palmares, um típico herói épico, por seu trânsito pelo histórico e pelo maravilhoso, feita à moda do cordel, faz com que o texto se assemelhe às manifestações do gênero épico, o qual passou por transformações, mas que, contudo, permanece vivo nas obras épicas contemporâneas, entre elas, a literatura de cordel que explora história e mito. O fato de o cordel em foco ter sido escrito por uma mulher configura um importante passo da autoria feminina no sentido de abrir espaços diversificados de expressão literária. Ao mesmo tempo, compondo personagens épicas, as mulheres representadas no cordel de Gigi conferem ao texto o papel de testemunhar a opressão patriarcal.

REFERÊNCIAS

DANTAS, Josineide. *Zumbi, um sonho da igualdade*, s/a.

JOZEF, Bella. A escritura da mulher: memória e testemunho. In: XAVIER, Elódia (et al). *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro: NIELM, 1996, p. 84-90.

RAMALHO, Christina. A representação cultural da poesia épica de autoria feminina; uma metodologia para a investigação de textos épicos. In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade*. Maceió: EDUFAL, 2006. p. 105-114.

RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: GARAMOND, 2007.

SCHMIDT, Rita Therezinha. Para que crítica feminista? (anotações para uma resposta possível). In: XAVIER, Elódia (et al). *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro: NIELM, 1996. p. 138-149.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

“AS SENHORAS” DE RAQUEL NAVEIRA

Edeilson de Jesus Correia (DLI-UFS)

Christina Bielinski Ramalho (DLI-UFS)

Sabemos que, ao longo da história, a participação da mulher na literatura sempre foi restrita, isso porque o campo de atuação era constantemente de dominação masculina. No entanto, a realidade hoje está diferente de outrora, pois a mulher escritora, à custa de muitas lutas, vem ganhando seu espaço principalmente no âmbito da dimensão canônica, que sempre foi expressivamente masculina. Exemplo contundente dessa realidade encontramos no gênero épico. Contudo, a partir do séc. XX, destacadamente, surgiu a iniciativa, por parte de escritoras ocidentais, de escrever poemas longos com características próximas ao épico, em que planos maravilhoso e histórico estão presentes. Raquel Naveira é um desses casos, pois sua produção envolve muitos poemas longos com essas características. Por esse motivo nos vimos interessados em estudar aspectos épicos presentes na obra da escritora intitulada *Senhora* (1999). Dividida em “Senhora do Castelo”; “Senhora do Nilo” e “Senhora do Adro”, a obra convida a uma reflexão sobre a inserção da mulher em diferentes tempos e espaços, considerando a perspectiva épica dos planos histórico e maravilhoso que integram qualquer matéria épica. No caso de *Senhora*, Naveira explora, como matéria épica, a dupla condição existencial da mulher: ser histórico e mítico.

Neste trabalho, tivemos como objetivo estudar a obra *Senhora* (1999), de Raquel Naveira, a partir da metodologia épica proposta por Ramalho (2006 e 2013), do estudo crítico da obra de Naveira (RAMALHO, 2005), e do enfoque nas representações da mulher observadas nas partes que compõem o livro, a saber, “Senhora do Castelo”; “Senhora do Nilo” e “Senhora do Adro”, de modo a reconhecer como Naveira através do diálogo entre mito e história, contempla a inscrição da (s) mulher (es) em diferentes tempos e espaços.

Como recurso metodológico para construção deste trabalho seguiu-se algumas etapas tais como: estudo da obra *Senhora* de Raquel Naveira, nessa etapa foi realizada leitura dos poemas presente nas três partes que compõem a obra; na segunda etapa foram realizadas as leituras dos materiais teóricos: *Elas escrevem o épico* (2005) e do artigo “A representação cultural da poesia épica de autoria feminina; uma metodologia para a investigação de textos épicos” (2006), de Christina Ramalho; e por fim, na terceira etapa foi realizada análise de algumas características estéticas da obra e do conteúdo épico, principalmente ao que se refere às categorias



épicas, o plano maravilhoso e plano histórico.

Nota-se que a obra *Senhora* (1999) possui uma gama muito grande de aspectos históricos e culturais, pois as temáticas dos poemas versam sobre alguns recortes históricos de diferentes épocas (Idade Média, Egito antigo e Portugal). A obra é dividida em três partes e cada qual possui número variável de poemas, com extensão igualmente diversa. Entretanto, há uma unidade entre todos, cujo elo é a figura da mulher. Ainda observamos que a inserção da personagem feminina garante à obra uma posição de destaque, mesmo que não compartilhe declaradamente com os ideais feministas. Contudo, por introduzir a figura da mulher como agente enunciativa da própria condição histórica como se vê em trecho do poema “Cercos”: “Defensora deste castelo,/Resistirei acedendo velas/Na capela escura/E se me levarem /O senhor pagará o resgate /Digno de uma Rainha” (1999, p. 27), Naveira dá voz a uma personagem medieval que não teria, no âmbito dessa e das demais realidades, voz alguma. A condição mítica da mulher se vê, por exemplo, em “Sacerdotisa”: “Os egípcios,/Rebanho de Rá,/ Sabem que uma sacerdotisa/ É mulher/ É deusa viva! (1999, p. 50) ou em “Menina dos rouxinóis”: “Sou a menina dos rouxinóis/ Desafio o mundo/ Com uma cantiga desgarrada/ Salpicada de sóis” (1999, p. 65). Entre mito e história, as mulheres de *Senhora* ou “as senhoras” ganham vez e voz.

Por fim, observamos que Naveira, na obra *Senhora*, contempla a inscrição das personagens femininas, dando-lhes voz e introduzindo-as em diferentes épocas. Ela se utiliza do plano histórico e do maravilhoso para dar “vida” a essas personagens, destacando que nesses contextos as figuras femininas não teriam o direito de serem as vozes enunciativas de seu meio social. Salientamos, ainda, que a obra da escritora é uma obra rica em detalhes e aspectos culturais, o que possibilita que se façam outros estudos mais aprofundados, ou seja, o estudo aqui presente é apenas um recorte de um dos aspectos da obra: a inserção das personagens femininas/”As Senhoras”, nas três partes que a compõem.

REFERÊNCIAS

NAVEIRA, Raquel. *Senhora*. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.

RAMALHO, Christina. *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: ed. Mulheres; Santa Cruz do sul: EDUNISC, 2005.

RAMALHO, Christina. A representação cultural da poesia épica de autoria feminina; uma metodologia para a investigação de textos épicos. In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade*. EDUFAL. Maceió: EDUFAL, 2006 p. 105-114.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

A POESIA ÉPICA DE AUTORIA FEMININA EM AS CANTILENAS DO REI-RAINHA, DE LEDA MIRANDA HÜHNE

Alexsandra dos Santos Bispo (UFS/ PIBIC/CAPES)

Sabemos que a prática da escrita e da leitura eram ações que não faziam parte do mundo da mulher. A escrita para as mulheres foi uma forma de ruptura com os limites que lhes eram impostos. O fato de escrever vem como uma transgressão que ultrapassa esses limites, e faz com que a mulher passe a ocupar espaços sociais que antes eram ocupados somente por homens.

Mesmo em um tempo com obstáculos muitas vezes impostos pela sociedade patriarcal e machista, existem mulheres bem sucedidas, mostrando superação dessas barreiras. Exemplo disso é a experiência do texto épico, cuja complexidade estrutural e suas ligações com mito, história e cultura abriram um grande espaço de atividade literária para as mulheres.

Também em sua concepção, o poema épico oferece uma via lógica para escritoras que desejem trazer o sujeito feminino da margem para o centro e alargar a compreensão dos leitores acerca da ação e do poder femininos. (SILVA e RAMALHO, 2007, p.211).

Segundo Ramalho, em um dos seus maravilhosos artigos, é através do texto épico que mulheres escritoras tomaram para si questões de âmbito cultural, permitindo reflexão fora do espaço do intimismo. E para provar que existem mulheres que escrevem textos/poemas épicos, temos Leda Miranda Hühne, doutora em Letras pela PUC do Rio de Janeiro, poetisa e romancista nascida em Natal, Rio Grande do Norte, em 1934. Autora de diversas obras críticas e literárias, entre poemas longos, romances, contos e estudos literários, Hühne apresenta, em sua poesia: um diálogo com a tradição concretista; o engajamento em questões sociais, culturais e políticas; a instância de enunciação assumida numa primeira voz de mulher; e o revisionismo histórico, para o qual certamente contribuiu o conhecimento filosófico da escritora, que também é mestra em Filosofia.

Em uma entrevista concedida a Ramalho (2004), Hühne afirma que não se considera uma militante feminista, mas para ela a liberdade é a grande abertura que oferece a cada poeta a sua própria voz. Além disso, o mundo cultural e educacional tem modelado as pessoas de acordo com os papéis. Ela também ressalta que cabe à mulher cortar com todas as opressões que vem sofrendo por não ter consciência do poder de sua liberdade.



Abordar o épico como gênero literário em tempos mais recentes tornou-se problemático, pois o épico foi considerado por alguns críticos como um gênero extinto, esgotado no século XVIII, embora o que houve tenha sido apenas uma transformação da forma épica, prova disso é este trabalho, o qual demonstra claramente que a poesia épica ainda persiste no mundo atual.

Conforme Ramalho,

[...] Considerado por grande parte da crítica um gênero esgotado no século XVIII, o épico, contudo, como forma de arte literária que é, sobreviveu e sobrevive em muitas culturas, ainda que revestido de novas formas, como ocorre com qualquer gênero literário quando corretamente observado por lentes teóricas e críticas que levem em conta as transformações por que passam as manifestações literárias e artísticas em geral. (2015, p.23)

É bom deixar claro que, principalmente em função da crença difundida sobre o esgotamento do gênero épico, a intencionalidade épica pode, muitas vezes, sequer existir, ou seja, o poeta produz um poema longo, em que se reconhecem as categorias épicas, sem ter, contudo, a noção precisa de estar escrevendo um texto condizente com as novas formas do épico.

A epopeia resulta de um conjunto de categorias que formam a estrutura épica. São elas: dupla instância de enunciação, os planos literário, histórico e maravilhoso, a matéria épica, e o sujeito (ou vários sujeitos) que realiza o feito heroico, e por fim alguns aspectos épicos tradicionais como Invocação, Proposição, Dedicatória e Divisão em Cantos.

O mais importante, contudo, é que a epopeia ou poema épico configura-se como um texto literário que dialoga com a história e com o mito. Sendo assim, entendemos por “plano histórico de uma epopeia” os conteúdos históricos que estão inseridos na elaboração literária de uma obra. No que se refere, especialmente, à inserção da história na épica moderna e pós-moderna, Ramalho salienta que “(...) fundou-se uma nova forma de representação da História em que a estrutura narrativa se dispersa em fragmentos metafóricos, próprios da linguagem mais lírica” (2015, p. 269). Esse dado será importante para levantarmos considerações sobre a obra *As cantilenas do rei-rainha*.

As cantilenas do rei-rainha é um poema longo, apresenta cinco subdivisões internas: “CONFRONTO”, “ENREDOS”, “PROTESTOS”, “DESTERRO” e “CONTRAPONTO” num total de 1.563 versos, desenvolvendo variados padrões métricos e estróficos, que podemos considerar como épico-lírico, no que tange à sua faceta épica, a partir das teorias de Anazildo Vasconcelos da Silva, Christina Ramalho e Saulo Neiva. De acordo com essas teorias, encontrei, na obra em estudo, uma matéria épica e a dupla instância de enunciação, o plano histórico, o plano maravilhoso e, inclusive, a proposição épica, elemento que se destaca na tradição épica clássica.



A temática ou matéria épica da obra em questão é a resistência ao autoritarismo. Daí o poema mostrar, de forma simbólica, ou arquetípica, o jogo de poder político que existe na sociedade e o todo o contexto envolvido no enfrentamento heroico ao sistema autoritário.

Um dos indicadores mais relevantes para relacionar um texto/poema longo ao gênero épico é a presença da dupla instância de enunciação (lírica e narrativa), em que o eu-lírico e o narrador exercem juntos a ação enunciativa épica, sem que importe que um se sobressaia em relação ao outro. E é essa dupla instância de enunciação que distingue o discurso épico dos demais.

[...] A instância de enunciação duplamente semiotizantes do eu-lírico/narrador distingue o discurso épico dos demais, inclusive daqueles que lhe fornecem a geratriz híbrida, o narrativo e o lírico, que são, em contraposição a ele, discursos de instâncias de enunciação unissemiotizantes. (RAMALHO e SILVA, 2007, p.52)

Também se reconhece no texto a fusão da dimensão real com a mítica, tendo como plano histórico a apresentação de fragmentos da realidade objetiva e como plano maravilhoso a vivência subjetiva, metafórica e filosófica dessa realidade histórica, ou seja, história e mito se fundem, a partir do investimento do plano literário de composição dos referentes histórico e mítico, o que define seu caráter pós-moderno.

Em *As cantilenas do rei-rainha*, no que se refere ao dimensionamento do plano histórico, notadamente em um viés político e social, reconhece-se, já na abertura, uma citação de *O príncipe*, de Maquiavel, por meio da qual se estabelece uma relação entre a figura do príncipe e o povo, em que se destaca a necessidade de um se colocar no lugar do outro. Apesar desse primeiro momento, em que uma referência histórica é explícita, no decorrer da obra, surgem outras alusões não discriminadas, que levam ou forçam o leitor a essa busca fora do texto, conforme assinalamos acima.

Quanto à apresentação do plano histórico, portanto, tem-se, na obra como um todo, uma perspectiva fragmentada, uma vez que predomina o caráter lírico em que o passado se recompõe através de fragmentos de teor crítico, nos quais, por exemplo, figuras como a de Cristo metaforizam o heroísmo de quem luta por um ideal, motivado por uma atitude positiva de enfrentamento a uma estrutura rígida e opressora.

No livro *As cantilenas do rei-rainha* o plano histórico está voltado, em boa parte, para questões sociais e políticas relacionadas com a ditadura militar no país. Tudo é apresentado através de uma estrutura alegórica, em que existe toda uma luta da plebe que enfrenta uma estrutura rígida e opressora, a qual provoca sofrimentos e arrependimentos de seus atos e tal acontecimento faz com que a história tenha um caráter metafórico.

Segundo Ramalho (2013), para entender a importância do plano maravilhoso em uma epopeia, é necessária uma compreensão do vínculo do ser humano com o mistério, de saber sobre aquilo que não é claro suficiente. E que a concepção desse plano depende da fonte das imagens míticas que podem ser: fonte mítica



tradicional, que ocorre quando as imagens míticas presentes no poema são extraídas da tradição cultural; fonte mítica literariamente elaborada, que ocorre pela fusão de um potencial mítico formado no núcleo de uma sociedade e uma estrutura criada que constituem o plano maravilhoso, e por fim fonte mítica híbrida constituída não só pelas imagens míticas extraídas da tradição cultural como também pela fusão dos planos históricos e maravilhoso pela elaboração literária.

O plano maravilhoso em *As cantilenas do rei-rainha* está centrado nas projeções idealizadoras de liberdade e justiça para todos. Na obra de Leda será justamente a figura metafórica do “rei-rainha”, configurando uma fonte mítica literariamente elaborada, que comporá o arcabouço mítico que projetará o histórico no maravilhoso.

A proposição épica pode ser definida como sendo a apresentação dos propósitos e do tema da obra, promovendo uma iniciação da leitura. Segundo Ramalho (2013), a proposição é uma parte da epopeia que pode ser nomeada ou não, estar em destaque ou integrada ao corpo do texto, através da qual o eu lírico-narrador deixa claro o conteúdo de que tratará a epopeia.

O trecho abaixo citado á apresentado logo na segunda página da obra e revela um eu-lírico/narrador herói do poema (ainda que, mais à frente assumo-se como parte de um coletivo, a “plebe”), caracterizado pelas mazelas de um sistema opressor. Sendo assim, os trechos citados abaixo fazem um paralelo entre a temática da obra que é exatamente a relação de poder existente na nobreza.

O trecho em negrito (grifo meu) introduz a temática retratada na obra. No viés teórico aqui utilizado, pode-se classificá-lo como uma proposição, categoria épica, pois a autora dá início ao enredo da história, ou seja, a temática da história.

Uma tumba
Bate-rebate
Linda-lenda
Do rei-rainha
(1988, p.16)

Assim podemos observar em *As cantilenas do rei-rainha* a presença do gênero épico. Ao longo dos tempos, o épico sofreu mudanças, mas não perdeu os traços básicos que definem suas particularidades, tais como a matéria épica, a dupla instância de enunciação, os três planos estruturais (histórico, mítico e maravilhoso) e o heroísmo épico, por isso o encontramos em pleno século XX, de que é exemplo a obra em questão. Podemos considerar que o que ocorreu com o épico foi uma transformação, assim como outros gêneros literários, e não a morte do gênero.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

REFERÊNCIAS

HÜHNE, Leda Miranda. *As Cantilenas do Rei-Rainha*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileira, 1988.

RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. 1o. Ed. Rio de Janeiro; UAPÊ, 2013.

SILVA, Anazildo; RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira; teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

RAMALHO, Christina. *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal*. Aracaju: Artner Comunicação, 2015.

RAMALHO, Christina. *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

MARIA BENEDITA BORMANN (DÉLIA) E SEU ROMANCE *LÉSBBIA*: O TORNAR-SE AUTORA E UMA GENEALOGIA CLÁSSICA

Anna Karina Torres Gomes Lopes (UFRJ)
Rosana Azevedo Martins (UFRJ)

Apesar do grande índice de analfabetismo no Brasil, o século XIX foi o período em que o comércio de livros cresceu. Ainda assim, a prática de leitura não era estimulada nas classes menos favorecidas e entre as mulheres. Acreditava-se que o que era lido por elas tinha cunho emocional e fantasioso. Esta era uma forma de desvalorizá-las e excluir delas a chance de um dia fazerem parte do mundo letrado, considerado de exclusivo domínio masculino.

Para os que assim pensavam, a mulher que adotasse a prática da leitura e desejasse se tornar escritora desestabilizaria a “ordem”, isso porque o lugar do feminino não era no universo erudito, mas sim na dedicação aos filhos e ao lar. Elas passariam de leitoras de passatempo para estudiosas da linguagem e, então, almejavam sua independência, reivindicando uma posição similar à dos homens, em que pudessem opinar sobre as questões sociais e políticas e não fossem subordinadas a eles. Mesmo assim, no século XIX, muitas escritoras surgiram, mas era um avanço árduo, porque se negava às mulheres instrução e acesso à educação. Seus textos eram taxados como fúteis e vistos como insignificantes. Portanto, elas ainda precisavam se libertar dessa cultura na qual os homens eram considerados superiores.

Vinculado ao Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM-FL/UFRJ), esta pesquisa, ainda em andamento, realiza-se através do resgate da vida da autora gaúcha Maria Benedita Bormann (1853-1895). Praticamente esquecida do público-leitor, ela foi uma escritora brasileira do século XIX que rompeu com os preceitos de sua época. Este trabalho sinaliza que existem vazios a serem preenchidos em sua história e ainda há muito a ser estudado sobre sua biografia.

Além disso, procura recuperar uma de suas obras, *Lésbia*, publicada em 1890. No livro, a personagem Bela/Lésbia assume papel transgressor ao se tornar escritora. Nesse sentido, a pesquisa analisa, por meio da protagonista do romance, o modo como se interpõe, em seu processo de construção literária, o ato simultâneo de leitura e escrita e como esse processo pode suscitar reflexões sobre a concepção que determinava a supremacia masculina não só no mundo político, econômico e social, mas também, e principalmente, no mundo letrado, marcado pela continuidade e serialidade da hegemonia masculina, como afirma Anélia Pietrani (2000),



retomando Teresa de Lauretis (1994) e seus estudos sobre as ideologias da “tecnologia de gênero”.

Em consonância a isso, será ainda importante considerar o aspecto que diz respeito ao uso do pseudônimo literário que, conforme destaca Norma Telles (1999) em estudo sobre Délia, pseudônimo adotado por Bormann, “aponta para uma ruptura consciente” (TELLES, 1999, p. 570), marcando o nascimento literário para a escritora como um artifício de ruptura de sua identidade real em busca de uma literatura muito própria (Showalter, 1977), principalmente levando-se em conta que as mulheres do século XIX eram consideradas excluídas de participação no mundo erudito.

Maria Benedita Câmara Bormann nasceu no dia 25 de novembro de 1853 em Porto Alegre. Pertencente a uma família de prestígio social e político, era filha de Patrício Augusto da Câmara Lima (1808-1892), funcionário público, que tinha o cargo de conferente da Alfândega da Corte, e Luísa Bormann de Lima (?-1903). Em 1962, sua família mudou-se para a Corte, no Rio de Janeiro, quando tinha dez anos de idade. Maria Benedita e sua irmã, Julieta, eram filhas do segundo casamento de seu pai.

Em 1872, a gaúcha recebeu autorização para casar-se com seu tio materno, José Bernardinho Bormann, Capitão da Infantaria. Esse pedido foi feito à Câmara Eclesiástica do Rio de Janeiro. No mesmo ano, ela casou-se com o tio na Igreja Matriz de Santa Rita, na Corte.

Residia na Rua do Resende, 48, com seus pais, no centro do Rio de Janeiro. Lá ela faleceu. Segundo Telles, “no sobrado de três quartos, duas salas, assoalho e com quintal, também faleceram seus pais” (TELLES, 1999, p. 568). Essa casa ainda existe e hoje é uma repartição pública. Durante o período em que foi casada até o seu falecimento, não se sabe onde mais residiu, nem como era a sua vida enquanto casada e depois de separada. No dia 23 de julho de 1895, aos 42 anos, Maria Benedita Bormann morreu devido a uma úlcera no estômago, não deixando filhos.

Em sua carreira literária, Maria Benedita, durante as últimas décadas do século em que viveu, adotou o pseudônimo Délia que, segundo Telles, significa um novo batismo, “talvez na tentativa de se livrar do patrimônio herdado, do peso da família” (TELLES, 1999, p. 570). Essa escolha é, portanto, consciente, já que, olhando para a Antiguidade Clássica, temos a ruptura por parte de Délia da divisão do conhecimento no que diz respeito ao gênero.

A prática de adotar um pseudônimo era muito comum no século XIX. A partir disso, percebemos que a escritora rompe com a dicotomia de gênero, pois escreve um livro conforme a visão de uma mulher transgressora. Audaciosa, escreve romances quebrando as regras predispostas de como uma escritora do século XIX deve proceder na escrita.



Telles cita Araripe Júnior que, em um artigo no *Correio do Povo*, no século XIX, escreve sobre a escritora Délia, afirmando que esta era “tão pouco conhecedora do papel reservado à mulher nas sociedades do século XIX” (ARARIPE JÚNIOR *apud* TELLES, 1998, p. 18). Isso nos mostra como tal atitude incomodava aquela sociedade, que via em Délia a ausência do papel de mulher.

Afirma ainda: “É interessante observar que a pecha pelo obsceno parece ser uma prerrogativa masculina [...]. É sintomático, portanto, que Délia seja condenada por ser uma escritora que ‘não perdeu a preocupação antiga da literatura brutal’” (ARARIPE JÚNIOR *apud* TELLES, 1998, p. 18). Ao afirmar isso, Araripe Júnior mostra que aquela sociedade não aceitava que as mulheres fossem independentes, corajosas, eruditas e até mesmo eróticas. Elas deviam escrever apenas sobre “sentimentos que considerava puros, isto é, prescritos” (TELLES, 1998, p. 18).

Délia, ao longo de sua vida, sempre escreveu muito. Ao tomarmos conhecimento de seus escritos, percebemos que se trata de uma escritora “talentosa, jovial e irônica, publicou vários livros, além de crônicas, folhetins e contos breves nos principais jornais do Rio de Janeiro, entre 1880 e 1895” (TELLES, 1998, p. 5). Colaborou com a *Gazeta da Tarde* e a *Gazeta de Notícias*, o jornal *O País*, entre outros.

A partir desse breve relato sobre a biografia de Maria Benedita Bormann, destacamos a sua obra *Lésbia*, que tem grande importância para o estudo dessa autora. A personagem Lésbia do romance homônimo de Maria Benedita Bormann é construída a partir da figuração de uma mulher que se torna escritora em busca de uma literatura “toda sua” nesse ambiente substancialmente masculino, representando uma ruptura em relação ao papel da mulher no século XIX. As escolhas amorosas da personagem no início da trama, como o casamento com um homem que a ridicularizava e não aceitava sua grandeza intelectual, e seu envolvimento, depois da separação, com o personagem Sérgio de Abreu, que também a ilude, mostram que as decepções a aproximam do mundo erudito.

A “transfiguração” de Bela em seu toucador elucida o momento em que ocorre uma mudança na identidade da personagem, que dá espaço para o nascimento de Lésbia, a autora: “transfigurada, dirigiu-se Bela ao seu toucador de mulher faceira, até então voltado ao *far niente*, e, dali em diante, transformado em gabinete de estudo” (BORMANN, 1998, p. 76).

Contudo, a decisão de tornar-se escritora faz com que a moça esbarre em uma série de questões, “que traduz a luta que a mulher que escreve enfrenta no processo de socialização de suas obras” (CUNHA, 2012, p. 154), já que a emancipação feminina não era bem vista na sociedade patriarcal da época. Por isso, era possível observar, nas obras de autoria feminina, experiências do dia a dia que exemplificavam a censura pela qual



passavam: “*Lésbia* também não escapa a isso, mesmo se a luta da personagem tem a ver com a socialização das suas obras” (CUNHA, 2012, p. 161).

Em seu primeiro romance publicado, a protagonista precisa lidar com a desconfiança do redator-chefe, que duvida de que a produção fosse de autoria feminina: “aceitou-o o literato, inserindo-o no rodapé do jornal, duvidando de que essa produção fosse devida a uma pena feminina” (BORMANN, 1998, p. 85). *Lésbia* encara os olhares maldosos dos colegas da redação, que “interpretavam com malignidade as suas palestras com o chefe” (BORMANN, 1998, p. 87). Como se não bastasse, tinha contra si as próprias mulheres: “tem contra si, primeiramente as próprias mulheres, movidas pela inveja, pelo ciúme ou por qualquer mesquinha” (BORMANN, 1998, p. 98), e ainda o calar dos literatos: “os literatos, esses, viram-na muito bem, mas calaram-se, esperando talvez entibiar-lhe os ânimos e cortar-lhes os voos” (BORMANN, 1998, p. 104).

A busca por uma escrita própria conduz à reflexão sobre a relação existente entre o ato simultâneo de leitura e escrita no processo de construção literária. Ao longo do romance são citadas obras, como *Máximas*, de Epicteto, e *Werther*, de Goethe, que atestam o fato de a personagem *Lésbia* se nutrir de autores da antiguidade clássica e da modernidade, comprovando, então, sua paixão pelo belo e pelo conhecimento.

Bormann dá continuidade à tradição feminina liderada por Safo, que era considerada a maior poetisa lírica da Antiguidade, utilizando os pseudônimos *Délia* e *Lésbia*. É importante destacar o que foi dito por Paula Cunha (2012), que o uso do pseudônimo literário era como “a certidão de nascimento literário para a escritora, e a busca de uma genealogia feminina” (CUNHA, 2012, p. 158). A adoção de um pseudônimo pelas mulheres era um artifício para marcar a ruptura entre a identidade real da escritora e, como explica Telles (1998), funciona como um nascimento literário:

O uso de pseudônimos é uma questão interessante com relação às mulheres. A partir de meados do século dezenove, ao invés de permanecer um subterfúgio para encobrir a identidade, passa a marcar o nascimento da escritora, um poder derivado de um batismo privado, um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem. Reflete um esforço para se livrar de – ou transformar – o patrimônio herdado, o peso da nomeação familiar, os nomes de poder e o poder das normas presentes em sua vida (TELLES, p. 1998, 7-8).

Os pseudônimos evidenciam uma genealogia clássica e “uma ruptura com a divisão cultural do conhecimento que se difundiria na cultura através de uma linha divisória dos gêneros” (TELLES, 1998, p. 8), a começar por *Délia*, nome de pena adotado por Bormann, que “aponta para a antiguidade clássica, o mundo dos homens eruditos e dos gabinetes vedados às mulheres” (TELLES, 1998, p. 8). *Délia* é um epíteto de Artemis e Apolo e o nome que o poeta Tibulo escolheu para a amada a fim de homenagear Safo de Lesbos.

Assim como *Délia*, a *Lésbia* clássica não foi uma escritora e sim musa inspiradora do poeta Catulo,



pseudônimo dado ao personagem de Dr. Pereira que representa, no romance, um homem livre de preconceitos e o único cuja entrada no gabinete da autora-personagem Lésbia era permitida. Portanto, ambas demonstram que Maria Benedita Bormann “transforma as personagens dos poetas latinos em escritoras que falam com a própria voz” (TELLES, 1998, p. 9).

Tornar-se escritora no século XIX era, portanto, um verdadeiro ato de transgressão, posto que caminhar na contramão de um sistema que não permitia às mulheres o direito ao erudito era necessário. Em vista disso, Maria Benedita Bormann e sua personagem Lésbia são consideradas verdadeiras transgressoras, não só por serem escritoras, mas também leitoras.

Todo bom escritor é, antes de tudo, um bom leitor. A adoção dos pseudônimos Délia e Lésbia revelam a presença de uma genealogia clássica, já que as escolhas legitimam uma erudição. Nesta pesquisa, a expressão genealogia clássica se mostra muito mais relevante do que o termo batismo literário, isso porque a denominação genealogia tem relação com algo que vem de berço, ou seja, relativo ao nascimento, diferente do batismo que é entendido, aqui, apenas como uma mudança. Dessarte, essas escolhas assinalam um grande exemplo de transgressão e de busca pelo erudito.

REFERÊNCIAS

BORMANN, Maria Benedita. *Lésbia*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

CUNHA, Paula Cristina. “O desafio ao cânone literário: *Lésbia* e o romance oitocentista de autoria feminina”. *Revista Graphos*, UFPB/PPGL, Paraíba, v. 14, n. 2. 2012. p. 153-163.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

PIETRANI, Anélia Montechiari. *O enigma mulher no universo masculino machadiano*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

TELLES, Norma. “Introdução”. In: BORMANN, Maria Benedita. *Lésbia*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

_____. “Maria Benedita Câmara Bormann (Délia)”. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

**ENTRE A OPRESSÃO E A LIBERDADE: AS CONSEQUÊNCIAS DA LEGITIMIDADE DO AMOR
PARA AS MULHERES DA DÉCADA DE 60**

Soraya Souza de Carvalho (PROFLETRAS/UFS)

INTRODUÇÃO

O projeto é uma proposta de mediação do letramento literário, “processo de escolarização da literatura” (COSSON, 2014, p. 12), elaborada a partir da necessidade de desenvolver a leitura literária em sala de aula, integrando “Estudos de Gênero e Estudos Culturais à recepção dos textos literários no espaço educacional”, segundo Christina Ramalho no prefácio da obra *Ensino de Literatura e Cultura, do resgate à violência doméstica* (GOMES, 2014, p. 9).

Para tanto, far-se-á a análise do papel da mulher comum da década de sessenta no conto “Amor” de Clarice Lispector, considerando as observações teóricas de Carlos Magno Gomes, Cosson, Bordini e Aguiar.

“Os livros literários favorecem a descoberta de sentidos de uma forma mais abrangente” (BORDINI; AGUIAR, 1998, p. 12), pois a pluralidade de sentidos da literatura nos permite interpretá-la de inúmeras formas; portanto, necessária em todas as situações da nossa vida, e em especial na escola, pois esta é responsável pela sistematização dos conhecimentos a ser transmitidos e é seu papel hoje orientar para as transformações sociais considerando o respeito e tolerância com a pluralidade de seres humanos com os quais convivemos próxima ou distanciadamente. Para isso, é importante que o professor, através da seleção do corpus literário, conduza seus alunos a uma leitura reflexiva, relevante e comprometida ideologicamente com os direitos humanos.

METODOLOGIA

O método utilizado foi o receptivo, priorizando a mediação do letramento literário que contemple as questões de gênero com ênfase nos direitos femininos.

O trabalho de mediação do letramento literário foi feito a partir da leitura e análise do conto “Amor”, de Clarice Lispector. Após a leitura do texto e discussão dos elementos da narrativa, atentando para as



características do gênero conto sob a perspectiva do questionamento do destino de mulher abordado no texto, executou-se o trabalho de levantamento de questões para discussão sobre o tema de interesse: “Entre a opressão e a liberdade: as consequências da legitimidade do amor para as mulheres da década de 60”, corroborando para as informações transcritas nos resultados e discussão do presente trabalho.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A presente análise toma por base o conto “Amor” de Clarice Lispector, constante na obra *Laços de família* (2009), atentando para a discussão dos dilemas do universo da mulher comum dos anos sessenta: opressão versus liberdade. Ana, a personagem central do conto, encontra-se dentro de um contexto de estabilidade familiar do qual nenhuma mulher de sua época poderia teoricamente reclamar, evidente quando aparecem as figuras do bom esposo e dos filhos: “Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos” (p. 19); “O homem com quem casara era um homem verdadeiro” (p. 20). Mas, apesar de Ana ter uma vida estável e até cobiçada pelas mulheres da época, não se sentia completamente feliz como comprova a seguinte passagem: “Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia” (p. 20).

A vida da protagonista sempre tivera um ar de pura exigência que chegava a transformar-se em puro automatismo, que a oprimia profundamente. Tanto que sempre que ela se deparava com o final da tarde, defrontava-se com certo perigo, a sensação de liberdade: “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela.” (p. 19). Nota-se nesta passagem, o princípio de uma crise interior da personagem, o conflito opressão versus liberdade, contribuindo para a revelação da complicação do conto, que tem início quando aparece a figura do cego, o responsável por desencadear o conflito interior de Ana: “Um cego mascarando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão” (p. 23). “E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso” (p. 23).

O Jardim Botânico surge como um espaço de fuga, a imagem de um novo mundo através do qual Ana percebe uma liberdade que não existe em seu mundo. No Jardim, a liberdade aparece representada pela vastidão espacial fazendo surgir o desejo de libertação da protagonista: “A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua inspiração. Ela adormecia dentro de si” (p. 24). “A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos” (p. 25).

Ela que sempre fora oprimida, vivencia agora a experiência da liberdade que cresce dentro de si,



fazendo brotar uma possível reação contra a situação opressora. Entretanto, Ana não se entrega a esse desejo, mas, pelo contrário, o abafa: “Como a repulsa que precede a entrega - era fascinante, a mulher tinha nojo e era fascinante” (p. 25). Metaforicamente, o nojo é interpretado, de acordo com o texto, como o medo e a repulsa de largar para trás tudo que oprimia, cerceava sua vida. Ao passo que a fascinação supracitada, numa relação lógica, deve ser interpretada como a liberdade sugerida pela vastidão espacial do Jardim e, principalmente, como seu próprio desejo de libertar-se da opressão interiormente existente.

Todavia, a personagem deixa claro em várias passagens do texto o termo “escolha”, ou seja, toda aquela situação de opressão foi uma escolha pura e simples da própria Ana: “A vida podia ser feita pela mão do homem” (p. 20). “Assim ela o quisera e escolhera” (p. 21).

O narrador deixa o fato da escolha expresso logo no início do conto, pois essa é uma maneira de justificar o seu desenrolar e, preparar o leitor para o desfecho final. O fato de a protagonista ter o direito de escolha anula os dois aspectos fundamentais do conto, ou seja, neutraliza o conflito entre opressão e desejo de libertação: Ana não é livre devido à sua vida de opressão, mas também essa opressão não é verdadeira já que não foi imposta, mas sim fruto da liberdade de escolha da própria personagem. Ela é livre para escolher e oprimida pela sua escolha. Assim, esses dois aspectos se mesclam e se neutralizam. Eles são partes integrantes, conflitantes e, dependentes dentro do conto.

A constituição do clímax acontece quando a personagem se lembra de suas obrigações para com seus filhos, motivo pelo qual cede à opressão. Assim, ela se sente convocada às exigências comuns de seu cotidiano e as aceita sem demora: “Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria [...]” (p. 25-26). Constata-se nessa passagem o predomínio da opressão; porém, como resulta da escolha declarada da protagonista, a opressão adquire um tom mais ameno. Há por detrás disso um senso de conformidade à situação que enfraquece a opressão em sua característica comum: o sofrimento.

O desfecho dessa trama acontece durante o jantar, dentre outras figuras, o referencial concreto da volta da opressão à vida de Ana. A normalidade começa a fazer-se presente novamente em seu meio: “Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos” (p. 28); “Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pela janela” (p. 28).

Outro acontecimento importante nessa parte é o pequeno incidente que acontece com seu marido. Algo corriqueiro, mas metaforicamente revelador pela extrema preocupação em que ficou a personagem central ao imaginar que algo pior poderia ter acontecido ao seu marido: “- O que foi?! (Ana) gritou vibrando toda” (p.



29); “Ela continuou sem força nos braços” (p. 29); “- Não quero que lhe aconteça nada, nunca” (p. 29). Demonstra-se assim o quanto tudo aquilo lhe era importante; o quanto ela amava seu esposo, seus filhos e tudo o que a cercava. É esta a justificativa central da definição do conflito. Na verdade, Ana se conformara na opressão durante todos aqueles anos porque, no fundo, era, apesar de tudo, feliz. Foi uma escolha opressora que, por trazer-lhe felicidade, continuou prevalecendo em sua vida: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar como se apagasse uma vela soprou a pequena flama do dia” (p. 29).

CONCLUSÃO

Ler significa compreender, interagir com tudo ou quase tudo; todas as pessoas que constroem o hábito de ler têm maior facilidade de se expressar, argumentam com mais segurança quando estão diante de situações que cobrem de si uma participação ímpar.

A leitura é o alicerce do crescimento cultural de um indivíduo, de um povo, sendo de suma importância para o crescimento intelectual; e, por esse motivo é uma atividade que deve estar presente em todas as situações da nossa vida, em especial na escola, pois esta atua como mediadora cultural, sendo de fundamental importância na formação de leitores e na nossa busca pelo crescimento intelectual, cultural e profissional.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. *Literatura: a formação do leitor: alternativas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris et alli (Org.). *Leitura e mediação pedagógica*. São Paulo: Parábola, 2012.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 2. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2014.

GOMES, Carlos Magno. *Ensino de Literatura e Cultura: do resgate à violência doméstica*. Jundiaí: Paco Editorial: 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

POESIA DA GUERRA COLONIAL PORTUGUESA: VOZES ANTICOLONIAIS NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES FEMININAS

Bruna Borges de Almeida (UFRGS)
Julia Helena Dias (UFRGS)

Neste estudo, propomos analisar escritoras de diferentes países que tematizam questões relacionadas ao colonialismo português e à guerra nas colônias africanas. Tais escritoras trazem para o foco de seus discursos literários a experiência de mulheres enquanto sujeitos coloniais em países colonizados ou colonizadores, construindo uma identidade feminina no que diz respeito ao enfrentamento da estrutura patriarcal colonial e às experiências tipicamente femininas nessa situação de conflito. Tanto Alda do Espírito Santo, natural de São Tomé e Príncipe, como Ana Paula Tavares (Angola), Fiana Brandão (Portugal) e Noêmia de Sousa (Moçambique), são vozes femininas anticoloniais que trazem à poesia do período da guerra um olhar sobre o espaço da mulher e o que ele representa em relação a suas condições na vida civil nacional.

As escritoras tratam da experiência de guerra na perspectiva de diferentes posições de sujeitos, isto é, sujeitos de distintas identidades e *locus* de enunciação. Nesse sentido, entendemos que o discurso anticolonial, tal como colocamos, vem de uma perspectiva pós-colonial que não busca tratar de discursos posteriores ao processo histórico colonial, mas de discursos que mostram perspectivas em resposta à condição colonial concretizada na guerra e também presente em estruturas de poder da hierarquia social. Tal discurso implica uma perspectiva que se materializa na tomada de posições de sujeitos do discurso. Sujeitos de identidades construídas em dinâmicas culturais coloniais que tem percepções advindas de diferentes espaços histórico-sociais.

Ao tratar da identidade feminina da mulher brasileira, Sueli Carneiro começa por explicar seu entendimento a cerca de identidade: “é, antes de tudo, um processo histórico-cultural”; e acrescenta que “a identidade é também algo que se constrói em oposição a alguma coisa pressupondo, portanto, o outro”, e assim, a identidade feminina se constrói em diferenciação com a masculina. Carneiro também lembra que a identidade feminina é um esforço de construção de cidadania para mulheres. Nesse sentido, a construção da identidade feminina se carrega de um sentido político expressivo, já que é através de processos de identificação e formação de identidade que se constroem sujeitos *de*, e não somente sujeitos *a* (sujeitados). Criar laços de



identificação e se sentir pertencendo à identidade feminina é uma forma de reconhecer que existem experiências compartilhadas por mulheres e que existem diferenças que vão além do nível biológico e não se limitam a ele. Tal identidade parte da alteridade e do reconhecimento que o outro masculino foi construído socialmente como figura em vantagem no binarismo do pensamento ocidental que é também patriarcal. Dessa forma, trazer elementos de uma experiência feminina para o protagonismo do discurso literário envolve uma tomada de posição de sujeito pleno que produz significações e efeitos discursivos.

Diferentemente da literatura de luto português, Fiamá Brandão não trata de um Portugal vitimizado pela perda de posses além mar e poder político frente às pressões diplomáticas da Grã-Bretanha seguidas do ultimatum de 1890 que provocou a perda das colônias africanas a Portugal, mas trata de um Portugal que carrega, a partir da experiência de mulheres desse país, traços de trauma da guerra colonial. Nascida em Lisboa em 1938, Fiamá Hasse Pais Brandão foi estudante de Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e uma das fundadoras do Grupo de Teatro de Letras.

É possível notar em suas poesias a presença da figura feminina, como nos livros *Barcas Novas* e *Nome Lírico*. Fiamá, em sua representação literária, mostra o papel da mulher no contexto de guerra a partir da elaboração estética de experiências femininas no ambiente doméstico. O “Poema para a padeira que estava a fazer pão enquanto travava a batalha de Aljubarrota” é exemplo dessa representação: o espaço interno da casa é tomado como lugar de resistência da mulher que não domina o espaço da rua onde ocorre a batalha pela sobrevivência, mas resiste à guerra com a “arma de mão”/ “arma de amor”/ “arma de paz” que é o pão produzido por ela. Expressões como “abre o fogo” mostram a ação da mulher em comparação ao abrir de fogo das armas da batalha, o que sugere que a experiência feminina nesse contexto de guerra é ativa, é de resistência, de “mãos que não repousam”, mas acolhem os feridos e as armas e se coloca “contra a batalha das armas” defendendo a paz a partir de sua posição de sujeito.

Alda do Espírito Santo nasceu em 1926, em São Tomé e Príncipe. Já na década de 50, faz contato com escritores e estudiosos que, futuramente, lutariam em favor da independência das colônias portuguesas, como, por exemplo, Agostinho Neto e Amílcar Cabral. Após a independência de São Tomé e Príncipe, Alda atua em vários cargos políticos como Ministra da Educação e Cultura, Presidente da Assembleia Nacional e Secretária Geral da União Nacional de Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe. Compôs, também a letra do Hino nacional. É autora dos livros de poemas *O Jogral das Ilhas*, de 1976, e *É nosso o solo sagrado da terra*, de 1978. Seu posicionamento enquanto sujeito colonial no período de guerra pode ser observado em sua obra poética:



Às mulheres da minha terra

Irmãs, do meu torrão pequeno
Que passais pela estrada do meu país de África
É para vós, irmãs, a minha alma toda inteira
— Há em mim uma lacuna amarga —
Eu queria falar convosco no nosso crioulo cantante
Queria levar até vós, a mensagem das nossas vidas
Na língua maternal, bebida com o leite dos nossos primeiros dias
Mas irmãs, vou buscar um idioma emprestado
Para mostrar-vos a nossa terra
O nosso grande continente,
Duma ponta a outra. [...]

O título do poema destina diretamente a quem será escrito: às mulheres. Chamando atenção para as mulheres e não quaisquer mulheres, as mulheres que tem a mesma identidade nacional. A chamada como "irmãs" dá a ideia de que todas são iguais, com experiências no mesmo lugar. Uma referência importante diz respeito à língua; embora seja utilizada a língua do colonizador, a língua materna é de fato a mais importante "/no nosso crioulo cantante/".

Ana Paula Ribeiro Tavares nasceu no Lubango, província da Huíla, a 30 de Outubro de 1952. É escritora e historiadora angolana. Na poesia, trabalha especialmente com a temática feminina, através da simbologia das cores, metaforização com frutos. Nessa temática, ela articula uma ruptura com a tradição e a libertação da mulher em uma sociedade opressora, já que é uma autora amplamente preocupada com a realidade feminina de seu país. A tentativa de articulação rumo à liberdade da mulherse dá, inclusive, pela quebra do tradicional papel social feminino em sua escrita.

Sempre trabalhou com cultura, arqueologia, museologia. Escreveu os seguintes livros: *Ritos de Passagem*, 1985 (poesia); *O Sangue da Buganvília*, 1998 (crónicas); *O lago da Lua*, 1999 (poesia) e *Dizes-me Coisas Amargas Como Os Frutos*, 2001 (poesia).

Considerando a sua temática feminina, analisamos o seguinte poema:

Cerimônia de Passagem

a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”
a rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto
a mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho
o homem bebeu o vinho
o vinho cresceu o canto
o velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio
“a zebra feriu-se na pedra



a pedra produziu lume

A autora trata aqui da passagem da vida de menina para a de mulher, até fechar o ciclo. O sangue é uma figura que relaciona a menarca da menina, com início da fertilidade. A menina passa de zebra para rapariga referência da passagem de tempo para a adolescência. Além disso, a lume dá ênfase que além dela ter crescido, agora ela começa a ter conhecimento, esperteza. /O sangue deu fruto/ sugere que houve uma gravidez. Quando se transforma em mulher, ela se prepara para receber o homem /a mulher semeou o vinho/ refere-se aos ciclos menstruais e /o vinho cresceu o canto/ dá ideia de que foram repetidas vezes em que ela se encontrou com esse homem. Por fim, o velho significa o final, e o fechamento do ciclo de vida da mulher. A repetição de /a zebra feriu-se na pedra, a pedra produziu lume/ dá ideia de que esses ciclos sempre irão ocorrer.

Noémia de Sousa nasceu em Catembe, Moçambique, em 1926 e possui uma poesia com constante presença de raízes africanas, valorizando a cultura moçambicana. Ela reflete sobre a repressão da mulher na sociedade africana, lutando para ter uma sociedade mais justa, mais igualitária. A autora trata ainda sobre o processo de independência de Moçambique, principalmente do desejo de libertação. Sua poesia tem um conteúdo de dor, mágoa e repleto de questionamentos sobre a situação imposta ao negro. Em 2001, a Associação dos Escritores Moçambicanos publicou o livro *Sangue Negro*, que reúne a poesia de Noémia de Sousa escrita entre 1949 e 1951. A sua poesia está representada na antologia de poesia moçambicana *Nunca mais é Sábado*, organizada por Nelson Saúte.

No poema "Um dia" temos os desejos de liberdade, principalmente na esperança de um futuro livre e independente. As mãos dadas sugere que a forma de alcançar um amanhã melhor se dá através da união de todos. Se num primeiro momento a poeta exalta que todos os países africanos estarão "abençoados" com a independência, num segundo momento o poema se volta para a realidade moçambicana. A noite significa o período de colonialismo português, em que os moçambicanos são oprimidos seja na política, seja na cultura. Essa noite por sua vez irá terminar: "/não mais, noite.../" período que Moçambique irá se libertar da opressão. Outra referência importante diz respeito ao renascimento, que dá a mesma ideia de libertação.

As poetisas aqui estudadas representam vozes anticoloniais que são uma expressão da voz africana marginalizada ou da voz europeia em posição discursiva distinta, subvertendo a ordem eurocêntrica que impõe a cosmovisão e a epistemologia europeias para criar mecanismos de manutenção do colonialismo e da colonialidade do poder no que se refere às estruturas de poder que hierarquizam as relações sociais quanto a gênero, raça, sexualidade, classe, espiritualidade e conhecimento. Questionar as estruturas coloniais de poder é também muito fortemente questionar a estrutura patriarcal da sociedade ocidental, vista nesse estudo através do



colonialismo português. Reivindicar o protagonismo de mulheres e experiências femininas na literatura e nos discursos sociais de forma geral, envolve reivindicar cidadania e espaço de enunciação; envolve tomar uma posição discursiva enquanto sujeito pleno e ativo no mundo.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. *A Letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2013.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Tradução Vera Ribeiro.

CARNEIRO, Sueli. Identidade Feminina. In: SAFFIOTI, Heleieth I. B.; VARGAS, Mônica Muñoz (Orgs.). *Mulher Brasileira é Assim*. s/d.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. Tradução Tomaz Tadeu da Silva.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte, Editora UFMG. 2003.

NKRUHMAH, Kwame. "O neocolonialismo em África." In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os Impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2012.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.

SCHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Tradução Mário Soares.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

RECONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS E RESISTÊNCIA EM *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE
CONCEIÇÃO EVARISTO

Calene Manuela dos Santos (IFAL)
Cleusa Salvina Ramos Maurício Barbosa (IFAL)

INTRODUÇÃO

A representação da mulher negra na literatura tem se configurado como tema de discursões e análises no cenário acadêmico, principalmente nas últimas décadas e Conceição Evaristo, por meio de suas obras tem contribuído fortemente para ampliar esse debate. Seu romance *Ponciá Vicencio* – cuja personagem principal tem o mesmo nome - publicado em 2003, tem sido, desde então, objeto de muitos trabalhos na academia.

Ao abordar aspectos relacionados à história daqueles indivíduos que tiveram a vida pontuada pelo sofrimento da escravidão, em virtude da trajetória da protagonista, o romance pode ser lido pelo viés dos estudos de gênero. Na narrativa podemos identificar voz e vez de uma personagem - mulher, pobre e negra – que questiona os espaços impostos pelo patriarcado, elaborando estratégias de resistência que colaboram para a construção de um olhar reconfigurado sobre a identidade da mulher negra, vista, em não raros momentos, somente pelo prisma da escravidão, mesmo após a Lei do Ventre Livre.

METODOLOGIA

Este trabalho constitui a parte inicial de uma pesquisa de cunho bibliográfico, desenvolvida no Grupo de Pesquisa CNPq / Moli –Múltiplos Olhares sobre a Linguagem, no Instituto Federal de Alagoas – IFAL, Campus Maceió.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Ao utilizarmos o termo reconfigurações identitárias, referimo-nos à possibilidade de (re) elaboração da visão construída acerca da mulher negra. Vista em muitas ocasiões, unicamente, pelo prisma dos estereótipos



negativos que encontram ressonância nas marcas impressas pela escravatura.

Dentro desse contexto, ao registrar e (re)construir as estratégias de resistência elaboradas por aqueles sujeitos que lutam para desfazer um ciclo de opressão, a narrativa de Evaristo vai de encontro ao discurso que conserva na escravidão – e nas consequências dos seus desdobramentos – toda a história dos afrodescendentes. Para Stuart Hall (2003), essa seria uma forma coerente de pensar a identidade dos indivíduos, dado que

Um tipo diferente de mudanças estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados [...] As velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado (HALL, 2003, p.7-9)

Nesse sentido, o romance apresenta a identidade de Ponciá elaborada a partir da história da família Vicêncio, marcada com o nome do dono, o coronel Vicêncio, indicando os abusos e a sujeição dos descendentes da escravatura. Porém, não concentra nessa realidade todos os aspectos relacionados a sua construção identitária. Em tempo, a análise da trajetória da vida de Ponciá também contribui para uma ressignificação acerca da identidade da mulher negra. Essas questões podem ser notadas a partir de uma série de fatos narrados no romance. Entretanto, devido ao caráter sintético deste trabalho, elencaremos apenas algumas dessas situações.

Inicialmente, a busca identitária da protagonista, por meio do questionamento do seu próprio nome, é um comportamento adotado por Ponciá desde a infância e

Ponciá não reconhece seu próprio nome, não ouvia o seu nome responder dentro de si [...] Quando mais nova, sonhara até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Não ouvia o seu nome responder dentro de si. Inventava outros. Pandá, Malenga, Quietí, nenhum lhe pertencia também. Ela, inominada, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. (EVARISTO, 2003, p.16)

Sentir-se “ninguém”, “vazia” e “inominada”, nesse contexto, revela a sensação daquela que não teve o do direito de ter uma história e subjetivação próprias. Por outro lado, os questionamentos de Ponciá, “quando mais nova”, denotam o desejo de romper com um sistema de opressão que lhe imprime uma marca até mesmo no nome, uma vez que ele pode ser compreendido como um “indicador de sua condição social” e “metáfora de todo um passado de traumas” (DUARTE, 2014). Entretanto, essa memória também culmina para o posicionamento de uma mulher que, além de não vivenciar na prática o exercício da liberdade, mesmo em tempos de pós abolição, confronta os aspectos que colocam sobre ela, desde a infância, as marcas da exclusão social e da discriminação. Ponciá e os seus ascendentes, mesmo não sendo mais escravos, permaneciam sob um



regime de escravidão reconfigurada no qual a “[...] cana, o café, toda a lavoura, o gado, as terras, tudo tinha dono, os brancos. Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida” (EVARISTO, 2003, p.82). É de situações como essas que emerge o desejo da jovem de reconfigurar as suas marcas identitárias.

À luz das considerações de Judith Butler, concernentes à (re) construção da identidade dos sujeitos, essas condições de exploração são importantes na formação identitária dos indivíduos, uma vez que esta não se sustenta pelo ponto de vista biológico, mas por meio da compreensão dos mecanismos de resistência que estes – os sujeitos - desenvolvem contra qualquer forma de opressão. Assim, “desde a infância, o sentido de si vai-se desenvolvendo a partir de uma tentativa de defesa contra as demandas opressoras que provêm das outras e dos outros [...] O sujeito emerge dessa situação primária de não-liberdade”. (Butler, 2013, p.459).

Outro comportamento que caracterizam a protagonista como aquela que começa a traçar um caminho diferente do habitual, diz respeito às tentativa de superar o aprendizado do pai, que, “em matéria de leitura, se estacionara no conhecer as letras” (Evaristo, 2003, p. 25). Aqui, a narrativa traduz uma mulher subversiva à lógica que historicamente legitimou a educação formal como direito masculino e, quando o fez para as mulheres, “as pobres e as negras não tiveram acesso a arte de ler e escrever”. (RIBEIRO, 2007, p. 2)

Também chama-nos a atenção os deslocamentos geográficos nos quais a jovem afrodescendente é investida de coragem para sair do lugar onde os seus antepassados permaneciam e explorar outras possibilidades de espaço para mudar as condições de existência sua e de sua família, tendo em vista que

Quando resolveu sair do povoado onde nascera, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali [...] da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo o dia” (EVARISTO, 2003, p. 32)

Essa realidade demonstra não somente a situação daqueles sujeitos que, após a libertação dos escravos, permaneceram em constantes migrações por não existir uma realidade social que pudesse os atender dignamente, mas também o anseio de uma mulher que almeja esgarçar as fronteiras de seu microcosmo, bem como a sua insubmissão à situação de miserabilidade da sua comunidade. Ponciá também segue em fluxo contrário ao que as pessoas da sua comunidade pensavam sobre a cidade, um lugar sempre relacionados a “casos infelizes e histórias de fracasso dos que se haviam aventurado por aqueles caminhos”. (EVARISTO, 2003, p. 35).

Distante, contudo, de demonstrar-se como um ambiente promissor, a cidade vai-se desenhando como um lugar de infortúnio no qual Ponciá Vicêncio passa algum tempo até retornar ao seu povoado. Mesmo sem alcançar os resultados esperados, o desejo de transformar a sua realidade torna-se significativo em meio aos



processos de resistência por ela elaborados. Isso porque, as estratégias realizadas nem sempre apresentam imediatamente os ganhos desejados, entretanto, como compreende Scott, até mesmo as manifestações que não acarretam um sucesso instantâneo, possuem legitimidade no processo de resistência, é o caso de “uma lembrança de resistência e coragem que pode ficar guardada para o futuro” (SCOTT, 2011, p. 218).

Desta feita, ao analisar os caminhos percorridos por Ponciá, a narrativa, além de evidenciar a insubmissão de uma mulher frente a um destino supostamente pré-estabelecido, caracterizando-a como aquela que, mesmo não alcançando todos os seus objetivos, permaneceu durante todo o seu percurso “desfazendo e deslocando as fronteiras e o significado das categorias formuladas” (Díaz *apud* Butler, 2013, p. 445). Ela, apesar das adversidades, buscou reconfigurar sua história. “Ela desfiava fios retorcidos de uma longa história, assim como buscava ainda significar as mutilações e as ausências que também conformavam o corpo (Evaristo, 2003, p 129-131). Sua trajetória dava-se por meio de um ato incessante e contínuo de transformações dos signos identitários condizentes a sua identidade.

CONCLUSÃO

Na obra *Ponciá Vicêncio* (2003), os percursos de composição identitária de sua protagonista trazem à tona estratégias de resistência que contribuem para o surgimento de novas concepções acerca da mulher negra, uma vez que ao descrever as experiências de *Ponciá Vicêncio*, em seu romance contemporâneo, Conceição Evaristo compõe uma personagem afrodescendente capaz de reconfigurar sua(s) identidade(s), o que não se enquadra nos padrões historicamente impostos pelo sistema patriarcal e a hegemonia racial. Ponciá consegue transpassar lugares que, em função de seu gênero, classe social e etnia, não seriam, naquele contexto, permitidos a ela. Entendemos que essas circunstâncias convergem de modo positivo para um olhar resignificado com relação à identidade da mulher negra.

REFERENCIAS

DUATE, Eduardo de Assis. *Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

DÍAZ, Elvira Burgos. “Desconstrução e Subversão: Judith Butler”. Tradução: Magda Guadalupe dos Santos; Bárbara Bastos. Belo Horizonte: *Sapere Adué*. v.4 – n.7, p. 441-464 –



ANAIS

ISSN: 2238-0787

1ºsem.2013.ISSN.21776342.Disponível:em:htt://periódicos.pucminas.br/index.php/SapereAure/article/File/5543/5507. Acesso em 25 de jul. 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. Mulheres Educadas na Colônia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FILHO, Luciano Mendes de Faria; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 Anos de Educação no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000, p. 79-94.

SCOTT, James. Exploração normal, resistência normal. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 5. Brasília: janeiro/junho, 2011, p. 217-242.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

THE ROLES OF WOMEN IN PETER PAN: NOW AND THEN

Fernanda Bressan Capelini (UCS)
Dra. Giselle Mantovani Dal Corno (UCS)

The role of women was different from nowadays back in the Victorian Era. This paper had the aim to investigate this, using James M. Barrie's book, *Peter Pan*. The novel under study tells a story about a boy that does not want to grow up. The women roles analyzed were Mrs. Darling, Wendy and Tinker Bell. We wanted to verify if Mrs. Darling, Wendy and Tinker Bell do have similar roles in the novel studied or if they are different from each other.

The western society is full of stereotypes, many of them related to women. Since literature may imitate society, J. M. Barrie's book, *Peter Pan*, will be analyzed in order to investigate how the roles of women were seen in the Victorian Era and how they are seen nowadays, in the Western Twenty-First Century. For this paper we have taken into consideration the beliefs and analyses made by different authors on the role of women in literature, mainly in the Victorian Era.

It was used the idea of mimesis to analyze the studied book. Mimesis is the idea that the nature and the human behaviour are imitated in literature. We can say that the women characters studied in this paper may imitate the women in the Victorian society.

To analyze a book is important to know a lot about it. *Peter Pan* was written in 1911. Allegedly, this story was written to a boy who has lost his parents. The book tells the story of a boy, Peter, who does not want to grow up. He flies to London in order to listen to some fairy tales. One night he listens to Wendy and invites the girl to travel with him do his land, Neverland. The other two female characters analyzed were important to Peter. Tinker Bell was a fairy who helped the boy in his adventures. While this, Mrs. Darling is Wendy's mother and tries to help him in the end of the book.

This book can be seen in different ways in the western Victorian Era and the western Twenty-first century. By the time the book was written, 1911, during the Victorian Era, it was seen as a children's book, with no second purpose but entertain. Meanwhile, in the Twenty-first century many different authors such as Corso and Corso have studied this book. They believe that fairy tales form concepts and help children to create their idea of live. Also, in the Twenty-first century, many adaptations were made based in the book, they may show



different readers views of the story.

The first character that was analyzed was Mrs. Darling's. She is three children mother, including Wendy's. She is described as a lovely lady, as it is seen in the book: "She was a lovely lady, with a romantic mind and such a sweet mocking mouth. Her romantic mind was like the tiny boxes, one within the other, that come from the puzzling East, however, many you discover there is always one more" (BARRIE, 1995, p. 1).

The role of this mother is criticized by Beauvoir (1949) and Moreno (1999), because she is not seen as a person, she is seen as a mother and a wife. The fact that she does not have her own name in the story just emphasizes the idea that she depends on her husband to do the important things. With the research we noticed that in the Victorian Era, women were educated in order to be good mothers, because of that Mrs. Darling is worried about her children and always takes care of them.

Mrs. Darling's daughter is Wendy. Her full name is Wendy Angela Moira Darling. It is emphasized in the beginning of the book that her name is quite long, in opposite to Peter Pan. Wendy is in her early teens, even though "she is almost as tall as Peter Pan" (p. 14). She has many different characteristics that define her as a unique character and that could have influenced women roles in many different ways, even unconsciously.

Furthermore, another characteristic that describe this girl is the fact that she loves to play games which she imitates her mother. With these games, we can notice that as her mother, Wendy was educated to be a good housewife, take care of children and to be a good wife to her husband. She plays the role of a mother to the lost boys, in Neverland, where children can be whatever they want to. We could notice, analyzing this character, that she could be part of both societies, Victorian Era and the Twenty-first century. This happens due to the fact that even liking to be a mother, Wendy had taken her own decisions, as when she decides that she wants to go back home.

The last female character studied here was Tinker Bell. Even though she is not seen as real woman in the story, she is an important part of it. As a fairy, Tinker can do some things that the other female characters in the book cannot. According to J.M. Barrie (1911), "fairies were born with the first child laugh", this brings the idea of innocence, something that "real women" lose with time. Moreover, she does not have the same form that women do, she is a light, she only can be seen with details when she is quiet, sleeping. Tinker Bell's emotional characteristics are not similar to the ones that are present in the Victorian Era women. She is different, because, first of all, she is not a real woman; she is a magic creature with the physiognomy similar to a woman. The book says that Tinker is so small that she can only feel a feeling at time. This also differs her to the other characters.



Tinker Bell has a different view from the others. Her actions and her pixie dust turn her into a similar character. These two characteristics give the idea of sexuality, that she can do things that women cannot.

The role of women have been changing over the times and, as we have pointed out, since the Victorian Era. Women have acquired more rights and expanded their possible roles. At the same time, this content is part of our daily lives and is the cause of many discussions. This research had been conducted in order to analyze women roles according to the book *Peter Pan*. We could notice, using the idea of mimesis, that Mrs. Darling could be a good example of women roles in the Victorian Era, she was an excellent mother and housewife. Tinker Bells comes as opposed to her, she could be an example of women roles in the Twenty-first century, as she has her own opinions and does what she wants. In the meanwhile, Wendy is a character that could be an example of women roles in both, Victorian Era and the Twenty-first century. She wants to be a mother, as women in the Victorian Era; at the same time she does make her own decisions, as women in the Twenty-first century.

REFERENCES

BARRIE, J. M. *Peter Pan*. Londres: Penguin Group, 1995. [Peter Pan and Wendy, 1911].

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. [Le Deuxième Sexe, 1949].

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis*. Rio de Janeiro: Artmed, 2009.

MORENO, Montserrat. *Como se ensina a ser menina: o sexismo na escola*. São Paulo. Moderna; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1999.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

CONVERSÇÕES ENTRE GÊNERO, DIREITO E LITERATURA

Alana Ferreira dos Santos (FURG)
Gabriela Simões Pereira (FURG)
Haniel Duarte da Silva (FURG)
Liane Duarte da Silva (FURG)
Juliana Tomkowski M. da Fonseca (FURG)

A proposta deste trabalho é apresentar o projeto de ensino e extensão “*Oblíquo: núcleo de estudos entre Direito e Literatura*”, falando sobre os seus objetivos, o que nos levou a criá-lo e de que forma estamos construindo-o coletivamente, dando ênfase ao momento atual de estudo do grupo sobre gênero e escrita feminina na literatura.

O *Oblíquo* vincula-se à Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, em andamento desde junho de 2014. Objetiva a leitura, o estudo e a difusão de narrativas, testemunhos e obras literárias visando à promoção da cultura de respeito aos Direitos Humanos. Ligado ao *Oblíquo* está o projeto Direitos e Narrativas nas Escolas. Desenvolvendo atividades junto à comunidade estudantil da rede pública, almeja-se produzir atividades de impacto que sensibilizem o meio social. Nesse sentido, em articulação com as pesquisas em literatura e questões de gênero, esse projeto visa à promoção da cultura de respeito aos Direitos Humanos por meio de narrativas literárias e cinematográficas.

O *Oblíquo* foi pensado a partir de três ciclos temáticos de estudo: a) em um primeiro momento, de junho de 2014 a dezembro de 2014, foi desenvolvido o eixo “História, ficção e verdade: as narrativas literárias e a ditadura civil-militar brasileira”, onde foram lidas e discutidas obras relacionadas à temática – como “*K. relato de uma busca*”, de Bernardo Kuciscki –, além de terem sido realizados cine debates em parceria com o projeto “*Marcas da Memória*”, do Ministério da Justiça, e o evento “*O que resta da ditadura?*”; b) em um segundo momento, de janeiro de 2014 até a presente data, vem sendo desenvolvido o eixo “*Aproximações entre Direito, Gênero e Literatura: a escrita feminina e as construções (pós)identitárias dos sujeitos*”; c) por último, o *Oblíquo* se voltará para o eixo “*Multiculturalidade: a pluralidade no âmbito da cultura*”.

O eixo “*Aproximações entre Direito, Gênero e Literatura: a escrita feminina e as construções (pós)identitárias dos sujeitos*”, no qual nos encontramos, estuda a temática de gênero presente em obras literárias e busca inter-relacioná-la com discussões no âmbito jurídico. Como ideia inicial o núcleo pesquisou a produção literária de expressão feminina que se desenvolveu ao longo do século XX. Nossos debates



centraram-se nas representações das mulheres, consideradas como o segundo sexo (BEAUVOIR, 1970) e em que medida a denúncia e opressão à condição marginalizada do feminino é posta em discussão na e pela Literatura. Ainda no mesmo eixo de estudo, mas com enfoque na discussão de gênero e do homoerotismo, o grupo também estudou a obra “*Morangos Mofados*”, de Caio Fernando Abreu.

Em um segundo momento deste ciclo, o núcleo estudará as vertentes pós-identitárias de gênero presentes na Literatura, as quais superam o *dimorfismo sexual do feminismo filosófico* (BUTLER, 2010). As correntes pós-feministas dissociam a ideia de sexo como dado natural e gênero como construção cultural, sendo o sexo entendido da mesma forma que o gênero: construção discursiva e pautado pelas compreensões políticas acerca do masculino e do feminino. Nessa linha, serão discutidas obras de autores contemporâneos como, por exemplo: “*Stella Manhattan*” de Silviano Santiago.

O trabalho apresentado teve a intenção de apresentar o projeto de ensino e extensão *Oblíquo: núcleo de estudos entre Direito e Literatura*, assim como expor os ciclos temáticos de estudo do projeto, concedendo ênfase ao momento atual de discussão sobre gênero e escrita feminina na literatura e de mostrar a trajetória do projeto *Oblíquo* por meio das atividades já realizadas.

A ideia era apresentar um relato de experiência vivenciado com o projeto de extensão “*Oblíquo: núcleo de estudos entre Direito e Literatura*”, sediado na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande – FURG. De acordo como Marconi e Lakatos (2003), a experiência constitui importante elemento e aporte de percepção sobre a realidade investigada. Neste sentido, o relato de experiência procura dissociar a pretensa separação entre prática e teoria, enfrentando as questões suscitadas a partir da práxis.

Nesse ciclo temático, já foram debatidas as obras: “*Orlando*” e “*Um teto todo seu*”, de Virginia Woolf, “*Morangos Mofados*”, de Caio Fernando Abreu, “*O conto da Aia*”, de Margaret Atwood, “*Americanah*”, de Chimamanda Ngozi Adichie, “*Contos de Amor Rasgados*”, da Marina Colasanti. Além disso, realizaremos a oficina “*O corpo que me condiciona, o corpo que me liberta: gênero, sexo e corpo vistos por meio da arte (Literatura, cinema, música e pintura)*” na Mostra de Produção Universitária (MPU) da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

A interface entre Direito e Literatura concede espaço a muitos locais de fala, pensando nisso o grupo direcionou suas leituras na busca de compreender e abranger aquilo que a literatura pode oferecer ao Direito e ao diálogo transdisciplinar. Para a realização do projeto o grupo que o coordena visa, através da literatura estabelecer diálogos na sala de aula, fazendo uso de oficinas e atividades culturais que busquem sensibilizar e divulgar conhecimentos sobre Direitos Humanos, utilizando a pesquisa bibliográfica que foi realizada ao longo



das reuniões do grupo, assim como dos debates gerados pelas leituras para a organização dessas atividades.

O grupo busca, principalmente, incentivar uma nova geração a amar a literatura e mostrar que a mesma é rica, capaz de nos ensinar muito, de nos fazer viajar por caminhos que talvez nunca tenhamos sonhado e nos influenciar a ir além dos nossos limites. Fazer da literatura uma ponte, entre o que é ensinado na escola e o dia-a-dia, as situações reais que acabamos por enfrentar, principalmente no âmbito do Direito, em que a Literatura auxilia e contribui muito, com a intenção de ampliar horizontes de sentido do conhecimento, buscando ressignificações e estranhamentos do Direito a partir da Literatura.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ATWOOD, Margaret. *Conto da Aia* Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Vol I. 4ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

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

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed.. São Paulo: Atlas, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia, *Orlando*. Ed. especial. Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

**MULHERES ARTISTAS E A CRÍTICA DE ÂNGELO GUIDO NO JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS,
DE 1930 A 1950**

Flávio Michelazzo Amorim Júnior (UFPeI)
Ursula Rosa da Silva (UFPeI)

INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa A Caixa de Pandora: mulheres artistas e mulheres filósofas do séc. XX surgiu em 2007 do desejo de retomar algumas questões referentes à representação feminina e como esta se constitui na historicidade, ou como a História registra esta produção quanto a obras e quanto a concepções teóricas femininas, ou seja, sua produção intelectual e artística. O referencial segue os estudos culturais e de gênero pautado em autores como Simone de Beauvoir, Joan Scott e Whitney Chadwick, que, abordam a história, a arte e a sociedade em perspectiva de gênero, situando comportamentos e políticas, mostrando como estes se relacionam entre si fomentando um sistema que ainda privilegia um fazer masculino.

Através de uma leitura das imagens e textos do Jornal Diário de Notícias (1930-1950) podemos montar uma linha histórica sobre a produção artística feminina no Rio Grande do Sul. Este estudo conta com um acervo de textos de crítica de arte do pensador e professor Ângelo Guido, que vai dos anos de 30 a 50, no entanto, deste período temos pouco de registro iconográfico na historiografia da arte do RS da produção das mulheres desta época. Para tanto, é feita uma consulta à tese de doutorado da professora Ursula Rosa da Silva, que trata dos textos de Guido para o jornal.

OBJETIVOS

O subprojeto Mulheres Artistas e a Crítica de Ângelo Guido no Jornal Diário de Notícias, de 1930 a 1950, tem como objetivo investigar os artigos de crítica de arte de Ângelo Guido e fazer um levantamento e análise de como ele considera as mulheres artistas do Rio Grande do Sul e sua obra no início do século XX. A pesquisa considera que Guido, diferente dos historiadores da arte e teóricos da arte, valorizava a produção das mulheres artistas, no Rio Grande do Sul e em geral, e, à primeira vista, analisava as obras com o mesmo critério que analisava a produção dos artistas homens.



METODOLOGIA

A partir de uma leitura bibliográfica pretende-se realizar a contextualização histórica da crítica de arte no RS, fazer uma análise das críticas de arte de Ângelo Guido, imagens e textos do Jornal Diário de Notícias das décadas estudadas, apanhado bibliográfico sobre gênero, especificamente o comportamento feminino nas décadas de 30 a 50. A partir do levantamento histórico, social e econômico das mulheres artistas do Rio Grande do Sul pretende-se avaliar a importância dada a sua produção.

Para a análise aprofundada das questões de gênero presentes nas críticas de arte apuradas, apontamos a leitura e a reflexão a partir de teóricas que tratam da temática da posição das mulheres artistas na extensa linha da história da arte, como Ana Paula Simioni, Luciana Loponte. Para tratar a representação feminina nas artes, um estudo a partir de Michelle Perrott e Joan Scott.

DISCUSSÃO

Considerando, ainda, a produção científica incipiente no tema sobre gênero, crítica de arte e mulheres brasileiras e rio-grandenses no período escolhido (1930-1950), compreende-se que contextualizar a análise da crítica de arte referente à produção de arte das mulheres no Rio Grande do Sul, entre os anos de 1930 a 1950, a partir do Jornal Diário de Notícias, será de grande contribuição para com a história das mulheres, em âmbito de uma história da arte brasileira, em geral, e de uma história da crítica de arte, em específico.

RESULTADOS

Ao fazer uma análise dos artigos de Ângelo Guido durante a década de 30, selecionamos as críticas ao trabalho de um casal de pintores, Luiz Maristany e Amélia Pastro Maristany. Guido primeiro anuncia a ascendência de Amélia no campo das artes, e faz uma observação à ausência do surgimento de mulheres no cenário artístico, ao notar que muitas pintoras apenas imitavam o estilo de seus professores. A crítica, intitulada “Notável Pintora Porto Alegrense” data de 17 de agosto de 1938, valora a unicidade estilística de Amélia, enaltecendo o fato de seu trabalho não se parecer nem com uma pintura feminina nem masculina, mas sim, um trabalho de artista, com vigor e expressão, e traça uma comparação com outras artistas brasileiras, fazendo um elogio à dedicação de Amélia ao tema das flores, quando diz que:

É admirável a largueza e ao mesmo tempo, a simplicidade de meios técnicos com que resolve seus problemas pictóricos, e a flor se destaca, leve, rica de tons, cheia de frescura e de vida no meio das largas e nervosas pinceladas que a modelam. (GUIDO, 17/08/1938, p. 8)



Ao analisar o trabalho do pintor Luiz Maristany, notamos que Guido trata as pinturas com o mesmo olhar. Luiz Maristany, diferente de Amélia, já era consolidado no início dos anos 30. Na crítica intitulada “Maristany”, datada de 23 de maio de 1930, aponta:

Luiz Maristany, que há dias inaugurou a sua exposição na Casa Victor, é um desses pintores cuja sensibilidade sentiu a estesia citadina. Fugiu ao lugar comum da paisagem bucólica e, através de uma série de quadros luminosos de cor e vigorosos de construção técnica, quis nos fazer sentir essa grande estesia que há nas realizações do homem numa cidade moderna. Pintou Porto Alegre de hoje, no seu centro de maior atividade, como a exaltar-lhe, na vibração quente do colorido, a sua energia realizadora. (GUIDO, 23/05/1930, p. 7)

O projeto encontra-se em sua fase inicial nesta pesquisa e pretende realizar o levantamento, sistematização e digitalização dos exemplares de 1930 a 1950 da Revista Jornal Diário de Notícias para montar um acervo digital de textos como banco de dados potente para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Vol.1 Fatos e Mitos e Vol.2 A experiência vivida. 3º ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. 2ª ed. Barcelona: Destino. 1992.

LOPONTE, Luciana Grupelli. *Docência Artística: Arte, Estética de Si e Subjetividades Femininas*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2. jul./dez. 1995.

SILVA, Ursula Rosa. *A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Ângelo Guido: A crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias*. Tese. Curso de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

VARGAS, Rosane. *Excluídas da Memória: Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul*. Monografia. Curso de Bacharelado em História da Arte. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

LEITURA E RECEPÇÃO: A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NA RCI, DE 1869 A 1969

Ma. Karen Gomes da Rocha (UCS/UniRitter)

Pensando no resgate como ato de socialização, e tendo consciência de que o criador da obra é socialmente situado, haja vista que essa produção traz marcas dessa circunstância, torna-se legítimo que suas representações sejam passíveis de questionamento e, portanto, é possível verificar a presença de grupos sociais diferenciados, posto que são também constituídos de seus autores e/ou de suas obras. Tais vozes, considerando-se, inclusive, o campo literário, conduzem-nos a pensar acerca das relações e imbricações entre o fazer literário e o mundo social.

Os papéis sociais dos sexos, em conformidade com Campos, “o são dentro de um determinado recorte cultural, o que permite dizer que, conceitualmente, feminino e masculino, ao se assentarem sobre a natureza, transbordam-na, todavia”. E foi a Antropologia quem instituiu a categoria gênero, pertencente à ordem do construído, ao aliá-lo ao polo da cultura, distinguindo-se do sexo, tido como meramente biológico. A autora ainda explica que tal sistema gênero-sexo,

enquanto constituição simbólica sócio-histórica, modo essencial, através do qual uma realidade social se organiza, divide-se e é vivenciada simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos, prisma através do qual se lê uma identidade incorporada, *modo de ser no e vivenciar o corpo* (CAMPOS, 1992, p. 111).

A história das sociedades revela a subordinação das mulheres pelos homens com base nesses sistemas gênero-sexo que foram produzidos culturalmente. Ocorre a “naturalização” de papéis sociais, abrigando-se neles a dominação, a opressão, a exclusão (CAMPOS, 1992, p. 113), de modo que a condição feminina fica relegada à posição inferior, pois a dominação masculina, apresentada como universal nas sociedades, passa a pertencer à ordem natural.

Transpondo-se a herança cultural e social à literatura, fazem-se possíveis leituras e interpretações diferenciadas de obras literárias, da historiografia oficial e do cânone estabelecido, cujas estruturas simbólicas na construção social do texto podem ser feitas através da análise da fundamentação das estruturas objetivas e subjetivas.

Dessa forma, a história da literatura e a sua escrita, ao passar por diversas questões metodológicas e conceituais, vem a se tornar uma construção, em que o conceito de História deixa de ser considerado



abrangente e totalizante para “assumir uma pretensão fragmentada e parcial” (MOREIRA, 2004, p. 171), e ao papel de historiador é assumida a posição de narrador que constrói um relato e, nesses diversos “cortes” realizados, de acordo com Moreira (2004, p. 174), nas práticas discursivas, através de escolhas e renúncias, de emissões de juízo e valor, ao agrupar os “semelhantes”, é que se forma, pois, o cânone e, como advém de diversas origens, Moreira (2004) propõe a existência de cânones: “cânone de um período, de um gênero, de um determinado segmento social”, de modo que o sentido que a história da literatura atribui

aos discursos selecionados, inscreve-se em outros contextos maiores ou em outras instâncias discursivas. Isso torna os dados não só objetos passíveis de interpretação, como também indicam que a imagem verdadeira do passado não existe. Um determinado evento, dado ou atividades que, por sua vez, estão incluídos dentro de uma moldura maior. Como afirma Siegfried Schmidt, “um dado, esteja ele situado no passado ou no presente, é nada mais que um dado ‘à luz de’ molduras de um observador específico” (MOREIRA, 2004, p. 174).

Quais as motivações, então, que excluíram as mulheres durante muito tempo dos manuais, livros, compêndios de literatura, como se não tivessem produzido, publicado ou escrito durante um longo período de tempo? Sob a perspectiva dos estudos culturais de gênero, e levando-se em consideração registros estéticos distintos, ainda atrelados a suas formas de expressão e perspectivas multiculturais, vislumbra-se e corrobora-se, também, a necessidade de reformulação da história literária, mais especificamente do Brasil, como reivindica Maria Eunice Moreira (2003), pois há vários Brasis (ou diversas culturas brasileiras e suas formas de expressão):

E em relação ao cânone literário e aos caminhos novos para reconhecer as expressões das culturas e das identidades múltiplas que existem no Brasil, as óticas de hibridismo e alteridade servem como penetrantes modos de investigação, ou estratégias, porque nos ajudam a examinar o processo heterogêneo de intercâmbio cultural e ao mesmo tempo a redescobrir dimensões multiculturais freqüentemente esquecidas. Além do mais, estas óticas nos obrigam a repensar *como e por que* certas culturas ou obras estão incluídas ou excluídas da história literária – excluídas ou marginalizadas (MOREIRA, 2003, p. 96, grifos da autora).

Os conceitos básicos presentes nos discursos das ciências humanas, cujas representações masculinas sobre o feminino versavam sobre a naturalidade, essencialidade e universalidade do sexo frágil, concentraram-se na construção de imagens de heróis e guerreiros, vistos como “seres humanos superiores, de maior valor e importância, que, distantes e acima da banalidade da vida cotidiana, criam seus sistemas políticos ou obras de arte sublime”, naturalizando o masculino como tradicional [e digno de veneração], em que “o mito é reforçado continuamente em cada descrição genealógica e cada versão da história literária” (LEMAIRE, 1994, p. 59).

Então, a leitura de um sistema literário já pré-estabelecido vem a suscitar a necessidade de que seja lançado um novo olhar sobre ele, assim como observa Zilberman (2012, p. 207) que, mesmo que inclua muito mais títulos que a história da literatura registra, é através do trabalho de recuperação de fontes que se faz



possível complementar o

universo de leitura de diferentes camadas sociais, zonas geográficas e gêneros, para esclarecer em que medida a literatura apresenta horizontes plurais de recepção e consumo, diante dos quais todo julgamento pode ser precipitado, se calcado unicamente em critérios contemporâneos.

A Sociologia da Leitura, quando associada à perspectiva histórica, dimensiona o campo literário em termos que extravasam o foco adotado pela Teoria da Literatura, fecundando o diálogo com a pesquisa com fontes primárias, que alarga as fronteiras das duas áreas de conhecimento.

Ao colocar o leitor na posição de figura central da pesquisa literária, Zilberman explica que Hans Robert Jauss estabelece uma relação dialógica entre a obra e o leitor, em que tal relação não é fixa, posto que, “de um lado, as leituras diferem a cada época, de outro, o leitor interage com a obra a partir de suas experiências anteriores, isto é, ele carrega consigo uma bagagem cultural de que não pode abrir mão e que interfere na recepção de uma criação literária particular.” (2012, p. 208).

Jauss (1983), fundamentando-se nos pressupostos do processo hermenêutico de Hans Georg Gadamer³, propõe que a interpretação de um texto poético⁴ seja realizada tendo por base três horizontes de leitura: os horizontes de uma primeira leitura de percepção estética; os de uma segunda leitura, de interpretação retrospectiva; e os de uma terceira, a histórica, que principia com a reconstrução do horizonte de expectativa, no qual o texto se inseriu e que, depois, acompanhará a história de sua recepção (ou “leituras”) até a mais recente.

As três etapas propostas por Jauss (1983, p. 306) podem ser descritas, fenomenologicamente, consoante o autor, como “três leituras sucessivas”, as quais, provenientes da decomposição do processo hermenêutico, podem demonstrar que tipo de compreensão, interpretação e aplicação poderia ser característico de um texto de caráter estético.

Ao atestar que não há distinção na prática de interpretação tanto filológica quanto de análise de texto, posto que “nestas se fundem imediatamente a compreensão e a interpretação, a assimilação espontânea e a interpretação refletida de um texto literário, no decorrer da interpretação” (JAUSS, 1983, p. 305), Jauss pressupõe que a atividade estética do leitor receptor, a partir dos três atos do processo hermenêutico, cuja unidade triádica (de compreensão, interpretação e aplicação) coincida com os três horizontes da relevância temática, da relevância de interpretação e da de motivação, “cuja relação mútua [...] determina a constituição da experiência subjetiva no mundo da vida.” (1983, p. 509).

³ Gadamer, consoante Jauss (1983, p. 306), tem o mérito de ter redescoberto a importância da unidade triádica do processo hermenêutico. Tal processo “deve ser compreendido como uma unidade dos três momentos: da compreensão (*intelligere*), da interpretação (*interpretare*) e da aplicação (*applicare*)”.

⁴ Jauss (1983) realiza as três etapas de sua interpretação baseado no exemplo do segundo “Spleen”, de Beaudelaire. Neste projeto, além dos textos poéticos, visa-se estendê-las à análise de obras literárias e outras escrituras.



Dessa forma, a interpretação do texto, por meio dos três horizontes de leituras propostos por Jauss, permite perceber que o leitor constitui-se como fator ativo, o qual interfere no processo de como a literatura circula na sociedade:

Assim, as obras, quando aparecem, não caem em um vazio: ao serem publicadas, deparam-se com códigos vigentes, normas estéticas e sociais, formas de comunicação consideradas cultas ou populares, preconceitos e ideologias dominantes. Esses dados determinam o “saber prévio” dos leitores, que condiciona a recepção do texto em certa época ou dentro de um grupo social. O “saber prévio” é coletivo e incide sobre as possibilidades de decifração de uma obra, sugerindo que os leitores atuam de modo coeso (ZILBERMAN, 2012, p. 209).

Suscitando novamente as ideias de Jauss, Zilberman assevera que

o leitor é um fator preponderante do sistema literário, determinando os modos de acolhimento, valorização e circulação das obras; sua ação não é, porém, idiossincrática ou singular, pelo contrário, corresponde aos efeitos de um comportamento comum às pessoas de um dado agrupamento social. Por essa razão, esses efeitos podem ser definidos e estudados, equivalendo à história da recepção de uma certa obra (2012, p. 209).

A partir do questionamento proposto por Zilberman (2012, p. 210) de que “se a obra não aceita o horizonte dentro do qual emerge, como interage com o leitor?”, a própria estudiosa conclui que tal relação torna-se tensa e pouco amistosa, pois “desafia não apenas preconceitos e a ideologia dominante, mas o código de conduta, as normas linguísticas, as formas de expressão que o leitor emprega”, o que pode nos levar ainda a questionar que fatores foram preponderantes na contribuição para ao apagamento da escrita feminina na RCI.

É possível acrescentar: se as escrituras não estão acessíveis, como podem ser lidas? Tem-se, portanto, a importância do resgate e da necessidade de dar visibilidade e acesso à escrita feminina, atentando-se aos pressupostos de Jean-Paul Sartre de que “o ato de escrever é incompleto, e o ato de ler é essencial. O autor escreve para outrem; a obra é feita para ser lida; ela é como uma partitura que só se torna música quando interpretada” (RALLO, 2005, p. 104).

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125.

JAUSS, Hans Robert. O texto na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 305-358.

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



ANAIS

ISSN: 2238-0787

MOREIRA, Maria Eunice. Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar a história literária. In: _____ (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 95-114.

_____. História da literatura: problemas e perspectivas. In: ZILBERMAN, Regina et al. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 167-198.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PAPÉIS FEMININOS NO TROPEIRISMO DOMÉSTICO PELO VIÉS LINGUÍSTICO-CULTURAL

Cristina Benedetti (UCS)
Me. Odair José da Silva (UCS)
Dra. Giselle Olívia Mantovani Dal Corno (UCS)

INTRODUÇÃO

Por volta de 1700 houve uma grande demanda por transporte de carga nas Minas Gerais resultante das atividades de mineração que lá ocorriam. Devido a isso, iniciou-se o movimento sócio-econômico chamado Tropeirismo, que “impulsionou o desenvolvimento do Brasil, deu apoio logístico ao ciclo de mineração e foi responsável pela integração do país pelas vias do interior” (DAL CORNO E SANTOS, 2014, p. 108). Essa atividade constituiu no transporte de muares do Rio Grande do Sul até o centro do país, onde os homens responsáveis pelo transporte, conhecidos como tropeiros, realizavam as entregas desses animais na Feira de Sorocaba para serem comercializados. Em 1897, com o término da feira, as atividades tropeiras continuaram em diversas localidades do Brasil, entre elas, nos Campos de Cima da Serra (RS). Santos (1995) chamou essa nova fase de Tropeirismo Doméstico, em que as mulas deixam de ser a principal mercadoria transportada para transportar as mercadorias que abasteciam os mercados da região. É nesse recorte temporal que o trabalho realizado buscou encontrar aspectos lexicais ligados aos papéis da figura feminina.

Durante pesquisas realizadas sobre o Tropeirismo, os relatos encontrados em maior quantidade estão diretamente relacionados à figura masculina. Ao resgatar a história desse fenômeno, de fato, os tropeiros merecem atenção, pois exerceram um importante papel social e econômico ao desenvolverem suas funções. Observa-se, porém, que existe uma lacuna com relação a estudos que evidenciem as mulheres, bem como seus afazeres e funções nesse período. Para Maicá (2012, p. 489), “Raros casos relatam histórias de mulheres [...]. A grande maioria delas ficava em casa cuidando dos filhos”. Assim, a proposta deste trabalho é buscar na história do Tropeirismo Doméstico elementos lexicais relacionados à figura feminina e aos papéis exercidos por ela, com a finalidade de tentar preencher uma parte dessa lacuna. A investigação aqui apresentada objetivou realizar uma breve análise léxico-semântica das unidades lexicais identificadas, a fim de obter uma melhor compreensão desse tema pelo viés linguístico-cultural.



MATERIAL E MÉTODOS

O *corpus* desse trabalho foi constituído a partir de quatro relatos registrados nas publicações resultantes de duas edições do Seminário Nacional sobre o Tropeirismo, conhecido como SENATRO (2004, 2012), realizados na cidade de Bom Jesus, RS, e que fazem menção a algumas mulheres que marcaram o período do Tropeirismo Doméstico. A seleção das unidades lexicais foi realizada tendo como critério o âmbito profissional, ou seja, aspectos que tivessem alguma relação com os afazeres, funções, bem como profissões exercidas pelas figuras femininas relatadas. Essas unidades, por sua vez, foram classificadas em três categorias: a) profissões/ocupações exercidas para fins de sobrevivência (dividida em três subcategorias); b) atividades desenvolvidas por necessidade momentânea ou por lazer; e c) atividades costumeiras da mulher no período retratado. Além disso, fez-se um levantamento da adjetivação empregada para caracterizar as mulheres descritas nesses relatos.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Durante as pesquisas realizadas no *Projeto Léxico Tropeiro – Léxico e Identidade Regional nas Comunidades da Antiga Rota de Tropeiros (Módulo III): Fazenda Souza, Santa Lúcia do Piaí e Vila Oliva*, na Universidade de Caxias do Sul, vários estudos sobre o período do Tropeirismo foram realizados com a finalidade de resgatar e analisar as heranças linguísticas e culturais deixadas por esse fenômeno.

Ao pesquisar sobre a figura feminina inserida nesse contexto, observou-se que a maior parte dos relatos analisados referia-se à mulher como a responsável pelo “mundo doméstico” (SCHNELL, 2004, p. 562). Enquanto os homens se ausentavam durante longos períodos de viagens a serviço do Tropeirismo, a figura feminina ficava encarregada da administração do lar, da dedicação à família, da maternidade e da religiosidade. De acordo com Schnell (2004, p. 562), cabia a “elas o controle e a manutenção dos bens da família [...] na lida com os afazeres domésticos aos tratos com a escravaria”. Como parte do recorte realizado desse discurso relacionado aos papéis das mulheres na época, levantou-se primeiramente seis unidades lexicais que foram submetidas a análise léxico-semântica e depois classificadas como *Atividades costumeiras da mulher no período retratado (papéis típicos desempenhados)*. São elas: “administradora do lar”, “bordadeira”, “costureira”, “cozinheira”, “fazedora de velas” e “parteira”. A adjetivação empregada para qualificar essas



mulheres é positiva e afetuosa: “religiosas”, “maternas”, “caridosas”, “dedicadas”, “extraordinárias”, “heróicas”, “admiráveis”, “companheiras”, “de indômita bravura” e “de aparência feliz”.

No período em que o contexto da sociedade era dominado pela figura masculina, encontrou-se, porém, relatos sobre algumas mulheres com mentalidade à frente de seu tempo que ousaram, algumas por necessidade, outras por opção, buscar diferentes oportunidades – inclusive como tropeiras. Segundo Alves (2012, p. 493), “enquanto o homem se ausentava para fazer tropeada [...] a mulher assumia várias tarefas. Devido às necessidades houve uma acumulação de papéis exercidos pela mulher”. No levantamento realizado durante a pesquisa foram selecionadas também três unidades lexicais que foram classificadas como *Atividades desenvolvidas por necessidade ou lazer*: “motorista”, “fotógrafa amadora” e “tocadora de gaita”.

A terceira classificação realizada está relacionada às *Profissões /ocupações exercidas para fins de sobrevivência*. Fazem parte desse item três subcategorias, aqui apresentadas com as respectivas unidades lexicais identificadas: a) *Profissões tipicamente femininas*: “professora de Curso Primário”, “professora de Corte e Costura”, “alfabetizadora” e “parteira”; b) *Profissões atípicas para mulheres*: “dona de fazenda”, “dona de pouso de tropas”, “tropeiras de mulas arreadas”, “auxiliar de tropeiro de mulas xucras”; c) *Atividade de auxílio administrativo (na ausência do marido)*: “peão” (lida da fazenda) e “administradora da fazenda”. A adjetivação empregada na segunda e terceira classificação das lexis demonstra um olhar de elogio e exaltação, já que são descritas como mulheres: “de visão”, “de negócios”, “de ação firme”, “decididas” e “trabalhadoras”. Aquelas que exerceram atividades profissionais têm suas qualidades avaliadas positivamente pelo uso dessas expressões, aproximando-as das expectativas colocadas nos papéis tipicamente masculinos. Pode-se observar também a maneira como as escolhas profissionais das mulheres na época refletiam na sua imagem diante da sociedade.

CONCLUSÃO

Algumas mulheres dos Campos de Cima da Serra, sobre as quais versam os relatos do período do Tropeirismo Doméstico, adaptaram-se às atividades tipicamente masculinas por necessidade, uma vez que, na ausência dos maridos, elas se responsabilizavam pela lida da fazenda e pelo cumprimento dos compromissos financeiros. Outras, por sua vez, se dispunham a desempenhar as atividades tropeiras por lazer, acompanhando os pais e/ou maridos durante as viagens a serviço do tropeirismo.

Vilela (1994, p. 14) afirma que “o léxico é o subsistema da língua mais dinâmico, porque é o elemento



mais diretamente chamado a configurar linguisticamente o que há de novo, e por isso é nele que se refletem mais clara e imediatamente todas as mudanças [...] econômicas, sociais, culturais [...]”. Através dos estudos relacionados aos papéis femininos no período do Tropeirismo Doméstico, confirma-se a ideia acima citada, uma vez que, na medida em que as necessidades econômicas do país iam sendo alteradas e gerando demandas diferenciadas aos tropeiros, que por sua vez delegavam diferentes funções e afazeres as suas esposas e/ou filhas, as mudanças lexicais acompanharam a evolução da figura feminina através dos tempos.

Sabendo-se que o estudo do léxico é um importante viés para conhecer determinado grupo social, ter realizado a análise das unidades lexicais relacionadas aos papéis femininos durante o período do Tropeirismo Doméstico nos proporcionou verificar que o estudo do léxico é um importante modo de se conhecer e compreender fatos de uma cultura.

REFERÊNCIAS

ALVES, Sandra Maria Schmith. A esposa do tropeiro na administração do lar e da estância em sua ausência. In: BARROSO, Véra L. M.; SANTOS, Lucila M. S.; VELHO, Adenair P.; MADEIRA, Jussara L.; LEMOS, Maristela L de. *Bom Jesus e o desenvolvimento do tropeirismo nos caminhos do Cone Sul*. Porto Alegre: EST, 2012.

BARROSO, Véra L. M.; SANTOS, Lucila M. S.; VELHO, Adenair P.; MADEIRA, Jussara L.; LEMOS, Maristela L de. *Bom Jesus e o desenvolvimento do tropeirismo nos caminhos do Cone Sul*. Porto Alegre: EST, 2012.

DAL CORNO, G. O. M.; SANTOS, O. J. S. dos. Expressões idiomáticas e a relação entre língua, história e cultura: o tropeirismo em ditos populares. In: ISQUERDO, A. N.; DAL CORNO, G. O. M (Orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. v. VII. Campo Grande: Ed. UFMS, 2014.

MAICÁ, Cecília de O. O tropeirismo e o papel da mulher. In: BARROSO, Vera L. M.; SANTOS, Lucila M. S.; VELHO, Adenair P.; MADEIRA, Jussara L.; LEMOS, Maristela L. de. (Orgs.). *Bom Jesus e o desenvolvimento do tropeirismo nos caminhos do Cone Sul*. Porto Alegre: Corag, 2012.

SANTOS, Lucila M. S; VIANNA, Maria L. C.; BARROSO, Véra L. M. (Orgs.). *Bom Jesus e o tropeirismo no Brasil Meridional*. Porto Alegre: EST, 1995.

SCHNELL, Rogério. Tropeirismo e a Mulher. In: SANTOS, Lucila M. S; VIANNA, Maria L. C.; BARROSO, Véra L. M. (Orgs.). *Bom Jesus e o tropeirismo no Brasil Meridional*. Porto Alegre: EST, 1995.

VILELA, Mario. *Estudos de lexicologia do português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

“A MULHER E O LAR”, COLUNA DO JORNAL *O PIONEIRO*

Kamila Fortes Ribeiro (UCS)
Dr. João Claudio Arendt (UCS)

Para este trabalho, foi feita uma análise do jornal *O Pioneiro*, nos exemplares referentes aos seus primeiros anos de edição, entre 1948 e 1949. A pesquisa foi iniciada em abril de 2015 e está vinculada ao projeto “Para uma história da leitura e da literatura em contextos regionais (LIBRO)”, coordenado pelo Professor João Claudio Arendt, junto ao Programa de Doutorado em Letras - Associação Ampla UCS/Uniritter e do Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e regionalidade da UCS. O objetivo é localizar, selecionar e organizar notícias referentes à literatura e à cultura em jornais da Serra Gaúcha, entre 1900 e 1970. Assim, até o momento, foi coletado um grande número de poemas, crônicas, contos e notícias sobre literatura, música e cinema. Conforme os registros localizados, nas publicações alternam-se autores locais, regionais, nacionais e internacionais.

A pesquisa a que este plano de trabalho se vincula fundamenta-se em autores que teorizam a literatura regional, a qual, diferentemente da literatura regionalista, refere-se a assuntos regionais, mas não se limitando ao elogio do mundo regional. Já por sistema literário entende-se o conjunto de elementos que envolvem a produção, a circulação e a recepção de textos literários.

No jornal *O Pioneiro*, encontramos uma página direcionada às mulheres, intitulada “A mulher e o lar”, que sempre trazia receitas culinárias, crônicas, poemas etc. As crônicas eram escritas pela autora Maria Beatriz, que abordava assuntos que envolviam casa, família e religião. Já os poemas da página feminina geralmente tratavam do amor e eram escritos por diversos autores, como Araújo Jorge e Olavo Bilac.

Além disso, a página traz cuidados que as donas de casa deveriam tomar, como a dedicação à casa, ao marido e aos filhos. É interessante ver o contraste dessa época com o que vivemos hoje; o quanto o padrão de “mulher ideal”, como muitas vezes é destacado nos textos, tornou-se diferente dos padrões atuais. Em uma crônica publicada em 27 de janeiro de 1949, sob o título é “Oferece-se empregada”, em que se julga um anúncio de empregada publicado em outro jornal, no qual uma mulher estava oferecendo seus serviços como empregada doméstica. A crônica termina assim: “E nós aqui concluímos: - As senhoras não acham que isso é o começo do fim do mundo?”



Na mesma página, havia um espaço denominado “Beleza, encanto e personalidade”, em se traziam a lume citações de autores ou de livros, seguidas de uma reflexão. Como exemplo, citamos uma publicação de 18 de novembro de 1949, de José de Alencar e seu livro *O Guarani*:

Os grandes olhos azuis, às vezes, se abriam languidamente, como para se embeberem de luz. Os olhos grandes e negros... davam a este rosto um poder de sedução irresistível. Os olhos são as janelas em que a alma debruça. Olhos negros, sonhadores que têm a maciez das noites perfumadas. Olhos azuis, risonhos, límpidos como as águas cristalinas. Olhos cintilantes, verdes quais úmidos relvados. Olhos castanhos, serenos, luminosos qual uma tarde de verão!...

Podemos ver, em suma, que a coluna buscava sempre exaltar mulher, tratando assuntos de seu interesse.

O Jornal O Pioneiro está sendo catalogado e, por isso, ainda não temos a informação de até que ano a coluna é publicada.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, João Claudio. Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais, *RUA* [online], v. 2, n. 18, 2012.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto. *Regionalismus–Regionalismos*: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul, RS: Educus, 2013.

ARENDDT, João Claudio. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais, *Todas as Letras*, v. 17, n. 2, 2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

A IMAGEM DA MULHER NO JORNAL *STAFFETTA RIOGRANDENSE*, NO ANO DE 1940

Roberta Regina Saldanha (UCS)
Dr. João Claudio Arendt (UCS)

O trabalho intitulado “A imagem da mulher no jornal *Staffetta Riograndense*, no ano de 1940”, trata de uma abordagem específica realizada dentro do meu plano de trabalho “Uma história da leitura no sistema literário serrano”, que está vinculado ao projeto *Para uma história da leitura e da literatura em contextos regionais* (LIBRO), realizado na Universidade de Caxias do Sul, no grupo de pesquisa “Leitura, Literatura e Processos Culturais”, coordenado pelo professor João Claudio Arendt, no Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade. O projeto objetiva investigar questões relacionadas à mediação social do livro. Especificamente, tem o propósito de pesquisar as relações entre autor, livro e mediadores sociais; delinear os aspectos responsáveis pela atividade literária na região; apurar o pertencimento de autores e obras à literatura regional e/ou à literatura suprarregional; além de coletar e analisar dados para a escrita da história literária regional da Serra Gaúcha. Para tanto, fez-se necessário um levantamento bibliográfico sobre literatura regional, envolvendo questões internas e externas relacionadas a ela; e, mais que isso, é necessária a localização de materiais produzidos pela imprensa da região serrana.

Em relação ao material bibliográfico, foram estudados autores teóricos como Stüben (2013), Mecklenburg (2013), Berumen (2005), Arendt (2015), entre outros. Esses autores trouxeram conceitos que embasaram o meu plano de trabalho. Um dos conceitos fundamentais é o de literatura regional, a qual pode ser compreendida como a literatura que circula na mesma região em que foi produzida e publicada. Essa literatura apresenta três fatores que contribuem com a forma como ocorre a sua circulação: difusão, prestígio e temática. A difusão das obras é restrita no sentido de que um sistema literário é um espaço particularizado, ou seja, as editoras, os jornais e os eventos de promoção da literatura são locais.

Dessa forma, a difusão limitada não está relacionada necessariamente ao aspecto qualitativo. Quanto ao prestígio, as obras consideradas pertencentes à literatura regional sofrem com o estigma de inferioridade. A explicação para isso encontra-se no fato de que as regiões, ao longo de toda história, foram consideradas como ambientes provincianos, sempre à margem dos grandes centros. Em relação à temática, existe a compreensão errônea de que a literatura regional e a literatura regionalista estão presentes exclusivamente em ambientes



rurais, originando a concepção de que os grandes centros não pertencem a regiões e que a literatura produzida em espaços urbanos trata de temas que não dizem respeito às regiões rurais. Nesse sentido, é relevante diferenciar a regionalidade do regionalismo. A primeira diz respeito a características de um local específico que se encontram representadas em obras literárias. O regionalismo, no entanto, manifesta-se quando essas características aparecem de forma elogiosa, enaltecidas.

Outro conceito fundamental é o de sistema literário compreendido como o conjunto de fatores que influenciam a produção e a recepção da literatura. Esse sistema origina uma estrutura composta por autor, obra, recepção do público, aspectos socioculturais e geográficos, e divulgação das obras. Todos esses elementos atuam de forma determinante sobre as produções literárias.

Levando em consideração o papel executado pelos jornais para a constituição de um sistema literário, o meu plano de trabalho *Uma história da leitura no sistema literário serrano* tem o objetivo de coletar e analisar materiais produzidos pela imprensa da Serra Gaúcha, entre os anos de 1900 a 1970, que estejam relacionados à literatura regional serrana e à cultura em geral. Neste trabalho, o primeiro jornal analisado foi o *Il Colono Italiano*, logo em seguida, *Il Giornale Dell'Agricoltore* e, por fim, o jornal *Staffetta Riongrandese*. O material coletado nesses jornais é composto por contos, crônicas, poemas, trechos de músicas, notícias com referências literárias e eventos culturais, programações de cinemas e teatros, entre outros. Esses materiais apresentam principalmente temática religiosa e patriótica, tanto do Brasil quanto da Itália, deixando entrever que a região em questão foi essencialmente colonizada por imigrantes italianos.

Para a realização da apresentação no evento VII Seminário Internacional Mulher e Literatura e XVI Seminário Nacional, foi selecionado o jornal *Staffetta Riograndense* devido à presença de contos com personagens centrais femininas. O jornal escolhido é um boletim religioso que circulou na cidade de Caxias do Sul entre os anos de 1917 a 1941, vindo inicialmente intitulado como *Il Colono Italiano* e, posteriormente, como *Correio Riograndense*. Considerando que os jornais reproduzem valores presentes na sociedade da época, é possível verificar a concepção que se tinha da mulher na época e no local.

A partir de alguns textos publicados no jornal, em sua maioria contos, percebe-se que a imagem correspondia a de uma pessoa fundamentalmente religiosa, com pretensões matrimoniais, dedicada à família, dócil, discreta e sem vaidades. O jornal age de forma a regular o comportamento de todos os seus leitores, mas, quanto às mulheres, suas afirmativas dizem respeito muitas vezes à aparência, mais precisamente às vestimentas e à maquiagem. Isso pode ser observado no conto de curta extensão "Pintar os lábios e comungar". Esse conto trata de um mal-entendido, em que um patrício, como é denominado um dos personagens centrais,



vai à missa e, no momento da comunhão, acredita que o padre está pintando os lábios das mulheres. Ao chegar em casa, pergunta à filha se ela não gostaria que o padre pintasse seus lábios; a menina afirma que sim, e ele a leva até a igreja. Chegando lá, o vigário desfaz o mal-entendido. Essa narrativa vem como uma censura à vaidade das mulheres, no caso, referindo-se ao uso do batom.

Nessa mesma perspectiva, há o conto “Os pretextos de Lili”, história de uma menina vaidosa que gostava muito de ir a bailes. Em um dia chuva, Lili recusou-se a ir à igreja, porém, fez a mãe alugar um carro para levá-la ao baile. A história termina como uma reflexão com o propósito de “aconselhar a certas cabecinhas de vento”, cuja tarefa, no entanto, o autor do texto acaba afirmando ser inútil.

Mas há contos que apresentam outra ótica, como o conto intitulado “Noivado Desmanchado”. Nele, a personagem central tem o nome de Clarita, descrita como uma jovem “piedosa, sem fanatismo, nem beatice, mas com inteligência e firmeza”. Esse conto apresenta uma diferença marcante em relação à representação feminina em outros contos, visto que estamos diante de uma personagem subversiva, no sentido de que não corresponde às características que usualmente são elogiadas por outros textos presentes no boletim em questão, como a docilidade e submissão. A personagem estava prestes a desposar Gervasio, casamento que agradava muito as famílias de ambos. Havia, porém, algumas discordâncias entre a moça e seu noivo. Clarita, mesmo sem fanatismo, era religiosa, e Gervasio, pelo contrário, não o era. Mesmo assim, o noivado prosseguiu. Mas, principiando o mês de maio, período em que Clarita estava envolvida com as homenagens prestadas à Santa Maria, o tempo dos encontros dos noivos precisou ser reduzido. Gervasio irritou-se com a dedicação da futura esposa para com a igreja e, não conseguindo conter-se, no momento da despedida, declarou: “Olhe, filha! Aproveite bem os últimos dias de sua liberdade, porque, uma vez casados, não admitirei que seja barata de sacristia!” Clarita ficou assombrada, não conseguiu responder e pediu licença para ir à igreja. No dia seguinte, ao visitar a noiva, Gervasio logo recebeu de Clarita um embrulho com os presentes que havia lhe dado. O noivado estava desmanchado. Ele ainda tentou objetar, porém Clarita estava decidida e finalizou dizendo: “Si (*sic*) antes do casamento ousou ameaçar-me a liberdade de consciência, a que extremos de intolerância não chegará depois do enlace?” Diante desse trecho, é possível concluir que a religião acaba por dar voz à mulher e reconhecer a sua individualidade, uma vez que Clarita não cede às vontades do noivo, desmanchando o noivado, lutando por seu livre arbítrio. A motivação é religiosa, e a finalidade é moralizar. No entanto, é um desejo da jovem do qual ela não abre mão e objeta contrariamente à vontade do noivo. Considerando o período em que o texto foi escrito, no qual a mulher, de forma geral, sujeitava-se à submissão e abria mão de seus desejos pessoais em favor do matrimônio, a igreja, nesse sentido, acaba por legitimar a causa feminina.



Há, ainda, um outro texto que apresenta traços de ideologia feminista. Trata-se do conto “Que não se assuste!”. Nele, a personagem principal chama-se ironicamente d. Paciência, uma mulher católica casada com Capitão N., que se confessara pela última vez no seu casamento. Capitão N. encontrava-se no leito de morte, entretanto, d. Paciência não mandava avisar o padre por medo de que, ao receber a extrema-unção, o marido fosse se assustar com os prenúncios do falecimento. Por fim, quando d. Paciência chama o padre, seu marido já havia falecido. Mais uma vez, a finalidade do texto é moralizar de acordo com os preceitos do catolicismo, uma vez que a personagem não acionou o padre e “o despachou (o marido) deste mundo para o supremo tribunal de Jesus Cristo, com todos os pecados”. Assim, o jornal pretendia fazer com que as pessoas, especialmente as mulheres, cumprissem as convenções religiosas. Porém, ao tentar alcançar esse objetivo, a posição adotada pelo jornal acabou por dar voz às mulheres que foram silenciadas muitas vezes em sua vida matrimonial.

Com base nos contos apresentados, é possível concluir que, ao mesmo tempo que o jornal contribuiu para oprimir as mulheres em alguns aspectos de sua individualidade e liberdade, como quando critica a postura daquelas que usam batom para ir à missa, em outros, concede-lhes direitos e, ao fazer isso, rompe com a ideia de inferioridade das mulheres.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, João Claudio. Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais, *RUA* [online], v. 2, n. 18, 2012.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto. *Regionalismus–Regionalismos*: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

ARENDDT, João Claudio. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais, *Todas as Letras*, v. 17, n. 2, 2015.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

**ENTRE A DOR E O PRAZER, A MULHER (IM)POSSÍVEL: IDENTIDADES FEMININAS EM
FAZES-ME FALTA, DE INÊS PEDROSA**

Telma Regina Ventura (PUC/SP)

*Quando o centro começa a dar lugar às margens,
quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma,
a complexidade das contradições que existem dentro das convenções
– como por exemplo, o gênero – começa a ficar visível.*

Linda Hutcheon

Na sociedade contemporânea, a Literatura ocupa um lugar bastante singular e ao mesmo tempo fundamental – a Literatura representa, por meio de suas personagens e enredos, a substância do Homem, seus desejos, emoções e conflitos existenciais. Questionamentos de pertença e presença no mundo, a Linguagem Literária, entre as *dores* e os *prazeres*, representa também aquilo que o Ser deseja para o seu vir-a-ser. Contudo, até algumas décadas atrás, esse poder de expressar desejos e conflitos era um privilégio exclusivo aos homens, pois à mulher até mesmo essa possibilidade era vedada – como tantas outras coisas também o eram.

A Literatura de Autoria Feminina constitui um episódio recente na história da Literatura Mundial, já que as mulheres ascenderam ao contexto intelectual há algumas décadas. As razões deste fato residem na preservação do analfabetismo e na dificuldade de acesso à erudição, impostos pela perpetuação do funcionamento machista-patriarcal da sociedade, segundo o qual os indivíduos analfabetos são mais facilmente controláveis e passíveis de serem dominados. O controle da mulher, impossibilitando-lhe o acesso à obtenção e à produção de conhecimento sempre constituiu, desde os tempos míticos e bíblicos, a forma mais eficaz de perpetrar a tirania do controle ostensivo, dado que conhecimento é liberdade e poder.

Inúmeras escritoras dos séculos XIX e XX, como Jane Austen, Charlotte Perkins, Anais Nin, Elizabeth Gaskell, entre tantas outras, foram forçadas, muitas vezes, dadas tais circunstâncias, a publicar suas obras utilizando pseudônimos masculinos. As personagens femininas, em semelhança à condição da mulher na sociedade ocidental, foram durante séculos maltratadas, humilhadas, violentadas; aquelas que foram retratadas com maior liberdade ocuparam lugares de prostitutas e libertinas, e tiveram, invariavelmente, finais infelizes. Apenas as ingênuas e humildes tinham garantidos seus casamentos com *príncipes* formosos e encantados,



como um *prêmio* por bom comportamento.

Na Modernidade certos aspectos se modificaram. A partir do advento da Globalização, iniciado no século XX, uma série de questionamentos tornaram-se cotidianos ao Homem pós-moderno, sendo que um deles – e o mais profundo e radical – relaciona-se à Identidade. As diversas Ciências Humanas vem discutindo a amplitude das transformações sociais e individuais ocorridas nesse período, assim como suas consequências, pois que as velhas identidades, que propiciavam a estabilidade da sociedade, entraram em declínio, fazendo surgir novas identidades, mas fragmentando o indivíduo.

Tais questionamentos, entretanto, já eram uma realidade para as mulheres mesmo antes da Globalização, tendo em vista a opressão a que vinham sendo submetidas há séculos. Em decorrência a essa submissão involuntária, o século XIX foi um marco para a transformação, tanto individual quanto social, política e econômica, do papel da mulher na sociedade ocidental. O Feminismo surgiu em cena, caracterizado pela associação de milhares de mulheres que exigiram, inicialmente, o acesso à escolarização e aos direitos civis e, posteriormente, reivindicações de cunho sexual, reprodutivo e legal, além da desconstrução das definições basilares de *feminilidade* e *masculinidade*, definições estas que enfatizaram excessivamente as diferenças inerentes e apriorísticas entre mulheres e homens.

Destarte, observando-se as reivindicações concebidas e defendidas pelas mulheres há mais de um século, verifica-se que a busca pela *identidade feminina* estabeleceu-se muito antes do advento da Globalização – mas está sendo, todavia, reforçada por este, já que o próprio ideário feminista está em processo de questionamento e reformulação. Na contemporaneidade, coexiste uma pluralidade de Feminismos, incluindo aquele que abarca o homem em suas práticas, pois que as discussões de gênero são essenciais para a construção de um mundo mais justo e também mais feliz, tanto para as mulheres quanto para os homens.

Sem dúvida, o advento do Feminismo ampliou o universo da mulher. Mas será que houve mudanças, mesmo? E, se mudanças houve, elas foram o suficiente para que as mulheres possam ser livres e felizes na pós-modernidade?

Inês Pedrosa, mulher escritora jornalista feminista contemporânea, questiona tais mudanças. Afirmando que as mulheres possuem poder por meio da escrita literária, apesar de ainda não terem tomado consciência da força modificadora da palavra, a autora se utiliza exatamente de seu poder de mulher escritora para, por meio de suas obras, questionar o *status quo* vigente e suas personificações. Recorrendo à Literatura, leva seus leitores a se defrontarem com suas próprias *fendas* – amores impossíveis, identidades perdidas e não reconquistadas, posicionamentos pessoais incoerentes e anacrônicos. E, ainda, desconstrói diacronias com uma



habilidade única: a de decompor suas personagens no decorrer da narrativa, tirando-lhes o invólucro dos estereótipos, construídos socialmente, e deixando-lhes apenas o núcleo: sua Humanidade.

Em *Fazes-me Falta*, Inês Pedrosa inicia sua narrativa com a personagem feminina principal já morta. Desde a primeira página. De desonrada, a mulher está morta. Analisando metaforicamente, em relação à identidade feminina contemporânea, o *lugar* da fala da mulher na sociedade pós-moderna é o *caixão* – posto que as figurações da Morte, da ausência, da incompletude e da incomunicabilidade propiciam, no estilística *pedrosina*, a total desconstrução de ambas as personagens, pois o Corpo, que é o modo e o meio de inscrição do Ser como potência e Voz, está morto - inexistente – na personagem feminina e paralisado na ausência, na personagem masculina.

De acordo com Duarte, contudo, “Para além da morte física das personagens, a narrativa é, toda ela, atravessada por um índice de finitude, de consciência do precário, da negatividade” (2008, p. 111), tendo igualmente os elementos de espaço, tempo e até o ato de narrar, esta inscrição do esvaziamento. Tal (des)construção narrativa ocorre, destarte, em decorrência de dois fatores: a composição narrativa contemporânea, marcada pelo signo da ausência, e a representação da identidade feminina, esta posta em questionamento, face às indagações a respeito do papel da mulher na sociedade atual.

As desconstruções identitárias bilaterais e o constante desejo de ressignificar preconceitos e amarras de comportamentos obsoletos constituem o engendramento de mudanças de identidade nas personagens, visto que, por ser dividido em cinquenta blocos de fala para cada uma das vozes narrativas - a feminina, que inicia a narrativa, e a masculina, que dá sequência ao diálogo - *Fazes-me falta*, por meio desta estrutura composicional de diálogo espectral e incomunicável, assinala a ausência do corpo, a ausência de fé religiosa, a ausência de afetos e relacionamentos, a ausência que se resume na personagem feminina e que faz ambos questionarem o passado, a partir do *lugar* do insólito – a Morte não morrida e a Vida não vivida. Neste *não-lugar*, neste espaço lacunar, é que se insere o Corpo da mulher e o Ser feminino o qual é, segundo Branco (2004), não-domesticável e indefinível, razões pelas quais em eterna (des)construção e reconstrução.

O amor e o erotismo, concernentes à linguagem poética, configuram-se como procedimentos estéticos destruturadores e reconstrutores das relações entre as personagens, posto que, consoante Barthes (2013), tais elementos reúnem-se no texto literário a fim de constituir a subversão da linguagem e, em decorrência, a fenda que se estabelece entre a estrutura (do texto) e a subversão (da linguagem) se torna erótica e, portanto, desconstrói e reconstrói tanto as personagens quanto o leitor, em um “[...] instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda



que o suspende, no momento em que goza” (BARTHES, 2013, p. 11-12). E o gozo é a Morte.

A obra *pedrosina* em questão desconstrói, por meio de sua tessitura composicional, os paradigmas e estereótipos, construídos socialmente, cujos efeitos paralisam e enrijecem a identidade da mulher contemporânea, visto que tais paradigmas produzidos pelo pensamento ocidental não possuem significado essencial algum, nenhuma verdade absoluta; pelo contrário, resumem-se a construções culturais que sistematicamente foram impostas como se verdades absolutas fossem. Mas não o são. Assim, desconstruir representações estanques dá margem a maiores possibilidades de análise da estrutura narrativa, como no estudo da obra de Inês Pedrosa em questão. Ademais, as figurações da Morte, da ausência e da incomunicabilidade são utilizadas com o mesmo intuito de desconstruir as identidades anacrônicas da narrativa. De desconstruída e morta, a personagem feminina volta a nascer e a ter Voz, enfim.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). *De Orfeu e de Perséfone*. Morte e Literatura. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, Minas Gerais: Editora PUC Minas, 2008.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante*. Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. São Paulo: Edusp, 1993.

PEDROSA, Inês. *Fazes-me Falta*. São Paulo: Planeta, 2003.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

“MULHERES DE ATENAS” E AS QUESTÕES FEMINISTAS

Jéssica de Souza Pozzi (UFRGS)
Carlos Augusto Bonifácio Leite (UFRGS)

A conjuntura política conturbada dos anos 1970 permitiu que se iniciasse no Brasil a segunda onda feminista, que teve como ponto de partida a declaração do ano de 1975 pela ONU como o Ano Internacional da Mulher, promovendo o que se chamou “década da mulher”. Um ano depois do ressurgimento do movimento feminista organizado, em 1976, Chico Buarque, o intérprete do Brasil e considerado o grande tradutor da alma feminina na música brasileira, em conjunto com Augusto Boal, idealizador do Teatro do Oprimido, presenteiam as mulheres de luta com a canção “Mulheres de Atenas”.

A canção, composta para a peça homônima de Augusto Boal – releitura de *Lisístrata*, de Aristófanes –, despertou a revolta das feministas na época. A justificativa dos autores é de que se trata de uma música irônica – onde se diz “mirem-se no exemplo” se estaria dizendo, em verdade, “não se mirem no exemplo”, explicou Chico Buarque em entrevista no documentário *À flor da pele*, no qual também explicita o rechaço a grupos feministas os quais afirma “radicais”. Tratar-se-ia, portanto, de uma canção feminista para uma peça feminista, como o próprio Boal já afirmara, ainda que com certa hesitação.

Boal foi uma figura muito importante no cenário brasileiro pós-ditadura, principalmente por seu engajamento político, que não diferenciava de seu teatro. Dizia ele que “todo teatro é necessariamente político, porque política são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (Idem, 1991, p. 13), e que aqueles que tentavam separar uma coisa da outra pretendiam conduzir ao erro, o que também é um ato político. Ora, com tal lucidez, o autor não poderia ser impedido de escrever sobre um assunto que nos é tão contemporâneo e necessário simplesmente pelo fato de ser homem. É interessante que a esquerda amplie e popularize suas ideias, como propunha Augusto Boal, mas é claro também que estando o machismo enraizado no sistema em que vivemos e naturalizado no cotidiano da sociedade patriarcal, e sendo ele homem, maiores as chances de cometer deslizes que perpetuem a ideologia machista.

Para melhor entender o que tanto incomodou e incomoda as mulheres cada vez que a canção, que se popularizou na voz de Chico Buarque, é entoada, é primordial apontar alguns aspectos da produção de Boal. O dramaturgo parece não considerar, por exemplo, o caráter satírico da comédia grega, em que a inversão de



ofícios pode ser vista com grande frequência – como mulheres em papéis importantes – justamente pela finalidade de fazer rir. Os acontecimentos em *Lisístrata*, então, se dão dentro de um cenário do absurdo. Adriane da Silva Duarte já alertara para este fato afirmando que

Diante da constatação da opressão das mulheres gregas, e muito especialmente das atenienses, e de que a guerra era antes regra do que exceção no mundo antigo – sua importância para a economia a tornava moralmente aceitável –, percebe-se o quanto a comédia de Aristófanes se inscreve no âmbito da fantasia. Para o público masculino, que aplaudiu *Lisístrata* em 411 a.C., um movimento organizado de mulheres contra a guerra era tão improvável quanto a viagem de Dionísio ao reino dos mortos para resgatar Eurípedes, em *Rãs*, ou o golpe de estado dos pássaros sobre os deuses olímpicos, em *Aves*, comédias aristofânicas consideradas fantásticas (DUARTE, 2011, p. 124).

Isso significa dizer que Boal leva a sério aquilo que quando escrito era completamente fantasioso. Em seu livro *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, o autor propõe uma análise da tragédia grega, mas nada diz sobre a comédia. Sobre Aristófanes, cita apenas que este “pensava que ‘o comediógrafo não só oferece prazer como deve também ser um professor de moral e um conselheiro político’” (BOAL, 1991, p. 17), como uma forma de justificar a relação entre teatro e política. Com base nisso, ele propõe uma releitura contestatória sobre uma peça que provavelmente considerou vanguardista (apesar de não suficientemente e condizentemente com o acúmulo de conhecimento e de noção de movimento que se tinha nos anos 1970) em uma época que de maneira alguma dava condições para tal fato acontecer – aquelas mulheres não tinham nenhum poder político visto que sequer eram consideradas cidadãs pela “democracia” ateniense.

O caráter contestatório da peça de Boal se dá na dimensão do relato de uma continuidade da luta feminista que em Aristófanes se resume a uma mera relação de necessidade sexual das mulheres com seus maridos que não pode ser atendida na medida em que os homens passam longos períodos de tempo longe de casa por conta da guerra. *Mulheres de Atenas* vai além: as mulheres se organizam para acabar com a guerra pelas mesmas razões daquelas de *Lisístrata*, porém percebem que unidas e organizadas se tornam fortes. Elas são capazes de construir uma consciência de gênero, abertura para o que mais tarde se tornará consciência de classe, antes inexistente, que lhes dá autonomia e estímulo para que uma revolução (ao que tudo indica) socialista aconteça. A questão de igualdade de gêneros abordada por Boal em uma releitura anacrônica da peça de Aristófanes pode ser considerada, portanto, uma espécie de pretexto para uma crítica geral do sistema, no qual o machismo está inserido fortemente.

Podemos nos questionar, então, sobre os elementos que confirmariam a alegação dos autores acerca da ironia na canção. O texto de Boal apresenta as ideias defendidas pela esquerda brasileira que lutava contra a ditadura militar. Visto que as personagens femininas da peça de Boal agem contraditoriamente ao que o eulírico cancional tenta moralizar através do uso de imperativos e exemplificação das atitudes das atenienses, a



canção poderia ser percebida do ponto de vista dos seus autores. Ela sugere ao público, mais especificamente às mulheres, que se espelhem nas mulheres de Atenas, nas quais reconhecemos a submissão, por exemplo, na quarta estrofe em que Chico entoa que “Elas não têm gosto ou vontade/Nem defeito nem qualidade/Têm medo apenas”. As atenienses da peça de Boal não são assim subordinadas – bem como as de Aristófanes –, a ironia, contudo, poderia ser evidente se a canção tratasse explicitamente das mulheres de Atenas do século XX retratadas por Boal, mas nós, ouvintes, não temos essa certeza.

A letra original, entoada antes do início das ações do segundo ato da peça de Boal, a que se tem acesso lendo a peça, retrata as mulheres de uma Atenas que não a mesma retratada nos anos 1970. Naquela Atenas, as mulheres são submissas, nesta “as mulheres não têm/essa mesma qualidade [...] a elas sempre lhes sobra/tanta maldade” (BOAL, 1977, p. 161). Após organizarem-se para por fim à guerra e alcançarem seu objetivo, as atenienses do século XX percebem que unidas têm força e começam a se impor frente ao machismo disfarçado pela religião e bons costumes. Começam a reivindicar, então, participação política e direitos iguais, mas ainda assim não são ouvidas. Os homens agem com naturalidade mesmo após as mulheres terem-se revoltado contra a guerra e a vencido, mas essa organização despertou o espírito revolucionário nelas. Enxergam na luta a solução para a liberdade que lhes falta.

Nesse contexto, quem entoa a canção é o elenco em conjunto, respeitando o sistema coringa⁵ também idealizado por Boal. Podemos dizer, portanto, que ela é entoada por homens e mulheres. E a quem ela se dirige? Através do imperativo “mirem-se” temos a certeza de que quem canta fala para um público específico. Neste público estariam as mulheres da peça de Boal ou as mulheres do público em geral? Se a canção é direcionada às mulheres representadas na peça contemporânea, não temos dúvidas de que ela é irônica, mas se os autores da canção se referem às atenienses de Aristófanes de 411 a.C. o quadro muda. A ironia faz parte daquela peça como um todo, se Chico Buarque e Augusto Boal ignoram o fato de a comédia grega ter sido escrita estruturada no âmbito do fantástico, poderíamos pensar a canção de maneira a ironizar a (falsa) condição progressista da obra, o que nos leva à negação do status feminista da canção.

Em se tratando da canção entoada por Chico Buarque, é possível ir ainda mais longe: quem são as mulheres de Atenas cantadas? As mulheres de Aristófanes em *Lisístrata* ou aquelas do século XX representadas em *Mulheres de Atenas*? A interpretação aqui depende também a quem o eu cancional se dirige: se cantadas as mulheres de Aristófanes para as mulheres de Boal, é evidente seu caráter irônico, mas se

⁵ O Sistema Coringa, nas palavras do próprio Boal, é “a conquista dos meios de produção teatral” (BOAL, 1991, p. 14) através do rompimento das barreiras entre atores e espectadores e entre protagonistas e coro. Todos, portanto, “devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade” e “todos devem ser ao mesmo tempo coro e protagonistas” (Ibidem, p. 14).



cantadas as mulheres de Aristófanes ou de Boal para o público feminino contemporâneo à peça, o entendimento daquilo que se canta torna-se ambíguo, podendo representar certa ironia a uma atitude submissa ou mesmo tomar um tom moralizante (que parte de um homem, é bom lembrar) a fim de mobilizar as brasileiras do movimento de esquerda da época.

É justificável, portanto, que a canção tenha inspirado revolta às mulheres feministas da época, pois são, a canção e a peça, passíveis de diversas interpretações às quais não se pode chegar a uma conclusão definitiva, e os movimentos sociais normalmente não admitem ambiguidades que possam deslegitimar sua luta. Nosso problema, contudo, não termina por aí. Existe um quadro de análise anacrônica das artes muito comum e saudável e, nesta perspectiva, nos são permitidos outros muitos questionamentos. Os recursos linguísticos utilizados pelos autores da canção podem mudar o cenário de justificativas que parecera tão concreto para rebater a revolta feminista nos anos 1970. Luiz Tatit, ao comentar a respeito da figurativização enunciativa, refere que

Todos os recursos utilizados para presentificar a relação *eu/tu* (enunciador/enunciário) num *aqui/agora* contribuem para a construção do gesto oral do cancionista. Ao ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos, etc., temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução (TATIT, 1997, p. 9).

A canção, portanto, pode ser percebida diferentemente por cada ouvinte, independente do acúmulo de conhecimento deste sobre o contexto da obra, pois ela se atualiza a cada vez que é tocada. Quer dizer, descolada do texto e do contexto originais, é comum que a canção seja recebida de forma completamente díspar daquela que pretendiam seus autores.

Em uma instância fora do contexto da peça, então, me pergunto: quem é o eu cancional que entoa “Mulheres de Atenas”? Poderiam argumentar os autores que se trata de um eu cancional feminino, como já fizera tantas vezes o próprio Chico Buarque, mas não existem evidências na canção que comprovem o fato.

Essa falta de evidências sobre o gênero de quem entoa a canção e a falta de argumentos que indiquem ser este um eu-lírico feminino nos leva a crer, contudo, que o grau zero da canção é masculino. Mesmo que “Mulheres de Atenas” tivesse sido entoada originalmente por atrizes mulheres, isso se perdeu na voz de Chico Buarque, pois, mesmo que o cancionista costume escrever sob uma voz supostamente feminina, quando o faz, procura indicações linguísticas para tal, evidenciando as marcas de gênero.

Assim sendo, não é tão simples posicionar-se frente à polêmica canção de Chico Buarque e Augusto Boal como afirmou o cancionista. As obras de arte, principalmente a canção popular que atinge boa parte da população brasileira, mesmo a camada mais pobre da sociedade que muitas vezes não tem acesso sequer à



educação, estão sujeitas a interpretações diferentes a partir da singularidade de seus receptores. Além disso, a ideologia machista, sustentada pelo sistema vigente, não é uma opção para aqueles que não são instigados o mínimo possível. Mesmo aqueles tidos como intelectuais, como o caso dos autores, estão sujeitos ao senso comum da ideologia.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. *Lisístrata: A greve de sexo*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BOAL, Augusto. *As Mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano Editora, 1977.

_____. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991.

CHICO Buarque - À flor da pele. Direção de Roberto de Oliveira. 2005. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tEk-qoeTK5U>>. Acesso em: 2 maio 2012.

DUARTE, A. S. (2011). “O destino de Lisístrata. Uma adaptação para o cinema da comédia de Aristófanes”. *Archai* n. 7, jul-dez 2011, p. 123-129.

PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 52, n. 26, p. 249-272, 2006.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. In: TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: Ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NAS OBRAS DE LITERATURA INFANTIL A
BOLSA AMARELA E SAPATO DE SALTO, DE LYGIA BOJUNGA**

Eliandra Lanfredi Bottin (UCS)
Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)

Durante um largo espaço de tempo, houve poucas mulheres reconhecidas como escritoras no Brasil, em virtude das dificuldades decorrentes do fato de se tratarem de vozes que se erguiam em um ambiente dominado por homens. A princípio, preponderava uma literatura cujos esforços convergiam para reproduzir a ideologia dominante, representando a mulher através das lentes dessa ideologia. Contudo a crítica feminista tem mostrado que o modo de representação da mulher na literatura de autoria feminina tem se libertado dos estereótipos vinculados ao patriarcalismo. Observa-se também, a carência de pesquisas direcionadas ao gênero na literatura infantil, por isso tornam-se relevantes estudos que enfatizem as obras de Lygia Bojunga, renomada autora gaúcha que se destaca na literatura infanto-juvenil. A investigação de aspectos sociais e culturais imbrincados nas obras *A Bolsa Amarela* e *Sapato de Salto* de Lygia Bojunga, serão os objetos do estudo. Para melhor elaboração e construção do referido, está sendo organizado um referencial que promova suporte teórico para fundamentar a investigação nas questões referentes à identidade, gênero, cultura e sociedade, é nesta fase que a pesquisa se encontra.

Há muitos fatores que interferem, influenciam ou colaboram no processo de construir-se, identificar-se, de representar-se a partir de determinados aspectos, como a educação, o meio social, o tempo histórico, as relações políticas marcadas pela historicidade, nesta perspectiva, busca-se identificar alguns desses fatores nas obras em questão.

O gênero pode ser definido como um constructo cultural que tipifica atitudes e comportamentos específicos de cada sexo, especialmente nas obras literárias infanto-juvenis. Embora o termo gênero possibilite a abordagem de temas tanto sobre homens como sobre mulheres, na prática, referem-se, em geral, a estudos feministas. Durante o processo de humanização e mediante uma padronização dos comportamentos que são estimulados ou podados de acordo com o gênero, os sujeitos aprendem com outros membros mais experientes (pai, mãe, colegas, etc.) a ser homem ou mulher, tornando esses comportamentos, adequados ou inadequados em determinados contextos.



Neste sentido, os estudos de gênero relacionam-se com o poder, uma vez que envolvem a problemática da dominação do feminino pelo masculino. O poder é uma prática social que se institui historicamente, visto que está sujeito a contínuas transformações. Como o poder não é um dado concreto, não pode ser considerado propriedade de indivíduos ou instituições. Na realidade, o que se pode identificar são as formas de exercício do poder que se articulam entre si e com o Estado para garantir sua eficácia. As modalidades de poder perpassam todos os níveis da sociedade, atuando sobre organizações, instituições e também sobre a realidade concreta do indivíduo, sendo exercido através de estratégias próprias (ZINANI; SANTOS, 2004).

Outro fator importante de se destacar é o conceito de gênero como diferença sexual, o qual tem servido de base e sustentação para as intervenções feministas na arena do conhecimento formal e abstrato, nas epistemologias e campos cognitivos definidos pelas ciências físicas e sociais e pelas ciências humanas ou humanidades. Em colaboração e interdependência com tais intervenções, elaboraram-se práticas e discursos específicos e criaram-se espaços sociais nos quais a própria diferença sexual pudesse ser afirmada, tratada, analisada, especificada ou verificada. Mas o conceito de gênero como diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista (LAURETIS, 1994).

Conforme Woodward (2005), são os sistemas de representação para as identidades produzidas, que incluem as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, e que posicionam-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. Por exemplo, a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero.

É possível também, abordar questões sobre o poder da representação e sobre como e por que alguns significados são preferidos relativamente a outros. Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade.



As identidades não são uniformes, monofônicas e monocromáticas. De acordo com Hall (2002), elas são contraditórias, deslocam-se e multiplicam-se continuamente. A identidade plenamente identificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente.

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença, segundo Woodward (2005), ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. A identidade da pessoa resulta das identificações construídas no tempo e no espaço, na interação com diferentes pessoas e objetos. A pessoa irá construir sua identidade ao longo do tempo, dependendo da influência que sofre em relação aos modos e costumes daquela região ou daquele meio em que ela estiver inserida.

O mundo da ficção proporciona uma visão de mundo que, muitas vezes, preenche lacunas resultantes de sua restrita experiência de vida. Regina Zilberman (1994) diz que, por meio de contos de fadas, da reapropriação de mitos, fábulas e lendas folclóricas ou do relato de aventuras, o leitor reconhece o contorno dentro do qual está inserido e com o qual compartilha sucessos e dificuldades.

Dessa maneira, o texto infantil rompe com o discurso monológico, conseqüentemente, seu vínculo com a pedagogia, cria uma hermenêutica própria e passa a ter como grande preocupação a sua realização como objeto estético. Assim, por meio do ludismo, o texto infantil se realiza como uma produção verbal, cultural e ideológica, produzindo um conhecimento que pode conduzir o ser humano, criança ou não, a uma compreensão maior do mundo circundante e de sua própria natureza. A autora Lygia Bojunga, em suas obras *A Bolsa Amarela* e *Sapato de Salto*, apresenta uma série de reflexões em torno de problemas enfrentados por crianças e adolescentes geralmente em seu cotidiano, produzindo uma literatura inquieta e questionadora, sem abrir mão do imaginário.

REFERÊNCIAS

BOJUNGA, L. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Agir, 2000.

BOJUNGA, L. *Sapato de salto*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In Silva, T. T. da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.



LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In Hollanda, H. B. de (Org.) *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In Silva, T. T. da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7–73.

ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1994.

ZINANI, C.; SANTOS, S. dos. (Org.) Literatura infantil e gênero: Uma história meio ao contrário. In Zinani, C.; Santos, S. *Da Multiplicidade dos signos – diálogos com a literatura infantil e juvenil*. Caxias do Sul: Educus, 2004, p. 33–50.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

A LEITURA DO CONTO “AV. ATLÂNTICA 10º ANDAR”, DE RUTH LAUS

Christian Fontana (UCS / PROBIC-FAPERGS)

Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos (UCS)

O objetivo do presente trabalho é realizar um estudo de aspectos referentes a possíveis interpretações que possam ocorrer mediante a leitura do conto "Av. Atlântica 10º Andar", inserido na obra *Relações*, de Ruth Laus, evidenciando as peculiaridades das leituras praticadas por sujeitos de gêneros diferentes, bem como os aspectos da representação feminina na trama social. Através das lentes da Estética da Recepção, da teoria Cognitivo-comportamental e por meio do método analítico crítico, investiga-se o relacionamento entre as personagens Leda e Heitor, o qual é marcado por conflitos emocionais, que influenciam significativamente as vivências do casal e os rumos da narrativa.

A recepção é um tema que vem sendo discutido desde Aristóteles. No decorrer da história da literatura surgiu a Estética da Recepção, cuja teoria sugere que uma obra literária só ganha significado a partir de sua leitura. Essa perspectiva proporciona um papel extremamente importante ao sujeito que lê, na medida em que este produz sentido e obtém voz para interferir na maneira como a literatura se manifesta na sociedade (ZILBERMAN, 2012).

Heitor e Leda, as personagens principais do conto, conheceram-se no ponto de bonde, à espera da condução. “Ela, afoita, resolveu tomar a iniciativa e ali foi bem fácil” (LAUS, 1994, p. 18), de maneira que, nesse primeiro momento, Leda aparece mostrando-se uma mulher bem resolvida, mesmo que a vida tenha lhe imposto algumas dificuldades, em função da morte de seus pais. Órfã, a menina cresceu aos cuidados da avó, morando no 10º andar de um apartamento na Avenida Atlântica, no Rio de Janeiro. Já Heitor, com menos poder aquisitivo, ainda morava com a mãe, Eugênia, apontada como “uma choca protegendo o filhote” (LAUS, 1994, p. 18).

Leda sempre buscava um jeito de se encontrarem, convidando para um café, um passeio e até mesmo iniciando e mantendo a conversa enquanto esperavam o bonde. O namoro foi crescendo, mas Heitor ainda assumia uma postura tímida e assustada diante do relacionamento, até que "O tempo levou a vovó e, sem vovó, o apartamento ficou livre para encontros amorosos com retiradas sempre à meia-noite, tipo Cinderela masculina." (LAUS, 1994, p. 19).



Após concluírem suas graduações, Leda trabalhava como advogada, e Heitor como dentista, mas ele não via a menor possibilidade para uma união permanente. Ela toma uma decisão a fim de despertar em Heitor alguma iniciativa, mas não funcionou como esperado: "Resolveu viajar pensando em forçar sua falta e... Nenhum resultado positivo." (LAUS, 1994, p. 19). Ela instalou-se com parentes no exterior, esperando um chamado que não veio. Acabou aceitando um insistente pedido de casamento de um de seus amigos e, tempos depois, Leda ficou sabendo apenas pela imobiliária que Heitor e sua mãe haviam alugado o seu apartamento no Rio de Janeiro.

O casamento no exterior foi conturbado, e 15 anos depois, após Leda perder o marido e seu único filho em um acidente, ela volta para o Brasil, carregando em si muitas culpas. Nesse segundo momento, a narrativa relata que "Da valente garota que abordava Heitor no ponto de ônibus, nada restava." (LAUS, 1994, p. 19). Assim que chegou, leu no jornal a nota de falecimento da mãe de Heitor e foi ao seu encontro, mesmo com o desejo de renovar a sua vida e não entrar mais em contato com seu passado. Influenciada pelas questões de Heitor, Leda, condoída, aceita voltar para seu apartamento.

Em meio às lembranças sempre presentes naquele ambiente e sentindo-se sozinha, Leda fica esperando as ligações e as visitas de Heitor, que, quando a visitava, apenas reproduzia a relação que tinha com sua mãe: em vez de acariciar as mãos de Leda, acariciava as franjas do cobertor. Ela entrou em estado de depressão e teve pneumonia: "A recolher-se na solidão noturna do imenso quarto onde as presenças da avó e de Eugênia se alternavam, foi vivendo Leda-cabelos-presos, sem ouvir seu próprio nome, (...) e sem que as mãos dela substituíssem as franjas do cobertor." (LAUS, 1994, p. 25).

Sabendo que o significado que se atribui a um texto muda de um leitor e outro, percebe-se que existem, também, particularidades na leitura realizada pelo gênero feminino. Zinani (2012, p. 155), evidencia essa perspectiva, afirmando que "aspectos que na fantasia masculina podem ter um apelo positivo, na fantasia feminina mostram-se negativos, (...)". Dessa forma, é possível destacar dois momentos no conto: o primeiro, em que Leda aparece de forma resoluta, tomando as iniciativas em relação ao início do namoro com Heitor, pode ser interpretado pela fantasia masculina por um viés negativo, enquanto que na fantasia feminina, essa interpretação pode se dar por um viés positivo. Já o segundo momento, no qual a protagonista assume uma postura de dependência em relação ao amado, os significados podem ser interpretados pelo imaginário masculino de maneira positiva e pelo imaginário feminino por um viés negativo.

É comum que no cânone literário encontrem-se obras que colocam em evidência o imaginário masculino fazendo oposição ao feminino. Por ser uma atividade aprendida, a leitura de uma obra canônica pode



fazer com que uma leitora se identifique com um herói masculino, o que exige que a mulher "se identifique com um ser que se define em oposição a ela." (CULLER, 1997, p. 63). Nesse sentido, é possível, ainda, que uma mulher, ao ler o primeiro momento do conto, atribua significados negativos à representação da mulher como um ser independente e com autonomia para tomar iniciativas nos relacionamentos pessoais. Sendo assim, a mulher estaria lendo a partir de uma identificação com o imaginário masculino.

O fato de Leda e Heitor não conseguirem vencer seus dilemas, assim como o desfecho dramático da narrativa, evidenciam e reforçam essa perspectiva. O conto nos permite perceber como uma mulher, ao ser influenciada pelo imaginário masculino, pode apresentar distorções cognitivas prejudiciais às suas vivências, visto que, após Leda submeter-se às vontades de Heitor, entra em um estado de depressão e acaba ficando doente.

Nesse contexto, a terapia cognitivo-comportamental mostra-se útil para realizar um entendimento acerca da problemática de Leda, não com o intuito de arranjar culpados pelo sofrimento, mas para desenvolver meios de auxiliar essa pessoa a buscar alternativas mais funcionais para lidar com esse tipo de situação. De acordo com Beck (2013, p. 50), essa perspectiva "está baseada no modelo cognitivo, o qual parte da hipótese de que as emoções, os comportamentos e a fisiologia de uma pessoa são influenciados pelas percepções que elas têm dos eventos." Verificou-se que a personagem apresenta pensamentos que confirmam e reforçam seu sentimento de culpa, bem como de possíveis crenças que a mantêm em um vínculo emaranhado e de dependência em relação a Heitor.

Sendo assim, é possível observar que Leda, constantemente, apega-se a pensamentos de personalização, que fazem com que ela se sinta culpada por eventos que, não necessariamente seriam de sua responsabilidade, ou até mesmo, fazem com que ela esqueça de dividir as responsabilidades a respeito de determinados acontecimentos em sua vida (BECK, 2013), como é o caso do momento da narrativa em que a personagem relata sentir-se culpada pensando que, se ela tivesse ficado com Heitor, seu marido e seu filho no exterior não teriam morrido.

Considerando que essa é apenas uma das possibilidades de análise, a leitura desse conto possibilita um olhar para a representação do universo feminino, evidenciando aspectos referentes ao sofrimento da mulher como consequência de sua resignação ao imaginário masculino. Essas reflexões permitem perceber o que está ao alcance do sujeito nessa situação, para que, a partir disso, o próprio indivíduo possa buscar modificar a forma como ele lida com as problemáticas de sua vida, a fim de gerar alterações no ambiente, por meio do próprio comportamento.



REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 3. ed. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.

BECK, Judith. S. *Terapia cognitivo-comportamental: teoria e prática*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2013.

CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1997.

ISER, Wolfgang. The Reading process: a phenomenological approach. In: TOMPKINS, Jane P. (Edited). *Reader-Response Criticism: from formalism to post-structuralism*. Maryland (USA): Johns Hopkins University Press, 1980.

LAUS, Ruth. *Relações*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1994.

ZILBERMAN, Regina. Dom Casmurro no horizonte de sua interpretação. In: ZILBERMAN, Regina. *Literatura brasileira: crítica e interpretação*. Ponta Grossa: UEPG, 2012.

ZINANI, C. J. A. Estudos culturais de gênero e estética da recepção: leitura na perspectiva feminina. *Revista Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 145-157, 2012.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

CONFIGURAÇÃO DA MULHER LEITORA NA CONTEMPORANEIDADE: RECEPÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO E REGIONALIDADE

Cristiano Duarte (UCS)
Lisiane Spier Hahn (UCS)
Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)

Este trabalho tem como objetivo apresentar o projeto de pesquisa *Configuração da mulher leitora na contemporaneidade*: recepção do texto literário e regionalidade. O estudo aborda as questões culturais de gênero, que tem origem no movimento feminista de 1960, dando visibilidade ao sujeito feminino e às questões sobre a mulher, e sua relação com a regionalidade. Para tanto, é feita a análise de textos literários, identificando as representações do sujeito feminino e das personagens, com base em aporte teórico pertinente.

A metodologia utilizada no projeto de pesquisa fundamenta-se na hermenêutica literária, criando assim um quadro teórico capaz de subsidiar adequadamente a análise e a interpretação de obras literárias, a fim de observar e discutir a representação da mulher em obras de literatura contemporânea de autoria feminina e sua relação com a regionalidade.

A década de 1960 representa um período de grandes mudanças impulsionadas pelos movimentos revolucionários no quadro político e intelectual da sociedade ocidental. Dentre eles, ao que diz respeito à problemática do projeto de pesquisa LEITORA, podemos destacar a estética da recepção e o desenvolvimento do pensamento feminista.

Na conferência de abertura do ano acadêmico de 1967, na Universidade de Constança na Alemanha, Hans Robert Jauss apresentou sua análise, conhecida como *Provocação*, que consistia em uma recusa vigorosa aos métodos de ensino da História da Literatura. Tal abordagem teve como objetivo expor o caráter tradicionalista da metodologia utilizada. Jauss questionou a autonomia absoluta do texto, pois considerava que este não é autossuficiente e que seu sentido não advém somente de sua organização interna. Até o momento, a estrutura era o único objeto a ser descrito pelos estudiosos da literatura.

Pela primeira vez, o autor é visto apenas como o articulador das ideias, enquanto o leitor é visto como o elemento mais importante do processo de leitura, já que cabe a este a produção de sentido. Esta nova concepção é, sem dúvida, o grande mérito da Estética da Recepção (ZILBERMAN, 1989).

As teorias orientadas para o leitor contribuíram para repensar questões fundamentais da literatura.



Quando estas reflexões são associadas à produção de autoria feminina, surge uma gama de questionamentos decorrentes das possíveis diferenças na recepção do texto literário, realizada por homens e mulheres.

A maneira como ocorre a representação das personagens no imaginário, tal como o papel do narrador, são diferentes para cada gênero e merecem atenção por parte dos estudiosos. A experiência da mulher como leitora é descrita, além de outros, por Jonathan Culler (1997) e, segundo o autor, a proposta para ler como uma mulher implica dificuldades adicionais, pois esta é levada a se identificar com situações e personagens que valorizam a perspectiva masculina.

Ainda em 1960, o movimento feminista ganha força na sociedade ocidental, fazendo do gênero feminino o objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento, dentre elas a Literatura e a Crítica Literária. As questões de crítica discutem tanto a produção do texto literário, quanto a representação do sujeito feminino enquanto personagem. Conseqüentemente, são levantados questionamentos em relação ao cânone e a escassez de representantes mulheres, apesar de haver uma produção de qualidade significativa.

Simone de Beauvoir é uma das grandes vozes do movimento feminista. Em *O segundo sexo* (1980), a autora disseminou sua perspectiva acerca da situação da mulher na sociedade e questionou o verdadeiro porquê das relações de propriedade, a fim de estimular a emancipação do sujeito feminino.

Kate Millet, em sua obra *Sexual politics* (1970), aborda a questão relacionada à posição secundária ocupada pelas heroínas dos romances de autoria masculina e o conceito de patriarcado. Este momento é considerado o marco inicial da crítica feminista (ZOLIN, 2009). Esta vertente da crítica literária passou a assumir o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal. A partir dessa postura, passou-se a abordar a mulher como leitora e escritora, a relação homem e mulher na sociedade e, conseqüentemente, as relações de poder. Fica evidente que o contexto de dominação de um gênero sobre o outro se desenvolve em esferas menores, no âmbito familiar, porém seus reflexos são percebidos na organização cultural, social e política.

Para a crítica feminista, essa organização implica uma cruel diferença sexual e cultural. O sujeito é constituído no gênero em razão do sexo a que pertence, em razão de códigos linguísticos e representações culturais, estabelecidos como hierarquias sociais. O feminismo ressurgiu num momento histórico em que outros movimentos de libertação denunciavam a existência de formas de opressão que não se limitam ao meio econômico.

As questões relacionadas à região são discutidas por Kaliman (1994), entre outros. O autor inova ao considerar as comunidades literárias (o lugar onde circula determinada literatura) como uma região literária, ou seja, o componente regional está inserido no imaginário, afetando, assim, a recepção do texto literário.



Esta pesquisa tem resultado em trabalhos apresentados por bolsistas em eventos de iniciação científica, e pelas pesquisadoras em seminários e congressos, além da publicação de artigos em periódicos científicos.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica de pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa do Tempos, 1997.

KALIMAN, Ricardo. *La palabra que produce regiones*. El concepto de region desde la teoria literia. Tucuman: Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

“I LOVE MY HUSBAND”: SUJEITO FEMININO EM BUSCA DE EMANCIPAÇÃO

Jonathan Rodrigues (UCS)
Dra. Rosa Pezzi dos Santos (UCS)

Neste trabalho, objetiva-se analisar “I love my husband”, um dos contos que compõe a obra *Cortejos do divino*, de Nélide Piñon, buscando examinar aspectos da personalidade da protagonista da narrativa e da representação da emancipação feminina. Para a análise do conto foram utilizados aportes teóricos da Crítica Feminista, Estética da Recepção e da Psicanálise, a fim de que se possa compreender como se estabelece a identidade da personagem narradora e que lugar ocupa no contexto em que está inserida, buscando verificar se, em alguma medida, ela subverte o discurso patriarcal.

Nélide Piñon nasceu em 3 de maio de 1937, em Vila Isabel, Rio de Janeiro. No ano de 1989, foi eleita para ocupar a Cadeira de número 30, na Academia Brasileira de Letras, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda. Tal fato possibilitou tornar-se a primeira mulher, em mais de 100 anos de existência da Academia, a integrar a diretoria e ocupar a presidência da Casa de Machado de Assis. Seus livros e contos foram publicados em inúmeros países, como Espanha e Itália, por exemplo. Em sua trajetória, a autora recebeu vários prêmios literários, a se citar o Prêmio Mário de Andrade, pelo romance *A casa da paixão* (1973) e o Prêmio Internacional de Literatura Juan Rulfo, considerado o prêmio mais importante latino-americano e caribenho, concedido pela primeira vez a uma mulher e a um autor de língua portuguesa (1995).

De acordo com Schimdt (1997), por muito tempo, a mulher exerceu papel secundário nas relações sociais, ocupando um lugar de subordinação ao homem. Em “I love my husband”, de Nélide Piñon, é contada a história de uma mulher submissa, presa à rotina, incumbida de proporcionar condições para que o marido exerça a função de provedor. Pode-se evidenciar essas questões na medida em que a personagem relata:

Arrumo-lhe o nó da gravata [...]. Rio para que ele saia mais tranqüilo, capaz de enfrentar a vida lá fora e trazer de volta para a sala de visitas um pão sempre quentinho e farto. [...] Fico em casa lavando a louça, fazendo compras, e por cima reclamo da vida, enquanto ele constrói o seu mundo com pequenos tijolos. [...] E é por isso que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar. (PIÑON, 2000, p. 145-146).

Ainda que no discurso da personagem se vislumbre que há satisfação em submeter-se à figura masculina, por vezes, sente-se o desejo da personagem em construir a própria história, no entanto repete as antigas atitudes para não desagradar o parceiro:



Eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, ele franze o rosto como se eu lhe estivesse propondo uma teoria que envergonha a família. [...] Ah, marido, se tal palavra tem a descarga de te cegar, sacrífico-me outra vez para não ver-te sofrer. (PIÑON, 2000, p. 146-150).

Culler (1997) reflete acerca do modo como as obras se constituem, pressupondo que se tem um olhar e uma leitura através de uma perspectiva masculina, bem como as obras remetem às fantasias masculinas acerca das mulheres que, por vezes, são perversas e dão papel de inferioridade às mesmas.

No sentido de proporcionar uma nova perspectiva acerca do cânone literário, a Crítica Feminista se caracteriza pela proposta de uma mulher leitora, uma leitura e interpretação a partir das experiências das mulheres, já que por muito tempo elas próprias leram como homens. No entanto, essa proposta não se restringe somente às mulheres, mas também ao sexo masculino, de forma que possam compreender a figura feminina a partir da experiência feminina, como, por exemplo, poderem compreender a vivência de uma garota restringida e marginalizada. Nessa perspectiva, afirma Culler, “arranca o leitor do ponto favorável que ele há muito ocupa e força-o a ver a vida e as letras de novo canto. (...) Pela primeira vez nos foi pedido que olhássemos a literatura como mulheres; nós homens, mulheres e PhDs, sempre lemos como homens.” (CULLER, 1997, p. 59).

Enquanto para alguns homens os relatos da personagem do conto de Nélide Piñon pode gerar satisfação, por atender ao ideal de mulher submissa e dedicada ao lar, para uma mulher que está em busca de emancipação, a experiência da leitura do conto pode gerar sofrimento e desconforto. Jonathan Culler (1997) aponta que uma forma eficiente de modificar os paradigmas patriarcais da crítica literária está em produzir leituras que identifiquem e situem as más interpretações masculinas. Porém, “uma mulher ler como mulher não significa repetir uma identidade ou experiência que é dada, mas assumir um papel que ela constrói com referência à sua identidade como mulher, que é também uma construção.” (CULLER, 1997, p. 77).

A protagonista do conto “I love my husband” demonstra, em alguma medida, ter uma identificação com a figura materna, já que esta possui as características que o pai julga serem de uma mulher ideal:

Ser mulher é perder-se no tempo, foi a regra da minha mãe. [...] O pai a aplaudia. [...] ‘Já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos seus filhos?’ [...] Vinha-me a certeza de que, ao não se cumprir a história da mulher, não lhe sendo permitida a sua própria biografia, era assegurada em troca a juventude. (p. 151-152).

O desenvolvimento psicosssexual proposto por Freud finda na fase fálica, etapa em que ocorre a organização genital efetivamente. Nessa fase, o pênis desempenha papel fundamental, uma vez que simboliza o poder. É comum que, nesse período, meninos e meninas acreditem que todos deveriam ter um falo, e, ao perceberem a ausência do mesmo, concluem que alguns sujeitos são castrados. A partir disso, durante o Édipo feminino, ocorre a decepção da menina ao constatar que não é detentora do falo que acreditava ter, o que



culmina na inveja pênis/falo. A Inveja ciumenta do pênis dará lugar ao desejo de ter um filho do pai. No entanto, trata-se de um desejo incestuoso que a menina deverá recalcar, a fim de que possa direcioná-lo a um homem fora do seio familiar (NÁSIO, 1999). Tais eventos do Complexo de Édipo podem ser evidenciados na história da protagonista da narrativa quando a mesma afirma: “Olho-me ali e ele exige que eu me enxergue errado. Não sou em verdade as sombras, as rugas com que me vejo. Como o pai, também ele responde pela minha eterna juventude.” (PIÑON, 2000, p. 155).

A análise dos aspectos apresentados no relato da protagonista remete à percepção de uma mulher de personalidade submissa, que não subverte o *status quo*, ainda que tenha o desejo de fazê-lo. Mantém-se incumbida de satisfazer o parceiro, reproduzindo o discurso patriarcal. Entretanto, é importante frisar que, com o desenvolvimento do Movimento Feminista, hoje se busca reconhecer a autonomia da mulher em relação aos seus direitos nos mais diversos âmbitos, sejam eles econômicos, sociais, culturais, o que lhes conferem espaço para escolhas e vivências, considerando-se sua subjetividade.

REFERÊNCIAS

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

NÁSIO, J. D. *O prazer de ler Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

PIÑON, Néida. *Cortejo do divino e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palleti, 1997.

ZILBERMAN, Regina. Dom Casmurro no horizonte de sua recepção. In: ZILBERMAN, Regina. *Brás Cubas Machado autor de Assis leitor*. Ponta Grossa: UEPG, 2012. p. 199-218.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

PARA ALÉM DE UM ROMANCE POLICIAL: UMA LEITURA DA CONDIÇÃO FEMININA

Marina Araújo Camelo (UCS)
Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos (UCS)

O objetivo deste trabalho é analisar a mulher enquanto leitora no romance *Nossa Senhora da Solidão* (2003), da autora chilena Marcela Serrano, verificando como se configura a leitura feita pela personagem Rosa dentro da obra em questão. Para subsidiar a realização desse trabalho, foram utilizados aportes teóricos de Teorias Feministas e da Teoria da Estética da Recepção.

A autora Marcela Serrano nasceu no Chile em 1951, e é frequentemente associada ao boom de escritoras latino-americanas como Isabel Allende e Ángeles Mastretta. Filha de escritores, esteve exilada durante a ditadura no Chile. Em suas obras, trabalha com a condição feminina e o universo que lhe é associado, sendo as protagonistas de seus romances sempre mulheres. Seu primeiro romance foi *Nós que nos amávamos tanto*, lançado em 1991.

Marcela Serrano, no romance policial *Nossa Senhora da Solidão* (2003), apresenta a perspectiva da personagem/leitora/escritora na obra. Envoltas em um universo dominado pela sociedade patriarcal chilena e mexicana, Rosa desafia esses preconceitos e realiza uma leitura surpreendente da situação.

Ambientado no Chile, o romance em questão apresenta a investigação de Rosa para encontrar a famosa escritora Carmen L. Ávila, desaparecida há dois meses. Ela fica encarregada do caso: “imagino, é claro, que me escolheram por ser mulher e por ter morado no México”. (SERRANO, 2003, p. 13). Para tanto, Rosa faz a leitura de todas as obras da escritora, nas quais descobre sinais e fragmentos de sua vida, sua história e do local onde poderia estar. Rosa busca encontrar pistas do paradeiro de Carmen e uma de suas medidas é entrevistar pessoas que estiveram próximas a ela. Em seguida, Rosa viaja ao México, e procura por seu ex-marido que lhe fornece informações sobre a guerrilha, que poderia estar envolvida no desaparecimento da escritora e também segue a pista de um escritor chileno que vivia no México. Nessa busca, Rosa divisa detalhes da vida de Carmen, sua infância, e sua história com a escrita. Por fim, revela-se o paradeiro da escritora por meio das pistas encontradas nas obras.

Cada personagem tem uma percepção particular de Carmen, a empregada de Tomás, o marido, comenta: “Ela não sabia mandar, ela não sabia ser respeitada, nem ligava para a casa.” (SERRANO, 2003, p. 19). “-



Escrevia, não é? - Mas isso não é trabalho, certo? Desde quando escrever e trabalhar são a mesma coisa?” (SERRANO, 2003, p. 20). “E dona Carmen ficava na cabeceira servindo de enfeite, porque os convidados sempre queriam conhecê-la.” (SERRANO, 2003, p. 21).

Seu amigo jornalista acrescenta: “a única ruptura séria nela era a falta de coincidência entre seu tempo interno e o tempo externo. Uma ruptura feroz, é claro, que se agigantava a cada dia.” (SERRANO, 2003, p. 35). E continua: “Querida uma paixão que servisse de motor: isso a faria independente. Procurou onde focar os olhos, até dar no alvo: as palavras. Por fim o foco se ajustou.” (SERRANO, 2003, p. 43).

Os estudos feministas propõem a busca de uma leitura diferenciada dos mitos envolvidos na visão de mulher, e do problema das mulheres enquanto consumidoras de literatura produzida por homens. (CULLER, 1997). Rosa, em determinado momento da narrativa, reflete sobre como está conduzindo o caso: “Jamais iria para a cama reler um romance da escritora desaparecida, porque não pensaria que ali podia encontrar alguma chave. Talvez, ao não estar constantemente no lugar dela, se lhe abrissem menos alternativas de suposições do que as que se abrem para mim agora.” (SERRANO, 2003, p. 52).

Acerca dos estudos feministas, Culler (1997, p. 62) elucida: “a crítica feminista encarrega-se de, através do postulado de uma mulher leitora, trazer uma nova experiência de leitura e de fazer leitores – homens e mulheres – questionarem as suposições literárias e políticas nas quais sua leitura tem se baseado.” Na voz de Rosa, observam-se esses aspectos:

E uma das lições que aprendi, com sua boa dose de incerteza e pesar, é que ser independente é coisa difícil para uma mulher, mesmo na virada de século em que nos encontramos. Aquelas que procuram sua autodeterminação quase sempre pagam caro por isto: a palavra *liberdade* aplicada a uma mulher geralmente é uma mentira. Sobrevivo tentando me subtrair a esta implacável realidade, virando o rosto para nunca a encontrar frente a frente. (SERRANO, 2003, p. 93).

As teorias da recepção baseiam-se na ideia de que as obras são objeto de algum tipo de acolhimento, sendo o mais usual a leitura. A estética da recepção aposta na ação do leitor, pois dele depende a concretização do projeto de emancipação, que justifica a existência das criações literárias. (ZILBERMAN, 2008, p. 93).

Todo leitor tem também sua história de leitura e não fica imune às obras que consome. A obra de arte desafia não apenas preconceitos e a ideologia dominante, mas o código de conduta, as normas linguísticas e as formas de expressão que o leitor emprega. (ZILBERMAN, 2008, p. 93). Rosa observa: “sua vida era um tédio infinito e ela possuía recursos e imaginação para inventar uma nova. Afinal, era romancista, ou não?” (SERRANO, 2003, p. 65).

Sobre esse tema, Zinani (2012, p. 152) elucida: “é possível entender que a modalidade de leitura, realizada pelo sujeito, apresenta diferentes peculiaridades caso seja esse sujeito masculino ou feminino, com



reflexos em sua representação e caracterização.” A autora explica que a leitura como mulher, tem um caráter subversivo que promove a desconstrução de mitos e da ideologia que naturalizam a experiência feminina através dos tempos.

Assim, a análise da representação do sujeito feminino no romance, por meio do percurso de investigação empreendido por Rosa, possibilita uma leitura que amplia os horizontes de recepção da obra. “A leitura como mulher tem um caráter subversivo, possibilitando a desconstrução de mitos e da ideologia que têm naturalizado a experiência feminina através dos tempos.” (ZINANI, 2012, p. 156).

A análise da representação do sujeito feminino no romance, por meio do percurso de investigação empreendido por Rosa, possibilita uma leitura que amplia os horizontes de recepção da obra. Com este trabalho evidenciou-se que a figura feminina em questão rompe com padrões preestabelecidos pela sociedade, ao reinventar-se. Rosa não tem uma atitude passiva diante dos fatos, pois seu percurso de leitura se expande, na medida em que sua sensibilidade em relação à vivência de Carmen se aprofunda, o que acarreta uma ampliação dos horizontes de recepção da obra, surpreendendo o leitor.

REFERÊNCIAS

CULLER, Jonathan. Lendo como mulher. In: _____. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

JAUSS, Hans-Robert. *La literatura como provocación*. Trad. de Juan Godo Costa. Barcelona: Península, 1976. (p.168).

SERRANO, Marcela. *Nossa Senhora da solidão*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *Estética de recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2009.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Estudos culturais de gênero e estética da recepção: leitura na perspectiva feminina. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 145-175, 2012.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

A MULHER LEITORA E A PERSONAGEM FEMININA EM “EU ERA MUDO E SÓ”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Rebecca Demicheli Sampaio (UCS / PROBIC-FAPERGS)
Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)

Para construir a narrativa de "Eu era mudo e só", de 1958, Lygia Fagundes Telles emprega um narrador autodiegético, o protagonista Manuel, casado com Fernanda, pertencente à alta burguesia. Num casamento tido, aos olhos da sociedade, como perfeito, Manuel sente-se infeliz e oprimido. Como é através da visão do marido que conhecemos Fernanda, é possível perceber que, ao contrário do que se espera, a esposa ideal, de família abastada, dotada de intelectualidade e de prendas domésticas, não corresponde às expectativas de Manuel a respeito da felicidade. O presente estudo tem como objetivo investigar a possibilidade de uma leitura feminina da narrativa, sob a perspectiva de teorias feministas e da Estética da Recepção, com base em aporte teórico constituído por Jonathan Culler (1997) e Regina Zilberman (2008). Dessa maneira, o estudo deste conto aponta para uma leitura realizada sob a perspectiva feminina, descortinando a representação da mulher na época em que ela começa a dar seus primeiros passos em direção à emancipação.

Lygia Fagundes Telles, nascida em 1923, na cidade de São Paulo, é escritora e jurista. Membro da Academia Paulista de Letras e da Academia Brasileira de Letras, a autora é consagrada pela crítica por seus textos que abrangem uma temática de densidade existencial. Com uma percepção aguda sobre a condição da alma humana, a produção de Telles é baseada na reflexão sobre a complexidade do ser humano.

O texto analisado é um dos dezoito contos que compõem a obra *Antes do baile verde*, publicada originalmente em 1970, que, muitas vezes, adentra o campo do universo feminino. Lygia Fagundes Telles, em “Eu era mudo e só”, apresenta um protagonista masculino que expõe suas angústias e frustrações em relação ao seu casamento, constituído de aparências. Sua esposa, Fernanda, uma mulher burguesa, enquadra-se no estereótipo de mulher perfeita da época: jovem, bonita, intelectual, bem educada, prendada. Rocha-Coutinho (1994) descreve esse tipo de mulher, afirmando que, naquela época,

[...] as meninas não só aprendiam a fazer bolos e doces e a costurar e bordar, mas também podiam estudar francês e piano, canto e dança, de modo a proporcionar companhia mais agradável e atraente em ocasiões sociais. Assim podemos resumir as principais características da mulher, segundo o modelo da época: beleza, elegância, adaptabilidade às circunstâncias, submissão, resignação e uma gama de prendas domésticas. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 81).



Podemos perceber, por meio da descrição do marido, que Fernanda representa a mulher ideal, totalmente de acordo com o que era prescrito dentro de uma família burguesa. Podemos perceber, inclusive, certo teor de ironia na apresentação da personagem, que aparenta ser demasiadamente boa para ser real: “[...] o macio roupão azul sobre a camisola, a chinela de rosinhas azuis, o frouxo laçarote de fita prendendo os cabelos alourados, a pele tão limpa, tão brilhante, cheirando a sabonete provavelmente azul, tudo tão vago, tão imaterial. Celestial” (TELLES, 1999, p. 132). A esposa de Manuel é divina, sublime, virtuosa, capaz de suportar o inferno pelo bem da família (TELLES, 1999, p. 136). Espera-se que, com uma mulher como Fernanda, qualquer casamento seja feliz, harmonioso e muito bem-sucedido.

O casal possui uma filha, Gisela, muito bem cuidada, que recebe uma educação primorosa pela mãe; estuda línguas e piano e apresenta a mesma mentalidade burguesa, preocupada apenas com o mundo das aparências, sendo caracterizada por Manuel como uma miniatura de Fernanda (TELLES, 1999, p. 136). Gisela é educada de modo a, futuramente, reproduzir o mesmo modelo de família burguesa em que está inserida. Sobre esse modelo familiar, D’Incao (1997) afirma que “[...] o casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status (ainda que os romances alentassem, muitas vezes, uniões 'por amor')” (D’INCAO, 1997, p. 229). Dessa forma, podemos compreender que o casamento de Manuel, aparentemente perfeito, está inserido num contexto social de aparências e que, portanto, pode não ser tão afortunado, mesmo com uma esposa como Fernanda.

A representação da mulher, nesta narrativa, traz à tona a questão da Estética da Recepção, que, colocando o leitor no centro do sistema literário, considera que o texto só é efetivamente concretizado a partir do momento em que um indivíduo receptor, por meio de sua bagagem de vida, atribui-lhe determinado significado. Zilberman (2008) elucida esse ponto ao afirmar que

[...] as obras, quando aparecem, não caem em um vazio: ao serem publicadas, deparam-se com códigos vigentes, normas estéticas e sociais, formas de comunicação consideradas cultas ou populares, preconceitos e ideologias dominantes. Esses dados determinam o “saber prévio” dos leitores, que condiciona a recepção do texto em certa época ou dentro de um grupo social. (ZILBERMAN, 2008, p. 93).

Isso significa que é o leitor, de acordo com suas vivências sociais e particulares, que irá atribuir um significado específico à obra literária. Visto que cada indivíduo possui sua própria bagagem cultural, podemos depreender que uma narrativa nunca é lida da mesma maneira (nem mesmo por um único indivíduo, pois, a partir do momento em que nos debruçamos sobre um texto pela segunda vez, nossa bagagem já não é a mesma que possuíamos num primeiro momento). Por isso, a questão de gênero é relevante neste ponto: sabemos que as experiências de vida de mulheres e homens são diferentes, portanto, a atividade de leitura realizada por cada



um também será realizada de forma distinta. Segundo Kolodny (*apud* CULLER, 1997, p. 62), “[...] a leitura é uma atividade aprendida, que, como muitas outras estratégias interpretativas aprendidas em nossa sociedade, é inevitavelmente codificada pelo sexo e modulada pelo gênero”. A partir disso, entendemos que ler como mulher é uma atividade calcada no imaginário feminino, e, para realizar-se, precisa desprender-se dos preceitos androcêntricos que vêm sendo impostos à coletividade desde os primórdios da História.

No caso do conto analisado, a leitura realizada pela mulher pode possuir um teor irônico crítico, visto que estamos defronte de uma personagem feminina que, mesmo se enquadrando num ideal masculino, não garante um casamento feliz. Conhecendo a história de opressão realizada contra as mulheres, sabe-se que esses estereótipos tolheram, por muito tempo, a(s) verdadeira(s) identidades feminina(s), quadro que só começou a ser modificado há pouco tempo, com a emergência do movimento feminista e dos estudos culturais de gênero. Dessa forma, é pertinente investigar a leitura realizada pela mulher, de modo a esclarecer em que medida suas vivências interferem na atribuição de significado conferida ao texto literário:

As palavras e sentenças que formam um texto não constituem objetos reais, mas construções imaginárias que o leitor elabora e transforma durante o processo da leitura, de acordo com sua história pessoal, visão de mundo e contexto sociocultural. Se a variável gênero for incorporada à equação, poderão ser observadas realizações diferentes se o sujeito produtor da leitura for masculino ou feminino. (ZINANI, 2012, p. 152).

O estudo realizado sobre o conto evidencia que a figura feminina, em “Eu era mudo e só”, é representada de acordo com o estereótipo de esposa ideal da época. Dessa maneira, a proposta de uma leitura irônica realizada pela mulher possibilita o entendimento e a desconstrução de uma visão androcêntrica que, desde os primórdios das civilizações, tem moldado as relações entre os seres humanos.

REFERÊNCIAS

CULLER, Jonathan D. Lendo como mulher. In: _____. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.

ROCHA-COUTINHO, Maria-Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. *Alea: estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 85-97, jan. 2008.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Estudos culturais de gênero e estética da recepção: leitura na perspectiva feminina. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 145-157, 2012.



ANAIS

ISSN: 2238-0787

RESUMOS EXPANDIDOS

TIA CRISTINA MARTÍNEZ: CONFIGURAÇÃO DA MULHER LEITORA

Tatiane de Lima Ribeiro (UCS)

A escritora e jornalista Ángeles Mastretta nasceu em Puebla, México, no ano de 1949, e foi a primeira mulher a receber o prêmio Rômulo Galegos com a obra *Mal de amores* (1996). Tendo como enfoque principal de sua obra as questões do universo feminino, publicou também *Arranca-me a vida* (1985), *Maridos* (2007) e *Mulheres de olhos grandes* lançada, no Brasil, em 2001, obra que é o *corpus* do presente trabalho. O livro compõe-se de 37 contos não titulados. As histórias narradas na obra têm como espaço a cidade mexicana de Puebla dentro de um contexto social falocêntrico. As personagens centrais são denominadas “tias” e são representações de mulheres que subvertem, cada uma ao seu modo, o que a sociedade espera e exige delas, segundo a tradição patriarcal.

O presente estudo analisa o conto da obra *Mulheres de olhos grandes*, cuja personagem central é tia Cristina Martínez a fim de verificar a configuração da mulher leitora na obra de Mastretta.

A crítica literária vem dando ênfase à mulher leitora e propondo uma questão que relaciona o sujeito feminino e a literatura canônica: “Como uma mulher lê tais obras? A crítica feminista defronta-se com o problema das mulheres enquanto consumidoras da literatura produzida por homens” (CULLER, 1997, p. 59). Contudo, paralelamente aos textos canonizados, está surgindo uma literatura que busca colocar a mulher no centro e retirá-la da margem, a literatura escrita por mulheres. Dessa forma, não só a literatura produzida por homens está em pauta na análise da configuração da mulher leitora, as obras produzidas por mulheres estão no cerne dessa discussão. Frente a isso, um novo questionamento se faz necessário: como uma mulher lê obras escritas por outras mulheres? Daí a proposta desta análise: constatar como se configura a leitora na obra de Ángeles Mastretta.

A estética da recepção surge com Hans Robert Jauss (1921-1997) na Conferência de Constança, em 1967. Em *História da Literatura como Provocação*, ele propõe uma mudança de perspectiva na qual o leitor sai da margem e passa a ser colocado no centro das questões literárias. A partir da década de 1960, movimentos sociais e políticos ganharam força e a estética da recepção foi ao encontro dessas propostas, pois pretendia mudar o foco da crítica que estava voltada essencialmente para os autores e obras canônicas e para um público leitor, até então, idealizado no sujeito masculino.



Jauss propõe, por meio da teoria da estética da recepção, questões relativas à ação realizada pelo leitor em sua relação dialógica com o texto, ou seja, a não passividade do leitor frente à obra de arte; a proposição do conceito de horizonte de expectativas, que valoriza o saber prévio mobilizado pelo leitor enquanto lê uma obra; a distância estética que se traduz nas diferenças entre o horizonte de expectativas do leitor e a obra, o que lhe causa estranhamento e confere *status* artístico à obra; a história do efeito, ou seja, a história das interpretações e recepções de uma obra acumuladas ao longo do tempo, uma vez que, tanto o leitor quanto o texto estão envolvido num determinado processo histórico.

Zilberman (2009, p 49) sintetiza o conceito de leitor proposto por Jauss tendo como referência duas categorias “a de horizonte de expectativa misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e a de emancipação entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade”. Dessa forma, o leitor não se constitui em um ser passivo diante do texto, pois no diálogo com a obra pode alcançar emancipação. O texto, contudo, também é afetado pela percepção do leitor, pois não passa impune pelo crivo de quem o lê, o que se reflete na recepção do texto literário ao longo do tempo. Daí a questão do resgate de obras negligenciadas pela história da literatura ser tão importante dentro do novo paradigma estético na proposição de Jauss.

Ao libertar “o espectador dos constrangimentos do código dominante”, a arte cumpre com sua função primeira, a de emancipar o ser humano. Contudo, durante muito tempo, o “espectador idealizado” tem sido o sujeito masculino. Zinani (2012, p. 145), sobre esse aspecto, afirma que “a estética da recepção é uma vertente teórica que coloca o leitor no centro do sistema literário. Se vivências e experiências do leitor são constituintes fundamentais do processo de leitura, o sentido da obra apresentará diferenças conforme a categoria de gênero do leitor”, ou seja, precisamos pensar não apenas na recepção de um suposto leitor ideal, mas na recepção dos possíveis leitores de uma obra, dentre eles a recepção dos sujeitos femininos, ou seja, a mulher leitora.

Cada leitor carrega consigo uma gama de experiências que, para Jauss, constituem o seu horizonte de expectativa. Desse modo, cada leitor lê a obra de arte de forma muito particular, pois possui experiências distintas dos demais leitores. A crítica feminista está se valendo da experiência do sujeito feminino como perspectiva de análise. Culler (1997, p. 61) afirma que “no primeiro momento, a crítica apela para a experiência como um dado que pode embasar ou justificar uma leitura”, uma vez que para as críticas “a convicção de que sua experiência como mulher é uma fonte de autoridade para suas respostas como leitora”. As críticas feministas puderam, assim, “reavaliar obras celebradas e negligenciadas” (CULLER, 1997, p. 56). Dessa forma, inaugurou-se a possibilidade de rever a perspectiva, tão difundida em nossos dias, de um leitor universal



homem, a fim de propor uma multiplicidade de leitores.

Ler como mulher não implica, contudo, uma mulher lendo. Culler chama atenção para a questão da leitura como um processo que é aprendido, o que resulta em uma constatação, a de que as mulheres não leem como mulheres, pois aprendem a ler a partir de uma perspectiva masculina. Dessa forma, “a leitura é uma atividade *aprendida*, que, como muitas outras estratégias interpretativas aprendidas em nossa sociedade, é inevitavelmente codificada pelo sexo e modulada pelo gênero” (p. 61-62, grifo do autor).

O processo de alienação da mulher leitora não se dá apenas enquanto ela é alfabetizada, ao contrário, o sujeito feminino internaliza, ao longo da vida, a perspectiva masculina, dominante, de leitura, interpretação e identificação.

Mas o que poderíamos entender por “ler como mulher”? Para o autor “ler como uma mulher é evitar ler como um homem, identificar as defesas específicas e distorções das leituras dos homens e providenciar reparações” (CULLER, 1997, p. 66). Dessa forma, a leitura feita por meio de uma perspectiva feminina, não pode estar imbuída de passividade, ao contrário, “a crítica feminista encarrega-se de, através do postulado de uma mulher leitora, trazer uma nova experiência de leitura e de fazer leitores – homens e mulheres – questionarem as suposições literárias e políticas nas quais sua leitura tem se baseado” (CULLER, 1997, p. 62). Daí, conclui-se que assim como as mulheres aprenderam a ler como os homens, homens e mulheres podem e devem aprender a ler sob o prisma de uma leitura feminina.

Tia Cristina Martínez, personagem central de um dos contos não titulados da obra *Mulheres de olhos grandes*, de Ángeles Mastretta, é a representação da mulher marginalizada por causa de seu *status* de solteira, ou melhor, “solteirona”, uma vez que, no início do século XX, época em que as mulheres eram educadas para o casamento, o não cumprimento desse destino predeterminado para a mulher, era motivo de humilhação perante a sociedade.

Contudo, a trajetória da heroína muda de forma inesperada e, o percurso que a leva a fugir desse determinismo de gênero, não está claramente explicitado. Daí a importância de uma leitura pautada pelo não dito, de uma leitura que mobilize a experiência da leitora e a faça ler como mulher.

Ao longo do texto, percebemos que tia Cristina não se coloca em uma posição passiva, ao contrário, ela dá mostras que está descontente com sua aparente impotência diante dos fatos, ou seja, sendo mulher era-lhe negada a possibilidade de tomar a atitude de pedir um homem em casamento. Como não tinha pretendentes e como sua posição era vergonhosa, até para a família, Cristina “teceu por trás dos panos”.

A leitora, com sua experiência de mulher e conhecedora dos trâmites impostos pelo sistema patriarcal



para que uma mulher possa contrair matrimônio, encontrará pistas suficientes no texto para afirmar que a personagem central agiu, efetivamente, para mudar de *status* social, ou seja, de “solteirona” para “mulher casada” e da “mulher casada” para “viúva”. O desejo de liberdade de Cristina levou-a a alçar um grau de autonomia que não era desfrutado nem pelas mulheres casadas, nem pelas solteiras da época, pois não estava sob o domínio nem do pai, nem do marido.

A voz narrativa do conto não condena a personagem central já que expõe os fatos de forma a denunciar a condição de opressão enfrentada por tia Cristina. Podemos afirmar que a voz narrativa é favorável à figura feminina do conto e contrária à sociedade falocêntrica, uma vez que, em trechos como “dizem as más línguas que o senhor Arqueros nunca existiu” (MASTRETTA, 2001, p. 31), fica explícita a opinião do narrador, que para nós, no conto, é uma entidade feminina. Contudo, ser a voz narrativa uma voz feminina não faz com que a narradora não seja confiável, pois não há marcas de parcialidade ou panfletagem. Os fatos são expostos de forma natural e verossímil e as características, boas ou más, da personagem são mostradas pela voz narrativa.

Ao romper com paradigmas literários e sociais relativos à condição da mulher solteira na sociedade patriarcal, podemos afirmar que o conto se constitui em uma obra revolucionária, já que mostra um sujeito feminino crítico que se mobiliza para mudar a própria realidade. Assim sendo, o texto sugere que, mesmo frente a tradições muito arraigadas dentro de determinadas sociedades, podemos encontrar brechas, caminhos para subverter a ordem vigente. Esse processo de subversão tem, por sua vez, poder de mudar, de transformar a sociedade, pois contesta seus valores morais.

Ao mesmo tempo em que o conto expõe os valores preconceituosos da sociedade, causa, no público leitor, uma reflexão. No caso da leitora, há aqui um processo maior de identificação com a personagem central, isso se dá por causa de sua experiência como mulher. Todo esse trajeto que ocorre durante a leitura propicia sucessivas mudanças no horizonte de expectativa de quem está lendo o texto, o que pode levar – leitoras e leitores – a uma emancipação.

Cristina Martínez pode ser considerada uma personagem enigmática, pois não sabemos, com toda certeza, como ela “teceu por trás dos panos”, e o público leitor fica com a eterna dúvida: o senhor Arqueros, existiu ou não? Para uma leitura patriarcal essa resposta pode ser crucial, contudo para uma leitura de cunho feminista, essa resposta é subjetiva e não interfere na construção de sentido do conto, o que realmente importa é que Cristina subverteu a ordem dominante e pôde escolher qual anel de noivado usaria, ou seja, pôde decidir sobre sua vida.



REFERÊNCIAS

CULLER, Jonathan. Lendo como mulher. In: _____. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

MASTRETTA, Ángeles. *Mulheres de olhos grandes*. Trad. Rubia Prates Goldini. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *Estética de recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2009.

_____. *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: UEPG, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Estudos culturais de gênero e estética da recepção: leitura na perspectiva feminina. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 145-175, 2012.

Voltar ao [SUMÁRIO](#)