

Algemira de Macêdo Mendes
Alody Costa Cassemiro
Lanna Caroline Silva de Almeida
Silvana Maria Pantoja dos Santos
(Orgs.)



01 a 03
OUTUBRO
2020

V COLÓQUIO INTERNACIONAL
DE LITERATURA E GÊNERO
II COLÓQUIO NACIONAL
DE IMPRENSA FEMININA

QUESTÕES DE GÊNERO NA
LITERATURA
LUSO-AFRO-BRASILEIRA

Debatendo diversidade e identidades

HOMENAGEM- ESCRITORAS LITERATURA LUSO -AFRO- BRASILEIRA

REALIZAÇÃO



APOIO



Algemira de Macêdo Mendes
Alody Costa Casemiro
Lanna Caroline Silva de Almeida
Silvana Maria Pantoja dos Santos
(Orgs.)

Anais do

V Colóquio Internacional de Literatura e Gênero
questões de gênero na literatura luso-afro-brasileira

II Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
debatendo diversidade e identidades



FUESPI



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI

Evandro Alberto de Sousa
Reitor

Rosineide Candeia de Araújo
Vice-Reitora

Nayana Pinheiro Machado de Freitas Coelho
Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Gustavo Oliveira de Meira Gusmão
Pró-Reitor Adj. de Ensino de Graduação

Ailma do Nascimento Silva
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Pedro Antônio Soares Júnior
Pró-Reitor de Administração

Geraldo Eduardo da Luz Júnior
Pró-Reitor Adj. de Administração

Raimundo Isídio de Sousa
Pró-Reitor de Planejamento e Finanças

Joseane de Carvalho Leão
Pró-Reitora Adj. de Planejamento e Finanças

Eliene Maria Viana de Figueirêdo Pierote
Pró-Reitora de Extensão, Assuntos Estudantis e Comunitários

Marcelo de Sousa Neto
Editor da Universidade Estadual do Piauí



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ • UESPI



José Wellington Barroso de Araújo Dias Governador do Estado
Maria Regina Sousa Vice-governadora do Estado
Evandro Alberto de Sousa Reitor
Rosineide Candeia de Araújo Vice-Reitora
Nayana Pinheiro Machado de Freitas Coelho Pró-Reitora de Ensino de Graduação
Gustavo Oliveira de Meira Gusmão Pró-Reitor Adj. de Ensino de Graduação
Ailma do Nascimento Silva Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação
Pedro Antônio Soares Júnior Pró-Reitor de Administração
Geraldo Eduardo da Luz Júnior Pró-Reitor Adj. de Administração
Raimundo Isídio de Sousa Pró-Reitor de Planejamento e Finanças
Joseane de Carvalho Leão Reitora Adj. de Planejamento e Finanças
Eliene Maria Viana de Figueirêdo Pierote Pró-Reitora de Extensão, Assuntos Estudantis e Comunitários
Marcelo de Sousa Neto Editor da Universidade Estadual do Piauí
Autores Revisão
Ronyere Ferreira da Silva Capa e Diagramação
Editora e Gráfica UESPI e-book

C718a Colóquio Internacional de Literatura e Gênero (5. : 2020 : Teresina, PI).
Anais do V Colóquio Internacional de Literatura e Gênero: questões de gênero na literatura luso-afro-brasileira e II Colóquio Nacional de Imprensa Feminina: debatendo diversidade e identidades, de 01 a 03 de outubro de 2020 em Teresina-PI / Organizado por Algemira de Macêdo, Mendes, Alody Costa Cassemiro, Lanna Caroline Silva de Almeida e Silvana Maria Pantoja dos Santos. - Teresina : FUESPI, 2021.

Ebook

ISBN: 978-65-89616-07-8

1. Literatura. 2. Gênero. 3. Imprensa. I. Macêdo, Algemira Mendes de. II. Cassemiro, Alody Costa. III. Almeida, Lanna Caroline Silva de. IV. Santos, Silvana Maria Pantoja dos. V. Título.

CDD: 808

Ficha Catalográfica elaborada pelo Serviço de Catalogação da Universidade Estadual do Piauí - UESPI
Grasielly Muniz Oliveira (Bibliotecária) CRB 3/1067

Fundação Universidade Estadual do Piauí - FUESPI
UESPI (Campus Poeta Torquato Neto)
Rua João Cabral • n. 2231 • Bairro Pirajá • Teresina-PI
Todos os Direitos Reservados

APRESENTAÇÃO

Os Colóquios em questão aconteceram na modalidade on-line, nos dias 01, 02 e 03 de outubro de 2020, cujo propósito é estabelecer um diálogo entre os saberes regionais, nacionais e internacionais através da investigação científica e da interdisciplinaridade com as áreas afins, além de promover um debate, sob a ótica da pluralidade, do respeito às diferenças, no que tange as relações entre literatura e questões de gênero. Almeja-se, então, a troca de experiências através da transmissão de conhecimentos e de conteúdos nas áreas de literatura, história, cultura, gênero, como também a divulgação de nomes de escritoras que circulam em periódicos brasileiros, luso afro-brasileiro e latino-americano.

A proposta é uma iniciativa do grupo de pesquisa centrado nos estudos de Literatura e gênero, vinculado ao Mestrado em Letras da UESPI, e voltado para a divulgação da produção científica sobre A Mulher na Literatura, junto à comunidade acadêmica desta IES, de outras instituições de ensino superior de outros Estados e de docentes e discentes do Ensino Básico.

Por se tratar de um evento de âmbito Internacional e pela sua contribuição aos estudos de gênero, o V COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO, cria novas perspectivas para o Mestrado em Letras da UESPI (Literatura, Memória e Cultura). O evento propõe, sobretudo, o intercâmbio do diálogo científico, pedagógico e cultural entre a comunidade acadêmica, professores e pesquisadores de diferentes regiões do Brasil, e de outros países como Portugal, França, Moçambique, Argentina, Chile, dentre outros.

Apesar da crise de saúde pública decorrente da pandemia causada pela COVID 19, que interrompeu a realização de eventos presenciais, manteremos a periodicidade do nosso evento sendo esta edição realizada no formato online. Para tanto, utilizaremos a plataforma DOITY, página: <https://doity.com.br/v-icilg>, com algumas atividades transmitidas também pelo GOOGLE MEET e FACEBOOK. Nesta edição, contamos com os apoios da CAPES, através da Universidade Federal do Ceará (UFC), pesquisadores do CLEPUL (Universidade de Lisboa) Pró-reitorias de Ensino, Pesquisa, Extensão, e Avan Guard Editora.

Nesse sentido, a finalidade do evento é promover a discussão sobre a pesquisa, a extensão e o ensino nas áreas de Literatura, História, Cultura e Gênero, bem como o fomento e a divulgação da produção científica junto à comunidade acadêmica das IES, aos pesquisadores de outras instituições de Ensino Superior e aos docentes do Ensino Básico.

Para tanto reunimos nesse e-book os trabalhos apresentados em forma de comunicação oral pelos pesquisadores, através da plataforma *doity* durante a realização no evento no período de 01 a 03 de outubro de 2020. Tais trabalhos versam sobre vários os eixos temáticos como : Relações de gênero na literatura lusófona; Literatura feminina afro-latina; Literatura e imprensa luso-afro-brasileira; Questões de gênero nas literaturas ibéricas e decolonialismo; Questões de gênero nas literaturas africanas de língua portuguesa; Colonialidade e descolonialidade nas literaturas contemporâneas; Relações de gênero na literatura do mundo antigo, dentre outros .

ORGANIZAÇÃO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
GOVERNADOR DO ESTADO

José Wellington Barroso de Araújo Dias

REITOR

Prof. Dr. Evandro Alberto de Sousa

VICE-REITOR

Prof. Dra. Rosineide Candeia de Araújo

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO E RECURSOS
HUMANOS – PRAD

Prof. Dr. Prof. Dr. Pedro Antônio Soares Júnior

PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO E FINANÇAS – PROPLAN

Prof. Me. Raimundo Isídio de Sousa

PRÓ-REITORA DE ENSINO E GRADUAÇÃO

Profa. Dra. Nayana Pinheiro Machado de Freitas Coelho

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Profa. Dra. Ailma do Nascimento Silva

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO, ASSUNTOS ESTUDANTIS E
COMUNITÁRIOS

Profa. Dra. Maria da Cruz Soares da Cunha Laurentino

DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS –
CCHL

Prof. Esp. Omar Mário Albornoz

COORDENADOR DO NÚCLEO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
PIAUIENSES NELIPI / NÚCLEO DE ESTUDOS DE LITERATURA E
GÊNERO / NELG

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes

COORDENADORA DO MESTRADO EM LETRAS/UESPI

Profa. Dra. Bárbara Olímpia Ramos de Melo (UESPI)

COORDENADORA GERAL DO EVENTO

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes (UESPI)

Profa. Ms. Maria do Desterro da Silva Oliveira (Secretária / UESPI)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Annabela Rita(UL-FL-CLEPUL)

Fabio Mario da Silva (Univ. Federal do Sul e Sudeste do Pará/UL-FL-CLEPUL)

Maria Araújo da Silva (Sorbonne Université)
Dolglas Rodrigues de Sousa -UEMA
Maria Suely de Oliveira Lopes-UESPI
Silvana Maria Pantoja do Santos-UESPI/UEMA
Joselita Izabel de Jesus-UESPI
Diógenes Buenos Aires de Carvalho-UESPI

COMISSÃO CIENTÍFICA

Aldinida Medeiros (Univ. Estadual do Pará)
Angela Laguardia (UL-FL-CLEPUL)
Annabela Rita (UL-FL-CLEPUL)
Antonio Augusto Nery (Univ. Federal do Paraná)
Carlos Magno (Univ. Federal de Sergipe)
Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)
Christina Ramalho (Univ. Estadual de Sergipe)
Debora Ricci (UL-Faculdade de Letras)
Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)
Iara Barroca (Univ. Federal de Viçosa)
Iêdo de Oliveira Paes (UFRPE)
Isabel Moran Cabanas (Univ Santiago de Compostela)
Isabel Ponce de Leão (Univ. Fernando Pessoa/ UL-FL-CLEPUL)
Luciana Borges (Univ. Federal de Catalão)
Luciana de Ataíde (Univ. Federal do Sul e Sudeste do Pará)
Luís Sobreira (Université de Lille)
Luísa Paolinelli (Universidade da Madeira)
Maria Araújo da Silva(Sorbonne Université)
Maria Suely de Oliveira Lopes (UESPI)
Mariagrazia Russo (UNINT - Università degli studi Internazionali di Roma)
Orlando Luis Araujo- (Univ.Federal do Ceará)
Rosa Fina (UL-FL-CLEPUL)
Sandra Teixeira de Faria (Facultad de Filología / Universidad Complutense de Madrid)

Sumário

“NO TEMPO FRÁGIL DAS HORAS”: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E GÊNERO NA ESCRITA DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA LUÍZA VIEIRA CAVALCANTI WALTER VALDEVINO DO AMARAL	20
CLARICE E TEOLINDA SE ENCONTRAM: PERSONAGENS FEMININAS EM <i>ÁGUA VIVA</i> E <i>O SILÊNCIO</i> GEISIANE DIAS QUEIROZ	29
A AFIRMAÇÃO NEGRA FEMININA NA POESIA DE ELISA LUCINDA ELAINE MORAIS LOURENÇO AMANDA RAMALHO DE FREITAS BRITO	39
A BUSCA DA PERSONAGEM NEGRA PELA ASSIMILAÇÃO BRANCA NOS CONTOS “PIXAIM” E “METAMORFOSE”, DE CRISTIANE SOBRAL AMANDA JOICE FERNANDES DINIZ CONCÍCIA LOPES DOS SANTOS	52
A DESCRIÇÃO SOCIAL E AFETIVA DA MULHER NO CONTO “A INIM DOS HOMENS”, DE BERILO NI CLEANE DA SILVA DE LUZIMAR SILVA DE LIMA	62
A PARÓDIA COMO RELEITURA DO PASSADO: UMA ANÁLISE DO ROMANCE <i>EU VIVI POR UM SONHO</i> (2009) DE ROSA MARIA CUTRUFELLI SIMONE DOS SANTOS ALVES FERREIRA	74
A PROBLEMÁTICA DA CONSTRUÇÃO DO HUMANO EM CLARICE LISPECTOR E LUÍSA DUCLA SOARES MARIA LUÍSA DE CASTRO SOARES MÔNICA MARIA FEITOSA BRAGA GENTIL	85

A RESSURREIÇÃO DO CORPO E O PROTAGONISMO FEMININO EM "O NOVÍSSIMO TESTAMENTO", DE MÁRIO LÚCIO SOUSA	94
TERESA BEATRIZ AZAMBUYA CIBOTARI	
A SUBJETIVIDADE FEMININA E A ESCRITA MEMORIALÍSTICA EM NAS TUAS MÃOS DE INÊS PEDROSA	102
KEURYN STÉFANE BARBOSA DE ARAÚJO	
A ESCRITA DE UMA REALIDADE-OUTRA EM <i>NOVAS CARTAS PORTUGUESAS</i>	110
ALESSANDRA BITTENCOURT FLACH	
AMOR E DANAÇÃO, DESEJO E LIBERDADE: O MITO DE MEDEIA POR JOCY DE OLIVEIRA	119
FRANCISCA LUCIANA SOUSA DA SILVA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS	
POESIA AFRO-BRASILEIRA DE AUTORIA DE MULHERES E O DISCURSO HISTORIOGRÁFICO NACIONAL	132
DOUGLAS ROSA DA SILVA	
A DESTERRITORIALIZAÇÃO GEOGRÁFICA E SUBJETIVA DA PERSONAGEM ALICE EM <i>QUARENTA DIAS</i>, DE MARIA VALÉRIA REZENDE	144
BRUNO SANTOS MELO TATIANE PEREIRA FERNANDES	
OS TRAÇOS DA RESISTÊNCIA FEMININA NO ROMANCE "A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO", DE MARTHA BATALHA	153
FERNANDA BORGES LAHMANN ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS	
O ESPAÇO E A MEMÓRIA AFETIVA DA PERSONAGEM CELINA EM <i>RAKUSHISHA</i> DE ADRIANA LISBOA	163
JOSÉ NILTON PEREIRA DE MOURA JÚNIOR FRANCISCA LAILSA RIBEIRO PINTO	

A OPRESSÃO DO CORPO FEMININO	175
EM A MULHER QUE AMAVA CACHORROS, DE IVANA ARRUDA LEITE	
TATIANE PEREIRA FERNANDES	
BRUNO SANTOS MELO	
A REPRESENTAÇÃO DE SER MULHER NEGRA NA LITERATURA DO	185
SEC.XX-XXI: UMA ANÁLISE DE GÊNERO, RAÇA E CLASSE NAS OBRAS	
<i>NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA (2001); AMADA (1987) E</i>	
<i>QUARTO DE DESPEJO: O DIÁRIO DE UMA FAVELA (1960)</i>	
ALINE DA SILVA CAMPOS	
O DESLOCAMENTO DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA	197
SOB A ÓTICA DA ADAPTAÇÃO EM <i>ADORÁVEIS MULHERES</i> (2020)	
SAYARA SARAIVA PIRES	
MARIA VILANI DE SOUSA	
A LENDA CABEÇA DE CUIA E SUAS VERSÕES	209
THAMARA INGRID SOARES DA SILVA	
CAROLINA MARIA DE JESUS:	216
AS CONSEQUÊNCIAS DO PROJETO BELLE EPOQUÊ EM SUA VIDA	
ALINE DA SILVA CAMPOS	
O NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA: DE PERSONAGENS	228
ESTEREOTIPADAS À NARRAÇÃO DE SUAS PRÓPRIAS HISTÓRIAS	
GEANDRA KARLA DE AVELAR CÔRTEZ	
ÉMILE CARDOSO DE ANDRADE	
CORPO, DESEJO E SEXUALIDADE NA POESIA DE ALICE RUIZ	237
TAINAH PALMEIRA ROCHA	
LUCIANO BARBOSA JUSTINO	
DE OBJETO DA LITERATURA A SUJEITO DA ESCRITA – UMA ANÁLISE	250
DOS POEMAS “ESSA NEGRA FULÔ”, DE JORGE DE LIMA E	
“ALFORRIA” E “NÃO VOU MAIS LAVAR OS PRATOS”, DE CRISTIANE	
SOBRAL	
KAREN KATIÚCIA OLIVEIRA LEITE	
MATERNIDADE E VIOLÊNCIA DE GÊNERO NOS CONTOS	261
“FORÇADAMENTE MULHER, FORÇOSAMENTE MÃE” E “FORAM AS	

- DORES QUE O MATARAM”, DE DINA SALÚSTIO**
LUIZA BENÍCIO PEREIRA
ROSILDA ALVES BEZERRA
- O ESPAÇO E SUBALTERNIDADE NO CONTO** 273
“MARIA” DE CONCEIÇÃO EVARISTO.
EVERLÂNDIA DE AZEVEDO SILVA
FRANCISCA LAÍLSA RIBEIRO PINTO
- ENTRE ARTE, HISTÓRIA E FICÇÃO: OS DISCURSOS SOBRE GÊNERO** 284
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO
GLEICE LINHARES DE AZEVEDO
- O ROMANCE VANGUARDISTA DE MARIA FIRMINA DOS REIS:** 294
DIÁLOGOS SOBRE PIONEIRISMO E CÂNONE LITERÁRIO EM
“ÚRSULA”
BÁRBARA DA SILVA OLIVEIRA
JULIANA CARVALHO DE ARAUJO
- RELAÇÕES DE GÊNERO EM MOÇAMBIQUE E NA NIGÉRIA ATRAVÉS** 305
DOS ROMANCES *NIKETCHE* DE PAULINA CHIZIANE E *HIBISCO*
***ROXO* DE CHIMAMANDA ADICHIE**
ÁUREA REGINA DO NASCIMENTO SANTOS
ANA MAFALDA DA MORAIS LEITE
- DORES E AFETOS EM REDE DE MULHERES:** 315
VIDA E OBRA DE ODAILTA ALVES
ISLENE CATÃO DA SILVA
MONALIZA RIOS SILVA
- ANÁLISE DA OBRA DELPHINE DE MADAME DE STAËL À LUZ DA** 324
REVOLUÇÃO FRANCESA
LOUISE SALLES SCHAEFFER
- CONTOS PARA CRIANÇAS NO SÉCULO XIX: ANA DE CASTRO OSÓRIO** 324
NO PERIÓDICO BRANCO E NEGRO
MARIA LUISA BITTENCOURT DAS NEVES PINTO
GERMANA MARIA ARAÚJO SALES

- AS COSTURAS DO TEMPO E OS FIOS DA MEMÓRIA EM “O PANO ENCANTADO”, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO** 342
NELSILENE DOS SANTOS SILVA
JOÃO BATISTA TEIXEIRA
- NÍSIA FLORESTA EM CORDEL: TRAJETÓRIA PARA UMA EMANCIPAÇÃO FEMININA NO CONTEXTO DO SÉCULO XIX** 353
LUÍS BRUNO PENHA DA SILVA
MARIA SUELY DA COSTA
- O *BILDUNGSROMAN* FEMININO NA LITERATURA AFRO-AMERICANA: UMA LEITURA DE *PRECIOSA*, DE SAPHIRE, COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO** 364
SHARMILLA O’HANA RODRIGUES DA SILVA
- EDUCAÇÃO EM CONTEXTO DE VULNERABILIDADE SOCIAL EM DOIS CONTOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO** 373
LUANA MICAELHY DA SILVA MORAIS
ARTHUR DE SOUSA FERREIRA
- ALMAS NÃO TÊM COR: UMA VOZ ABOLICIONISTA FEMININA NO PERÍODO COLONIAL** 384
CLAUDECI RIBEIRO DA SILVA
ALDINIDA MEDEIROS
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *A MULHER DE PÉS DESCALÇOS*, DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA** 394
MARIA ISMÊNIA LIMA
- MECANISMOS DE CONTROLE DO CORPO FEMININO NA REPÚBLICA DE *GILEAD*** 404
MICHELE DA COSTA SOUZA
MICHELLY SANTOS DE CARVALHO
- ITINERÂNCIA E O SAGRADO FEMININO EM *OUTRO PÉ DA SEREIA* DE MIA COUTO** 417
JOSÉ EDVALDO PEREIRA DOS SANTOS
JOÃO BATISTA TEIXEIRA

- NECROPOLÍTICA E NECROPODER: A CRÍTICA COLONIAL EM** 428
“NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO”
JOÃO BATISTA TEIXEIRA
ROSILDA ALVES BEZERRA
- A POÉTICA ERÓTICA DE GILKA MACHADO: DA MÍSTICA DA** 437
SIMBOLOGIA LUNAR À TRANSGRESSÃO E EXPRESSÃO DO DESEJO
FEMININO
ÉLIDA ALVES FERREIRA
PAULO RICARDO BRAZ DE SOUZA
- A (IN)VISIBILIDADE DA QUESTÃO RACIAL NA OBRA *NATAL*, DE** 448
ASTOLFO MARQUES
PATRICIA RAQUEL LOBATO DURANS CARDOSO
- AS VIDAS ENTRE LACUNAS: A IMAGEM FEMININA NA DISTOPIA A** 459
PARTIR DOS ROMANCES *NÓSE* E *O CONTO DA AIA*
ÉRICA ARAÚJO DA COSTA
WAGNER DOS SANTOS ROCHA
- DISCUSSÕES SOBRE MISOGINIA A PARTIR DA LEITURA DE HESÍODO** 471
E SEMÔNIDES DE AMORGOS
SOLANGE MARIA SOARES DE ALMEIDA
- CAROLINA MARIA DE JESUS: POESIA E INSUBMISSÃO EM *CLÍRIS*** 480
VANESSA MARIA POTERIKO DA SILVA
- ESCRITURA EPIFÂNICA:** 492
UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE LAÇOS DE FAMÍLIA, DE
CLARICE LISPECTOR E OLHOS D'ÁGUA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO
DEBORA KEYTE RODRIGUES LIMA
MÔNICA MARIA FEITOSA BRAGA GENTIL
- CORPO, GESTO E ESCRITA EM NOVAS CARTAS PORTUGUESAS** 502
FRANCISCA LICIANY RODRIGUES DE SOUSA
- CORPOS QUE PENSAM: OS ESPAÇOS DO PODER ANGOLANO NA** 513
REVISTA *MENSAGEM* (1951-1952)
RANNYELLE ROCHA TEIXEIRA

DURVAL MUNIZ DE ALBUQUERQUE JÚNIOR	
CORPOS-ALVO: DA SENZALA AO CORTIÇO	521
JULIANA CARVALHO DE ARAUJO DE BARROS	
“SUA SATISFAÇÃO, MINHA DECISÃO”.	533
O PERFIL DAS CORTESÃS NA OBRA DE LUCIANO DE SAMÓSATA	
GLAUDINEY MOREIRA MENDONÇA JUNIOR	
“E FOI ENTÃO QUE ME ENTENDI MULHER”:	542
E SEXUALIDADE NO CONTO <i>ISALTINA CAMPO BELO</i>	
ANDRESSA ALMEIDA DOS SANTOS	
CÁSSIA DA SILVA	
UM MERGULHO SOBRE A HISTÓRIA AFRICANA EM <i>O MAR QUE</i>	553
<i>BANHA A ILHA DE GORÉ</i>, DE KIUSAM DE OLIVEIRA	
EMANUELLE VALÉRIA GOMES DE LIMA	
ROSILDA ALVES BEZERRA	
FACES DE MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO NA IMPRENSA	560
MARANHENSE	
GARDÊNIA SOUSA SILVA	
CRISTIANE NAVARRETE TOLOMEI	
A CONJUGALIDADE, O ARMÁRIO E O INCÔMODO EM <i>AMORA</i>, DE	573
NATALIA BORGES POLESSO	
LARISSA TEODORO ANDRADE	
PALOMA VIDAL	
<i>É NOSSO O SOLO SAGRADO DA TERRA</i>: A POESIA DE COMBATE E	582
RESISTÊNCIA EM ALDA DO ESPÍRITO SANTO	
LERIVALDO DA CUNHA FERREIRA	
ROSILDA ALVES BEZERRA	
LIBERDADE SEXUAL: UM ESTUDO SOBRE A SEXUALIDADE DA	595
MULHER INDÍGENA POTIGUARA	
IVANILZA CINESIO GOMES	
IRANILZA CINESIO GOMES FELIX	

“LUAMANDA” ENTRE CORPOS E SUJEITOS	605
LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO	
SEXYTERAPIA: UMA ANÁLISE TEMÁTICA DA REVISTA PETECA	614
MONIQUE RYBA PORTELA	
VOZES DISSONANTES: REPRESENTAÇÕES DA MULHER COLONIAL	623
EM <i>DESMUNDO</i> E <i>A ÁRVORE DAS PALAVRAS</i>	
DINAMEIRE OLIVEIRA CARNEIRO RIOS	
MULHER, MOIRA E MORTE: AÇÃO E DESTINO DAS	633
PERSONAGENS FEMININAS EM <i>O QUINZE</i>	
DANIELLE MOTTA ARAUJO	
ANA MARIA CÉSAR POMPEU	
MULHERES EM CENA: CORPOS, ESPAÇOS E PROTAGONISMO DAS	640
MULHERES NA CULTURA POPULAR	
YASMIN DE ANDRADE ALVES	
ISRAELA RANA ARAÚJO LACERDA	
LUCIANA ELEONORA DE FREITAS CALADO DEPLAGNE	
O CORPO E A VOZ DA MULHER ANGOLANA EM RITOS DE	649
PASSAGEM	
SABRINA MARIA SILVA OLIVEIRA	
MARIA ELVIRA BRITO CAMPOS	
O CORPO FEMININO EM “PRECIOSIDADE” DE CLARICE LISPECTOR	660
MIDIANE MÉRCIA VIANA OLIVEIRA	
O CORPO LIBERTO EM A MESMA FOME, DE MARIZE CASTRO	670
ANDREZZA RAKELL MARQUES DOS SANTOS	
MONALIZA RIOS SILVA	
O NÃO PERTENCIMENTO AO ESPAÇO PATERNO EM <i>HIBISCO ROXO,</i>	680
DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE	
ELIANE MARIA DA SILVA	
FRANCISCA LAILSA RIBEIRO PINTO	
REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO FEMINISTA EM <i>ALGUM AMOR QUE</i>	692

<i>NÃO MATE</i> DE DULCE CHACÓN	
MAYRA MARTINS GUANAES	
DAS MARGENS: UM SONHO DE LIBERDADE	700
MARIA LUANA CAMINHA VALOIS	
REVISITANDO O GÊNERO: UMA REVISÃO LITERÁRIA INTERDISCIPLINAR DA CONSTRUÇÃO DE GÊNERO	713
CALVIN BATISTA CAMPOS	
<i>SANGRIA</i>, DE MARIA DO CÉU, E <i>CARNÍVORAS</i>, DE ADRIANA VAREJÃO: IMAGENS DO FEMININO NA CANÇÃO POPULAR E NAS ARTES VISUAIS	723
ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS	
ELEMENTOS DE RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS SOB A ÓTICA DE “OLHOS D’ÁGUA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	736
GISLAINE IMACULADA DE MATOS SILVA RICARDO MAGALHÃES BULHÕES	
SLAM DAS MINAS-RJ: DESCOLONIZANDO SABERES	747
FABIANA BAZILIO FARIAS	
“SOMOS ÚTEROS DE DUAS PERNAS”: O CORPO FEMININO COMO PROPRIEDADE DO ESTADO EM <i>O CONTO DA AIA</i>	756
BÁRBARA SOARES DE CARVALHO JULIANA CARVALHO DE ARAUJO DE BARROS	
TESTEMUNHAS OCULARES X, Y E Z, DE ADRIANA VAREJÃO: UMA (RE)VISÃO DO FEMININO NO BRASIL DO SÉCULO XVI	768
CLEIDI STRENSKE	
ESCRITAS DE SI: A POESIA DE FERNANDA YOUNG E A FILOSOFIA DE JUDITH BUTLER	780
RHUSILY REGES DA S. LIRA	

- A DESREGULAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NA FICÇÃO DE** 788
MARIA JOSÉ SILVEIRA
ELANE DA SILVA PLÁCIDO
- AS INQUIETAÇÕES E DÚVIDAS DA MULHER EM TORNO DA SUA** 801
CONDIÇÃO SOCIAL, NO CONTO *AMOR* DE CLARICE LISPECTOR
TAINAH PALMEIRA ROCHA
MICHELLE THALYTA CAVALCANTE ALVES PEREIRA
- NOÉMIA DE SOUSA: UMA REFLEXÃO METALÍNGUISTICA EM “SE** 810
ESTE POEMA FOSSE...” E “POESIA, NÃO VENHAS!”
TAINAH PALMEIRA ROCHA
LUANA MICAELHY DA SILVA MORAIS
- O ROMANCE GÓTICO COMO RESISTÊNCIA: APROXIMAÇÕES ENTRE** 820
VULGO GRACE, DE MARGARET ATWOOD E O MORRO DOS VENTOS
UIVANTES, DE EMILY BRONTË
NATÁLIA GONÇALVES DE SOUZA SANTOS
- QUESTÕES DE GÊNERO PRESENTES EM ENREDO LITERÁRIO: O** 832
CASO DA OBRA *MRS. DALLOWAY* DE VIRGINIA WOOLF
SILVANA DE MATOS BANDEIRA
ANDREA CRISTIANE KAHMANN
- UM RIO TRANSBORDANDO O SENSUAL E A FORÇA DA MULHER: A** 841
ESCRITA DE MEL ADÚN
SÔNIA MARIA FERREIRA DE MATOS
- O LUGAR DO CORPO FEMININO NA ESCRITA DE *NOVAS CARTAS*** 855
PORTUGUESAS
MARISTELA KIRST DE LIMA GIROLA
- A MULHER POR TRÁS DA OBRA: DEBORAH BRENNAND EM** 863
“CLARIDADE”
BÁRBARA MAGALHÃES TAVARES RODRIGUES
WALTER VALDEVINO DO AMARAL
- UMA LEITURA SOBRE A SEXUALIDADE DA MULHER OITOCENTISTA** 871
EM *LÉSBIAS*, DE MARIA BENEDITA CÂMARA BORMANN (DÉLIA)

PAMELA RAIOL RODRIGUES

PODE UMA ESCRAVA FALAR? OU A NARRADORA EUFROZINA DE 883
ANGOLA, AS RICAS-DONAS, DE ISABEL VALADÃO

ELIANA PEREIRA DE CARVALHO

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO

THE ROAD NARRATIVE - UM PERCURSO SOBRE A LITERATURA 894
LÉSBICA NOS TEXTOS DE EMILY M. DANFORTH E CAROL

BENSIMON

VIVIANE MARTINI

**“NO TEMPO FRÁGIL DAS HORAS”:
ENTRELAÇAMENTOS ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E GÊNERO NA
ESCRITA DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA**

LUÍZA VIEIRA CAVALCANTI¹
WALTER VALDEVINO DO AMARAL²

RESUMO: O uso da literatura como fonte ou objeto de pesquisa pelas/os historiadoras/es vem se tornando, cada vez mais, frequente. Além disso, através das obras literárias é possível estabelecermos diversas problematizações acerca de distintas perspectivas que abarcam estudos e reflexões sobre gênero. Portanto, pretendemos, neste trabalho, analisar como a obra “No tempo frágil das horas”, da escritora pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, se insere nessas discussões. Este romance histórico narra a trajetória de uma mulher influente do período imperial brasileiro, em Pernambuco, colocando em voga o protagonismo feminino em sua escrita. Dessa forma, a partir de uma leitura analítica do livro, é possível compreendermos, não apenas a história de Maria Antônia Carneiro da Cunha, a Baronesa de Vera Cruz, mas de muitas outras mulheres que naquela época vivenciaram histórias semelhantes. Além disso, a obra contribui para compreendermos um pouco, o que há da autora em sua produção, auxiliando na construção de uma narrativa biográfica sobre ela mesma. Com efeito, como aportes teórico-metodológicos utilizamos a filósofa estadunidense Judith Butler para as problematizações de gênero, o historiador francês Roger Chartier para estabelecermos relações entre livro e autora, bem como, o brasileiro Diogo da Silva Roiz para analisarmos a relação entre História e Literatura.

PALAVRAS-CHAVE: História. Literatura. Gênero.

CONEXÃO ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E GÊNERO

A História e Literatura são áreas que estão frequentemente se encontrando dentro da Academia. A historiografia, desde o século XX, vem se apropriando da produção literária usando-a como fonte ou objeto dos seus trabalhos. As abordagens para tal efeito podem ser múltiplas, dependendo do enfoque que pretende ser dado pelo/a pesquisador/a. Entretanto, nem sempre esse entrelaçamento foi bem quisto por grande parte dos profissionais da área. Durante o processo de consolidação da História enquanto uma Ciência, duas correntes teóricas foram fundamentais para o delineamento de discussões sobre o que poderia ou não ser utilizado como fonte: o positivismo e o historicismo.

Com efeito, o primeiro dos movimentos que assinalamos é uma corrente que se gesta influenciada pelos ideais iluministas. Dentro desse aspecto, uma busca por unanimidades nas narrativas passou a ser mais utilizada (Cf. BARROS, p. 77). A metodologia foi também dentro dos seus pressupostos cada vez mais requerida e produzida para legitimar o caráter científico das

¹ Graduanda em História na Universidade Católica de Pernambuco. Bolsista PIBIC-UNICAP. Pesquisadora do Cactos - Núcleo Unicap de Estudos de Gênero. E-mail: luizavieiracavalcanti@gmail.com.

² Docente do Curso de História e do PPGH da Universidade Católica de Pernambuco. Coordenador do Cactos - Núcleo Unicap de Estudos de Gênero. E-mail: walterdoc@gmail.com.

áreas das humanidades. Portanto, os objetos e fontes eram definidos, também, para servir a tais propósitos, em outras palavras, confiava-se restritamente nos documentos tidos oficiais. Porém, a problematização acerca desse assunto atinge seu maior ápice no movimento seguinte.

O historicismo enfatizou o diálogo na crítica ao documento, esmiuçando os limites do que poderia ou não ser utilizado pelos/as historiadores/as. Isso, porque trazia consigo a ideia – que futuramente seria trabalhada mais a fundo pelo relativismo – de que o/a cientista das humanidades não poderia se destacar da sociedade em que estava inserido/a. Logo, além das narrativas serem influenciadas pelo lugar de quem as produz, os documentos também sofriam tais influências, por isso, eram consideradas mais confiáveis, pelas linhas mais conservadoras da corrente, as fontes tidas oficiais.

Portanto, por muitos anos se mantiveram restritas as possibilidades de abordagens de outros elementos como fonte e objeto para a historiografia. Não obstante, os séculos XX e XIX vivenciaram diversas alterações na sociedade ocidental, em praticamente todos os setores, sendo um deles foi justamente a História. Dentro desse contexto, a “Virada Linguística” e a “Escola dos *Annales*”, são postos como os principais protagonistas para a abertura do leque de possibilidades às fontes e objetos das Ciências Humanas. A primeira corrente, apesar de ser mais movimentada pela a Filosofia, foi “veementemente crítica quanto à função do historiador e aos critérios de sua escrita da história, os avanços que ela trouxe para o campo dos estudos históricos são inegáveis” (ROIZ, 2009, p. 618). Logo, tais perspectivas, influenciaram também no que posteriormente se tornaria os *Annales*, que primeiro voltou-se às Ciências Sociais, mas não tardou a pregar a interdisciplinaridade em seu sentido mais amplo. Desde então, mais e mais pesquisadores/as da História vêm utilizando a Literatura para enriquecer o conteúdo, ou figurar como centro, dos seus trabalhos.

Neste artigo, intentamos tanto fazer uso do livro “No Tempo Frágil das Horas”, da escritora pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, como objeto central de nosso estudo, quanto compreender como ele se relaciona dentro das perspectivas e discussões sobre os estudos de gênero. A partir, deste prisma:

O texto literário como máquina de guerra é, em cada caso, dirigido contra a divisão hierárquica do gênero, a cisão entre o universal e o particular, em nome da recuperação da unidade anterior e particular, em nome da recuperação da unidade anterior essencial desses termos (BUTLER, 2017, p. 207).

Neste sentido, as obras literárias podem ser tanto utilizadas para manter as estruturas socialmente construídas como para denunciá-las. No caso da análise deste trabalho, identificamos na escrita da autora, uma demonstração intencional de problemáticas relacionadas a tais papéis de gênero, colocando o protagonismo feminino como centro da narrativa.

NO TEMPO FRÁGIL DE LUZILÁ

Com efeito, antes de prosseguirmos uma análise do conteúdo deste livro, ressaltamos a necessidade de descrever um pouco sobre a trajetória da autora que o escreveu. Isso, porque, antes da obra ser publicada, ela passa por distintos processos, que podem interferir em aspectos do seu conteúdo. Pois, como afirma o historiador francês Roger Chartier: “Claramente, a

constituição de arquivos literários não pode ser separada da constituição de categorias filosóficas, estéticas e jurídicas que definiam um novo regime para publicação e apropriação de textos – particularmente os “literários” (CHARTIER, 2014, p. 139). Apesar destes aspectos, sem dúvida, o principal deles é de fato o/a autor/a, afinal, será ele/a que receberá os créditos por todo o resultado oriundo da obra.

A partir desse pressuposto, passamos a narrar um pouco da trajetória biográfica de Luzilá Gonçalves Ferreira. Ela nasceu em 19 de novembro de 1936, no município de Garanhuns, Pernambuco. A partir de uma oportunidade de trabalho para seu pai, Lupercino Gonçalves, a família se mudou, quando ela era ainda muito nova, para o estado de Alagoas. Entretanto, só quando mudaram para a cidade do Recife, foi que a autora descobriu o universo das letras, tornou-se uma leitora voraz dali em diante. Porém, as publicações das suas obras aconteceram relativamente tarde, pois mesmo trabalhando e sendo reconhecida no meio acadêmico, foi apenas aos 46 anos de idade que publicou seu primeiro livro, “O espaço do seu rosto”.

Em sua formação acadêmica, graduou-se em Letras Neolatinas pela Universidade Federal de Pernambuco (1958). Em seguida, realizou duas especializações na área, uma pela Aliança Francesa - Delegação Geral, AF/RJ, (1960) e outra pela Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne (1961). Além disso, cursou o mestrado em Letras, também na UFPE (1984) e o doutorado em Estudos Literários, Ciência de Textos e Documentos pela Université de Paris VII - Université Denis Diderot, U.P. VII, França. Ademais, devido sua atuação incisiva na área, Luzilá recebeu diversos prêmios, alguns deles mais de uma vez, como o “Woman of the year”, que ganhou nos anos de 2004 e 2006. Sendo, portanto, uma escritora de grande evidência midiática e de influência no meio literário. Frequentemente, suas obras figuram o foco de estudo para teses, artigos e estudos científicos.

No ano de 2011, foi nomeada como imortal pela Academia Pernambucana de Letras, ocupando a cadeira de número 38, antes ocupada pelo escritor Waldimir Maia Leite. Com efeito, foi em um livro, organizado pela também acadêmica, Fátima Quintas, sobre os/as intelectuais da APL, que Luzilá comentou sobre a questão de gênero está sempre presente em sua escrita:

Os principais personagens dos meus romances são mulheres. Essa espécie de feminismo não foi uma escolha. É algo que se impõe quando se questiona a história das mulheres, quando se relê sua história através dos séculos. Quanta voz embargada, para usar uma expressão de Márcia Wanderley, quanta fala sufocada, quanto desejo reprimido (FERREIRA, in: QUINTAS, 2016, p. 444).

Dessa forma, por mais que reconheça seus privilégios, ela sempre tem procurado em suas obras, problematizar as realidades das mulheres, de classe e, ainda que, de forma mais tímida, algumas questões de raça. Sendo assim, esses aspectos passaram a serem considerados como características elementares da autora. Destarte, no livro “No tempo frágil das horas”, é possível serem analisados todos estes componentes distintivos da sua escrita. Assim, ao entrecruzá-los com os dados históricos, é possível desenvolvermos problematizações muito contundentes acerca do patriarcalismo que se fincou culturalmente na realidade do Brasil, desde o início da sua colonização.

ASPECTOS APRESENTADOS NA OBRA

“No Tempo Frágil das Horas” é um livro que recebeu grande circulação nos mais distintos meios intelectuais. Apesar de ter sido escrito por uma pernambucana, a sua publicação foi realizada pela editora Rocco, do Rio de Janeiro, no ano de 2003. O contexto narrado por Luzilá é sobre a trajetória de vida de Maria Antônia Carneiro da Cunha conhecida como Baronesa de Vera Cruz (1832 – 1891). Dentro desta perspectiva, temas como o abolicionismo, a condição da mulher no Brasil Império, mais especificamente no Estado de Pernambuco.



Imagem 1: Fotografia da Baronesa de Vera Cruz, autor Alberto Henschel, domínio público.

A autora inicia o livro com as seguintes palavras de ressalva: “Os personagens desse romance existiram, mas as paixões foram imaginadas, como sempre” (FERREIRA, 2003, p. 8). Indicando, portanto, que o romance escrito por ela, não obstante ter sido baseado em fatos históricos e narrativas de pessoas que realmente existiram, é uma obra literária e, portanto, segue outro comprometimento com os/as leitores/s diferente daquele assumido em uma narrativa científica. Ademais, questiona-se ainda, se essas paixões, que se propôs a inventar para o livro, não seriam sempre imaginárias, ou seja, uma construção social desenvolvidas nas relações.

Logo na primeira parte da obra, nos deparamos com uma impactante cena, a mãe Maria Archangela que acabara de dar a luz, prometendo a mão de sua filha recém-nascida, Antonia, ao seu irmão, Manuel Joaquim, portanto, tio da criança. Este, por sua vez, já estava com uma idade bem mais avançada que a sombrinha, visto que, a autora narra brevemente sua passagem pelo curso na área jurídica. Não obstante, para ele, seria necessária uma espera de 12 a 14 anos, para que a menina crescesse um pouco, até que pudessem contrair o matrimônio.

Em seguida, com Antonia já “mocinha” (entende-se que ela já havia menstruado), é exposta uma discussão da jovem e sua mãe sobre a condição dos/as escravizados/as. Elas comentam sobre uma mulher negra chamada Joana, a qual, segundo contou a Antonia, era uma princesa trazida forçosamente para o Brasil e havia sido comprada para trabalhar no engenho – história que para senhora Archangela era inventada –, e sobre o desejo da menina de libertar estes sujeitos escravizados. A partir desta leitura, apresentada logo no início é possível estabelecermos

uma série de problematizações sobre a posição social das mulheres na sociedade brasileira, e, mais ainda, sobre as distinções raciais, a condição da mulher e do homem pretos, desde o período imperial até suas permanências em dias hodiernos.

Após a concretização do casamento, acontece outro fator contundente nessa primeira parte: a noite de núpcias. Este momento é descrito de uma maneira tal, que nos fica claro que Antonia não tinha muita noção daquilo que estava se passando, pois, até então, a figura de Manuel era para a jovem quase que paternal e, mesmo, com esta mudança de tio para esposo, parecia que para ela muita coisa iria mudar, segundo a narrativa de Luzilá. Entretanto, após o ato sexual sem consentimento, tudo muda para a protagonista, assim, como mudaria para qualquer criança que vivenciasse algo parecido. Além disso, há a normalização do ato sexual sem o consentimento dela, que é um agravante dentro do contexto vivido pelas mulheres no período. Antonia seria, portanto, obrigada a viver com seu agressor até seus últimos dias e teria, assim, como muitas outras mulheres, uma visão deturpada sobre a sexualidade, sexo ou mesmo sobre o amor.

A partir de então, a personagem muda seu porte e posicionamento ao passar desta primeira parte da obra. Após o casamento, ela assume o posto de senhora, tendo como objetivos e responsabilidades cuidar da casa e auxiliar o marido e filhos no que precisassem, mesmo que continuasse com uma idade diminuta. Além disso, fica demonstrado que, algo que seu marido/tio muito almejava era a ascensão de se tornar barão, se tornando, portanto, a ambição comum ao casal. Durante a visita de uma amiga, é lida uma lista das senhoras encomendadas à Imperatriz, na qual Antonia estaria presente como esposa de Manuel Joaquim. Neste momento, temos um diálogo em que a protagonista acusa uma reflexão: “Falastes que se tratava de uma lista de senhoras e começa a leitura por um nome de senhor” (FERREIRA, 2003, p. 40). Na ocasião, a amiga responde com naturalidade que sempre se atrelam as mulheres ao nome do marido e inclusive comenta-se sobre a troca de nome após o casamento. Assim, Luzilá dispõe através dos diálogos que criou para as cenas vividas por Antônia uma série de questionamentos sobre toda a construção social do casamento para as mulheres, que deixam de ser filhas de um homem para se tornarem "mulher" de outro.

A chegada do Imperador no Engenho de Monjope também é narrada pela autora, entretanto, nessa cena, Antonia se mantém contida, interagindo apenas quando solicitada. Esta questão de como as senhoras de engenho se portavam ao chegar uma visita, também foi problematizada, cientificamente, pela escritora Fátima Quintas (Cf.: 2008, p. 56). Luzilá destaca ainda, certa atitude humilde por parte de D. Pedro II, ao descrever sua passagem pela região. Contudo, após esta visita recebem o título de Barão e Baronesa de Vera Cruz. Nessa ocasião, poucos dias depois, um amigo os visita, João Joaquim, parabeniza-os pelo título e em conversa pessoal comenta que estava fazendo seu testamento com a esposa. Destarte, na partilha dos bens decidiu que não deixaria nada para as filhas, como punição, uma vez que, após se tornarem viúvas, elas casaram-se novamente em um tempo que o pai julgou ser muito rápido. Portanto, para repreendê-las por “não respeitar”, em nome de seus falecidos genros, não possuiriam nenhuma parte da herança, em caso de morte dos seus pais, com uma ressalva em sigilo de que se a mãe o fizesse o mesmo, também não teria direito de receber as posses do marido.

O fim da primeira parte narra os dez anos que se seguiram para aquele casal, as conquistas de Manoel Joaquim e a filha que da relação foi gerada, Maria Arcanja. Segundo a autora, Antonia: “não levava adiante a tarefa pela qual viviam, a de gerar filhos que conservariam

pelos séculos aquele nome de família, aqueles traços físicos e morais, defeitos e taras, virtudes e qualidades” (FERREIRA, 2003, p. 63). Apesar de não ter gerado um filho homem, Arcanja era delicada, subordinada e obediente, digna de figurar junto o retrato da família, encomendado por seus pais. Conclui esta parte, comentando como se deu o falecimento de Manuel Joaquim, relatando que no seu velório marcharam juntas as três gerações: avó, mãe e filha, todas de luto e vestidas de preto. Entretanto, a filha que era muito frágil não tarda a falecer, deixando a protagonista ainda mais solitária.

Na segunda parte, outra personagem feminina é apresentada na trama, uma sobrinha chamada Maria Amália, que recentemente se tornara viúva. As duas viajam juntas para Paris, lá conhecem um homem que, posteriormente, se torna marido da sobrinha, sem a bênção dos seus pais. Ainda no início dessa parte, Luzilá torna evidente o que levou ao título da obra: “Antonia olhava fascinada a jovem que horas antes se entregava à melancolia. E se dizia que a alegria e a tristeza eram coisas que iam e vinham, afirmando-se e se dissolvendo no tempo frágil das horas” (FERREIRA, 2003, p. 71). Isso representa um dos muitos os momentos de epifanias e mudanças que para ela acontece através da relação com sua sobrinha. Não obstante, a passagem de Maria Amália na obra é curta, pois logo em seguida, ela vem a óbito também. A sobrinha adoece após sair com seu marido em tempo de chuva, mesmo com os alertas de sua tia para não irem. A jovem estava que grávida, teve um filho chamado Manuel, mas logo depois do seu nascimento, ela não resistiu e faleceu. A maior problemática dessa parte se dá quando no dia do velório, um homem entrega um papel com as dívidas que ela havia feito. A grande quantia muda o rumo da vida de Antonia, do viúvo e do pequeno Manuel.

A terceira parte da obra dá um enfoque maior para os momentos que antecedem o fim da trama de Antonia. No início há uma conversa muito pertinente sobre o declínio do engenho e sobre a temática abolicionista. É perceptível uma alteração no tom da protagonista que, em primeiro momento se coloca favorável a abolição, dentro de uma perspectiva humanista, mas que agora, numa fase mais adulta mantém o posicionamento político menos favorável a abolição, de forma mais atenuada. Em todo o livro, ao se tratar das pessoas pretas sempre há uma posição distanciada, sendo estas colocadas sempre em plano de fundo para o que ocorre na trama real da vida das pessoas brancas que “protagonizam” as narrativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos perceber a obra no "No Tempo Frágil das Horas" tem a proposta de abordar temas sensíveis, porém necessários. A escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira é fluída e poética, tornando mais instigante a história da personagem. Entretanto, mesmo se tratando de um romance histórico, não é possível considerá-lo apenas como um documento historiográfico.

Apesar disso, o brilhantismo e fidedignidade não são diminuídos em nenhum momento nesta obra literária. Portanto, faz-se necessário, termos a compreensão de que, apesar de Luzilá se propor a falar-nos sobre a história de uma mulher que de fato existiu em um tempo não ficcional, as narrativas descritas por ela ainda permanecem ficcionais. Entretanto, o objetivo de uma obra deste gênero não está em escrever uma peça da historiografia, mesmo porque a autora não é historiadora, mas o romance histórico está escrito como uma forma de retratar acontecimentos de forma subjetiva, com liberdade para condução do desenvolver da trama e das personagens.

Por fim, ressaltamos que, esta obra frequentemente é objeto de estudo de historiadores/as que contribuem ao seu modo para o enriquecimento das problematizações realizadas pela autora. Além disso, ao estabelecer parâmetros da trajetória de Antônia, ela denuncia permanências culturais que, apesar de tantas mudanças, a sociedade brasileira ainda está fincada em tal herança patriarcal, racista, misógina etc.

REFERÊNCIAS

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História, vol. II: Os primeiros paradigmas: positivismo e historicismo**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução, Renato Aguiar, 14 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

QUINTAS, Fátima. **A Academia Pernambucana de Letras de portas abertas - gestão 2012-2016**. Recife: Edições Bagaço. 2016.

QUINTAS, Fátima. **Sexo à Moda Patriarcal: o feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre**. São Paulo: Global, 2008.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **No tempo frágil das horas**. Rio de Janeiro: editora Rocco, 2003.

ROIZ, Diogo da Silva. A reconstituição do passado e o texto literário: a resposta dos historiadores a “virada linguística”. **Diálogos** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Maringá/PR, v. 13, n. 3, p. 587-624, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/36721/19011>>. Acesso em: 20 set. 2020.

CLARICE E TEOLINDA SE ENCONTRAM: PERSONAGENS FEMININAS EM *ÁGUA VIVA* E *O SILÊNCIO*

GEISIANE DIAS QUEIROZ³

RESUMO: Este artigo tem por objetivo estudar as personagens femininas das obras *Água viva* (1974), de Clarice Lispector, e *O silêncio* (1981), de Teolinda Gersão, ao apresentar o processo construtivo dos principais tipos femininos nos romances mencionados. Levando em consideração os enredos, seguiremos os caminhos das narradoras-personagens que decerto possuem divergências, porém encontramos pontos em que estas se encontram na tentativa de ouvir a voz que chama a atenção para a importância do conflito interior das personagens. Ao romper com a situação em que se encontram, cada uma das personagens, a narradora de *Água viva* e Lídia, formam e transformam os romances em verdadeiros *puzzles*, onde o leitor tem papel primordial ao construir os sentidos do texto. Partindo dos romances de Lispector e Gersão, analisou-se individualmente as personagens emblemáticas de cada uma confirmando o percurso ficcional paralelo das autoras. Por fim, ao debruçar-se especificamente sobre *Água viva* e *O silêncio*, a comparação demonstra a imprecisão e fluidez como características marcantes na construção das personagens estudadas.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. Teolinda Gersão. Personagem.

Quando se descobre que não se tem mais nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer isso (SONTAG, 1987, p. 19).

O romance que finaliza o século XX sofre influências diretas da sociedade moderna refletindo na narrativa uma nova configuração. No romance contemporâneo é comum encontrarmos narrativas que buscam se explicar, configurando o que se denomina metaliteratura. O autor se utiliza da voz do narrador para demonstrar os procedimentos da criação literária exigindo, dessa forma, uma maior participação de seu leitor. Comumente direcionadas a um interlocutor ideal, estas narrativas costumam se apresentar como um *puzzle*: um quebra-cabeças que só passa a ter sentido, só se mostra enquanto imagem clara e completa após a junção de todas as peças. No entanto, há ainda mais um agravante. A última peça geralmente está fora do texto, na relação leitor-autor.

Nesse artigo, visamos analisar os romances *Água viva* (1973) e *O silêncio* (1981) identificando semelhanças, seja na maneira de apresentação das personagens, seja nas diferenças que as qualificam. Levando em consideração os enredos, seguiremos os caminhos das narradoras-personagens demonstrando pontos em que estas se encontram na tentativa de ouvir a voz que chama a atenção para a importância de seus conflitos interiores.

A começar pela prosa de ficção intimista, corroboramos o que foi apontado por Benilde Justo Caniato sobre como esta encontra-se voltada para o que existe de mais escondido no ser humano:

³ Universidade Federal do Piauí – UFPI.

[...] os dados da consciência do presente interagem com os do passado, dando-lhes nova existência. Assim, na narrativa de *tensão interiorizada*, a personagem nuclear não se dispõe a enfrentar a antinomia *eu/mundo* pela ação, mas procura subjetivar o mundo num incessante retorno ao passado.

Buscando um melhor conhecimento de si mesmas, as criaturas ficcionais tornam-se indefinidas, num mundo contraditório do qual tentam evadir-se sem resultados concretos. Disso se segue, segundo nos parece, a *indiferença*, o *cansaço* de existir, [...]. São personagens que conhecem o *outro* segundo o seu próprio *eu*, explicando-se por tal razão a preferência dos autores intimistas pela *focalização interna (visão com)*, e pela 1ª pessoa gramatical. A vida autêntica será o regresso ao passado, pois ali poderão descobrir o sentido mais profundo do existir (CANIATO, 1996, p. 15, grifo da autora).

Dessa forma, as personagens de *Água viva* e *O silêncio* se nutrem de um passado (presente e passado, no caso de *O silêncio*) para questioná-lo e romper com a atual situação de cada uma delas. Nos tópicos seguintes analisaremos separadamente as narrativas de cada romance para enfim compará-los em suas sutilezas.

Com a alcunha de “ficção”, *Água viva* se torna um texto fronteiro: está situado “no limite da linguagem, do gênero, do tema, da estrutura narrativa, do leitor” (CORREA, 2006, p. 11). Clarice entevia que o texto seria pouco apreciado ao afirmar em uma entrevista que “O livro será muito criticado [pois] ele não é conto, nem romance, nem biografia, nem tampouco relato de viagens... sabe, *Objeto gritante*⁴ é uma pessoa falando o tempo todo” (LISPECTOR apud CORREA, 2006, p. 54).

Segundo Benedito Nunes, *Água viva* é um improviso, “fluido quanto à matéria [...] não tem outra história senão a do fluxo de uma mediação erradia, apaixonada, ao sabor da variação de certos temas gerais” (NUNES, 1989, p. 157). Considerando-o como um texto inclassificável, Benedito Nunes elenca questões a respeito da história que se conta:

O que pode dizer-nos, pois, essa humilde e temente escritora? E sobre o que deverá escrever? São as questões que latejam nas páginas de *Água viva*, conservando por todo artifício ficcional a figura do narrador (quem narra é uma pintora, com a pretensão de escrever ‘redondo, enorme e tépido’, tal como pinta), o que possibilita a abertura do confronto, autêntico tema maior de uma obra politêmica, sem enredo e sem personagens, entre a necessidade de dizer e a experiência de ser, no curso de improvisações que oscilam segundo motivos desconexos: paisagens hipotéticas, o tempo, a morte e Deus suscitam a cadeia da *prática meditativa*, misto de descrição reflexiva e de comentário, indefinidamente prolongável, no ritmo tenso, passional, de um jogo de pensamento, que se intensificou em *A maçã no escuro*, do qual o narrador participa por inteiro, como sujeito e objeto da narração, seu corpo e sua alma vulnerados pelo perigo da escrita a que se expõem. Como em *A paixão segundo G. H.*, a personagem-narradora sempre fala diretamente ao leitor, seu apoio e seu refúgio dramáticos (NUNES, 1989, p. 157, grifo do autor).

Em *Água viva*, Clarice Lispector subverte os gêneros literários e transforma o “instante-já” numa prosa poética. O exercício da escrita se faz no momento da própria escritura, levando-o a ser

⁴ *Água viva* foi um dos romances mais trabalhados pela autora. Inicialmente, o manuscrito possuía mais de duzentas páginas e à medida que Clarice fazia uma nova revisão, a narrativa foi tomando o contorno que se forma na narrativa aqui analisada. Antes da edição final, *Água viva* teve dois outros títulos: *Objeto gritante* e *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*.

o que Benedito Nunes chamou de “improvisado ficcional”. A história relatada é de uma narradora-personagem sem nome, que termina um relacionamento e grita Aleluia, numa “felicidade diabólica” (LISPECTOR, 1998, p. 9), uma “felicidade [que] dói” (LISPECTOR, 1998, p. 64).

A personagem-narradora de *Água viva* se dirige a um interlocutor durante toda a narrativa. Após o término de um relacionamento, a narradora, que chamaremos apenas do pronome “eu”, decide escrever para este “tu”, companheiro de outrora. É nessa escrita direcionada a ele que o texto se constrói. Pouco nos é informado da personagem além do que ela própria traz ao se escrever. Através da escrita a narradora busca a plenitude.

Em *Água viva*, Lispector subverte os gêneros fazendo quase que um diário ficcional: medindo o tempo por meio de instantes-já, o que a narradora nos mostra é o processo de criação da sua arte. O “tu”⁵ masculino confunde-se com o “tu” leitor e neste “exercício de esboços” a narradora faz uma pausa – silêncio – na escrita (“Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais” LISPECTOR, 1998, p. 34), para poder morrer simbolicamente (“Penso que agora terei de pedir licença para morrer um pouco” LISPECTOR, 1998, p. 65) e então retorna à escritura do texto como uma busca à plenitude (“Não. Não consegui morrer” LISPECTOR, 1998, p. 65).

A cada pausa verificamos uma incompletude e as mortes no texto podem ser interpretadas como uma saída para a vida prática desta personagem. Após cada pausa (ou morte), a narradora retorna trazendo algo de seu cotidiano, em forma de fluxo de consciência, que logo se perde em devaneios:

Voltei. Estou pensando em tartarugas. Uma vez eu disse por pura intuição que a tartaruga era um animal dinossáurico. Depois é que vim ler que é mesmo. Tenho cada uma. Um dia vou pintar tartarugas. Elas me interessam muito. Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se então os bichos. Para que uma tartaruga? Talvez o título do que estou te escrevendo devesse ser um pouco assim e em forma interrogativa: ‘E as tartarugas?’ Você que me lê diria: é verdade que há muito tempo não penso em tartarugas (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Tratando agora do primeiro romance de Teolinda Gersão, *O silêncio*, verificamos uma tentativa de Lúcia, personagem principal, travar um diálogo com seu parceiro, Afonso. A dificuldade desta conversa se mostra logo no primeiro parágrafo do livro, por ser pura imaginação:

Lúcia imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo. Eram um homem e uma mulher e falavam. E o que diziam, ou o que a mulher dizia, era a tentativa de um diálogo fundo, mais fundo do que o diálogo de amor que se trava, ao nível do corpo, entre uma mulher e um homem (GERSÃO, 1984, p. 11).

A relação de Lúcia e Afonso tem início no adultério. Afonso, casado com Alcina, encontra em Lúcia a possibilidade de renovação através do amor. De maneira fragmentada, com recuos no tempo da diegese, sabemos que Afonso se muda para uma casa de praia e convida Lúcia para morar com ele. A relação do casal é regida por influência desta casa e o excesso de organização de Afonso se torna um aprisionamento para Lúcia.

⁵ “Guardo o seu nome em segredo. Preciso de segredos para viver” (LISPECTOR, 1998, p. 72).

As conversas iniciadas por Lídia são sempre interrompidas ou pelo silêncio de Afonso ou por alguma palavra castradora. Esta incomunicabilidade se expande no decorrer da narrativa a ponto de causar drásticas mudanças no relacionamento dos personagens. Semelhante à narradora de *Água viva*, Lídia também é pintora e se encontra num estado de profundo conhecer-se.

O personagem Afonso representa o poder masculino sobre o feminino, quando invade – ou tenta invadir – os próprios sonhos de Lídia: “Você sonha demais, e, à força de querer outras coisas que não há, vai negando as coisas que existem, o que é uma forma de alienação pura e simples” (GERSÃO, 1984, p. 57). Afonso controla e sufoca Lídia, que passa a não aceitar a situação de estar fora da zona de aproximação de Afonso e fica cada vez mais próxima de si a ponto de planejar sua fuga:

Mas era preciso não aceitar, pensou andando outra vez pela casa em passinhos leves, num movimento de vaivém entre a janela e a porta, não se resignar, não se deixar domesticar nunca, gato que arma lentamente o salto e se transforma em lince, sobe as escadas e atravessa a casa em todos os sentidos, entre jarras de cristal que se estilhaçam – porque não havia só a força dele sobre ela, havia também a sua força sobre ele, e ela deveria usá-la com astúcia, devagar, sorriu, devagar, para não assustá-lo, ficaria quieta de olhos parados [...] e então ele cairia para dentro e começaria a descer pela escada dos seus olhos até um espaço de caos anterior a tudo [...] – este é o plano que sonho em segredo [...] porque se tu soubesses a força que há nos sonhos, de noite levantar-me-ias as pálpebras para ver o que estou sonhando e controlar o sonho (GERSÃO, 1984, p. 61-62).

Como relatado por Benilde Caniato (1996), na narrativa intimista de autoria feminina, o espaço da casa aparece, de certa forma, como personagem. Verificamos algo nesse sentido no romance de Gersão tendo em vista que em cada momento de reflexão de Lídia está atrelado a algum espaço do lar:

Andar pela casa, ouvindo o vento, os movimentos do vento, e sabendo todas as coisas, o soalho, o cão, a sineta da porta, os vasos de gerânios [...] tomar o seu lugar entre os objetos, passar, vazia, entre a manhã e a noite, estender as mãos absortas para a lareira acesa. [...] A casa imóvel, nítida, os seus ângulos agressivos [...] nasce-se e morre-se, sabemos todas as coisas, devoramos subitamente o mundo e não há mais nada a fazer senão repetir infinitamente as mesmas coisas [...]. De repente passam mil anos, e tudo o que acontecer será igual ao já acontecido (GERSÃO, 1984, p. 59).

Em ambos os romances, *Água viva* e *O silêncio*, a narrativa parece centrada na casa. Esta é, segundo Isabel Allegro de Magalhães (1995), assimilada à natureza, com o ritmo das estações do ano a transformar a sua configuração: “[...] a casa girava, era uma espécie de grande girassol voltando a cabeça, e era verão ou inverno conforme ela voltava a cabeça para o sol ou para a chuva [...]” (GERSÃO, 1984, p. 15).

A crise da linguagem ultrapassa a apresentação estrutural dos romances analisados e prevalece na comunicação entre os personagens das obras. No texto de Clarice Lispector, o interlocutor é identificado apenas pelo pronome tu e, no caso de *O silêncio*, as conversas travadas são direcionadas a pessoas que não se comprometem a participar dos diálogos: “É um mundo que começou a enlouquecer, disse de repente, sem preparação. Um mundo eficiente, de silêncio total, em que ninguém mais fala com ninguém” (GERSÃO, 1984, p. 39). Susan Sontag busca justificar este silêncio, a falta de comunicação por meio de palavras:

A arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio.

Um niilismo coquete e mesmo jovial. Reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando se descobre que não se tem mais nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer isso (SONTAG, 1987, p. 19).

Esse silêncio que perpassa as obras contribuiu para a constituição de um discurso fragmentário. No romance *O silêncio* percebemos a fragmentação, dentre outros aspectos, no diálogo travado entre a Lídia e Afonso. Se o diálogo possui como uma de suas marcas a intercalação entre as falas, não encontramos estas de maneira lógica no texto gersaniano. Na escrita de Teolinda Gersão cabe ao leitor decifrar qual voz fala e decidir a que personagem deve atribuir aquela fala. No início do livro, depois de um longo devaneio da mulher – que depois se perceber ser Lídia –, o homem a deixa falar e depois retorna, como que chamando-a à realidade e num outro tom, de irritação, recomeça a dizer o que preenchia a casa.

Em *Água viva* não há um segundo personagem interagindo diretamente com a narradora, o que não exclui a fragmentariedade na obra, construída justamente no improviso: “Ir me seguindo é na verdade o que faço quando vou te escrevendo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo” (LISPECTOR, 1998, p. 65). Enquanto Lídia escreve em desordem: “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos” (LISPECTOR, 1998, p. 72).

Uma vez relatados os enredos e discutidas as passagens que sustentam as análises, passamos a uma questão marcante no que diz respeito à construção das personagens nesses romances. A narradora e a construção da voz narrativa tanto no universo clariceano como no de Gersão são ferramentas que trabalham para dizer a personagem em toda a sua intensidade.

Na abertura de *O silêncio*, Lídia imagina e compartilha sua imaginação com Afonso. Este quadro pintado pela narradora logo toma contornos memorialísticos, pois Lídia conversa sobre sua mãe e sua infância. Quando percebe o desinteresse de Afonso, Lídia ao invés de calar, aproveita para aumentar detalhes:

Ela procurava uma forma de encontro, através das palavras, um encontro que era, antes de mais, consigo própria, e só depois com o homem que escutava. Ou era apenas um jogo de palavras? Hesitou de repente, sem ver claro. Em algum lugar, é verdade, a falsidade começava. Talvez porque a mulher imaginada pressentia que o homem estava parcialmente fora do diálogo e lhe resistia, como se ele representasse, de certo modo, um perigo, e se pudesse converter numa agressão contra ele próprio (GERSÃO, 1984, p. 11).

É através da palavra que Lídia pode se comunicar com Afonso, mas é também através dela que pode se encontrar consigo mesma. Então Lídia se refaz, e ao se refazer podemos perceber um paralelo à narradora de *Água viva*, de Clarice Lispector:

Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado. Em redor da sombra faz calor de suor abundante. Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando. Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comeci a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus

passos de vida. E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvarios me sufocam de tanta beleza. Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A narradora de *Água viva* precisa voltar a um estado puro, relatado como “estado de jardim” para poder se refazer. O “estado de jardim” de Lídia é ignorar a censura de Afonso e então prosseguir com sua imaginação criativa e é a partir desta criação que Lídia pode ser reconstruir para a partida.

Uma figura interessante que aparece nas duas obras é ao guarda-chuva. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012), o guarda-chuva “tem um simbolismo solar e glorioso, [...] da proteção. [...] Abrigar-se sob um guarda-chuva é uma fuga das realidades e das responsabilidades. [...] A proteção assim aceita traduz-se em uma diminuição de dignidade, de independência e de potencial de vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 480-481).

Assim, vemos em *Água viva*: “E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa. Caminho até o limite do meu sonho grande. Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam” (LISPECTOR, 1998, p. 29). O guarda-chuva do sujeito lírico de *Água viva*, além de auxiliar no equilíbrio na corda tensa, funciona como um protetor, visto que dessa forma fica mais difícil cair: “O estranho me toma: então abro o negro guarda-chuva e alvoroço-me numa festa de baile onde brilham estrelas” (LISPECTOR, 1998, p. 39). Já em Gersão, verificamos que o guarda-chuva de Lídia exerce a simbologia de proteção ao ocultar seus pensamentos da vista de Afonso: “Mas ela abria um guarda-sol na varanda e sonhava debaixo do guarda-sol, ou abria um guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva, onde ele não pudesse ver a sua cabeça e os sonhos que corriam dentro dela” (GERSÃO, 1984, p. 57).

A personagem de Clarice Lispector descreve o nascimento falando de girassóis. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012, p. 470), “o girassol é um alimento de imortalidade”, dessa forma, para a narradora de *Água viva*, “Nascer é assim: Os girassóis lentamente giram suas corolas para o sol. O trigo está maduro. O pão é com doçura que se come. Meu impulso se liga ao das raízes das árvores” (LISPECTOR, 1998, p. 42). A figura dos girassóis é também importante na constituição e mesmo personificação da casa de Lídia: “Talvez porque a casa girava, era uma espécie de grande girassol voltando a cabeça, e era verão ou inverno conforme ela voltava a cabeça para o sol ou para a chuva” (GERSÃO, 1984, p. 15).

O sonho, como sabemos, é repleto de simbologia. Por ser carregado de conteúdo inconsciente, os sonhos revelam aspectos desconhecidos pelo sonhador e têm, por vezes, caráter antecipatório, senão compensador. Encontramos nas duas narrativas em análise passagens referentes a sonhos, porém a escrita *entre* sonho e realidade é um dos aspectos mais marcantes nos romances.

Como relatamos, no início d’*O silêncio* Lídia narra uma história buscando na memória os elementos necessários para compô-la. Mas, assim como o sujeito lírico de *Água viva*, percebe sua imaginação fluir, o que não significa que interromperá o processo:

Verifico que estou escrevendo como se estivesse entre o sono e a vigília.
Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim

que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento (LISPECTOR, 1998, p. 47).

Em ambas as narrativas as personagens deixam claro seu interesse em criar no momento exato de sua escrita, o que lhes confere um exagero natural. A hipérbole constante nos pensamentos de “eu” e Lídia pode ser verificada nos seguintes trechos: “e sabia com que peso de doçura o verão amadurecia *cem mil laranjas* e sabia que as laranjas eram minhas. Porque eu queria” (LISPECTOR, 1998, p. 63, grifo nosso). E Lídia quando fala dos peixes com Afonso:

Subiu do mar, contornou o cais, voltou descalça por sobre as pedras, sentou-se, sentou-se ao lado, ofegante ainda, escorrendo água, um cardume negro passou, rápido, muito perto da superfície, *mil peixes*, disse ela seguindo-os com os olhos, *cem peixes*, disse ele, *cem peixes* apenas, passou uma das mãos nos seus cabelos molhados [...] sentou-se ao lado e levantou a cabeça para o sol: *Eram mil peixes, disse. Conte-os um por um e eram mil* (GERSÃO, 1984, p. 48-49, grifo nosso).

A escrita reflexiva de Clarice Lispector e Teolinda Gersão faz com que as personagens de suas histórias tenham suas dúvidas expostas no decorrer dos romances, outro fato que as assemelha. Importante ressaltar que este tipo de reflexão feita no texto funciona como um apagamento de ações, visto que estas personagens passam a não ter certeza de seus atos. A narradora de *Água viva* duvida do que fala e sente: “Será que não sei mais do que estou falando e que tudo me escapou sem eu sentir?” (LISPECTOR, 1998, p. 69), enquanto que Lídia diz, entre parênteses, que talvez não disse determinada coisa, ficando em sua imaginação como algo real “(Ou não disse, talvez, e foi apenas a frase que passou por ela, de repente)” (GERSÃO, 1984, p. 29).

O objetivo central deste artigo consistiu em observar a constituição e formação das personagens dos romances *Água viva* e *O silêncio*. Percebemos que o conflito eu/mundo faz parte das duas narrativas analisadas constituindo a tensão interiorizada. Tanto a personagem-enunciadora de *Água viva* como Lídia de *O silêncio* são afetadas por este conflito: seja na liberdade causada por um relacionamento que se finda, seja pela prisão que pode ser a vida a dois.

Observamos que as histórias contadas em cada um dos romances analisados não são compostas por grandes feitos: as questões principais estão relacionadas à própria busca de si. A personagem de Clarice Lispector precisa escrever para um outro, ainda que não tenha certeza de que esse escrito chegará em suas mãos. É a necessidade de comunicar que a liberta. Lídia precisa romper com Afonso, mas não sem antes tentar participar de seu mundo: se mesmo as janelas da casa deveriam estar fechadas, não havia lugar para a sua imaginação no mundo fechado de Afonso e não poder imaginar é prender-se.

Diante da composição diegética, percebemos a fragmentação como um dos grandes pontos aproximativos entre as duas narrativas. Essa escrita fragmentária, feita da sobreposição de tempos, é característica das narrativas atuais e principalmente das narrativas de autoria feminina: a memória é aliada da tessitura literária visto que nada é de fato fixo, o mundo se reflete tal qual é pensado e assim as personagens se mostram em seus devaneios.

O “eu” de *Água viva* é tão emblemático quanto Lídia ou Lavínia, de *O silêncio*. Como mostrado, essas personagens se intercalam como narradoras, sendo as suas percepções as principais constituintes de cada narrativa. O caso de *Água viva* é mais perceptível apenas pelo fato de se

apresentar uma única personagem. Em *O silêncio* a intercalação do foco narrativo de primeira pessoa entre mãe e filha confirma o que Benilde Caniato (1996) chama de “visão com”.

Ao tomar lugar no foco narrativo, essas narradoras-personagens (“eu”, Lídia) têm consciência do poder da palavra e como esta pode auxiliar na luta contra seus conflitos – internos e externos. Em *Água viva*, o eu-enunciador entende que sua linguagem deve ultrapassar a pintura, a música e a fotografia. Para tanto, necessita escrever uma arte que *seja* pintura, música e fotografia, pois é chegando a este ideal que ela poderá mostrar o instante-já. Como este “instante-já” não pode ser apreendido, sua linguagem passa a incorporar, também, o silêncio.

Lídia procura compartilhar seus sonhos com Afonso porque acredita ser esta mais uma forma de amá-lo: compartilhar o mais íntimo de si. Percebendo a lógica enclausuradora de Afonso como anulação de si, Lídia tenta envolvê-lo de com suas memórias, mas não sem fantasiá-las. No limite do diálogo, quando não é mais possível relacionar sua fala a dele, Lídia se liberta permitindo-se sonhar e rememorar, ignorando qualquer censura vindo de outrem.

REFERÊNCIAS

- CANIATO, Benilde Justo. **A solidão de mulheres a sós: análise das marcas linguísticas da enunciação das narrativas As palavras poupadas e Os armários vazios**, de Maria Judite de Carvalho. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses/ Universidade de São Paulo, 1996. (Atlântico, 2)
- CARVALHO, Manuella Pereira. **Água viva e O silêncio no jogo metaficcional entre forma e linguagem**. 2011. 47 f. Monografia (Especialização em Letras) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011. PDF. Disponível em: <http://bit.ly/OeJz0N>. Acesso em: 18 jun. 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CORREA, Janaína Alves Brasil. **A inexpressão na obra Água viva de Clarice Lispector**. 2006. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. PDF. Disponível em http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=882. Acesso em: 18 jun. 2012.
- GERSÃO, Teolinda. **O silêncio**. 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O sexo dos textos**. Lisboa: Caminho, 1995.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989. (Temas, 12)
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

A AFIRMAÇÃO NEGRA FEMININA NA POESIA DE ELISA LUCINDA

ELAINE MORAIS LOURENÇO⁶
AMANDA RAMALHO DE FREITAS BRITO⁷

RESUMO: A presente pesquisa busca extrair a desconstrução do silêncio e o impulsionamento da quebra dos estereótipos envoltos ao corpo da mulher negra brasileira na poesia da artista contemporânea Elisa Lucinda. Ao longo da historiografia literária que constitui o cânone brasileiro, podemos nos deparar com clássicos que enrijecem vários aspectos em relação à condição da mulher negra explorada, fazendo ultrapassar o período escravocrata no Brasil ao tornar tais reminiscências, as heranças hediondas da atualidade. Para guiar nossos estudos, buscamos nos pensamentos de mulheres negras brasileiras o reajuste da presente deformidade social. A identidade de objeto imposta aos corpos de mulheres negras é captada e denunciada pela ativista do movimento negro brasileiro e escritora Sueli Carneiro (2001), propulsionando também reflexões que atingem uma determinada linha do movimento feminista que não reconhece a particularidade situacional das mulheres negras. Os modelos de ficcionalização atribuído aos estudos da professora Mara Martins também contribuem com o intuito de desnudar o pensamento colonial responsável pelas agruras protagonizadas pelos corpos de mulheres negras desde o período escravagista. A literatura negra feminina exalta a voz, o corpo e o posicionamento dessas mulheres ao objetivar a emancipação, ratificada pela memória através da inscrição de uma história. Para Lélia Gonzalez (1984) a memória é o lugar da emergência de uma história, de uma vida silenciada. Por isso, investigaremos a construção poética do corpo em Elisa Lucinda como percursos de uma memória combativa e instauradora da existência da mulher negra.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura negra feminina; Identidade de objeto; Pensamento Colonial

INTRODUÇÃO

O presente estudo surge através de um olhar crítico e panorâmico sobre a história opressiva do colonialismo extraído de dentro de algumas especificações literárias e que pulsam nas veias da nossa sociedade atual. Ser mulher em uma sociedade patriarcal é viver duramente em meio a olhares que julgam e que estabelecem regras aos corpos marcados pelos percursos ditadores da história. Ser mulher negra neste mesmo cenário, é perecer cotidianamente de forma dupla. Olhares que limitam a capacidade intelectual da mulher negra e que direcionam seu destino a uma função predestinada está à espreita desde os primórdios do sistema econômico que foi responsável pela inferiorização dos escravos e afrodescendentes em geral.

Desnudar esse pensamento colonial através da literatura negra feminina é o principal objetivo do presente estudo, juntamente com a perspicácia acadêmica de pesquisadoras que formulam seus estudos mediante de tal descompasso social. A presente pesquisa se constitui primeiramente de um pequeno apanhado histórico através da literatura clássica de Gregório de

⁶ Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

⁷ Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

Matos, extraindo a condição subalternizada da mulher negra no período colonial. Adiante veremos como as inquietações de mulheres como Maria Firmina dos Reis, sendo considerada a primeira mulher negra a escrever sobre algo tão delicado e indigesto. Em seguida, podemos nos deparar com as pesquisas das acadêmicas Leda Maria Martins e os modelos de ficcionalização, Lélia Gonzalez com a potente teoria reflexiva da sociedade brasileira no que diz respeito ao racismo e ao sexismo, juntamente com um aprofundamento na sua experiência pessoal do resgate da identidade negra e Sueli Carneiro com a reflexão que tange a subjugação da mulher negra na sociedade moderna titulada de Identidade de Objeto.

Elisa Lucinda dos Campos Gomes é uma multiartista negra brasileira natural de Vitória do Espírito do Santo. Sua sensibilidade poética é um campo propício para a construção afirmativa do ser negro feminino e que contribui com a reconfiguração identitária do corpo subalterno. Os poemas escolhidos para análise e reflexão são esses: *Provocação* e *Versos ao Vento* presentes na obra *Vozes Guardadas* (2016), *Adoção* e *Aviso da lua que menstrua pertencentes ao título O semelhante* (1994). Lucinda é atriz, cantora, jornalista, professora, poeta, realiza um ativismo incisivo em suas redes sociais a respeito da causa negra no Brasil, publicou várias obras significativas ao longo da sua carreira, além de apresentar seus espetáculos teatrais pelo Brasil afora. Investigaremos sua construção poética como um dos percursos de uma memória combativa e instauradora da existência da mulher negra.

O fato das mulheres não mais aceitarem a condição de serem meros acessórios dos homens, deram força a revolução que embora não fosse socialmente compartilhada, pulsava minuciosamente dentro de cada ser feminino. Visto que o homem sempre esteve no poder no que diz respeito ao controle social sistemático, já engatinhava em muitos lugares do mundo as revoltas femininas internalizadas. Inspiradas nos ideais e fundamentos feministas, começaram a surgir os movimentos, encontros, fóruns, seminários e grupos de estudos voltados para a Mulher. A literatura negra feminina de Lucinda é vista nesse caso como porta voz da exaltação do corpo que sobrevive aos desatinos que inferiorizam dentro ou fora de relações afetivas.

A AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA A PARTIR DO GÊNERO FEMININO

Extraír a desconstrução do silêncio e o impulsionamento da quebra dos estereótipos envoltos ao corpo da mulher negra brasileira é a iniciação da anúnciação afirmativa pertencentes a sua identidade. Na gênese da literatura clássica brasileira encontramos um ícone que iniciou todo o processo que estigmatiza a mulher negra através de estereótipos condizentes com o olhar masculino branco. Conceição Evaristo no seu artigo *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (2009) nos conduz para sua pesquisa e centraliza-nos o olhar sobre a poética oralizada de Gregório de Matos que emana seu posicionamento diante do seu contexto e de seus pensamentos inquietantes:

Matos revela o olhar depreciativo que era lançado sobre o africano escravizado e seus descendentes no Brasil colônia. Satirizando os costumes e a colonização portuguesa, o “Boca do inferno”, como era chamado, exalta a sedução erótica da mulata, menosprezando-a ao mesmo tempo. Pode-se dizer que, com Gregório, começa a se esboçar o paradigma de sensualidade e da sexualidade, atribuído às mulheres negras e mulatas presentes na literatura brasileira. (EVARISTO, 2009 p. 20)

Essas ideias a respeito do corpo negro feminino ultrapassa o período escravocrata no Brasil, ao tornar tais reminiscências, as heranças hediondas da atualidade. A memória é o lugar da emergência de uma história, de uma vida silenciada, e pensando assim, acredita-se em um reajuste da presente deformidade social ao se notar a visível condição de gênero que coloca a mulher em um lugar vulnerável. Uma masculinidade com aspectos hegemônicos nas obras contribuiu com a estrutura patriarcal identitária e oficial do Brasil, e ao decorrer do tempo com o surgimento dos textos pós-coloniais, percebemos esse efeito ainda presente ao nos depararmos com a representação negra masculina mais ativa.

O corpus feminino contemporâneo que impõe uma reconfiguração diante de uma estrutura social necessariamente masculina, busca uma imposição transformadora no que se refere a presença da mulher negra na sociedade. Esse propósito ressurgiu das cinzas do século XIX que corroborou com o anonimato excludente provocado pelos pressupostos hegemônicos da clássica literatura brasileira. A exemplo claro, mencionados Maria Firmina dos Reis (1822-1917) que é considerada uma das “primeiras vozes femininas a erguer discurso em defesa do feminino” (REIS, 2018 p.8) e das questões raciais ao realizar um embate na escrita em torno do ideal abolicionista na ficção literária. Sua condição de mulher negra a faz prever o descrédito erguido pela desvalorização.

Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. (REIS, 2018 p. 12)

No seu revolucionário e visionário conto *A escrava* publicado na Revista Maranhense meses antes da abolição da escravatura ser posta em prática, Firmina realiza menções contra o sistema escravocrata através de uma história onde a exploração desumana é naturalizada. Pronunciamentos como: “Por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e será sempre um grande mal”⁸, condena as práticas que estabeleciam a objetificação e apropriação de seres como a personagem da escrava fugitiva do conto.

No conto, a mulher que foi destinada através de uma fraude para condição de escrava, enlouquece ao ter seus filhos gêmeos vendidos pelo senhor. Dessa forma, Firmina expõe as particularidades existências que cada mulher explorada passou diante do descaso com a maternidade e com a saúde mental das escravas que eram antes de tudo, mulheres. Ao finalizar com a liberdade de seu filho conclamada pela narradora com a frase: “Gabriel ergue a fronte, Gabriel és livre!”⁹, Firmina visa o resultado do embate estabelecido na ficção pela perspectiva dos próprios oprimidos, resgatando a memória dos escravos e escravas impostos a uma vida condenada pelo colonialismo juntamente com o seu ponto de vista interior.

A origem condicional da mulher negra explorada no período colonial foi uma fonte perversa que concretizou pensamentos em torno das descendentes em geral. A professora Leda Maria Martins no seu texto *O feminino corpo da negrura* (1996), alega que a imagem do mulher se resumiu a necessidade ótica masculina assegurada sobretudo pelo racismo instaurado. A

⁸ 2018, p. 164

⁹ Ibid, p. 177

representação feminina se concentrava na classificação que a professora expõe como **modelos de ficcionalização**, iniciando com a imagem da mãe preta ou mãe-de-leite que transluzia benevolência, carisma, dedicação e sempre cuidando das crianças brancas com maestria (podemos resgatar essa figura em uma obra clássica da literatura infantil que acompanhou a infância brasileira: a Tia Nastácia do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Tia Nastácia que conta história / Tia Nastácia que sabe agradecer / Tia Nastácia que quando nina / Acaba por cochilar¹⁰).

O outro modelo de ficcionalização se estabelece na imagem da empregada doméstica vista como uma fachada inexpressiva que porta trejeitos automatizados direcionados propositalmente para os afazeres domésticos. Esse modelo se originou no período colonial, porém, seus resquícios estão vividamente presentes em nossa atual conjuntura social brasileira. A insinuante mulata caracteriza o último modelo de ficcionalização. Com um corpo escultural erotizado ao máximo, a mulata é considerada o objeto de desejo dos homens brancos e é sempre relacionada ao ato do adultério. O termo mulata se refere a hibridização como fruto da miscigenação imposta no Brasil, sendo vista apenas como um corpo sem alma, sem sentimento ou desejos, portando uma voz inaudível.

O poema *Essa Negra Fulô* do poeta Jorge de Lima (1893-1953) resgata a imagem dessa figura que podemos remeter a memória dos três modelos de ficcionalização da professora Leda Maria Martins. A escrava que trabalha “no bangüê dum meu avô” que “ficou logo pra mucama” (escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes era ama-de-leite¹¹) por ser jovem e atraente, e o senhor que presenciou o açoitamento proveniente de um suposto furto que a Negra Fulô cometeu, se encanta com a sua beleza erotizada referente à mulata insinuante: “O Sinhô foi ver a negra \ levar couro do feitor. \ A negra tirou a roupa, \ O Sinhô disse: Fulô! \ (A vista se escureceu \ que nem a negra Fulô)”. A romantização diante desse fato é um fenômeno que nos transfere para o período onde essas relações eram naturalizadas pelo olhar colonial.

A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor. (EVARISTO, 2009 p.23)

Em oposição a esse cenário, temos o poeta Oliveira Silveira (1941-2009) com o poema resposta *Outra Negra Fulô*. Ao se preparar para castigar a Negra Fulô, “O sinhô ficou tarado, largou o relho e se engraçou”, porém, “A nega em vez de deitar \ pegou um pau e sampou \ nas guampas do sinhô”, o matando fatidicamente, nos fazendo relacionar esse ato ao pronunciamento do advogado dos escravos Luiz Gama ao mencionar que todo escravo que mata o seu senhor, mata em legítima defesa¹².

Dentro desse imaginário dos modelos de ficcionalização estereotipados da mulher negra, é relevante incluir a metáfora da “mulher negra raivosa” associado ao relato de experiência da professora Shirley Anne Tate no artigo intitulado *Descolonizando a raiva: A teoria feminista negra e a prática nas Universidades do Reino Unido* (2019). Essa metáfora, podemos considerar

¹⁰ Dorival Caymmi, 1977.

¹¹ Conceituação que Lélia Gonzalez atenua, segundo o dicionário Aurélio, em seu artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1980).

¹² FERREIRA, 2017 p. 40.

que se inclui no imaginário periférico brasileiro onde mulheres negras possuem expressões extravagantes, que facilita também ambientes de embate físico. A professora Shirley associa essa marca a uma estratégia de descredibilização em torno de seus pensamentos argumentativos ao mencionar que “a mulher negra raivosa vem, então, sendo construída pela branquitude com um prelúdio para o apagamento da crítica feminista negra” (TATE 2019, pg. 188)

Lélia Gonzalez (1935-1994) sendo uma das pioneiras a lutar pela visibilidade positiva da mulher negra, contribui até hoje com a sua escrita. Em seu artigo Racismo e sexismo na cultura brasileira (1980), realiza um entrave a partir da gênese e das reminiscências dos estereótipos da mulher negra (mulata, doméstica e mãe preta) para resgatar no discurso atual racista, a ativação do ideal colonialista que naturaliza o discurso: “mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão.” (GONZALEZ, 1980 p. 226). O cenário carnavalesco do Brasil assegura a questão da mulata/doméstica a partir do mito da democracia racial que tenta validar a negação existencial do racismo. Os aspectos presentes nesse específico período festivo no Brasil, nos remete a configuração do avivamento estereotipado da mulher negra remanescente do período colonial:

E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto [...] (GONZALEZ, 1980 p.228)

A mulata insinuante ressuscita através do desejo que as mulheres brasileiras carnavalescas possuem em querer adquirir a sua erotizada beleza que é consagrada no imaginário brasileiro, sendo esse processo intencionado com a aclamação sobre a imagem da glorificada globeleza. Essa caricatura, proveniente de uma imposta função social atribuída unicamente a um objeto de desejo camuflada de símbolo cultural brasileiro, possui uma aparição midiática fugaz ratificada pela memória através da inscrição de uma história.

Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistos. (GONZALEZ, 1980 p.228)

A função da empregada doméstica é atribuída, em sua grande maioria, à mulheres que são encontradas na base da pirâmide social. As mulheres negras no mercado de trabalho se remetem a uma subserviente tradição histórica ao empenharem sempre os mesmos afazeres do lar a qualquer outra função. Em meio a um cotidiano arrebatado de anonimato e simploriedades, a mulher negra surge no carnaval para brilhar em meio ao seu único momento de exaltação.

Interligando com a presente temática, Sueli Carneiro (fundadora e coordenadora-executiva do Geledés – Instituto da Mulher Negra em São Paulo), relaciona essas menções históricas atribuídas ao corpo das mulheres negras que foram instaurados desde o Brasil colônia, ao termo **Identidade de Objeto**, ao se referir ao destino imposto às mulheres inseridas no quadro característico e específico da memória histórica. Outra problemática que entrelaça a imagem da

mulher negra brasileira, diz respeito aos movimentos sociais e feministas que reivindicavam os direitos da mulher, porém, desconhecendo e ignorando as particularidades situacionais das mulheres negras e periféricas no Brasil.

As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. (CARNEIRO, 2001 p.1)

Os ventos propícios da mudança surgem a partir do momento que a questão racial for um ponto crucial a ser abordado nos movimentos de mulheres, colaborando com a ressignificação identitária afirmativa ao surgir “essa nova identidade política decorrente da condição específica do ser mulher negra.” (CARNEIRO, 2001 p.2). Para além do duplo fenômeno existente na sociedade brasileira que Lélia nomeia de racismo e sexismo e da dupla condição subalterna da mulher negra, utilizaremos de sua experiência de vida para abranger a questão da ressignificação identitária negra feminina como um estandarte impulsionador perante as questões raciais e de inferiorização.

Gonzales passou por um processo que podemos chamar de resgate da afirmação identitária, importante para o processo de tomada de consciência, mantendo a disposição de seguir adiante com entusiasmo. Descobriu sua negritude e ancestralidade em seu casamento com Luiz Carlos Gonzalez por causa da discriminação que sofreu por parte da família ao descobrir que estavam casados e não em um regime de concubinação. No que diz respeito a sua identidade, Lélia emerge do breu embranquecido da universidade e embarca em um processo de autoconhecimento das suas raízes. Além de se tornar um marco nos movimentos sociais, assume suas características afro-brasileiras:

Tem uma música antiga chamada “Nêga do cabelo duro” que mostra direitinho porque eles querem que o cabelo da gente fique bom, liso e mole, né? É por isso que dizem que a gente tem beijos em vez de lábios, fornalha em vez de nariz e cabelo ruim (porque é duro). E quando querem elogiar a gente dizem que a gente tem feições finas (e fino se opõe a grosso, né?). E tem gente que acredita tanto nisso que acaba usando creme pra clarear, esticando os cabelos, virando leidi e ficando com vergonha de ser preta. Pura besteira. (GONZALEZ, 1980 p.234)

Em meio ao seu reconhecimento público, sua afirmação pessoal emana através da aparência, fazendo parte de um envolvimento enriquecedor no interior das suas relações pessoais que contribuiu com o processo de construção de sua identidade racial e da dos demais envolvidos. Outro ponto crucial característico e impulsionador da questão afirmativa identitária que podemos encontrar na literatura afro-brasileira, é a exaltação do íntimo feminino assegurada nos poemas escolhidos de Elisa Lucinda. Assuntos como a menstruação e o desejo por exemplo, solidificam o lugar destinado para a naturalização do ser historicamente inferiorizado.

A LITERATURA NEGRA ELISIANA COMO PORTA VOZ DA EXALTAÇÃO

O poema Versos ao vento nos embala com a simbiose entre a imaginação e o desejo da mulher que anseia por uma liberdade sem transgressão. Segundo Cuti, “um escritor negro é livre

como qualquer outro para tocar nesse ou naquele ponto da realidade como tema, incluindo aí a sua subjetividade”. (CUTI, 2010 p.25). Nesse caso, Lucinda permite o lugar do encantamento que brota através de estímulos imaginários quando a mesma menciona seus sentidos, sentimentos, nudez e o êxtase referente ao desejo permitido, com o intuito de reverberar a afirmação do ser negro feminino, contribuindo assim com o percurso validativo da identidade.

Versos ao Vento

Tarde muito azul.
Repouso nua na horizontal paisagem.
Quem saberá, ao esta moça morena avistar,
onde andará seu pensamento?
O transparente macho visita com delicadeza a cena.
Mudo, me beija as costa, agrada meus sentidos,
percorre meus sentimentos.
Na varanda da memória estou deitada e posta
na lira do tempo
entre a janela aberta e a porta
na linha do vento. (Vozes Guardadas, 1994 p. 352)

O encantar-se com a imagem cotidiana, a liberdade feminina da imaginação, o desejo e o erotismo constitui o poema com a sutil familiarização do ser com os aspectos presentes no cenário que constitui a cena. A mulher antes vista como a musa idealizada, protagoniza os versos poéticos. Outro ponto a ser claro, é a resignificação da imagem do gênero masculino como um “macho que visita com delicadeza a cena”. Ele sendo invisível e mudo, viabiliza apenas a função de satisfazer os desejos do eu-lírico no imaginário. O poema Versos ao vento é porta voz da exaltação do desejo feminino oprimido milenarmente. Outro poema que se constitui da mesma premissa ao contemplar as íntimas inquietações do eu-lírico feminino é o intitulado Provocação.

Na intenção de acender o vulcão,
procuro suas lavas.
Procuro onde provocar dentro delas
a deliciosa combustão.
Mas, o que quer a pequena menina?
Pergunta a tarde que a tudo assiste cintilante.
Quero acordar o gigante,
despertar labaredas, provocar o poeta,
chamá-lo à consciência
revolucionária da própria força,
insuflar nele a paixão...
Quero o fogo,
a ardente chama da emoção.
Futuro então suas lavas.
Quero acordar o vulcão. (Vozes Guardadas, 1994 p. 37)

A voz que emana do poema transfere através de ações semânticas como “provocar”, “quero”, “procuro”, a noção de imperatividade do impulsionamento coercivo feminino. Os poemas Versos ao vento e Provocação realizam um processo de naturalização do desejo feminino através do imaginário poético, rompendo com a barreira da censura ao libertar o corpo proibido. Por outro lado, a autoafirmação no poema Adoção surge do interior do ser feminino e acolhe o que era antes visto como símbolo repositório de estigmas estereotipados.

O eu-lírico se mescla com o relato de experiência sobre o processo de “adotar o seu eu”, traçando o caminho que emancipará o ser antes oprimido. A mulher negra/mulata, como já foi explanado, ao longo da historiografia literária, era estagnada no campo da apreciação. A voz que parte dos versos quando menciona “Adotei o meu mim”, anuncia uma troca de domínio, deixando a entender que antes o corpo que pertencia aos grilhões da opressão e do machismo colonizado, hoje pertence unicamente a si.

Adoção

Não sei se te contei
mas há algum tempo sou minha
me adquiri num mercado
onde o escambo era a posse da liberdade
me obtive numa dessas voltas da morte
me acolhi num desses retornos do inferno.
Dei banho, abrigo, roupas, amor enfim.
Adotei o meu mim
Como quem se demarca e crava em si o mastro da terra à vista
a cheiro, a tato, a trato, a paladar e ouvido.
Não sei se te contei
me recebi a porta da minha casa
abraçei, mandei sentar
Abraçei eu mesma, destranquei a porta
que é preu sempre poder voltar.
Dei apenas o céu à sua legítima gaivota
Somos a sociedade
e ao mesmo tempo a cota
Visita e anfitriã
moram agora num mesmo elemento
juntas se ancoram
na viagem das eras
No novelo do umbigo
No embrião do centro
No colo do tempo. (O semelhante, 1994 p.184)

O poema Aviso da lua que menstrua é considerado um dos poemas mais simbólicos e significativos por tornar o núcleo da exaltação, a imagem da mulher que não reage perante os abusos recorrentes do ambiente doméstico, transformando o ser frágil em um ser poderoso, misterioso e divinizado. A poesia elisiana é vista nesse caso como porta voz da exaltação do corpo que sobrevive aos desatinos que inferiorizam dentro ou fora de relações afetivas.

Moço, cuidado com ela!
Há que se ter cautela com esta gente que menstrua...
Imagine uma cachoeira às avessas:
Cada ato que faz, o corpo confessa.
Cuidado, moço
Às vezes parece erva, parece hera
Cuidado com essa gente que gera
Essa gente que se metamorfoseia [...]

O poema descortina o tabu em volta da menstruação presente em nossa sociedade, embora essas estruturas estejam cada vez mais frágeis por causa do rompimento do silêncio em torno da omissão, nojo e mitos que comprometem a sensatez da mulher nos respectivos períodos mensais. É importante ressaltar que esse processo é minucioso, é preciso manter uma continuidade que viabilize a naturalidade do corpo da mulher na sociedade. O poema transforma o tabu em poder através do alerta que o eu-lírico direciona através de um “aviso” para os homens que perpetuam as ideias sem fundamentos formadas em torno do ser sobrecarregado de conflitos externos e internos. O trecho acima se configura como uma espécie de iniciação ao embate que irá tomar forma o conflito desenvolvido no corpo poético.

Barriga cresce, explode humanidades
E ainda volta pro lugar que é o mesmo lugar
Mas é outro lugar, aí é que está:
Cada palavra dita, antes de dizer, homem, reflita...
Sua boca maldita não sabe que cada palavra é ingrediente
Que vai cair no mesmo planeta panela.
Cuidado com cada letra que manda pra ela!

No poema, agressões verbais são perigosas armadilhas que propiciam uma rebelião interior no ser feminino. Lucinda teoriza a questão das relações de gênero e da violência psicológica que atinge mulheres que guardam para si as ofensas, com tudo o eu-lírico imagina um mundo alternativo onde a mulher que atinge um nível extremo de saturação verbal, rompi a barreira do silêncio e explana suas inquietações. Os desajustes dentro dos relacionamentos afetivos e familiares se transformam em um escudo protetor empoderado que floresce dentro do ambiente doméstico.

[...] Cuidado, moço, por você ter uma cobra entre as pernas
Cai na condição de ser displicente
Diante da própria serpente
Ela é uma cobra de avental
Não despreze a meditação doméstica
É da poeira do cotidiano
Que a mulher extrai filosofando
Cozinhando, costurando e você chega com mão no bolso
Julgando a arte do almoço: eca! ...
Você que não sabe onde está sua cueca?
Ah, meu cão desejado
Tão preocupado em rosnar, ladrar e latir
Então esquece de morder devagar
Esquece de saber curtir, dividir.

E aí quando quer agredir
Chama de vaca e galinha.
São duas dignas vizinhas do mundo daqui!
O que você tem pra falar de vaca?
O que você tem eu vou dizer e não se queixe:
Vaca é sua mãe. de leite.
Vaca e galinha...
Ora, não ofende. enaltece, elogia:
Comparando rainha com rainha
Óvulo, ovo e leite
Pensando que está agredindo
Que tá falando palavrão imundo.
Tá, não, homem.
Tá citando o princípio do mundo! (O semelhante, 1994. p.119)

O corpo poético transforma os elementos que constituem a história secular das mulheres em uma contação de história enfática e intensiva, objetivando a reflexão e reparação diante dos casos recorrentes dos conturbados tratamentos abusivos para com a mulher no seio doméstico. A questão da agressão verbal é reconfigurada, fazendo perder o sentido ao cair no descrédito quando as palavras ofensivas passam a exaltar e não inferiorizar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poetisas como Elisa Lucinda emergem com a intenção de obliterar esse espectro avassalador que é responsável pela diminuição da mulher historicamente estigmatizada. Falar dos seus sentimentos, ser poeticamente livre e libertar seus impulsos, é um ato revolucionário diante de um cânone especificamente branco e elitista a qual se caracteriza o nosso cânone literário brasileiro. Explorar seu desejo ao invés de ser unicamente o objeto desejado sem fala é reverter as marcas da história do colonialismo que transformava a imagem da mulata em um símbolo cultural sem essência.

A função hoje dos estereótipos que consagraram a imagem da mulher negra na literatura clássica nos serve hoje para analisar a postura social diante da configuração imposta unicamente pelo olhar do homem branco que possuía um complexo de autoridade em uma sociedade com resquícios de um sistema hegemônico. Através do pensamento de mulheres negras academicamente instigadas, podemos analisar e refletir esse descompasso social que emite a sobressaltos, a voz estridente do colonialismo.

O estigma da mãe-preta, da mulata, da empregada doméstica e da metáfora da negra raivosa, emitem para o presente o ecoar da injustiça originária da exploração injusta que iniciou com as funções diminuídas consideradas como a predestinação própria da ancestralidade. A afirmação da identidade é o caminho da afirmação restauradora da imagem estereotipada da mulher negra brasileira que foi inferiorizada ao longo da história.

A literatura negra feminina surge como um impulsionador da voz e do corpo de mulheres que carregam desde os tempos remotos, as agruras do colonialismo. As autorias femininas negras reverberam o desejo de um corpo estigmatizado, antes maculado unicamente pelos estereótipos racistas. A escrita negra feminina surge como destrutor do pensamento colonial, objetivando a

desconstrução do silêncio secular postos pela identidade de objeto e pelos modelos de ficcionalização. Dessa forma, anseia-se por estudos e pesquisas contínuas que resultam desse olhar reflexivo e incômodo diante das formas que estão fixas na nossa estrutura social. Anseia-se também pelo compartilhamento de obras de autoria negra feminina nos meios sociais e acadêmicos.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Amanda Batista. **História da beleza negra no Brasil: Discursos, corpos e práticas.** São Carlos: EDUFSCar, 2020.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.** África do Sul. 2001.
- CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira.** São Paulo: Selo negro, 2010.
- FERREIRA, Elio. **Poesia Negra: Solano Trindade e Langston Hughes.** Curitiba: Appris, 2017.
- GONZALES, Lélia. **Racismo e Sexismo na cultura brasileira.** Rio de Janeiro. p, 223-244, 1980.
- LUCINDA, Elisa. **O semelhante.** São Paulo: Massao Ohno Editor, 1994.
- LUCINDA, Elisa. **Vozes guardadas.** Rio de Janeiro: Record, 2016.
- MARTINS, Leda Maria. **O feminino corpo da negrura.** Belo Horizonte. v. 4 p, 111-121, 1996.
- RARA, Preta. **Eu, empregada doméstica: A senzala moderna é o quartinho da empregada.** Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- RATTS, Alex; RIOS, Flavia. **Lélia Gonzalez: Retratos do Brasil Negro.** São Paulo: Selo Negro, 2010.
- TATE, Shirley Anne. **Descolonizando a raiva: a teoria feminista negra e a prática nas Universidades do Reino Unido.** 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

A BUSCA DA PERSONAGEM NEGRA PELA ASSIMILAÇÃO BRANCA NOS CONTOS “PIXAIM” E “METAMORFOSE”, DE CRISTIANE SOBRAL

AMANDA JOICE FERNANDES DINIZ¹³

CONCÍCIA LOPES DOS SANTOS¹⁴

RESUMO: Sabe-se que a imagem do negro, ainda no século XXI, é fortemente depreciada, não só a externa, mas também tudo o que a ele pertence, como por exemplo a dança, a música, a língua, a religião. Com todo esse descrédito na sua imagem, o negro busca assimilar-se ao branco. Nesse sentido, este artigo foi escrito com o objetivo de analisar a imagem do negro em busca do embranquecimento nos contos “Pixaim” e “Metamorfose”, da escritora brasileira Cristiane Sobral, a partir de suas personagens protagonistas. A metodologia adotada para essa pesquisa é de cunho bibliográfico, utilizando Fanon (2008), Munanga (2009) e Souza (1983) como referencial teórico. É possível notar que no conto “Pixaim” a narradora protagonista não quer esse embranquecimento, mas é forçada a aceitar o embranquecimento que lhe é imposto. Já no conto “Metamorfose”, a protagonista anseia por uma branquitude, negando seus traços, sua raça e conseqüentemente sua ancestralidade. Vemos assim que em ambos os contos existe uma busca pela ‘beleza’ branca, pois desde sempre os negros foram ensinados a renegarem suas origens.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade. Embranquecimento. Cristiane Sobral.

1. INTRODUÇÃO

Mesmo com a virada para o século XXI, com o avanço gradativo da tecnologia e da ciência, o negro no Brasil ainda continua sendo inferiorizado simplesmente por ser negro. O seu tom de pele o enquadra numa situação que muitas das vezes não lhe pertence, atribuindo-lhe estereótipos inferiores e muitas vezes marginais.

Partindo desses falsos estereótipos, muitos negros se veem obrigados e se tornar “gente”, tentando a qualquer custo ser branco, se assimilar ao branco, para que assim a sociedade os veja como pessoas civilizadas e com uma capacidade intelectual avançada, como vem afirmar o psiquiatra franco-martiniquense Frantz Fanon em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008): “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34).

No Brasil, essa rejeição pela própria raça, pela sua própria história começa desde a colonização, deixando sequelas que são encontradas ainda hoje. Durante a colonização do Brasil fez-se necessário mão de obra para extrair riquezas naturais brasileiras. Para isso, ao invés de utilizar trabalhos assalariados, a Coroa Portuguesa utilizou a desumanização mais marcante na história do Brasil: a escravização do povo africano. Para melhor dominar um povo bastou criar uma “desestabilidade cultural, moral e psíquica, deixando-o sem raízes [...]”, como afirma o antropólogo e professor brasileiro-congolês Kabengele Munanga, em seu livro *Negritude: usos e*

¹³ Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

¹⁴ Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

sentidos (2009, p. 41). Para que essa desestabilidade acontecesse, foram criadas várias características falsas do povo negro, como por exemplo sua religião, tida com diabólica e que para se salvarem teriam que ser convertidos ao catolicismo. Essa conversão, em forma de batismo, acontecia no próprio navio negreiro, pois para pisar em “terras santas”, eles tinham que ser batizados. Outro exemplo foram as línguas provenientes da África, tidas como inferior, grotescas, portanto, essas línguas tiveram que ser extintas e o novo modelo adotado por imposição foi a do colonizador, tida como mais culta e elegante.

Outros fatores de inferiorização foram o tom da pele, o cabelo e o formato dos rostos. Essas características externas são as que ainda reverberam até hoje. Na época da escravização os portugueses inculcaram nos africanos que seu tom de pele era dado devido uma maldição lançada por Noé em seu filho, Cam, por tê-lo desrespeitado enquanto estava embriagado. Dessa forma, o preto representa a cor do pecado, da maldição, em contrapartida a cor branca representa a salvação, a imagem do belo senhor (MUNANGA, 2009).

Durante o processo de colonização, o sentimento de inferioridade levou alguns dos povos africanos a serem subalternos, obedecendo todas as ordens, mesmo que viesse a prejudicá-los, e aqueles que se fizessem contra a vontade do colonizador eram duramente castigados.

“Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural - toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.” (FANON, 2008, p. 34). Em outras palavras, o colonizado sente tanta imposição que se vê obrigado a aderir aos costumes do colonizador, mesmo que não concorde com eles ou isso o prejudique.

Diante desses exemplos de inferiorização, a tendência de muitos negros é o desejo de ser branco, para que assim ascendam socialmente e sejam visivelmente bem notados em uma sociedade que afirma existir uma democracia racial. Devido a fatores como esses até aqui colocados, este trabalho pretende analisar a busca das personagens negras pelo embranquecimento nos contos “Pixaim” e “Metamorfose”, da escritora brasileira contemporânea Cristiane Sobral.

A análise deste trabalho é dada a partir de pesquisas bibliográfica, nos teóricos Neuza Souza (1983), Franz Fanon (2008) e Kabengele Munanga (2009), tendo como *corpus* de análise os contos da escritora Cristiane Sobral. Será dividido em três partes, sendo elas: introdução - onde foi discutido um pouco sobre a inferiorização do povo negro; discussões e análises - um breve comentário sobre a autora e os contos, em seguida as análises dos contos em questão; considerações finais - momento final, em que é possível notar a transgressão da escrita afro-brasileira.

2. DISCUSSÕES E ANÁLISES

“Poetas, romancistas, etnólogos, filósofos, historiadores, etc. quiseram restituir à África o orgulho de seu passado, afirmar o valor de suas culturas, rejeitar uma assimilação que teria sufocado a sua personalidade” (MUNANGA, 2009, p. 52). É nesse sentido que a escritora brasileira contemporânea Cristiane Sobral escreve, trazendo à tona os valores culturais, mostrando que os africanos escravizados foram reis e rainhas de suas tribos, mostrando que existiu uma África antes da colonização, rejeitando a assimilação branca e revelando que é possível ascender socialmente sem passar pelo processo de embranquecimento estrutural.

Cristiane Sobral iniciou sua produção literária nos anos 2000 e desde então publicou vários livros de contos e poemas, dentre eles está o livro *O tapete voador*, publicado em 2016, reunindo 19 contos, tratando de vários temas em torno das dificuldades do negro diante de uma sociedade ainda racista. É neste livro que estão contidos os dois contos retirados para o desenvolvimento deste estudo.

O conto “Pixaim” nos dá a conhecer a história de uma criança negra de dez anos que narra em primeira pessoa sua experiência com o racismo dentro de sua própria casa. A narradora protagonista nos conta que não era “tão negra” e por isso sua mãe, junto com a vizinha, alisava seu cabelo fazendo com que ela, ao adquirir uma nova aparência fosse aceita e tida como bela diante da sociedade que lhe cercava. No entanto, essa menina luta para que seu cabelo pixaim seja mantido intacto e que nele sejam dados apenas cuidados e amor. A resistência da garota foi por certo tempo em vão, o embranquecimento lhe foi imposto por sua mãe, entendida como autoridade maior. A liberdade só veio a acontecer após muitos anos se passarem, transformando essa menina em uma linda mulher, que cuida e ama seu pixaim.

Diferente do conto “Pixaim”, o conto “Metamorfose” apresenta um recorte da vida da personagem Socorro e sua busca desesperada pelo embranquecimento. Desde pequena Socorro foi ensinada a cultuar a imagem branca, por isso além de querer ser branca, também queria o marido branco, com filhos brancos e, caso seus filhos não fossem brancos, manteria os meninos sempre de cabeça raspada, para esconder seus traços afro. No entanto, um fato novo acontece, desestabilizando a vida da personagem e fazendo com que ela passe por uma metamorfose completa, afirmando seus traços e amando um homem preto.

As buscas dos negros por um embranquecimento pode ser dado também por vários mitos criados em torno da identidade negra. A psicanalista brasileira Neusa Santos Souza escreve em seu livro *Tornar-se Negra* (1983) alguns desses mitos que acompanham o homem negro até os dias de hoje. Vale ressaltar que mitos são histórias criadas e que o senso comum convencionou como real, podendo elas, muitas vezes, desmerecer a imagem de algo ou de alguém.

O primeiro mito a ser destacado no estudo é o da diferença, da dicotomia boa e ruim. Essa diferença estabelecida demonstra que o branco é o “mais”, mais bonito, mais intelectual, mais inteligente, mais bem posto, enquanto o negro ocupa um lugar subalterno, à margem: “o irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico” (SOUZA, 1983, p. 27).

Outro mito destacado pela autora é a relação que costumam estabelecer entre homem negro e um macaco, reforçando toda uma ideologia de que os negros não sabem comer de garfo e faca, de que não são simpáticos, comportados ou civilizados e, por isso, estão próximos do macaco, animal irracional encontrado na natureza selvagem.

Munanga (2009, p. 31) destaca que o iluminista Voltaire “acredita na superioridade do branco em relação ao negro como na do negro frente ao macaco”. Ou seja, o negro está próximo ao macaco, mas um pouco evoluído, enquanto o branco está no ápice da ascensão intelectual, superior a todos.

O “privilegio da sensibilidade” é um conjunto de mitos que se atrelam ao negro e dentre eles estão a sexualidade, a resistência física e o fator emocional: a sexualidade devido aos estereótipos de superpotência sexual; a resistência física se dá em decorrência do trabalho duro que desenvolveu nos engenhos ou lavouras; o fator emocional é tido na relação entre o negro está para o *phatos*, enquanto o branco para o *logos*, sendo assim, o homem negro age com paixão, emoção, enquanto o branco age com a razão, com o pensamento (SOUZA, 1983).

Diante desses mitos surgiu a necessidade de fuga, de fugir de estereótipos, de fugir das inferioridades, e essa fuga foi tornar-se branco, seguir um modelo ideal, um modelo perfeito para que a sociedade passe a aceitar e não mais a negar. É justamente essa fuga que as personagens dos contos aqui analisados ou pessoas diretamente ligadas a elas desejam, seja através do cabelo, das roupas, do modo de se portar ou pela escolha do companheiro.

O conto “Pixaim” começa situando o leitor enquanto espaço, tempo e idade da narradora-protagonista:

“Rio de Janeiro. Qualquer dia da semana num tempo que passa morno, sem novidades. Num bairro distante no subúrbio da zona oeste, uma criança negra com dez anos” (SOBRAL, 2016, p. 37).

A personagem de apenas dez anos é atacada ferozmente por simplesmente ser o que é: “é acusada injustamente. Em meio ao espanto, descobre que existem pessoas descontentes com a sua maneira de ser, e decide lutar para manter intactas as suas raízes” (SOBRAL, 2016, p. 37). Com esse ataque, a personagem começa uma luta para manter suas raízes, uma luta que segue com dificuldades devido a questões hierárquicas.

Souza (1983, p. 23) afirma que o negro “vê-se, assim, compelido a desfigurar-se material e moralmente. Tem de submeter-se, previamente, ao ‘figurino branco’”. Como esse ser negro de que fala Souza, a menina tinha um “defeito” que incomodava tanto a sua mãe, ela foi submetida a esse “figurino branco”, para que assim a menina tivesse aos olhos da mãe uma beleza plena: “os ataques começaram quando fui apresentada a alguns pentes estranhos, incrivelmente frágeis, de dentes finos, logo quebrados entre as minhas madeixas acinzentadas. Pela primeira vez ouço a expressão cabelo ‘ruim’” (SOBRAL, 2016, p. 37).

Os ataques, conforme nos conta a narradora, não pararam por aí:

Certo dia, minha mãe decidiu que o meu pixaim tinha que crescer e aparecer. Lembro do pente quente que se usava na época, para fazer o crespo ficar ‘bom’, e da marca do pente quente que tatuou meu ombro esquerdo, por resistir àquele imposta transformação (SOBRAL, 2016, p. 38).

Munanga (2016, p. 43) diz que “é preciso desembaraçar-se dessa imagem acusatória e destruidora, atacar de frente a opressão, já que é impossível contorná-la”. Foi justamente o que a menina fez, tentou se desvencilhar e atacar a opressão, mas foram tentativas inúteis:

Era a tentativa de extinção do meu valor! Chorei, tentei fugir e fui capturada e premiada com chibatadas de vara de marmelo nos braços. Fim da tentativa inútil de libertação. Sentei e deixei o henê escorrer pelo pescoço enquanto gelava por dentro, até sentir a lâmina fria da água gelada do tanque de concreto penetrando em meu couro cabeludo (SOBRAL, 2016, p. 39).

Entendida como uma entidade maior, a mãe da menina consegue contê-la com chibatadas de vara de marmelo, em seguida lhe enquadra em um padrão de beleza que a sociedade julga bonito, o do cabelo liso. Sendo a mãe da menina branca, ela se verá não só proprietária da criança, mas também, ponto de referência. Dessa forma a mãe de menina reforça a ideia de que “o branco, proprietário exclusivo do lugar de referência, a partir do qual o negro será definido e se autodefinirá” (SOUZA, 1983, p. 26). Era esse ponto de definição que a mãe da menina tinha, quando alisou seu pixaim:

[...] dia seguinte. Minha mãe me chamou inesperadamente carinhosa e me colocou frente ao espelho. Pela primeira vez disse:
- Você está bonita! Pode brincar, mas não pule muito para não transpirar e encolher o cabelinho (SOBRAL, 2016, p. 39).

A mudança na estética também provoca a mudança na autoestima, a menina sabia que a mudança no seu cabelo não a tornaria branca, a mudança do cabelo, na sua cabeça, só a afastou daquilo que ela era, negra, como lemos: “todos os dias eram tristes, eu tinha a certeza de que, apesar do cabelo circunstancialmente ‘bom’, eu jamais seria branca” (SOBRAL, 2016, p. 40). Com o passar do tempo, a menina vai crescendo e entendendo que o embranquecimento imposto pela mãe foi uma tentativa de defendê-la de uma sociedade que diz viver uma democracia racial. No entanto, o desejo de tornar-se negra fica impregnado nela, até ela entender que “a verdadeira solução dos problemas consiste não em macaquear o branco, mas em lutar para quebrar as barreiras sociais que o impedem de ingressar na categoria dos homens”, como coloca Munanga, em seus estudos, sobre essa questão (2009, p. 43).

Adulta, a menina retorna às suas origens e luta para ser aquilo que sempre foi:

Uma mulher madura de olhar doce e fértil vê sua imagem no espelho e ajeita com cuidados as tranças coloridas, contemplando com satisfação a história escrita em seu rosto e a beleza que os pensamentos dignos conferem à sua expressão. É uma mulher livre, vencedora de muitas batalhas interiores, que se prepara para uma vida e luta para preservar sua origem, pois é a única herança verdadeira que possui. Ela aprendeu e jamais esquecerá. A gente só pode ser aquilo que é (SOBRAL, 2016, p. 41).

Ser aquilo que sempre foi, esse era o desejo de uma criança que teve o embranquecimento imposto, sem ter o direito de pular muito, ou correr muito, para que assim não viesse a suar e a encolher o cabelo, sendo que essa mesma criança era naturalmente dona de um cabelo redondinho, parecendo algodão.

“A identidade consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de negro, em dizer, cabeça erguida: sou negro” (MUNANGA, 2009, p. 52). É isso que aquela menina queria fazer, agora uma mulher madura, e dona de si, o faz, tendo orgulho de ser aquilo que é. Essa ideia de pertencimento e identidade é chamada de NEGRITUDE.

Diferente desse conto analisado, a personagem principal do conto “Metamorfose”, anseia um Ideal do Ego.

Para iniciar a análise, é preciso estabelecer a distinção entre Ego Ideal e Ideal do Ego. O primeiro consiste em um desejo que parte do interior para o exterior, uma idealização que às vezes fica apenas no nível do pensamento, enquanto o segundo é algo simbólico, que parte do exterior, e o sujeito pretende interiorizá-lo (SOUZA, 1983).

O Ideal do Ego da personagem principal, Socorro, é branco, é ser uma mulher branca e para isso ela utiliza vários cosméticos, gestos e roupas para alcançar seu objetivo, uma vez que se convencionou de muitos anos que o branco é o modelo perfeito a ser seguido, ou o quase perfeito.

Que quer o homem?
Que quer o homem negro?
O negro quer ser branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano (FANON, 2008, p. 26-27).

Como lemos nesses fragmentos de Fanon, o homem negro deseja ser branco para assim assumir a condição de ser humano. E com a personagem principal, Socorro, não é diferente, seu Ideal do Ego é ser branca: “Com uma ajeitada caprichada no ‘bombril’ ninguém poderia dizer que Socorro tinha sangue negro. Pelo menos era nisso que acreditava” (SOBRAL, 2016, p. 89).

Conforme as evidências colocadas pela sociedade em que vivia, a personagem acreditava que o branco é tido como o modelo a ser fielmente seguido, por isso pensava ela estar consciente de suas atitudes a partir de quando “começou a brincar com *barbies* brancas, desejou conquistar um marido clarinho como os galãs de novela, ou como os príncipes dos contos de fada” (SOBRAL, 2016, p. 89).

Souza (1983, p. 34) diz que “na construção de um Ideal de Ego branco, a primeira regra básica que o negro se impõe é a negação, o expurgo de qualquer ‘mancha negra’”, é essa posição tomada pela personagem, negar a origem, para atender as demandas da sociedade. “Para ser digna de um companheiro ariano legítimo, [Socorro] sempre jurou ter sido uma menina bem mais clarinha, que foi escurecendo. Para remediar, atualmente não saía se protetor solar fator 100” (SOBRAL, 2016, p. 89).

Outra forma de se embranquecer é por meio do companheiro(a), pois este(a) dará a brancura que desejada, “afinal de contas, é preciso embranquecer a raça” (FANON, 2008, p. 57). Socorro admitia que “acreditava que Deus, em sua opinião *um ser tão branco que chegava a ser invisível*, lhe daria a benção de um marido branco” (SOBRAL, 2016, p. 89, grifos da autora). Com esse marido branco, naturalmente nasceriam filhos brancos de olhos claros, embranquecendo cada vez mais a raça.

Criou-se também a ideia de que existem negros que “não têm nada a ver com os verdadeiros pretos. Você não é negro, é ‘excessivamente moreno’” (FANON, 2008, p. 73). A personagem Socorro acreditava e se contentava com essa premissa: “aceitou de bom grado a oportunidade de ser morena ou parda; afinal de contas, todos tinham um pé na cozinha” (SOBRAL, 2016, p. 89).

É importante destacar que “às vezes esta rejeição, levada ao nível do desespero, violenta o corpo físico” (SOUZA, 1983, p. 35) e essa violência fica evidente na narrativa quando

[Socorro] comia pouco para não engordar e ressaltar suas nádegas e coxas protuberantes e evitava rodas de samba e cerimônias religiosas afro-brasileira. Andar vestida toda de branco ou vermelho nem pensar. Falava baixo, gesticulava com moderação e preferia ser discreta. Ao sorrir espontaneamente mesmo entre amigos, evitava mostrar com exagero a sua arcada dentária. Tinha tudo a ver com o seu sonho de deixar de ser uma mancha negra perante a sociedade e tornar-se elegante, transparente e invisível, é ‘claro’.

A caminho da badalada festa, para a qual só foram convidadas pessoas ‘finas’, ela vestia um impecável modelito em tons pastéis para afinar a silhueta. No rosto, usava uma base líquida dois tons mais clara que a sua pele, sombra escura bem aplicada nos cantos do nariz para que parecesse aliado e um batom clarinho para disfarçar os lábios grossos. Suas pernas viviam diariamente aprisionadas sob uma implacável da meia-calça branca (SOBRAL, 2016, p. 90).

Neste recorte vemos a busca e a violência no próprio corpo para se tornar branca, para ser socialmente aceita, para alcançar o Ideal do Ego “perfeito”, pensando ela que assim se tornaria branca, quando na verdade não passa de uma imitação que nega suas origens, suas raízes. Munanga (2009, p. 40) diz que “vestidos à europeia, de terno, óculos, relógio e caneta no bolso

do paletó, fazendo um esforço enorme para pronunciar adequadamente as línguas metropolitanas, os negros não deixavam de ser macaquinhos imitando homens”.

No deslocamento de sua casa para uma festa, algo surpreendente acontece na vida de Socorro. É no traslado da ida para a festa, que acontece a sua metamorfose, ou seja, a sua transformação, o seu renascimento enquanto mulher negra. Em meio a uma forte chuva, um motorista de ônibus bloqueia Socorro sem intenção. Esse acontecimento gera revolta e com isso ela decide saber o que estava acontecendo, “estava tão transtornada que saiu do carro sem o guarda-chuva e a capa de plástico. Empurrou com fúria a porta do ônibus enquanto a chuva encharcava seu corpo” (SOBRAL, 2016, p. 91).

O guarda-chuva e a capa de plástico fazem parte de um processo no qual ela desejava manter seu cabelo e sua pele impecáveis. Para que o cabelo fique “baixo” é necessário que o negro passe por um procedimento estético chamado progressiva, esse procedimento faz com que o cabelo pixaim alise completamente, ficando mais próximo do cabelo liso de uma pessoa branca. Progressiva no sentido de progredir, no entanto, podemos pensar que para uma pessoa negra progredir, nesse sentido, é negar suas origens, portanto, isso não seria uma progressão e sim uma regressão da negritude.

Ao abrir a porta do ônibus, o motorista diz: “– Fala, negrona! Fez a progressiva né? Cuidado com essa escova progressiva, isso é a maior regressão na vida de um ser humano!” (SOBRAL, 2016, p. 92). Nesse momento Socorro percebe que mesmo com seus esforços para se tornar branca, ela continua sendo negra, pois como afirma Souza (1983, p. 40), “[...] ser branco lhe é impossível”.

Percebendo essa impossibilidade e vendo que não havia como escapar da sua negritude:

Socorro tirou da bolsa uma tesoura pequena e começou a cortar o cabelo. Quanto mais cortava, mais bonita ficava, mais serena, mais incrivelmente consciente. Para o espanto geral, pela primeira vez parecia uma mulher normal, completamente negra e linda (SOBRAL, 2016, p. 93).

Socorro foi transformada por um simples e impactante verdadeiro olhar, deixando assim transcender sua negritude. Partindo desse momento, a personagem já vai encarar “um novo Ideal do Ego que lhe configure um rosto próprio, que encarne seus valores e interesses, que tenha como referência e perspectiva a História” (SOUZA, 1983, p. 44).

Com esse renascimento Socorro passa então a enxergar o homem negro como companheiro, pois aceitar sua negritude é o mesmo que “uma operação de desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (MUNANGA, 2009, p. 53). Sendo assim ela oferece carona a Jorge, o então motorista do ônibus, grande responsável pelo seu ressurgimento, e no fim “os dois beijaram-se como num apaixonado beijo de cinema” (SOBRAL, 2016, p. 93).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse estudo vemos a luta dos personagens negros para se tornarem brancos e serem inseridos numa sociedade, no entanto, eles se deparam com esteriótipos que não lhe pertencem chegando a ficar em situações desagradáveis. Porém ambos personagens analisados passam por

um renascimento, resgatando suas origens e seus traços, representando assim o negro em suas situações identitárias reais.

Dessa forma constatamos que a literatura afro-brasileira de Cristiane Sobral transgride os padrões estéticos brancos, mostrando que o negro também tem seus valores, suas culturas e principalmente sua beleza, que não é igual à do branco, mas que é originalmente sua. Notamos ainda que a literatura afro-brasileira atua como uma luz, que com todo sua poeticidade mostra os valores e a representatividade para o povo negro.

REFERÊNCIAS

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

MUNANGA, Kabengelê. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SOBRAL, Cristiane. **O tapete voador**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

SOUSA, Neuza Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

A DESCRIÇÃO SOCIAL E AFETIVA DA MULHER NO CONTO “A INIMIGA DOS HOMENS”, DE BERILO NEVES

CLEANE DA SILVA DE LIMA¹⁵

LUZIMAR SILVA DE LIMA¹⁶

RESUMO: No conto “A inimiga dos homens”, de Berilo Neves, o feminino é representado com humor por meio dos acontecimentos corriqueiros que estão ligados à modernidade. Nesse sentido, as personagens tanto masculinas quanto femininas estão imersas nas descobertas tecnológicas que influenciam em seus comportamentos, principalmente amoroso, cujo amor é considerado banal. Diante desse contexto, este trabalho analisa a conduta social e afetiva da personagem Elizabeth no conto “A inimiga dos homens” pela perspectiva do narrador masculino na construção da narrativa. Para tanto, realizou-se uma pesquisa bibliográfica pelo método hipotético-dedutivo, tendo como suporte teórico Saffiot (1987), Showalter (1994), Perrot (2005), Bourdieu (2002), Beauvoir (1970) e Scott (1992) que tratam de estudos sobre o feminino na sociedade e como é percebido. Nesse sentido, a imagem da mulher no texto literário citadino é construída a partir do ponto de vista do narrador observador que a descreve como a inimiga dos homens por meio de um discurso unilateral, pois Elizabeth destoa-se das demais personagens do conto, sendo uma mulher que odeia os homens. A busca incansável por qualidade de vida de suas companheiras está alicerçada na extinção do sexo masculino do mundo. Outrossim, a descoberta científica da personagem feminina, para exterminar todos os homens, solidifica o seu comportamento social e afetivo em relação ao sexo oposto.

PALAVRAS-CHAVE: “A inimiga dos homens”, Elizabeth, Conduta social e afetiva

INTRODUÇÃO

O feminino na sociedade ainda é percebido como ameaça ou mesmo um ser que não tem a mesma capacidade do homem em reorganizar, realizar ou construir algo socialmente. Pois, essa forma de pensar está enraizada na comparação que vai desde o seu corpo à concepção da aptidão intelectual. Por outro lado, essa percepção vem sendo enfraquecida durante os anos e a forma como as mulheres vêm atuando na sociedade, ao longo do século XIX, mostram por meio de estudos publicados, além de trabalhos realizados por elas, a capacidade de enfrentar a sociedade e pôr em prática sua competência em atuar intelectualmente, elemento ainda considerado tabu para uma sociedade machista.

Além disso, a conduta social, ética, moral, tradição e cultural estava mais ligada a sua figura que requeria um posicionamento idealizado por uma sociedade masculina. Cabia a ela o papel social considerado inferior, atrelado aos afazeres da casa; ao homem, uma postura de senhor e condutor das boas maneiras e do trabalho, o provimento do lar. Desse modo, a caracterização do comportamento da mulher era ditada pelo olhar masculino.

O feminismo desmistifica esse posicionamento erguendo uma construção que traz à tona uma nova configuração do que é ser mulher não somente o corpo, mas pelas múltiplas construções sociais, econômicas, políticas entre outras as quais atestam socialmente que assim como os homens, o sexo

¹⁵ Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Piauí-UFPI

¹⁶ Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal do Piauí-UFPI

feminino tem as mesmas aptidões para realizar um trabalho ou atuar em diversos campos. A busca por igualdade e construção de uma sociedade mais justa está marcada no direito à liberdade de agir em sociedade. A imagem construída tanto pela sociedade real quanto na literatura e nas artes, em muitos casos, representam as mulheres pela óptica masculina. Em contrapartida, há um olhar a mais pela visão das mulheres: escritoras, estudiosas, críticas, por exemplo.

Nos textos literários, a mulher é descrita de variadas formas, desde sua conduta imaginada e imposta pelo olhar masculino até uma visão do próprio feminino sobre o feminino. No conto “A inimiga dos homens”, de Berilo Neves, a visão que se tem do feminino é narrada pela voz latente do narrador masculino que a descreve de forma negativa, devido a sua capacidade científica e sua descoberta que inutiliza a vida do homem.

Nessa perspectiva, este trabalho analisa a conduta social e afetiva da personagem Elizabeth no conto “A inimiga dos homens” pela perspectiva do narrador masculino na construção da narrativa. É por meio de seu ponto de vista que toda a narrativa é desenvolvida, além do discurso proferido pela personagem, sendo narrado pela percepção do narrador observador.

A visão social e afetiva sobre a mulher na sociedade ainda, de certa forma, é entendida como um ser que atua “a margem” do homem, no entanto, essa concepção está sendo retificada por movimentos e lutas realizadas por mulheres seja na literatura, nas artes, na ciência, seja entre outras formas nas quais sempre se manifestaram e nos últimos anos em um número maior.

Falar sobre mulher e a história da qual vem sua luta, seja política ou cultural, é um assunto que não se esgota em discussão, principalmente o tratamento dado à mulher na sociedade que persiste não somente em luta por mais liberdade e igualdade, como também sobrevivência. Logo, conforme Perrot (2015), a história das mulheres tem uma cronologia um pouco difícil de estabelecer. Em contrapartida, tem acontecimentos próprios que acarretam diferenças, muitas vezes, arraigadas aos aspectos político, religioso, cultural, jurídico, biológico entre muitos outros fatores.

Nesse sentido, vêm sendo discutidos a conduta e normas sociais ditadas sobre comportamento feminino pela cultura, tradição e pela religião os quais constroem comportamentos “apropriados” para a mulher. Some-se a isso o fator biológico, posto pela sociedade como um dos aspectos que diferenciam homens e mulheres, bem como a produção de estereótipos como fragilidade, menos força, inferioridade e o corpo como uma condição quase exclusivista para ser mãe.

Por muito tempo, a história escrevia a cultura das sociedades fazendo uma distinção entre os papéis e as atividades entre os dois sexos, apresentando características que fundamentavam um comportamento a cada um deles, a partir de como a sociedade enxergava a mulher e como, de certo forma, construía as regras que englobava a ambos. Precisamente a feminina, pois,

ao definir a cultura feminina, os historiadores fazem uma distinção entre papéis, atividades, gostos e comportamentos prescritos e considerados apropriados para as mulheres e aquelas atividades, comportamentos e funções gerados, na verdade, fora das vidas das mulheres. No final do século XVIII e no século XIX, o termo “esfera feminina” expressava a visão vitoriana e jacksoniana dos papéis separados para homens e para as mulheres, com pouca ou nenhuma sobreposição e com as mulheres subordinadas. (SHOWALTER, 1994, p.45)

Sobre o comportamento feminino, cabiam aos homens determinar as atividades vistas como ideais às mulheres, além daquelas que não se enquadravam na forma social e vivida por elas, ainda da conduta a ser seguida e obedecida ou não por elas. Pode-se dizer que ao longo dos anos essa forma de reger a vida das mulheres e o que seria mais adequado era formulada pela maneira como o homem se

enxergava na sociedade e como percebia o seu valor em relação a elas. Logo, os papéis separados para ambos já explicava a supremacia masculina na sociedade tanto do século XVII quanto XIX sobre a subordinação em que o sexo feminino estava imerso.

No conto “A inimiga dos homens”, o comportamento e a relação afetiva e social da personagem Elizabeth é descrita pelo narrador masculino, pois ao narrador “[...] tem de ser considerado a instância da qual dependem as vozes que concretamente falam nos textos literários: o narrador nos textos narrativos, o sujeito lírico ou o falante lírico nos textos líricos” (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 86). Na voz do narrador do conto citadino, a descrição da personagem é feita pela sua visão e antipatia, afinal, é por intermédio dele que se conhece toda a história. Assim, a experiência masculina sobre o contexto social, histórico e literário tende a, muitas vezes, anular o feminino e se sobrepor, pois o processo unilateral que ocorre em relação à construção não somente histórica, social entre outras, posiciona o homem como superior, tentando afirmar a mulher como um ser malicioso. Consoante Showalter (1994, p.28):

[...] “teoria crítica masculina” é um conceito de criatividade, história literária ou interpretação literária baseado inteiramente na experiência masculina e apresentado como universal. Enquanto buscamos modelos androcêntricos para nossos princípios mais básicos – mesmo se os revisarmos adicionando o quadro de referência feminista-, não estaremos aprendendo nada de novo.

Dessa forma, não é isso que se almeja de uma sociedade justa, pois para Showalter (1994), a busca por uma visão masculina em relação ao feminino é desanimador, quando a crítica feminista espera por uma aprovação de mentores intelectuais homens, ela está se inferiorizando. Logo, a crítica feminina por si é capaz tão quanto à crítica masculina.

Ademais, a mulher era vista tanto na crítica, na ciência, na política quanto em outros espaços, como um ser menos qualificado do que o homem, negando a ela o direito de assumir o papel de ser detentora de sua própria vida. Segundo Beauvoir:

É um paradoxo criminoso recusar à mulher toda atividade pública, vedar-lhe as carreiras masculinas, proclamar sua incapacidade em todos os terrenos e confiar-lhe a empresa mais delicada, mais grave que existe: a formação de um ser humano. Há muitas mulheres a quem os costumes, a tradição recusam ainda a educação, a cultura, as responsabilidades, as atividades que são privilégios dos homens e a quem, no entanto, entregam sem escrúpulos os filhos, como outrora as consolavam com bonecas de sua inferioridade em relação aos meninos; impedem-nas de viver; em compensação, autorizam-nas a brincar com brinquedos de carne e osso. Seria preciso que a mulher fosse perfeitamente feliz, ou uma santa, para resistir à tentação de abusar de seus direitos. (BEAVOIR, 1967, p. 291).

A construção do papel da mulher na sociedade ditada pelo homem a isentava do papel da carreira profissional, sendo apenas para o sexo masculino, relegando-a a um segundo plano. Também, os moldes sociais de muitas sociedades ainda evitam construir um mundo que seja igualitário, havendo lugares que esquivam as mulheres, negando-lhe uma vida pública e liberdade. As atividades separadas ainda são formas de manipular e criar papéis responsáveis que diferenciem mulheres de homens, bem como comportamentos a ambos, que para Beauvoir, reprimir a mulher em viver libertamente é um ato criminoso de proibi-la da sua própria liberdade.

No conto de Neves, Elizabeth é um ser que odeia os homens a ponto de querê-los exterminados, conforme a narração realizada pelo narrador. Logo, Para Perrot, a mulher é “a Outra, a estrangeira, a sombra, a noite, a armadilha, a inimiga”. (2005, p. 265). Uma vez que o papel social e afetivo está atrelado ao desejo de liberdade, havendo na descrição da personagem sua referência como monstro pela versão do narrador.

Desse modo, tudo está ligado à conduta social e afetiva atrelada à mulher, em que ainda há um olhar voltado para papéis inferiores a serem executados por elas. Desse modo, quanto mais a mulher se distancia do molde social idealizado, mais perigosa ela se torna. Assim, é notória a construção da ordem social e afetiva na sociedade relacionando o corpo às tarefas a serem cumpridas, desde o trabalho, sentimentos a uma criação de domínio. De acordo com Bourdieu (2002, p. 34):

As regularidades da ordem física e da ordem social impõem e inculcam as medidas que excluem as mulheres das tarefas mais nobres (conduzir a charrua, por exemplo), assinalando-lhe lugares inferiores (aparte baixa da estrada ou do talude, ensinando-lhes a postura correta do corpo (por exemplo, curvadas), com os braços fechados sobre o peito sobre o peito, diante dos homens respeitáveis), atribuindo-lhes tarefas penosas, baixas e mesquinhas (são elas que carregam o estrume, e, na colheita das azeitonas, são elas que as juntam no chão, com as crianças enquanto os homens manejam a vara para fazê-las cair das árvores), enfim, em geral tirando, no sentido dos pressupostos fundamentais, das diferenças biológicas que parecem assim estar à base das diferenças sociais.

Nesse sentido, a construção de uma sociedade mais rígida impõe à mulher o dever de ser mãe e a obediência por meio daquele que quer ter o poder sobre o seu destino. Por essa visão, anula o direito à mulher de executar tarefas que são para ambos os sexos. Assim sendo, esse posicionamento invalida a mulher de atuar na ciência, na política, na imprensa, entre outros, ocorrendo muitas vezes o anonimato e o pseudônimo em executar essas tarefas, como por exemplo, na literatura, mulheres usavam pseudônimo masculino. Logo, a personagem Elizabeth é construída pela inteligência alicerçada na ciência, o que atesta a visão masculina sobre a mulher como perigosa quando tem o poder e a inteligência.

Nesse contexto, a personagem do conto, Elizabeth, é considerada um monstro por não se enquadrar no perfil de mulher do lar, sendo uma cientista e “anti-masculina”, a qual luta por melhorias de vida de suas companheiras pela eliminação do homem no mundo. Logo, na visão de Almeida (2002 p. 90-91):

Por trás dessa visão essencialista da diferença sexual está a crença em identidades fixas e padrões de comportamento e interações sociais com base em qualidades supostamente inatas. Conceitos comuns advindos dessa noção estereotipada e tendenciosa deram origem a vários mitos que predominaram sobretudo no século XIX, e que foram aos poucos sendo desconstruídos, como por exemplo, o mito da mulher monstro, da histérica, da louca e de seu oposto, igualmente estereotipado, o da mulher anjo.

Os estereótipos são a marca da dominação do comportamento empregado à mulher como forma de fixar uma relação de poder e cultura, além do modelo que não deve ser seguido, o qual fere a boa conduta social. Construções de modos e visão de monstro, louca ocorrem quando se distanciam do papel ditado pela sociedade, entretanto, as que se aproximam das regras sociais sem questionar são

percebidas como anjo, sendo minimizadas pela forma como são enxergadas pelo meio social do qual fazem parte.

O feminismo tem sua força na busca da quebra desses estereótipos e de lutas por emancipação social e política, desconstruções de papéis fixados como de homens e de mulheres e com um novo olhar para uma sociedade mais justa e transparente. Denuncia os descasos e a violência à mulher. Busca uma construção social benéfica a ambos. Consoante Scott (1992, p.71)

O feminismo logo apareceu para reivindicar mais recursos para as mulheres e para denunciar a persistência da desigualdade. As feministas na academia declaravam que os preconceitos contra as mulheres não haviam desaparecido, ainda que elas tivessem credenciais acadêmicas ou profissionais, e se organizaram para exigir uma totalidade de direitos, aos quais suas qualificações presumivelmente lhes davam direito.

A busca por recursos que validem a mesma capacidade entre homens e mulheres ainda é uma luta para desmistificar que o corpo diz sobre a capacidade. Afinal, os direitos reivindicados somam e persistem por igualdade entre ambos tanto social, intelectual, moral, político e a liberdade de atuarem nos mesmos espaços sociais.

Há muito tempo, a visão masculina de poder sobre a mulher enxergava-lhe como um objeto aos seus desejos, sendo posta em segundo plano, pois

Quer quando o homem desfruta de uma posição de poder no mundo do trabalho em relação a mulher, quer quando ocupa a posição de marido, companheiro, namorado, cabe-lhe, segundo a ideologia dominante, a função de caçador. Deve perseguir o objeto de seu desejo, da mesma forma que o caçador persegue o animal que deseja matar. Para o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo. (SAFFIOT, 1987, p.18)

Diante disso, posicionar-se e ter condição econômica, intelectual em uma sociedade machista, ser diferente dos padrões é um risco e uma afronta ao sistema patriarcal que não aceita igualdade, por sempre dominar e ter o poder, ou seja, o controle das regras, do corpo, do comportamento e da posição de tomadas de decisões sobre a vida de suas filhas e esposas.

Nessa perspectiva, o conto “A inimiga dos homens” apresenta uma mulher que se distancia das demais que compõem o mesmo espaço social. Ela, uma doutora e cientista, Elizabeth Rodrigues, era conhecida no mundo inteiro pela sua inteligência e sabedoria feminina do século XX com ideias de emancipação, sendo a implacável inimiga dos homens. Elizabeth era socióloga, filósofa, romancista, panfletária e jornalista. Escreveu contra a supremacia universal num total de 83 volumes. Para o narrador, “a dama terrível manejava todas as armas em defesa de suas ideias, aplaudidas, com entusiasmo, com loucura, por 10.000.000 de mulheres, sócias da Federação Feminina Internacional” (NEVES, 1936, p. 147).

No início do conto, o narrador relata a história mediante seu ponto de vista sobre a socióloga e a forma como lhe enxerga. Diante desse contexto, a mulher está num patamar que altiva sua condição intelectual, social e afetiva, pois consegue neutralizar o sistema imposto, buscando condições favoráveis de se manter no meio social como também por melhoria de vida das demais mulheres. Mesmo que a dominação masculina tenha sido, de certa forma, com menos evidência na narrativa, ainda persistem, no meio social, os estereótipos. Sobre a dominação masculina, na visão Bourdieu,

embora as condições “ideais” que a sociedade cabila oferecia às pulsões do inconsciente androcêntrico tenham sido em grande parte abolidas, e a dominação masculina tenha perdido algo de sua evidência imediata, alguns dos mecanismos que fundamentam essa dominação continuam a funcionar, com a relação de causalidade circular que se estabelece entre as estruturas objetivas do espaço social e as disposições que elas produzem, silenciosas, e invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis prescrições e proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos. (2002, p.71)

A construção de estereótipos ainda é forte na sociedade, mesmo que as mulheres atuem nas mesmas atividades ainda são perceptíveis comparações que persistem em minimizar a capacidade delas. Ademais, isso acontece devido à obediência ter sido a arma mais poderosa do sistema patriarcal. Em contrapartida, com o envolvimento das mulheres no trabalho, nas atividades que dão mais prazer aos homens, o desconforto de encarar o sexo feminino como competente ainda fere a masculinidade de muitos deles, o que se percebe na voz do narrador quando a descreve:

Ela possuía uma espécie de idiosincrasia pelo sexo forte. Era solteira, de 37 anos, e tinha no lábio superior um pelo áspero e escuro que lhe dava umas aparências fortemente másculas. Tinha o andar rígido, firme, sem doçuras de linhas nem ondulações de formas. Os pés eram grandes e sólidos. As mãos, de cor terrosa, eram também grandes e ásperas como a dos trabalhadores rurais. Morava só, com uma criada, para evitar para evitar qualquer contato e comércio com os homens. Quando se reunira o Primeiro Congresso dos Direitos da Mulher, fora convidado especialmente, pelo *comitê* organizador, para expor as suas teorias anti-masculinas. (NEVES, 1936, p. 148)

A descrição do narrador deixa evidente a reprovação sobre o sexo feminino, ao mesmo tempo em que intensifica as características grosseiras à Elizabeth. A inferioridade que tenta expor-lhe se acentua quando relata não possuir contato com homens e sua vida social e afetiva é privada, tendo o mínimo de proximidade com o sexo masculino. No conto não há voz feminina se defendendo, apenas recorte de falas escolhidas pelo narrador em explorar sua versão sobre ela e seu comportamento tanto afetivo como social, afinal é uma história narrada por ele. Desse modo, a construção da personalidade e característica física são ditas pela perspectiva do narrador que acentua seu posicionamento em relação à feminilidade da personagem e sua relação com o meio social, atestando-a com as teorias anti-masculinas. Segundo Beauvoir:

Há muitas outras maneiras mais sutis mediante as quais os homens tiram proveito da alteridade da mulher. Para todos os que sofrem de complexo de inferioridade, há nisso um linimento milagroso: ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que o homem que duvida de sua virilidade. (1970, p. 18).

A forma como a mulher é percebida pelo sexo oposto traz muito mais dele do que dela. Ou seja, reflete sobre a fragilidade de reconhecer o potencial feminino pelo medo de encontrar alguém mais capacitado. No conto, a cientista tem horror ao homem devido serem inferiorizadas e a maneira como foram e são tratadas por eles.

Elizabeth, por ser uma mulher inteligente e indiferente aos homens, é considerada pelo narrador como um ser monstruoso e maléfico. A conduta social e afetiva dela é analisada como um ser

que detesta o sexo oposto, enxergando na ciência uma arma: o extermínio de todos eles, que de acordo com o narrador “embora não pudesse considerar um monstro, era bem certo que a sua feiura teria incompatibilizado com a Vida se não fora o derivativo providencial da ciência...” (NEVES 1936, p.148). A conduta social e afetiva da personagem está atrelada ao horror aos homens, quanto menos contato mais liberdade tem. Por outro lado, o narrador conduz a narrativa pelo seu ponto de vista utilizando descrições negativas sobre a cientista e socióloga.

Elizabeth foi instruída intelectualmente assim como os homens, teve a oportunidade de se impor. Em contrapartida, o objetivo do narrador é expor o comportamento maléfico dela em relação ao sexo oposto. A cientista quer dar às mulheres uma vida melhor, sem cobrança e sem inferioridade, devido serem consideradas à margem do homem, seu comportamento se torna obsessivo em desejar superar a quantidade de homens, acentuando a de mulheres.

O narrador apenas narra a versão que lhe é mais proveitosa, não deixando claro o motivo da pesquisa de Elizabeth, ou melhor, por que chegou a esse ponto radical. Nesse viés,

Fora necessário dar à mulher exatamente a mesma instrução que se dá aos rapazes. Os antifeministas objetam que as mulheres cultas e inteligentes são uns monstros: todo o mal vem do fato de que estas permanecem ainda excepcionais; se pudessem todas ter acesso à cultura tão naturalmente como os homens, disso aproveitariam com a mesma naturalidade. Depois de as ter mutilado, escravizam-nas a leis anti-naturais. (BEAVOIR, 1970, p. 284)

A mulher com a oportunidade de se manter participativa dos aspectos sociais, seja intelectual, seja político é considerada perigo ao homem e assim são consideradas monstros, pois a conduta a ser seguida deve ser obedecida por elas, caso contrário, fere a cultura e a tradição imposta.

No auditório, Elizabeth fez a palestra para explicar sua descoberta sobre a melhoria de vida das mulheres, destacando o estudo e a descoberta que provocaria o extermínio de todos os homens. Conforme a cientista,

‘será possível eliminar os homens sem prejuízo da humanidade?’ Sim, senhoras minhas! Pode-se dispensar o concurso dos homens na máquina geral do mundo? Terrível e assombrosa interrogação! Qualquer espírito frágil recuaria diante dessa pergunta, como diante de um sacrilégio, mas eu, que eliminei os homens na minha vida desde os 17 anos (e não foi por desengano de amor de amor, podeis ficar certas!), de tal maneira me afiz à ideia de dispensá-los que acabei de resolver o maior problema biológico e social deste século. Sim, senhoras: o homem é um artigo de luxo na criação universal. (NEVES, 1936, p. 149)

O narrador recorta partes das falas de Elizabeth que apontam sua ideia fixa sobre os homens, declarando-lhe como um ser mal, além das ideias e reflexões sobre a vida e sobre eles, principalmente sua obsessão em extingui-los, ao mesmo tempo destacando o homem como vilão. Pois a cientista toma essa decisão por almejar liberdade às mulheres, sendo que somente serão livres quando não houver mais homens existindo.

Dessa forma, o narrador manipula o discurso por meio de seu ponto de vista sobre a personagem, destacando o fato do extermínio dos homens como fator para reprová-la. Por outro lado, a atitude de Elizabeth marca o domínio social masculino sobre as mulheres, buscando uma melhoria a elas por meio da eliminação deles, por intermédio da produção de mulheres. Acentuando, de certa forma, como elas são tratadas por uma sociedade regida pelo homem. Logo, a narração do narrador na história é marcada pela sua personalidade e sua opinião sobre Elizabeth. Assim,

existe pois uma dialética da personalidade e da impessoalidade entre o *eu* do narrador (implícito) e o *ele* da personagem (que pode ser um *eu* explícito), entre o *discurso* e a *história*. Todo o problema das visões está aqui: no grau de transparência dos *eles* impessoais da história com relação ao *eu* do discurso. (TODOROV, 2006, p. 61)

O narrador relata a história pela observação, pelo que conhece, pela experiência, bem como de sua participação na narrativa como observador. Nesse sentido, o narrador enfatiza a pesquisa de Elizabeth, apontando-lhe como vilã, não destacando o comportamento masculino em relação às mulheres, apenas mostra uma versão que inibe a conduta do homem, justificando a cientista de ser a inimiga dos homens. Para Scott (1992), a criação dos papéis entre os dois sexos diz respeito à subjetividade das origens sociais das identidades tanto do homem quanto das mulheres. Assim, a conduta social de Elizabeth está atrelada à forma como as mulheres foram e são percebidas como inferiores e vetadas de participação social, que em alguns aspectos são mistificados apenas de homens.

Nesse sentido, quando a mulher se distancia do perfil social e afetivo esperado pela cultura, costume e tradição imposta pela sociedade, ela é percebida como alguém que se torna “uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith (– die erste Eva, – la mère obscure), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon. A identidade sexual – desviante está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro” (COHEN, 2000, p. 13).

Para o narrador, Elizabeth é considerada um ser destrutivo, e uma das razões para descrever os fatos sobre ela consistem na implicância com os homens. Assim, para Saffioti (1987), as mulheres durante séculos foram vistas como algo frágil, sendo um alvo para a exploração, e uma delas está na posse do trabalho. Elizabeth, dona de sua própria vida, tenta eliminar o homem por meio da produção artificial. Em seu laboratório, a partir de estudos em gatos, conseguiu a eficácia de sua pesquisa. Podendo fabricar em pouco tempo uma quantidade de cinco milhões de mulheres superando a quantidade de homens. “E ter-se-á acabado para sempre o nosso aviltante cativo. Só haverá mulheres na face da terra.” (NEVES, 1936, p. 150).

No discurso de Elizabeth é marcante a forma como acentua a palavra “cativo”, sendo elas impedidas e dominadas por sistemas que as bloqueiam de ser o que desejam. As ideias de Elizabeth como libertação de todas as mulheres ainda é uma dúvida entre as outras que assistem à palestra. A cientista intensifica a seriedade da pesquisa, afirmando a pressa da decisão delas, pois se os homens descobrissem poderiam usar a favor deles. Conforme a personagem: “façamos a revolução antes que os homens se apoderem do meu segredo” (NEVES, 1936, p. 150). O estudo da personagem é sigiloso, pois atesta em sua frase o medo de eles sabotarem sua pesquisa, roubando-a e usarem contra elas. A liberdade feminina estava enraizada na pesquisa de produção de mulheres em chocadeiras.

Por fim, não há um consenso, pois por mais que Elizabeth deseje a ajuda para que lhe forneçam chocadeiras artificiais para a criação de mulheres, estas por sua vez se compadecem dos homens e terminam a palestra numa confusão, em que não há a vitória de Elizabeth. “E as congressistas debandam ruidosamente, falando discutindo, gesticulando, apiedadas da sorte dos homens nas mãos esqueléticas da doutora Elizabeth Rodrigues” (NEVES, 1936, p.151).

O narrador relata apenas a sua versão sobre a palestra e os discursos de Elizabeth, deixando sempre clara a reprovação e a antipatia a ela. *Nesse sentido, a mulher por muito tempo teve sua conduta e descrição atreladas pela perspectiva masculina. Pois, segundo Perrot (2015), a mulher considerada de respeito devia ter a cabeça coberta, quando tinha os cabelos soltos era considerada vulgar. Também com Elizabeth ocorre o mesmo, por ser uma*

mulher que destoa das que fazem parte de sua sociedade, é considerada um ser monstruoso e sua descoberta é mais interessante para o fato de a demonstrar como um ser perverso pelo narrador, que no conto não é imparcial, mas parcial em deixar claro seu ponto de vista sobre a cientista. Ou seja, é uma narração do ponto de vista de um narrador que não simpatiza com Elizabeth e que recolhe partes de sua fala para lhe incriminar, mas que inibe o motivo crucial para a atitude radical dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A luta das mulheres para uma vida social, política, afetiva, intelectual ocorre pela necessidade de ser enxergada não como um objeto ou um ser inferior, mas um ser que tem a mesma capacidade quanto independência de viver a sua própria vida e suas decisões sem necessitar de alguém que a julgue ou dite o que é melhor.

Por esse viés, no conto citadino há uma mulher contrária à necessidade da existência dos homens como também a obsessão de extermínio. Logo, o desejo de empregar às mulheres no poder e a anulação dos homens é latente em suas pesquisas, devido serem consideradas inferiores e submissas aos homens, além de serem negadas aos mesmos direitos que eles.

O narrador destaca o aspecto social e afetivo de Elizabeth reprovando sua conduta e mostrando-se perversa, em que há apenas sua versão sobre a personagem, apontando partes de sua fala para justificar seu ponto de vista enquanto narra a história. Colocando-a como um ser monstruoso e destacando que as mulheres não se unem para resolver algo do próprio interesse, além de triunfar com a palestra findada.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, identidade, diferença. **Aletria**, 2002. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>> acessado em 25 de outubro de 2020. p. 90-97
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade aberta, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- NEVES, Berilo. A inimiga dos homens. 7.ed. In: NEVES, Berilo. **A costela de Adão**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1936.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru. Edusc, 2005
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- SAFFIOT, Heleith I.B.. **O poder do macho**. 11ed. São Paulo: Moderna, 1987.
- SCOTT, Joan. **História das Mulheres**. In. A escrita da história: novas perspectivas. (Org.) Peter Burke. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

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.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

A PARÓDIA COMO RELEITURA DO PASSADO: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *EU VIVI POR UM SONHO* (2009) DE ROSA MARIA CUTRUFELLI

SIMONE DOS SANTOS ALVES FERREIRA

RESUMO: O artigo analisa como a escritora Rosa Maria Cutrufelli ressignifica no romance *Eu vivi por um sonho* (2009) a história de Olympe de Gouges. A partir da enunciação da protagonista, o romance constrói parodicamente uma revisão da sua história e, situa, especificamente, os seus últimos dias de vida. Buscamos mostrar por meio da paródia como essa metaficção historiográfica rompe com o passado de silenciamento da personalidade histórica e propõe uma história alternativa. Por isso, os apontamentos teóricos de Linda Hutcheon (1991) e (1989) acerca da paródia será de grande relevância, para que entendamos algumas peculiaridades desse tipo de narrativa, e como o recurso paródico remete a épocas passadas a partir de um olhar mais crítico, problematizando questões lacunares da própria historiografia. Outras contribuições referentes a condição da mulher no contexto do século XVIII na esteira de Perrot (2005), ajudarão a compreender a construção da personagem na obra. A análise nos mostra que numa época não tão favorável para a mulher como foi a Revolução Francesa, houve uma figura militante que lutou incessantemente em prol dos direitos das mulheres e por espaço numa sociedade eminentemente falocrática.

PALAVRAS-CHAVE: Olympe de Gouges, Paródia, Metaficção historiográfica.

INTRODUÇÃO

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E PARÓDIA

Linda Hutcheon em *A poética do pós-modernismo: teoria e prática* (1991), reflete acerca das contradições encontradas no contexto do pós-modernismo, que retoma o passado com o intuito de questioná-lo, desafiá-lo. Viabiliza-se uma reavaliação da história a partir de um viés crítico ao possibilitar um diálogo intertextual com um por meio de seus vestígios textuais e paródicos. Essas colocações estão bem presentes nas metaficções historiográficas, obras narrativas que tem como uma das características ressignificar a história de personagens e eventos históricos, reescrevendo-os em um novo contexto.

Essa reescrita da história a partir de um novo olhar dar-se por meio da paródia. Esse recurso estilístico, comumente, é visto sob uma perspectiva negativa, atrelado a ideia de cômico e ridículo. No entanto, Hutcheon (1989) reconsidera a natureza e a função da paródia se propondo a trazer uma leitura mais positiva desse recurso, evidenciando o seu caráter de imitação, mas, agora, como “uma inversão irônica”, uma “repetição com distância crítica” que leva à diferença. Ou seja, a autora considera a paródia como uma forma de perceber tempos outros sob um prisma de reflexão e crítica, assim como, uma forma diferenciada que não contém em seu âmago a intenção de ridicularizar.

Nesse sentido, o procedimento paródico viabiliza uma leitura mais acurada de determinados fatos ou personagens históricos. Claramente, a autora pontua que pensar a paródia a partir dessa modulação é bastante complexo, dado que, o próprio recurso ver-se intrinsecamente relacionado à outras formas, tais como a sátira, a ironia, o pastiche, intertextualidade, etc., o que, a princípio, pode acarretar em confusão de conceitos. No entanto, ela deixa claro que a paródia se utiliza dessas outras formas como complementos para se pensar o texto ou a situação imitada a partir de um viés mais crítico “libertando-se do texto fundo para criar uma forma autônoma”. (HUTCHEON, 1989, p. 52). É justamente a forma autônoma que é priorizada na metaficção historiográfica, pois se desprende dos manuais historiográficos e subverte questões adaptando-as a um novo contexto.

Isso é perceptível nas metaficções historiográficas quando há uma reapropriação dialógica do passado e uma reavaliação crítica da história. Essa reavaliação na obra *Eu vivi por um sonho* (2009) se dá a partir da (re)apresentação da protagonista Olympe de Gouge, que, valendo-se da enunciação em primeira pessoa, conta a versão da sua história que por muito tempo ficou excluída dos manuais historiográficos. Essa metaficção, então, possibilita reavaliarmos o passado dessa mulher que teve uma forte atuação na Revolução Francesa. De Gouges, ocupa agora o centro da narração e o controle dos fatos evidenciados.

Cabe ressaltar brevemente que esse pensar crítico e contextualmente o passado histórico, ou melhor, esse retorno problemático à história dar-se a partir das discussões em torno do par história e ficção, não mais como opostos, como era visto desde Aristóteles, mas como complementares. As discussões de Hayden White como marco para discussões posteriores no pós-modernismo são relevantes para se pensar hoje essa reavaliação crítica em torno do passado histórico.

Ele estabelece uma crítica à historiografia e ao modo como os historiadores tratam determinado fato histórico, afirmando que uma narrativa histórica deve apresentar em seu conteúdo passos imaginários e ficcionais, para que, em contrapartida, tenha relação não só com a ciência, mas também com a literatura. Assim, questiona a veracidade do discurso histórico, e nos ajuda a compreender que, mesmo não havendo o reconhecimento por parte dos historiadores de elementos ficcionais em seus escritos, o fazem em seu discurso.

Para finalizar o raciocínio sobre essas narrativas metaficcionais, Hutcheon (1991) pontua que:

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio dos seus vestígios no presente. (HUTCHEON, 1991, p. 131).

A metaficção historiográfica trabalha no sentido de colher, selecionar dos fatos empíricos, algum aspecto que será retextualizado na esfera discursiva. Essa retextualização acontece por meio da paródia, a qual subverte o discurso histórico em torno do fato evocado utilizando nuances do presente para dar sentido a um passado. Isto é refletir acerca da redação que se dará

desse passado ou personagem ressignificada. É isso que a autora Rosa Maria Cutrufelli¹⁷ vai evidenciar no romance *Eu vivi por um sonho* (2009), colher a partir de uma apurada pesquisa documental as informações a respeito da vida de Olympe de Gouges, para então, subverter alguns aspectos e recriar outros possibilitando-nos uma nova visão sobre ela no cenário francês.

1.1. BREVES RELANCES SOBRE A MULHER NO SÉCULO XVIII: SITUANDO OLYMPE DE GOUGES

Antes de adentrarmos de fato na análise da obra faz-se necessário situar o contexto em que viveu Olympe de Gouges e comentar brevemente alguns aspectos a respeito da escrita de autoria feminina, para que possamos observar como essas questões nos ajudam a ler a obra em análise.

A mulher ao longo dos séculos foi vista a partir de uma ótica patriarcalista e, em algumas sociedades, até de forma misógina. Essa visão não permitia à mulher viver de forma livre e autônoma, mas, sempre regida por normas, às quais ditavam submissão e recato. A mulher devia estar custodiada por uma figura masculina (pai, marido, filhos) e relegada ao espaço doméstico.

Esse era o contexto em que vivam as mulheres do século XVIII, não podiam sair de casa, e, por isso, a inserção no espaço público era algo praticamente impossível. Para Perrot (2005) “O silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento”. (PERROT, 2005, p. 10). O silêncio torna-se disciplinar para as mulheres, é preciso que se contenham para não ultrapassar o que é imposto ao sexo.

Nesses moldes ficava difícil para a mulher transgredir tais normas e viver conforme a sua vontade ou, até mesmo, permear o mundo da escrita. Para Perrot (2005), o uso da escrita torna-se bastante difícil para a mulher, já que era um privilégio masculino, e quando elas tinham acesso ao saber era voltada para a caridade, cozinha e etiqueta. No entanto, sempre existiram as mulheres que enfrentando os preconceitos do seu gênero conseguiam se enveredar por alguns âmbitos, tais como: a filosofia, o jornalismo, a poesia, o romance, a ciência, o teatro, etc. Grandes mulheres fizeram parte da história ao longo do tempo, entretanto, o discurso historiográfico cuidou em apagá-las de suas páginas. Por isso, hoje, muitas dessas figuras excepcionais para o seu tempo ainda se encontram ocultadas.

No contexto explicitado permeou uma figura bastante singular na época da Revolução Francesa que foi imprescindível para a luta em prol da emancipação feminina no meio social. Por mais que não tivessem espaço, muitas dessas predecessoras buscavam formas para serem ouvidas e tornavam-se protagonistas em sua época pela defesa de grandes ideias e projetos em prol do bem-estar feminino em termos de direitos igualitários. Na época da Revolução Francesa não foi diferente, muitas mulheres foram polêmicas e silenciadas pela força androcêntrica, já que foi um período bastante centrado no homem como detentor da razão e, portanto, do saber. Nesse

¹⁷ Maria Rosa Cutrufelli formou-se em letras na Universidade de Bolonha e atualmente vive em Roma. É autora de quatro romances: *La briganta*, 1990; *Complice il dubbio*, 1992 (no qual se baseou o filme *Le complici*); *Canto al deserto*, 1994; *Il paese dei figli perduti*, 1999; além de dois livros de viagem e numerosos ensaios. Coordenou antologias de contos e escreveu para a Radio-Televisione Italiana. Seus livros foram traduzidos para o inglês, o francês, o alemão e o português. Fundou e dirigiu por 12 anos a revista *Tutttestorie*. (Biografia retirada da orelha do livro *Eu vivi por um sonho* (2009).

sentido, o homem ocupava todas as esferas sociais, do discurso histórico e literário, enquanto a mulher ficava relegada aos cuidados do lar, mas Olympe de Gouge mostrou-se diferente.

Foi uma revolucionária feminista, mesmo quando o termo “feminista” ainda não figurava nas discussões sociais, tornando-se uma das pessoas mais influentes na Revolução francesa. Buscou uma vida autônoma e independente através dos seus escritos, militando fervorosamente nas tribunas da época.

Foi escritora, escreveu cartas, peças de teatro, manifestos, panfletos e ainda produziu escritos filosóficos e tratados jurídicos, os quais debatiam ideias dos revolucionários, além de participar de clubes femininos onde discutia e escrevia sobre temas pelos quais lutava, como: direitos humanos, igualdade entre os sexos, o fim da pena de morte, o direito das mulheres de acesso às tribunas e ao voto, em favor da libertação dos escravos. No teatro, ela tomou partido de um universo extremamente masculino, por isso houveram muitas dificuldades para se instituir e ser aceita, pois o teatro era proibido para as mulheres. No entanto, apesar dos pontos negativos consegue se firmar após muitas dificuldades com a peça *L'esclavage des noirs* (A escravidão dos negros). Transgredindo um espaço propenso a atividade masculina, De Gouge foi além e lutou para que sua peça fosse representada, para isso, utilizou panfletos e os jornais, para pressionar a Comédia Francesa a ceder e aceitar sua proposta. Houve muita resistência, porém ela conseguiu que a peça viesse a lume em 1789.¹⁸

Envolveu-se ativamente nas questões relacionadas à emancipação das mulheres, à instituição do divórcio, e à criação de um teatro para a dramaturgia feminina. Em resposta à “Declaração dos direitos do Homem e do Cidadão” publicada em 1789 – um documento que garantia direitos iguais aos cidadãos, avanços sociais, além da efetiva participação política do povo – Olympe de Gouge elabora uma versão desta declaração sob o olhar feminino, intitulada de a “Declaração dos direitos da Mulher e da Cidadã”, pois os ideais de igualdade contidos na declaração de 1789 não alcançaram o sexo feminino. A mulher ficou à margem dessas mudanças, não podendo atuar de forma direta tal como preconizava o documento ao mencionar o termo ‘cidadãos’, dado que a mulher era a representação do privado, sendo, nesse caso, rejeitadas pelos homens em praça pública.

Concordamos com os apontamentos de Crampe-Casnabet (1994), ao desenvolver a ideia de que a cidadania não necessariamente está vinculada ao ser mulher, mas ao fato dessas mulheres serem esposas dos cidadãos que, por consequência, lhes atribuem apenas o direito de se conservarem na castidade e no recato do âmbito privado. Isso nos leva a entender que a cidadania feminina fica apenas no plano metafórico, dado que a mulher não foi educada nos mesmos moldes dos homens, sendo, por consequência, impossibilitada de participar dessa realidade política e dela ser sujeito ativo. Nesse sentido, a mulher francesa não conquistou a cidadania política que tanto almejava.

Contudo, existiram mulheres à frente do seu tempo que transcendiam as barreiras do seu sexo e buscavam responder à questão o que é ser mulher, como fez Olympe de Gouge ao elaborar a “Declaração dos direitos da Mulher e da Cidadã”. Nesse documento, De Gouge “inscreve a mulher até então esquecida, demonstrando, dessa forma, que a nação é efectivamente bissexual e que a diferença sexual não pode ser um postulado em política, nem na prática da cidadania”. (ESCALLIER, 2012, p. 226). Com uma voz militante, ela denuncia a exclusão social

¹⁸ Informações obtidas de uma apresentação da professora Luciana Deplagne disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YslZ1_D3zfg

da mulher que é impedida pelo discurso masculino de ascender, participar das decisões políticas do estado, ter direito ao voto, assim como, tomar posição em casos de compromissos e separações conjugais.

Olympe de Gouge, nesse contexto, foi uma mulher que conseguiu usar mecanismos para expor seus pensamentos sobre a Revolução e, por isso, é inegável a sua contribuição para a história, a filosofia, a política, além de poder ser vista como precursora dos movimentos feministas. Foi uma mulher com uma personalidade forte que lutou em busca de igualdade, priorizando particularidades femininas, não apenas concernentes à vida social, mas também referente ao âmbito privado. Infelizmente, pagou um alto preço por ousar transgredir as regras do seu tempo e foi guilhotinada.

1.2 A HISTÓRIA DE OLYMPE DE GOUGES RESSIGNIFICADA NO ROMANCE *EU VIVI POR UM SONHO* (2009)

Passemos, então, a observar através de alguns excertos como se configura a personalidade de Olympe de Gouges no romance em análise. Trata-se de uma biografia construída por várias vozes de mulheres próximas a De Gouges, e que, de certa forma, foram influenciadas pelas suas ideias. Cabe pontuar que a (auto)biografia como gênero próximo da intimidade é também um mecanismo bem frequente nas metaficcões. Consoante Soihet (2014), a relevância da biografia reside em “habilitar o indivíduo enquanto ator histórico, ou seja, de recolocar o ser humano concreto no centro da história”. (SOIHET, 2014, p. 65).

Nesse sentido, o gênero biográfico ou autobiográfico remete à instituição do sujeito, nesse caso, a mulher como parte da história. Cutrufelli, então, constitui no romance *Eu vivi por um sonho* (2009) a compreensão da vida de uma mulher marcada pela opacidade social, sendo construída a partir de pontos de vista variados de mulheres conhecedoras do dia-a-dia de Olympe (A jovem que a denuncia, a artista que a retrata, as mulheres do povo com quem divide a sela, a nora, etc;), que testemunharam e ajudaram a delinear as vivências da protagonista na época. O que vai ser dito e representado legitima a experiência da mulher de outrora e atenta para uma consciência clara de uma identidade de gênero.

Para este trabalho, selecionamos apenas alguns capítulos enunciados autobiograficamente, já que o espaço aqui é bastante delimitado para expandir a discussão e trabalharmos a ressignificação de Olympe de Gouge a partir do olhar das outras personagens. Observaremos a partir de alguns excertos a construção de uma mulher militante e defensora de suas ideias em plena Revolução Francesa. Ou melhor, como essa paródia nos é apresentada para que desenvolvamos um olhar mais arguto em torno dessa personalidade histórica.

Uma primeira passagem para nossa reflexão refere-se ao momento em que Olympe é presa e passa pelo primeiro interrogatório.

Ardouin pousa as mãos no tampo da mesa e alarga os dedos, como quem quer conquistar espaço. O interrogatório começa.

- A senhora é a autora do manifesto intitulado *As três urnas*?

- Sim, sou eu.

- Reconhece então que é autora dele?

- Reconheço. [...]

- Porque o texto não traz sua assinatura?

Um impulso zombeteiro serpenteia sob minha língua. Sem conseguir detê-lo, respondo:

- Por modéstia.

A modéstia, este cabresto imposto aos sonhos das mulheres...

Ardouin faz um gesto de irritação, mas o Grande Inquisidor se mantém imperturbável, não ouve a ironia, provavelmente não sabe percebê-la numa voz feminina. [...]

- Agora me fixa com as grossas sobancelhas alçadas e um leve brilho de escárnio nos olhos desorbitados.

- Que imaginação, senhora! Pretende sustentar que homens que pensam a questão de modo diverso uns dos outros poderiam reunir-se em um único lugar para depositar seus votos numa urna? Como pode crer que isso aconteceria de maneira pacífica? Não lhe parece uma ideia perigosa?

- As urnas são a alternativa à revolta armada. [...]. (CUTRUFELLI, 2009, p. 90).

Primeiramente, temos o conhecimento do motivo da prisão de Olympe, a escrita do manifesto “As três urnas”, sendo configurado como um texto contrário ao desejo dos franceses de ter um governo republicano. A proposta do escrito era disponibilizar três urnas na mesa do presidente da assembleia contendo os seguintes nomes: Governo republicano, governo federal e governo monárquico. O presidente e o povo francês escolheriam livremente um desses três sistemas, o mais votado seria colocado em prática. Diante dessa proposta, Olympe é acusada de ser contrária aos jacobinos que haviam tomado o poder e, conseqüentemente, presa. Esse excerto, nos mostra o momento em que Olympe é interrogada pelo suposto crime contra a ordem e a moral social. Essa metacficção usa a ironia no discurso da personagem quando nos mostra uma mulher destemida enfrentando os seus algozes, mesmo sozinha e sabendo de antemão o resultado do julgamento lutou pela vida e pelo sonho de liberdade.

Em outra passagem do livro vemos a ironia no discurso da personagem, assim como a visualização da situação da mulher em pleno século XVIII.

De fato não é isso que me assusta, cidadão: que outra coisa fiz em toda a minha vida? *Precisei defender-me como mulher. Precisei defender minhas opiniões. Não só. Como mulher, tive que defender o próprio fato de ter minha opinião.* Por isso não me assusta a tarefa de defender-me sozinha.

A questão é onde encontrarei forças para enfrentar, sem advogado e apenas com testemunhas de acusação, um processo que não prevê recurso nem anulação?

[...]

Doze homens para julgar uma mulher. A lei me daria o direito de recusá-los. Mas não faz sentido uma recusa, já que mais uma vez me caberia enfrentar 12 homens: apenas a eles cabe o privilégio da liberdade e, portanto, da lei. (CUTRUFELLI, 2009, p. 265, *grifos nossos*).

Aqui, percebemos a dificuldade da mulher em penetrar na sociedade pública do século XVIII, pois sempre era vista/julgada pelo olhar masculino, e esse fato acarretava, quase sempre na sua condenação por estar se inserindo em assuntos não condizentes com a sua situação de mulher que deveria representar. A parte que está grifada representa bem isso que mencionamos, pois, além de defender o seu sexo, a mulher, em sociedade, ainda precisava defender suas opiniões, ideais, pelos quais lutava.

Conforme Hutcheon (1991): “[...] as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal [...]”. (HUTCHEON, 1991, p. 152). As personalidades históricas ressignificadas nas metacficções historiográficas surgem para reivindicar espaço e legitimar sua identidade em um espaço

delimitado. Na passagem abaixo, visualizamos a personagem refletindo acerca de sua situação como mulher escritora em um mundo governado por homens.

Pode ser que você tenha razão, em certo sentido. Às vezes olho meus dedos manchados de tinta e me pergunto: quem é você?, você, que pretende dizer aos franceses o que é certo ou errado, que se permite aconselhar medidas e linhas de conduta a homens de governo, a embaixadores e deputados, que inventa para si uma Paris com ruas limpas e um tribunal com juízes de saia, você, que escreve que as mulheres nascem livres em direitos aos homens, quem é você?, de onde lhe vêm estes sonhos malucos?, e a única resposta que me vem à mente é que, no fundo, sou apenas um animal anfíbio, com toda a coragem que é atribuída aos homens e todas as fraquezas que são imputadas às mulheres. “Um ser sem precedentes”, escrevi muito tempo atrás.

Acredite em mim, é preciso uma grande força ou um grande desespero meu filho, para resistir a tanta solidão. Para sustentar as críticas do próprio sexo e o ódio do outro. Os escárnios.

[...] como é terrível para uma mulher sozinha não ter as mesmas vantagens dos homens pelo sucesso dos filhos. E como é terrível que as mulheres, para se sustentarem, sejam forçadas no mais das vezes a recorrer a meios vis. O fingimento é obrigatório quando a vida mesma depende do capricho, da condescendência, do arbítrio de um homem. Quando você não pode reivindicar os direitos, mas só favores. A verdadeira desgraça, como diz nosso Voltaire, não é tanto a desigualdade, mas seu inevitável fruto, a dependência. (CUTRUFELLI, 2009, p. 120).

Sabe-se, que a mulher, por muito tempo, foi relegada ao esquecimento e não figurava como sujeito atuante no meio social (pelo menos assim nos foi passado pelo discurso historiográfico). No entanto, sempre houveram mulheres que burlavam os códigos morais e transgrediam a ordem vigente lutando por direitos sociais, buscando emancipar-se. Essas mulheres atuantes na história foram caladas pelo discurso historiográfico e, hoje, é que começam a emergir de um passado um tanto obscuro para o seu sexo.

A mulher escritora, pesquisadora no ‘agora’ ressignifica essas histórias, alude em seus textos a figuras de grande relance que usaram a escrita como meio de romper o confinamento a que por muito tempo tiveram de conviver. A mulher agora fala de si, mas também ressignifica por meio da arte a história de outras que outrora foram emudecidas. Portanto, o presente romance nos impele a olhar novamente para onde aparentemente não há nada a ver, questionar, e tratando especificamente, da escrita de autoria feminina, nos com grandes mulheres que usaram a pena para se tornarem protagonistas da história. Apesar da solidão e do preconceito enfrentado, elas não se deixaram intimidar.

A citação anterior é bastante clara quando se refere à mulher escritora e as sérias represálias que enfrentavam em tempos em que só se considerava a escrita a partir da autoria masculina. Em outro momento, a narradora assevera: “Agora a haste da pena está tépida, não se encrespa na página, e, ainda que o gelo continue entorpecendo-me os dedos, eu escrevo, escrevo... [...] Sim, escrevo apesar dos preconceitos, do destino e até dos amigos, que escondiam seu desprezo na galanteria de um verso... (CUTRUFELLI, 2009, p. 294). Conforme Hutcheon (1991):

[...] A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso, a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de ‘ex-cêntrico’, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante [...].

(HUTCHEON, 1991, p. 58).

Nesse sentido, a paródia torna-se o que Hutcheon cunhou de ex-cêntrico (fora do centro), categorias (classe, raça, gênero, orientação sexual, etnia) que assumem importância e possibilidade de voz. Essas categorias que, por muito tempo, foram consideradas “minorias” podem (re)escrever a sua própria história dentro e fora de um contexto culturalmente diferente, ressignificar a história sob um outro ponto de vista. A paródia, nesse sentido, torna-se uma estratégia para desafiar noções cristalizadas, por isso, obras escritas por mulheres e negros são consideradas pela autora como mais contestadoras e radicais, categorias que por muito tempo foram silenciadas. Esse aspecto torna-se singular quando analisamos o romance em questão escrito por mulheres e falando de mulheres como protagonistas. São ex-cêntricos que agora adentram a esfera discursiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa paródia nos mostra um olhar reflexivo em torno da atuação de Olympe na época da Revolução Francesa. A partir das narradoras visualizamos uma mulher polêmica, ousada, irônica diante dos preconceitos vivenciados na época, mas que defendeu de forma enérgica seus ideais. Essa obra, portanto, reivindica um olhar mais atento e um reconhecimento dessa mulher e sua importância para a história. Convém mencionar que o pensamento de Olympe se mantém atual, visto que a sua bandeira de luta ainda permanece viva em favor das mulheres, no que se refere a igualdade (equidade) dos sexos.

A obra contribui então para referendar e trazer a lume o conhecimento de uma mulher política que por meio da escrita subverteu normas e venceu barreiras para lutar em benefício dos direitos humanos, e especificamente, por empenhar-se em colocar a mulher como participante de uma sociedade conservadora.

As personagens que compõem a voz biográfica enaltecem o valor histórico da protagonista, ao mesmo tempo, em que se (re)afirmam como perpetuadoras do seu discurso em defesa da mulher como escritora e sujeito social. Essa metaficção, então, possibilita reavaliarmos o passado dessa mulher que inegavelmente teve forte contribuição para a história, a filosofia e a política de seu tempo. Além de ainda ter a sua parcela de contribuição como precursora no movimento feminista, principalmente a partir do documento “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã”.

De Gouges, nessa paródia ocupa o centro da narração e o controle dos fatos evidenciados, já que a historiografia não permitiu que a sua voz fosse ouvida. Essa paródia da sua história constrói novos espaços para dar visibilidade e reconhecer sua identidade.

REFERÊNCIAS

- CRAMPE-CASNABET, Michèle. A mulher no pensamento filosófico do século XVIII. In: FARGE, Arlette. DAVIS, Natalie Zemon. **História das mulheres no ocidente: do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Edições Afrontamento, 1994. p. 369-407.
- CUTRUFELLI, Rosa Maria. **Eu vivi por um sonho**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DAVIS, Natalie Zemon. A mulher «na política». In: FARGE, Arlette. DAVIS, Natalie Zemon. **História das mulheres no ocidente: do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Edições Afrontamento, 1994. p. 229-250.

ESCALLIER, Christine. Olympe de Gouges: uma humanista sob o terror. **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 2, jul./dez., 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

LOBO, Luiza. Literatura de autoria feminina na América Latina. **Ver. Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>

SOIHET, Rachel. Discutindo biografia e história das mulheres. In: FUNK, Susana Bornéo, MINELLA, Simões, ASSIS, Gláucia de Oliveira (org). **Linguagens e narrativas**. Tubarão: Ed. Copiart, 2014. p. 63-79.

ZOLIN, L. O. A literatura de autoria feminina. In: Bonnici, T.; ZOLIN, L. (orgs). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Ver. Ampl. Maringá: EDUEM, 2010. p. 327-336.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: ____ **Tópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1974. p. 97-116.

A PROBLEMÁTICA DA CONSTRUÇÃO DO HUMANO EM CLARICE LISPECTOR E LUÍSA DUCLA SOARES

MARIA LUÍSA DE CASTRO SOARES¹⁹
MÔNICA MARIA FEITOSA BRAGA GENTIL²⁰

RESUMO: O presente artigo pretende identificar a construção do humano na obra infanto-juvenil da escritora brasileira Clarice Lispector e da escritora portuguesa Luísa Ducla Soares. Aquilo que nos constitui como humanos, os valores, a essência do homem e a relação que este estabelece com o *Outro* foram, desde sempre, alvo de interesse da literatura, quer através de mitos, de poesia, ou mesmo de ficções narrativas. Em face disso, na presente produção, realizamos uma leitura dos livros de Clarice Lispector e de Luísa Ducla Soares, de modo a analisar a construção do humano nas obras infanto-juvenis das duas autoras, atendendo-se, principalmente, às passagens em que as autoras reportam-se à própria natureza do tema. Com esta comunicação se visa trabalhar o tema em duas autoras contemporâneas lusófonas, Clarice Lispector e Luísa Ducla Soares. A problemática da visão e da construção do humano na autora brasileira e na portuguesa, além do enfoque comparatista evidenciando-se o Humanismo que perpassa nas obras, exige a hermenêutica de um *corpus* textual selecionado e um olhar atento sobre duas vozes femininas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura para infância. Comparatismo. Construção do humano. Clarice Lispector. Luísa Ducla Soares.

INTRODUÇÃO

A literatura para a infância, que se conhece atualmente, é fruto de um longo processo de mudanças, adaptações, criações, inovações, avanços e até retrocessos que envolveram várias narrativas e que definiram durante muito tempo os textos selecionados e dedicados às crianças. Aquilo que nos constitui como humanos, os valores, a essência do homem e a relação que este estabelece com o *Outro* foram, desde sempre, alvo de interesse da literatura. Reconhece-se, porém, que esta modalidade do texto para crianças é a opção privilegiada de Luísa Ducla Soares e apenas uma das manifestações literárias da escrita de Clarice Lispector.

¹⁹ Doutora em Literatura Portuguesa PhD, pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (2000). Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Atualmente é Investigadora do CECH (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos) - Universidade de Coimbra, do CEL (Centro de Estudos de Letras) - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - UTAD e Sócio Honorário do MIL (Movimento Internacional Lusófono). Colaboradora estrangeira do Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa - GELLP da Universidade Estadual do Piauí - UESPI. Isoares@utad.pt

²⁰ Doutora em Estudos Literários pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD-PT), Mestre em Letras pela universidade Federal do Ceará - UFC. Professora Efetiva Assistente II - DE, da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Dirigente do Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa - GELLP da Universidade Estadual do Piauí-UESPI e Membro-sócia do MIL (Movimento Internacional Lusófono - Lisboa-PT). monicagentil@pcs.uespi.br

A Literatura para a Infância permite explorar a imaginação e desenvolver a criança no seu processo de maturação, porque responde às suas inquietações, põe em foco os problemas hodiernos, sendo construtora de uma visão do homem.

A seleção do *corpus* textual de ambas as autoras não sucedeu de forma aleatória, tendo-se escolhido, no âmbito das obras dedicadas às crianças, aquelas que melhor ilustram o tema que nos propusemos abordar.

Do ponto de vista genológico, todos os textos são contos, alguns muito próximos da fábula em que animais falantes são antropomorfizados. Optamos, assim, por abordar:

a) quatro textos de Luísa Ducla Soares: *Os ovos misteriosos*; *Doutor Lauro e o Dinossauro*; *A Princesa da Chuva*; *Um filho por encomenda*.

b) quatro textos de Clarice Lispector: *A vida íntima de Laura*; *A mulher que matou os Peixes*; *O mistério do Coelho Pensante*; *Quase de Verdade*.

CLARICE LISPECTOR E A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

Na condição de “devoradora de histórias”, Lispector teve, como uma das bases de sua formação leitora, a obra de Lobato, o que certamente influenciou na sua vida de escritora e, principalmente, na criação de livros para crianças, podendo ser confirmado nas palavras da própria autora que afirma ser fiel a esse mestre da literatura infantil brasileira, em uma crônica do dia 12 de outubro de 1968, cujo título é “Fidelidade”: “Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz” (LISPECTOR, 1999, p. 142). Esse encantamento de leitora da obra lobatiana iria acompanhá-la vida afora.

Desse modo, a imaginação criadora que fazia germinar com originalidade os livros classificados como literatura para adultos, também fez com que ela revisitasse esse espaço que um dia foi habitado por ela com tanta intensidade e imaginação: o livro de literatura infantil. Assim, escrevendo inicialmente a pedido dos filhos, como já foi dito, e baseada em fatos da realidade, como em *O mistério do coelho pensante* e *A mulher que matou os peixes*, a autora consegue mergulhar no espaço do imaginário infantil, recriando a própria realidade através de uma voz narrativa que expressa as descobertas do autor, do narrador, do leitor e da própria linguagem, como se tudo tivesse vida própria nesse mundo de faz-de-conta. ‘Linguagem’ e ‘narrador’ assumem um papel de destaque na obra de Clarice, pois, esses dois elementos, essenciais na narrativa, figuraram como instrumentos do processo narrativo e reflexivo do ser e do fazer literário.

Pelo que se lê nos seus livros de literatura infantil, podemos situar Clarice Lispector ao lado de grandes nomes que representam a literatura infantil brasileira, não por ter sido uma escritora dedicada à literatura infantil, mas por contribuir, embora timidamente, com essa nova forma de escrever texto para criança. Com uma pequena obra direcionada a esses leitores, ela, com seus cinco livros (citados anteriormente), deixa a sua parcela de contribuição para a produção literária, constituindo, antes de tudo, como um espaço que abriga a imaginação, o sonho, a criação, a reflexão e o prazer/fruição.

Clarice Lispector publica seu primeiro livro de literatura infantil na década de 60 do século passado, período em que a literatura infantil, como a maior parte dos escritores dessa área, ainda estava fortemente atrelado e restrito a ideologias políticas, religiosas e pedagógicas que vigoravam no momento. Entretanto, ela e alguns contemporâneos seus, assim como

posteriormente, Ruth Rocha, Ana Maria Machado, dentre tantos outros, continuaram o projeto lobatiano, fazendo uma literatura livre, sem ser mais um instrumento de dominação acionado pelo adulto ou por uma classe social, passando a ser fonte de reflexão, questionamento, crítica e imaginação (SANDRONI, 1987).

Lispector trouxe para a literatura infantil brasileira todo seu talento narrativo, apresentando ao pequeno leitor outro narrador, já comum em sua escrita para adultos, e uma nova possibilidade de leitura, a de ser chamado para dentro da narrativa, a de ser personagem junto com o narrador, como destacaram Lajolo e Zilberman (2006):

Talvez o escritor infantil que primeiro e com mais empenho tenha trazido para a narrativa infantil os dilemas do narrador moderno seja Clarice Lispector. Suas obras para crianças abandonam a onisciência, ponto de vista tradicional da história infantil. Esse abandono permite o afloramento no texto de todas as hesitações do narrador e, como recurso narrativo, pode atenuar a assimetria que preside a emissão adulta e a recepção infantil de um livro para crianças (LAJOLO, ZILBERMAN, 2006, P.154).

Desse modo, o narrador (e a figura do adulto que conta a história) fica em uma posição horizontal frente à criança, que assume a função de cúmplice da narrativa, imaginando, criando, refletindo, aprendendo e se divertindo. Clarice pensou no receptor de seu texto, em partilhar a narrativa com o leitor, antes mesmo da Estética da recepção ser divulgada no meio acadêmico e literário. Ela abre espaço para o leitor participar e preencher as lacunas do texto sejam elas propositais ou não.

É o que nos mostra estes trechos dos contos:

Bem, Paulo – mas eu continuo a lhe perguntar o seguinte: como é que o coelho branco saía das grades? (LISPECTOR, 2010, p. 77).

Pois vou contar a vida íntima de Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites (LISPECTOR, 2010, p. 7).

Não tenho coragem de contar agora mesmo o que aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês, que vão ler esta história triste, me perdoarão ou não (LISPECTOR, 2010, p. 22).

Era uma vez... Era uma vez eu! Mas aposto que você não sabe quem sou eu. Prepare-se para uma surpresa que você nem advinha (LISPECTOR, 2010, p. 51).

Embora essa narrativa infantil moderna nasça quase sempre como as outras narrativas, de um indivíduo solitário, como aponta Benjamin ao falar do romance, na literatura infantil o texto perde esse caráter solitário, de um escritor em sua mesa de trabalho e depois de um leitor isolado, pois o texto, nas mãos do leitor – adulto ou criança - ganha complementações, permitindo que o leitor se sinta convidado a interagir com o texto, a sonhar e fazer do livro sua segunda morada, como quisera um dia Monteiro Lobato e como foi continuado em textos como o de Clarice Lispector, Ruth Rocha, Ziraldo, e tantos outros escritores infantis da atualidade e de um passado recente da história literária infantil brasileira.

LUÍSA DUCLA SOARES E A LITERATURA INFANTIL PORTUGUESA

Luísa Ducla Soares defende a ideia de que “A escrita para crianças tem de ser, antes de mais, comunicação, e a recepção delas é essencial para que eu perceba se uma mensagem passa ou não”.

Maria Luísa Bliebernicht Ducla Soares de Sottomayor Cardia nasceu em Lisboa, a 20 de Julho de 1939, onde se licenciou, com vinte e cinco anos de idade, em Filologia Germânica, pela Faculdade de Letras da universidade daquela cidade.

Iniciou a sua atividade profissional como tradutora, consultora literária e jornalista, tendo sido diretora da revista de divulgação cultural *Vida* (1971-72). De 1976 a 1978, foi Adjunta do Gabinete do Ministro da Educação. Desde 1979, exerce funções na Biblioteca Nacional como assessora principal e responsável pela Área de Informação Bibliográfica, onde veio a desenvolver trabalhos de investigação bibliográfica com vista à organização de diversas exposições e catálogos sobre literatura para a infância.

Luísa Ducla Soares é autora de uma grande obra destinada à infância, tanto em qualidade como em número de obras publicadas. Nos seus textos aparece um universo de valores caros ao desenvolvimento intelectual, moral, cívico e social das crianças. Por outras palavras, poderíamos dizer que esta escritora, que já tem assinado perto de oitenta livros, oferece ao mundo infantil uma obra de relevo a merecer uma leitura atenta e informada.

Luísa Ducla Soares conta que, longe de imaginar vir a dedicar-se à literatura para a infância, começou a escrever para crianças quando ainda era aluna universitária. Afirma que começou a sentir-se envolvida no universo dos mais novos na sua adolescência, começando a inventar histórias para o seu irmão, dez anos mais novo, que detestava todos os livros que lhe davam. A escritora sustenta, ainda, que todas essas histórias que inventava “eram feitas à medida do seu gosto, das suas vivências, da sua personalidade”. Em sua opinião, “muitos escritores de literatura para a infância dirigem-se à criança que foram ou à criança que idealizam”. No seu caso, foi confrontada com uma realidade, com uma criança capaz de contestar ou até mesmo criticar aquilo com que não concordasse ou que a não contentasse e que, em seu entender, constituiu-se numa das experiências mais duradouras e marcantes que a conduziram até ao universo da criança.

Transmitindo uma sensibilidade intensa, Luísa Ducla Soares parece sentir-se profundamente atraída pela natureza das coisas e das pessoas.

Na obra de Luísa Ducla Soares estão, nitidamente, muito presentes elementos como o riso e a ironia. Estes aspectos da sua escrita surgem de uma grande lição que herdou do seu pai, médico, que convivia diariamente com a doença e a morte. Mas, diz a escritora: “era seu ponto de honra ter sempre um sorriso, uma anedota, uma história engraçada para contar [...]. Estar bem disposto, para ele, era uma obrigação moral, e eu concordo!”. Afirma que “com um sorriso se podem abordar problemas sérios ou simplesmente jogar, ludicamente. Um sorriso é capaz de se transformar num elo afetivo e efetivo de ligação de pessoas, é capaz de desarmar mais que uma espingarda”. E é através do riso e da alegria que se acha capaz de conquistar um mundo de jovens para a leitura, principalmente aqueles que estão fartos de “ambientes cinzentos”, de “rostos carregados e carrancudos” e de “bafientos moralismos”.

Luísa Ducla Soares revela-nos a forma como se processa o seu “ato criador”. Diz a escritora que “a criação de um texto literário, no seu próprio caso, passa-se às vezes praticamente sem intervenção consciente”. Tendo sempre lápis e papel na sua mesinha de cabeceira, a autora não deixa que a sua imaginação se perca.

Luísa Ducla Soares tem um olhar atento e dorido sobre os socialmente desafortunados e mais fragilizados. A autora afirma preconizar a solidariedade, a dignidade dos pobres, injustiçados e desprotegidos, e ambicionar um mundo para todos, fraterno e aberto.

CLARICE LISPECTOR E LUÍSA DUCLA SOARES: A CONSTRUÇÃO DO HUMANO

A partir de uma abordagem hermenêutica e comparatista, a partir da leitura dos contos “A vida íntima de Laura”, “A mulher que matou os peixes”, “Quase de verdade” e “O mistério do coelho pensante”, de Clarice Lispector e “Doutor Lauro e o Dinossauro”, “A Princesa da Chuva”, “Um filho por encomenda” e “Os ovos misteriosos”, de Luísa Ducla Soares, percebeu-se que as duas autoras dialogam no que tange à construção do humano. Procuramos apresentar os textos citados dessas duas autoras, como instrumento de reflexão das percepções do leitor, e como símbolo da infância que está em permanente maravilhamento com a vida, encontrando, assim, uma literatura infantil que expressa, através de imagens poéticas, sensações de uma infância que vai além de uma verdade ou mentira. Para isso, destacamos alguns temas presentes entre a produção literária das duas autoras em estudo.

Os debates sobre o preconceito e as diferenças estão cada vez mais presentes, tanto na esfera acadêmica quanto nos espaços escolares. Sob a perspectiva da Teoria Histórico-Cultural, entendemos que o preconceito é uma produção humana, estabelecida nas relações sociais e tem como base os meios desiguais de produção da vida. Nesse sentido, como um processo histórico, defendemos que é necessário abordá-lo sob uma perspectiva que compreenda o homem como sendo um sujeito histórico que se constitui socialmente e que modifica o mundo ao mesmo tempo em que se modifica. Assim, destacamos o tema **ACEITAÇÃO DA DIFERENÇA** presente nos fragmentos abaixo:

O galo se chamava Ovidio. O ‘O’ vinha de ovo, o ‘vidio’ era por conta dele.[...] [...] o ‘O’ de Onofre era em homenagem ao ovo – você adivinhou certo: o ‘nofre’ era malandragem dele. E patati e patatá. Au-au-au! Assim corria a vida. Mansa, mansa. Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante. A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história? Paciência, a história vai historijar” (LISPECTOR, 2010, p.54-55).

“- Olhem a minha ninhada! – Mostrava ela às galinhas do mato. – É tão variada, é tão engraçada.

Às costas da irmã avestruz, o frango voltou para casa.

Para festejar, a galinha juntou todos os filhos e fez-lhes um bolo com vários andares.

Um tinha milho para o frango.

Outro peixe para o crocodilo.

Outro, fruta para o papagaio.

Outro, ratos para a serpente.

E por cima, a enfeitar, sete berlindes, um martelo e vinte pregos, porque a avestruz só gostava de pitéus extravagantes.”(SOARES, 2009, 30-31).

A **PRESENÇA DO OUTRO** é parte constitutiva nas obras infantis de Clarice Lispector e Luísa Ducla Soares. As obras abordam as formas de identidade e alteridade na literatura

contemporânea, bem como a condição humana e a maneira de encarar o espaço intersubjetivo e social do *Outro*, tal como o vê e o vivencia a narrativa ficcional, conforme os fragmentos a seguir:

“Os cachorros têm uma alma bem grande, eles até entendem a gente. O mundo dos cães é cheio de amor para dar, eles dão de graça. Bruno estava triste demais sentindo a falta daquele que ele matara por amor a Roberto” (LISPECTOR, 2010, p. 41).

“O rei percebeu que seu filho tinha sentimentos e a partir daí, retirou as máquinas da sala do trono e ficou ele próprio a tratar do seu filho. O seu pai finalmente deu-lhe um nome: “Felício Máquina, Malaquias”” (SOARES, 2008, p.6).

A **AMIZADE** é baseada em sentimentos como afeto, atenção, carinho, companheirismo, lealdade e proteção.

Por ser uma das relações interpessoais mais comuns, a amizade está presente no aprendizado das crianças e na Literatura Infantil de Clarice Lispector e Luísa Ducla Soares:

“- Mas você nunca vai ser comida e ninguém vai matar você. Porque eu não deixo. E agora vou embora, minha mãe está me esperando. Ela se chama Xexta” (LISPECTOR, p. 18).

“Ao separar, chorava o Doutor Lauro, chorava o Dinossauro” (SOARES, 2007, s/p).

Nos textos de ambas as autoras, evidenciam-se as personagens comuns, situações comezinhas, por isso, os protagonistas são construídos como seres fracos, tendo que lidar com situações como o medo, a morte, a desigualdade, a diferença, ou simplesmente uma vida banal.

As personagens, homens ou animais, não têm uma conduta heroica ou exemplar; são seres contingentes, por vezes, à margem, revelando-se a possibilidade de existir poesia na sua “marginalidade”. O leitor desses textos conhece e convive com muitas destas personagens, não lhes ficando indiferente, percebendo o humanismo que por elas perpassa e percebendo a esperança que ambas as escritoras depositam no ser humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos de Clarice Lispector trazem para a ribalta temáticas como: o poder, a dominação, a escravidão, etc., prementes no contexto brasileiro do século XX; os textos de Luísa Ducla Soares problematizam temas atuais como a adoção, a amizade, a aceitação da diferença, na igualdade de oportunidades, temas tradutores da mundividência portuguesa do século XXI.

Em suma, Clarice Lispector e de Luísa Ducla Soares são escritoras que têm como principal preocupação e prioridade a humanidade que, para elas, não existe sem comunicação, sem questionação, sem a presença do *Outro*.

A problemática da visão e da construção do humano na autora brasileira e na portuguesa, além do enfoque comparatista evidenciando-se o Humanismo que perpassa nas obras, exige a hermenêutica de um *corpus* textual selecionado e um olhar atento sobre duas vozes femininas.

As obras de ambas aqui analisadas são um exercício de meditação, um lugar para aprender a *ser* e a *estar* no reconhecimento da alteridade, abrindo-se espaço para a fantasia e para a imaginação.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BENJAMIN, Walter. Livros infantis velhos e esquecidos. In: _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. 53 – 66.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2009.
- ISER, Wolfgang; JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira. História & histórias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Fundamentos).
- LISPECTOR, Lispector. **O Mistério do coelho pensante e outros contos**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
- LISPECTOR, Lispector. “A vida íntima de Laura”. In **O Mistério do coelho pensante e outros contos**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
- LISPECTOR, Lispector. “A mulher que matou os peixes”. In **O Mistério do coelho pensante e outros contos**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
- LISPECTOR, Lispector. “Quase de verdade” In **O Mistério do coelho pensante e outros contos**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
- QUEIRÓS, Eça de. In Soares, Luísa Ducla. “Do livro ao leitor”. **Congresso da Areal**. Internet. Disponível em http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/documentos/vo_dossier_luisa_ducla_soares_c.pdf (Consultado em 29 de Setembro de 2010), 2009 a.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópole: Vozes, 1979.
- SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga: as renações renovadas**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- SILVA, Odalice de Castro. Os contos clariceanos e suas cadeias de seda. In: **O Povo** (VestLetras), Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2000. 121 – 136.
- SOARES, Luísa Ducla. **Doutor Lauro e o Dinossauro**. 2ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- SOARES, Luísa Ducla. **A Princesa da Chuva**. 2ª edição. Porto: Civilização Editora, 2007 a.
- SOARES, Luísa Ducla. “Um filho por encomenda”. In **Três histórias do futuro**. 3ª edição. Porto: Civilização Editora: 29-43, 2008.
- SOARES, Luísa Ducla. **Os ovos misteriosos**. 13ª edição. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

A RESSURREIÇÃO DO CORPO E O PROTAGONISMO FEMININO EM "O NOVÍSSIMO TESTAMENTO", DE MÁRIO LÚCIO SOUSA²¹

TERESA BEATRIZ AZAMBUYA CIBOTARI²²

RESUMO: O presente trabalho discute o protagonismo feminino na formação de uma consciência nacional e descolonizada, com base no romance *O novíssimo testamento – e se Jesus ressuscitasse mulher?* (2010), do autor cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa. Na obra em questão, Jesus ressuscita como uma mulher no arquipélago de Cabo Verde, operando uma transformação íntima que se reflete no âmbito coletivo. Nesse sentido, a perspectiva feminina tem um papel fundamental na desconstrução do paradigma colonial português, especialmente em razão do questionamento ao mito da religiosidade, fundante da cultura do colonizador (LOURENÇO, 2012; SARAIVA, 2004). O estudo busca compreender em que medida a construção de uma Jesus feminina, que liberta a si própria ao mesmo passo em que opera a libertação de seu povo, revela, em termos de enredo, o aspecto da descolonização. Esse mesmo aspecto será observado sob o ponto de vista da construção do romance, questionando os limites que as escolhas narrativas impõem a esse papel feminino e observando se tal discurso protagonista e libertador também se efetiva no âmbito formal. Dessa forma, busca-se compreender como os recursos utilizados pelo autor são operados na formulação de um discurso de insurgência contra o colonizador, verificando que papel a mulher e o corpo feminino têm nessa construção.

PALAVRAS- CHAVE: descolonização; protagonismo feminino; Mário Lúcio Sousa.

1 A RELIGIOSIDADE E O CENTRAMENTO MASCULINO

A Bíblia, livro de tradição milenar traz, em seu Novo Testamento, a história de Jesus Cristo, o homem que renovou os princípios religiosos da época e apresentou os novos fundamentos da fé cristã. A cristandade, portanto, é centrada na figura masculina, e isso se constitui como um índice de organização cosmológica, para os que aderem a essa crença.

A religiosidade pode se efetivar como característica de uma determinada cultura, na medida em que funciona como uma explicação para o mundo. Levi-Strauss (1978), na obra *Mito e significado*, apresenta a construção mitológica como possibilidade de compreensão do universo, ou seja, trata-se de uma célula explicativa, relativamente estável, que pode aparecer em diversos discursos. Ao diferenciar história e mito, o autor afirma que “a mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto”. (LEVI-STRAUSS, 1978: 39). Isso significa dizer que o aparecimento de aspectos da religiosidade em diversas narrativas culturais podem apontar para o fato de que ela é um aspecto mítico e fundacional.

²¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

²² Doutoranda em Letras - Teoria da Literatura (PUCRS), 2020.

Na cultura portuguesa, a religiosidade é considerada, por muitos teóricos, como esse mito fundacional, visto que se repete em diversas manifestações culturais. Saraiva (2004) afirma que “o primeiro grande mito colectivo português foi o da Cruzada. (...) Portugal era o paladino da fé católica, e a expansão mundial da Fé era a sua vocação própria, a razão de ser da sua história” (p. 598). Dessa forma, é preciso considerar que, ao empreender o projeto colonizador e expansionista, Portugal levou consigo esse mito, impondo, muitas vezes de forma violenta, a religiosidade aos povos colonizados.

Nesse sentido, para construir a presente análise, partimos das seguintes premissas: a primeira diz respeito ao centramento da religiosidade cristã na figura masculina; a segunda refere-se à religiosidade como fundamento da cultura portuguesa; e a terceira considera a imposição dessa religiosidade aos povos colonizados por Portugal, especialmente em África.

Edward Said (1993), na obra *Cultura e Imperialismo*, chama a atenção para o fato de que as narrativas constituem-se como uma voz insurgente, já que “elas também se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles” (p. 13). Assim, um romance pode ser uma forma de enunciar aspectos emancipatórios e de mobilizar os povos colonizados em sentido contrário à sujeição imperial.

É nesse contexto que se apresenta a obra *O novíssimo testamento – e se Jesus ressuscitasse mulher?* (2010), do autor cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa. Na análise dessa obra, pretendemos discutir de que forma o protagonismo feminino é construído discursivamente no romance, observando se o conteúdo do enredo, contraposto à técnica narrativa, é capaz de formular uma consciência nacional e descolonizada. Para tanto, serão observados três aspectos: o papel libertador que é atribuído à protagonista do romance, uma Jesus feminina; a desconstrução de elementos míticos da cultura do colonizador português; e os recursos narrativos empregados, procurando observar se esses três aspectos estão harmônicos na formulação de um discurso descolonizante.

2 A INVERSÃO DO DISCURSO BÍBLICO E O PROTAGONISMO FEMININO

A obra *O Novíssimo Testamento - E se Jesus ressuscitasse mulher* (2010) apresenta-nos “a mulher mais beata que o mundo alguma vez conheceu” (SOUSA, 2010: 11): uma senhora idosa que está no leito de morte e pede para chamar, em lugar de um médico, um fotógrafo. Ao ser fotografada por aquelas câmeras antigas, imensas, do início da fotografia, ela simplesmente desaparece. Surge, logo após, como a imagem fotográfica feminina de Jesus, num capítulo habilmente chamado de *Revelação*. A obra reconstrói os episódios bíblicos da vida de Jesus Cristo, inserindo-os numa perspectiva prosaica, ou seja, apresenta, em momentos cotidianos vividos por uma mulher, os milagres e os fatos ocorridos com Jesus Cristo.

A senhora beata, ao ser revelada como a Jesus feminina, passa a peregrinar as Ilhas de Cabo Verde e toma emprestado um corpo, o da personagem Clara, que vai dar concretude a esse “Ente”, assim mesmo denominado no início do romance. A recuperação da história de Jesus congrega, então, não apenas uma mudança de perspectiva - do masculino para o feminino, mas passa dar lugar para a descoberta individual dessa personagem. Esse processo de descoberta se dá, especialmente, pela relação com o próprio corpo: a velha senhora beata, que dedicara sua vida às questões espirituais, passa a enxergar esse corpo que toma como seu, passa a perceber seus próprios desejos e vontades e experencia a potência transformadora dessa descoberta:

Jesus foi compreendendo, peça por peça, os sinais que Lhe tinham sido enviados e, estranhamente, acabara de alcançar o mais perto e o maior de todos, o seu próprio corpo, corpo a que Jesus nunca dera importância, diga-se em abono da verdade, porque Jesus sempre ao espírito estivera atenta, mas agora descobria o mistério do corpo, corpo para o qual, de repente, aprendeu a olhar olhando para si.” (SOUSA, 2010: 171).

Jesus, ao voltar como mulher, tem a possibilidade de habitar, justamente, um corpo utópico, lembrando aqui as considerações apresentadas por Michel Foucault, na obra *O corpo utópico, as heterotopias*, em que fala da utopia de um corpo incorporeal, que parece muito bem caber para este romance. Nas palavras do autor,

a utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito em sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais intextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporeal.” (FOUCAULT, 2013: 8).

Esse lugar utópico de um *corpo incorporeal* é justamente o lugar ocupado pela protagonista do romance *O Novíssimo Testamento*: ela é uma foto revelada, que constrói sua própria existência. E, ao realizar essa construção, é, como também afirma Foucault (2013:12) “ator de todas as utopias”. O protagonismo feminino insere-se, portanto, nessa perspectiva: o corpo funciona como o ator e à utopia corresponde a emancipação ou descolonização.

Isso ocorre porque a descoberta do corpo feminino, no romance, é um caminho de transformação, e essa importante mudança alarga-se para o coletivo. Ao colocar a mulher como protagonista da história santa, a obra aponta para o feminino como potência transformadora do mundo:

e, em verdade, em verdade te digo, só mesmo uma mulher para causar essas transformações na história da humanidade, e Jesus fê-la sem temor (...) a herança maior, sem dúvida, foi a visível **libertação das mulheres**, a crescente busca de realização por parte das raparigas, a tal ponto que as freiras de Santiago tinham participado da festa de São José como amazonas, entraram na corrida de cavalos com esporas, domínio de estribo, de freio, de rédeas e de toucas ao vento” (SOUSA, 2010: 227, grifo nosso).

A emancipação feminina alastra-se para toda a comunidade ilhéu. Nesse momento apresenta-se, então, outro aspecto fundamental, que é a desconstrução de elementos coloniais. Quando a obra reelabora a história de Jesus a partir da experiência feminina, ela desconstitui o centramento característico da religiosidade cristã na figura masculina. Dessa forma, o que se pode observar é uma inversão, que enuncia uma insurgência relativa ao mito da religiosidade, apontada por vários teóricos como **mito matriz** da cultura portuguesa. Nas palavras de Lourenço (2012),

o sentimento profundo da fragilidade nacional - e o seu reverso, a idéia de que essa fragilidade é um dom, uma dádiva da própria Providência, e o reino de Portugal uma espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus - é uma constante da mitologia, não só histórico-política, mas também cultural portuguesa (LOURENÇO, 2012: 12).

O romance de Mário Lúcio Sousa evidencia justamente um processo de descolonização ao confrontar e desconstruir esse mito do poderio colonial:

claro estava que tudo aquilo, todas aquelas ações, todas aquelas ideias novas, todos aqueles incômodos e todas aquelas perturbações tinham um mentor, claro que tinham, **e para os representantes do Império** o instigador era conhecido, aliás, para sermos mais contundentes, em vez de mentor, vamos falar em mentora, instigador, instigadora, exactamente, e foi assim, meu caro, que todas as armas começaram a ser apontadas para Jesus.” (SOUSA, 2010: 228, grifo meu).

No trecho acima, o Império refere-se tanto ao Império romano, no contexto diegético, mas também pode ser lido como referência ao Império português, numa perspectiva extradiegética, visto que Portugal foi o Império que dominou, por anos, as Ilhas de Cabo Verde.

Esse confronto, portanto, organiza a formação de uma consciência nacional, como pode ser observado no seguinte trecho:

(...) amaldiçoavam por Jesus ter semeado uma revolução amorosa, por ter despertado a consciência dos inocentes, e, diga-se de passagem, a prova estava nas ruas, pois se os agentes da ordem sempre viveram numa doce pasmaceira por aqui, numa familiar pacatez porque sempre foi assim a vila do Lém, agora até as mulheres já falavam de liberdade, estás a ver a cena?, os estudantes já queriam a independência e os meninos perguntavam abertamente sobre o futuro da nação, conclusão, para as autoridades, **Jesus era a causa da consciência nacional**” (SOUSA, 2010: 247).

Maria Lugones (2013-2014), no texto *Rumo a um feminismo descolonial*, ao tratar sobre a resistência à colonialidade a partir do rompimento das dicotomias feminino / masculino, que são, por si próprias, um conceito colonial, afirma que a colonialidade é enfrentada por “pessoas palpáveis cujos corpos (...) não seguem a lógica do capital.” E segue chamando a atenção para o fato de que a lógica que essas pessoas seguem “não é consentida pela lógica do poder” (LUGONES, 2013-2014: 948). A descoberta do corpo feminino, portanto, no romance, e o rompimento da dicotomia feminino / masculino desencadeiam processos de emancipação individuais e coletivos. Nesse sentido, a inversão proposta rompe com os mitos do colonizador e contribui para o que autora chama de “modos criativos de reflexão”, organizando um discurso descolonizante.

3 O LUGAR DO DISCURSO EMANCIPATÓRIO NO TECIDO NARRATIVO

O protagonismo feminino construído na obra cabo-verdiana *O Novíssimo Testamento* (2010), como vimos, constitui-se na enunciação de um discurso descolonizante, na medida em que rompe com os mitos coloniais, especialmente o da religiosidade, que é um mito matriz da cultura portuguesa. Há, porém, um limite para essa elaboração discursiva emancipada, e ela se dá no aspecto narrativo.

Em primeiro lugar, temos um narrador verborrágico e intruso que conduz a obra. Não há parágrafos; o texto é interrompido apenas pelos diálogos entre os personagens. Ao longo do processo, o narrador emite opiniões, julgamentos e reflete sobre o próprio processo de escrita:

e vais perceber o porquê no que **eu vou te contar** e, talvez, tu escrevas morremento ou morritura, morrência ou outro vocábulo compatível, mas que não a morte, porque o

que na verdade aconteceu é uma passagem, que pode bem não ter passado, é uma lucidez mortal, uma espécie de derradeira vivacidade, uma amortagem própria da vida, direi uma mortigem, um passamento apaixonado, poderás mesmo criar uma figura que se chamará *a/mor/te*, porque é uma morte com uma paixão nunca vista, e, como te contava, a velha retorquiu,

- Não quero médico, chamem-me um fotógrafo,” (p. 13)

Aparentemente, trata-se de um narrador onisciente intruso, que mergulha na consciência de Jesus, sabe de seus mais profundos pensamentos, suas angústias, seus anseios, seus desejos, e dialoga constantemente com uma segunda pessoa, num processo metaléptico, ou seja, de extravasamento narrativo. O diálogo proposto por esse narrador em relação ao seu leitor acaba por produzir um efeito cômico, técnica para a qual Genette (2017) chama a atenção:

qualquer intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticos num universo metadieético, etc), ou inversamente, como em Cortázar, produz um efeito de esquisitice, seja bufão (quando ela é apresentada, como Sterne ou Diderot, em tom de brincadeira), seja fantástico (GENETTE, 2017: 313).

O romance caboverdiano em análise é todo conduzido nesse tom. O narrador vai apresentando a trajetória dessa Jesus feminina que, apesar de desconstruir elementos míticos e de se apresentar como possibilidade de emancipação, não tem muita certeza desse papel protagonista e emancipador. E quem nos apresenta todas essas dúvidas é, justamente, o narrador onisciente intruso, que tem acesso aos sentimentos mais profundos dessa Jesus, com todas as suas dúvidas e incertezas. O aspecto da comicidade, que é bastante presente na obra, é assim construído por meio desse recurso narrativo e desse diálogo com o leitor, que assiste, incrédulo, à forma como essa Jesus feminina é capaz de quebrar paradigmas, mas, ao mesmo tempo, ser tão permeada de dúvidas acerca de seu papel.

O que ocorre, porém, é que, ao término da obra, há um intrigante momento de limitação para esse narrador, em que ele afirma: “é pena que não alcanço o que terá cogitado Jesus nessa hora” (SOUSA, 2010: 306). A partir desse momento, o narrador se dá a conhecer e, com isso, toda a elaboração discursiva que até então havia sido construída, em relação ao protagonismo feminino e à potência transformadora do corpo, é desfeita.

A conclusão do romance é, nesse sentido, apocalíptica: primeiro porque **revela** o narrador. A senhora beata havia passado três meses em coma e é nesse estado letárgico que tudo sucede. O narrador é, então, um escrivão popular, uma testemunha dos fatos que vão sendo contados pela velha senhora, após acordar. Segundo, porque dá ao leitor uma impressão de cataclismo, de caos. Em duas páginas, parece fenecer toda a construção emancipatória e libertadora que havia sido feito ao longo do romance. O que existiu, na verdade, foi um processo de intermediação: a voz feminina estava sendo intermediada por um homem, o escrivão; a libertação das mulheres estava sendo intermediada por um estado de sonho; a resistência colonial, com a desconstrução do mito da religiosidade, não se efetiva, uma vez que permanece ali, viva, a mulher mais beata que a ilha conhecera.

Esse limite, porém, não invalida o lugar do corpo e o espaço de reação, tanto feminino quanto anticolonial. Isso porque, apesar desse final apocalíptico, apesar dessa construção narrativa que aponta para a existência de um limite, há um rompimento do próprio limite nas últimas palavras do romance. Por três dias, a velha beata conta ao escrivão os fatos que são o

conteúdo do Novíssimo Testamento. Ao terminar seu relato, sua vida e a do Jesus bíblico voltam a ser postas em paralelo:

- Tenho sede,
E, quando lhe deram de beber, balbuciou,
- Está consumado,
E, inclinando a cabeça, entregou o espírito, e ali ante mim feneceu e com ela todo seu complexo de Jesus,

Virgula,

(SOUSA, 2010: p. 324, grifo meu.)

A beata morre, mas não há um ponto; o limite, portanto, não está na narração.

O que esse recurso evidencia é a necessidade de uma continuidade, que se dá pelo próprio processo de leitura, pelo conhecimento e pela repetição da história. O aprendizado da emancipação, a consolidação do protagonismo feminino, a desconstrução de mitos portugueses que levam a um processo de descolonização só é possível pela reiteração de histórias libertadoras como essa. Assim como funcionam os ensinamentos bíblicos, o Novíssimo Testamento precisa ser constantemente relido e revisitado. Histórias como essa, que reposicionam perspectivas, que falam do corpo feminino, que desconstróem mitos e costumes arraigados na sociedade são, ao fim e ao cabo, novas possibilidades de ressurreição.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *O Novíssimo Testamento - e se Jesus ressuscitasse mulher* (2010), de Mário Lúcio Sousa, apresenta uma perspectiva inovadora, que pode ser lida como a construção de um discurso emancipatório e descolonizante. Isso porque a obra toma a história bíblica da vida de Jesus e rompe com o centramento masculino que lhe é característico.

Ao fazer isso, a narrativa constitui-se num discurso de insurgência, porque justamente desconstitui um dos mitos fundamentais da cultura portuguesa, que é o da religiosidade. Na medida em que relê a história bíblica, a obra apresenta índices e referentes que apontam para a formação de uma nova consciência nacional, a partir da descoberta do corpo feminino e da elaboração de seu protagonismo.

No entanto, essa construção discursiva apresenta um limite, que se refere à questão formal: a escolha do narrador. Apesar de parecer apresentar, ao longo de toda a obra, um narrador onisciente que se coaduna com o discurso emancipatório pretendido, a revelação final de um narrador testemunha encaminha para um discurso descolonizante limitado, na medida em que se trata de um protagonismo feminino intermediado pela voz masculina. Apesar disso, de forma ligeira, as últimas palavras do romance apontam para um aprendizado de emancipação, ou seja, para uma continuidade, dando a entender que a repetição da leitura é um procedimento importante para incorporar essa insurgência contra o império, da mesma forma que a releitura do texto bíblico é um esquema importante no aprendizado religioso.

Ao colocar em paralelo essas duas vias, a obra torna-se bastante singular e integra-se aos discursos de mobilização anticolonial, colocando-se como referência importante na literatura caboverdiana.

REFERÊNCIAS:

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heteropias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Liberdade, 2017.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Editora 70, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. **Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2012.

LUGONES, María. **Rumo ao um feminismo descolonial**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, 2014.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SARAIVA, António José. “Os mitos portugueses”. In: **Crónicas de António José Saraiva**. Matosinhos: Edição e conteúdos S.A, 2004.

SOUSA, Mário Lúcio. **O Novíssimo Testamento: e se Jesus ressuscitasse mulher?** Alfragide: Dom Quixote, 2010.

A SUBJETIVIDADE FEMININA E A ESCRITA MEMORIALÍSTICA EM *NAS TUAS MÃOS* DE INÊS PEDROSA²³

KEURYN STÉFANE BARBOSA DE ARAÚJO²⁴

RESUMO: Na passagem do moderno ao pós-moderno, nota-se uma crescente demonstração de uma oposição entre a identidade e a pluralização do eu, assim, percebemos uma caracterização mais fluida e fragmentada da questão identitária e de determinados conceitos - amor, amizade e paixão, presença e ausência, vida e morte - intrínsecos à subjetividade do indivíduo na literatura contemporânea. Este estudo tem a intenção de analisar e compreender essa subjetividade pós-moderna - e seus possíveis desdobramentos - e reconhecê-la na escrita feminina memorialística presente na obra *Nas tuas mãos*, da escritora portuguesa Inês Pedrosa, procurando destacar e desenvolver a natureza das relações humanas, a presença da saudade e os questionamentos subsequentes acerca dos sentimentos através das escolhas, dos encontros, desencontros e reflexões das três personagens femininas que compõem a tessitura narrativa – em contraponto aos acontecimentos e a um cenário histórico português de um século (XX) marcado por mudanças. Num fio entremeado de vozes femininas, em um mundo em transformação constante, vislumbra-se um cenário histórico marcado por um novo lugar do feminino no ocidente.

PALAVRAS-CHAVE: Percurso feminino; Subjetividade; Escrita memorialística.

INTRODUÇÃO

[...] Se o romance quiser permanecer fiel a sua herança realista e realmente dizer como as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. [...] O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece com algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. (ADORNO, 2003, p. 57-58)

Publicado em 1997, *Nas tuas mãos* é o terceiro livro de Inês Pedrosa. Nele, a autora se utiliza da escrita feminina memorialística para construir uma narrativa que espelha o subjetivismo fragmentado do indivíduo contemporâneo. Pedrosa questiona as transformações sociais ocorridas – através da significação do papel da História – ao mesmo tempo em que evidencia as escolhas, os encontros e desencontros, enlaçando as questões do feminino, do amor, da intimidade e dos relacionamentos amorosos em geral.

Assim, a renovação e decorrente redescoberta da Literatura Portuguesa só poderá ser compreendida a partir dos acontecimentos marcantes que definiram a história de Portugal e,

²³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

²⁴ Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: keurynaraujo@gmail.com

consequentemente, se repercutiram naquela sociedade e no conteúdo ideológico do romance português dos finais do século XX até hoje: a redemocratização do país, em 1974, com o fim da ditadura salazarista, a perda das colônias africanas, e o desenvolvimento econômico, que culmina com o ingresso na Comunidade Europeia em 1985.

Dessa forma, ao focalizarmos nossos olhos a um contexto de identidade nacional em Portugal, torna-se necessário repensá-la em função de um atual contexto político e histórico de mudanças recentes em relação a sua imagem de império colonial. A sua identidade de nação imperialista, antes largamente difundida e consolidada pelos séculos, agora passa por uma revisão, sendo necessária a reconstrução de uma nova identidade, pois a anterior já não reflete mais diretamente o seu povo – agora sujeitos descentrados e fragmentados – como define Eduardo Lourenço, “nós pensamos saber quem somos por termos sido largamente quem fomos” (1988, p.10).

Nessa perspectiva, encontraremos no romance, a história de três mulheres de gerações distintas que são unidas por laços familiares inconventionais, que se utilizam de um discurso próprio e singular para tecer considerações sobre suas vidas e o tempo histórico em que vivem.

Além disso, há o tema da finitude do ser humano, destacando a ocorrência da narrativa memorialística em meio à eminência da morte e a questão da saudade, tão presente na alma nostálgica portuguesa. A falta é retratada a todo instante, demonstrando um estado de solidão, do receio do envolvimento com o outro e o medo da perda associado aos receios da contemporaneidade.

É uma narrativa que debruça-se sobre a vida, o amor, a morte, as relações humanas, o irreparável, sobre aquilo que não volta, sobre a saudade – sendo um romance que possui grande intensidade e densidade poética – e acaba por nos conduzir a um mundo de sentimentos imortais, que ocorre de maneira caótica, não-linear, através de um subjetivismo que se encontra em pedaços.

SUBJETIVIDADES E ESCRITAS MEMORIALÍSTICAS

O enredo constitui-se de três subjetividades distintas, correspondentes a três gerações de mulheres da mesma família: Jenny, a avó; Camila, a mãe e Natália, a filha. Utilizam-se de três gêneros considerados intimistas (respectivamente diário, álbum de fotografias e cartas) para criarem um discurso próprio e relatarem suas vidas, suas relações amorosas, os vínculos que possuem, tudo isto através da memória, em um Portugal do século XX.

Há na obra, o lócus de um universo da intimidade que ganha corpo através das realidades documentadas pelas memórias, registros dos sentimentos e pelos retratos de um tempo, constituindo a representação de uma estética da intimidade, passível de ser observada claramente pelo gênero memorialista.

Nessas narrativas da intimidade, há o predomínio de uma temática que enlaça questões do feminino, do amor, da intimidade, das relações humanas, e também questões políticas e sociais relacionadas à história de Portugal. Em meio a essas vozes femininas é possível vislumbrar um cenário histórico que vai se formando e sendo marcado pela presença do feminino.

Em seus romances, Inês Pedrosa apresenta enredos fragmentados, quase sempre discursivos, contendo reflexões acerca de temas políticos, históricos e filosóficos, enleados em

meio à temática sobre os relacionamentos amorosos, às questões ligadas a intimidade e a um Eu subjetivo – nas obras analisadas, quase sempre feminino.

Além disso há na obra a construção de um pacto ficcional entre o autor e o leitor, quando o leitor efetua um contrato de não duvidar da obra ficcional, ou questioná-la, acreditando que a história ali narrada é verídica, cabendo ao gênero o desejo de alcançar a promessa de dizer a verdade. Como cita Phillipe Lejeune em *O pacto autobiográfico*: “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”. (LEJEUNE, 2008, p.18). O pacto por si só se baseia na diferenciação entre autobiografia e ficção, com a construção de um “eu”, através da imagem do que é considerado real.

Outra questão que merece destaque é o trabalho de Inês com o retrato de cada gênero trabalhado, adaptando a linguagem com as características de cada personagem e o tipo descritivo utilizado, como quando constrói um enredo que correlaciona a autobiografia ao momento histórico vivido pela personagem no Portugal do século XX.

O retrato também é constituído de forma fragmentada em que não temos acesso à totalidade dos fatos, mas a uma visão unilateral dos acontecimentos, levando as narradoras a buscarem a totalidade de suas experiências pela reflexão.

O DIÁRIO DE JENNY

O diário de Jenny é o primeiro capítulo da obra. Nele, a personagem busca retomar seu passado e suas memórias através de um diário, que é escrito já em idade avançada, e através do qual busca um resumo das lembranças e fatos do passado que a levaram a seu estado presente.

Neste diário, Jenny relata seu grande amor por Antônio, seu marido em um casamento branco, e toda a ternura deste por Pedro, o verdadeiro amor de Antônio. De família aristocrática, a refinada Jenny casa-se com Antônio e aceita em nome do amor que sente por ele, o convívio permanente de Pedro (o amante de Antônio) em sua casa. Nesse triângulo amoroso consentido, Jenny aceita ser a outra, a que não vive o amor em sua plenitude, permanecendo virgem até o fim de seus dias.

O ritmo dos primeiros decênios do século XX, com a Belle Époque, as vanguardas, a guerra, os antecedentes da Queda da Bolsa em Nova York, e o ritmo alucinante dos automóveis, os habitantes da casa de Jenny, herdada de sua rica família eram quase todos artistas e amigos igualmente inconventionais. É através do diário de Jenny que se constrói um retrato dessa época tensa, mais efervescente e, nessa escrita íntima que também se desenha, como não poderia deixar de ser, o retrato dessa mulher absolutamente incomum.

A esse triângulo amoroso (Jenny, Antônio e Pedro), irá se juntar depois a pequena Camila, filha de Pedro (amante de Antônio) com Danielle, uma judia francesa, morta nos campos de concentração da segunda guerra. É a própria mão biológica de Camila, pertencente à resistência francesa, que a entrega a Jenny, para que esta cuide da menina. Ao se ver com a menina em seus braços, Jenny decide cuidar dela como se fosse sua filha.

O diário de Jenny segue a linearidade do tempo, como se supõe ser o papel de um diário, sem, contudo, registrar datas precisas. Como afirma Lejeune, o diário “serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor”. (LEJEUNE, 2008, p.301). Sua forma, portanto, obedece ao fluxo dessa memória, é livre, apresenta lirismo, segue uma linearidade, mas

também pode recuar no tempo ou fazer avançar na memória. Lejeune ainda acrescenta que, no diário, “asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa.” (LEJEUNE, 2008, p.302)

Validando a ideia do sujeito que se modificou com o tempo, já que não se mantém fiel a visão que mantinha das personagens envolvidas nos acontecimentos, Jenny afasta-se dos acontecimentos do passado e passa a ter um olhar diferenciado, mas amplo, em relação aos ocorridos.

Além disso, Jenny subverte a significação original do diário ao dirigir-se à filha e à neta como destinatárias do discurso - a quem escreve e conseqüentemente de quem recebe respostas ao ter as escritas de Camila e Natália como resultado ao seu diário. Assim, procura conceder um sentido à sua história, através da compreensão de seu passado, ao invés de conceder um simples relato de uma tentativa de verdade.

Jenny faz uso de uma escrita amorosa que procura compreender a ausência do outro, demonstrando uma paixão que não se modifica, mas justifica as atitudes do ser amado. Jenny ama Antônio de maneira incondicional e se contenta com o lugar em que é colocada por ele. Podemos identificar a partir de seu olhar, que esse homem amado representa o estereótipo da sociedade em que se inserem, retrato que é passado a Jenny ao se ver dependente da figura de Antônio, com a ideia de dependência ao ser amoroso, exposta no próprio título da obra: *Nas tuas mãos*.

É um diário interessado, um texto lacunar em que o autor, à medida que vai escrevendo, descobre a si mesmo (retrato e autorretrato). Aproximando-se da atribuição de um sentido e de uma compreensão do passado – com o objetivo de justificar-se – do que com uma tentativa de verdade.

O ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS DE CAMILA

A segunda narradora é Camila, filha adotada de Jenny. Fotógrafa-jornalista, possui uma profunda relação com a fotografia, já que se utiliza dos retratos para narrar sua história de vida e, a partir daí, passa a construir um álbum fotográfico.

Camila demonstra ser uma pessoa prática, marcada pela objetividade da fotografia, passa por uma drástica mudança de pensamento após a leitura do diário de Jenny – a descoberta de um novo olhar diante dos fatos vai influenciar o próprio presente da personagem.

É determinada como Jenny ao seguir com sua vida apesar das incongruências – marcada por uma geração que experimenta o horror da ditadura; seu perfil emocional é um reflexo da conturbada vida política em que se insere, é também marcada por grandes amores que não deram certo, pelas relações rápidas que experimentou.

Segundo ela, o motivo pelo qual se tornara fotógrafa foi para guardar os principais momentos da sua história, como se pudesse apoderar-se destes instantes através do retrato. Percebemos que a imagem, para ela, funciona como um dado concreto em relação a uma história que lhe escapa. As imagens de Camila estão inteiramente conectadas a um tempo dramático da história do século XX – num momento em que as imagens fotográficas começavam a se popularizar definitivamente – de forma geral, com as características da pós-modernidade e também à história de Portugal, especificamente.

Começando pela Segunda Guerra Mundial, a primeira fotografia que guarda é o retrato de sua mãe biológica, Danielle, que não chegou a conhecer (a foto é tirada por Pedro, antes de Camila nascer); já a última imagem de seu álbum fotográfico é um autorretrato, em que ela se vê como uma mulher madura. As demais fotografias retratam pessoas e momentos que marcaram profundamente sua vida. Há foto de seu primeiro amor – Eduardo – morto precocemente pela queda de um raio, há fotos de pessoas da família, de pessoas famosas e até uma foto de Salazar e das mulheres na praça do Rossio em Lisboa, em 26 de abril de 1974.

Seus retratos são constituídos de forma fragmentada, já que temos uma visão unilateral dos acontecimentos – e não sua totalidade – o que também faz com que seus narradores busquem a completude de suas experiências pela reflexão. Nas descrições das fotos, Camila faz ver o leitor aquilo que está na imagem e também o que não se pode ver, mas está. O contexto da foto muitas vezes desmente o que se passava, como se à fotografia – tão exata em sua técnica – fosse de fato impossível uma ação objetiva. A imagem é sobretudo um engano, uma ilusão, um golpe de vista.

Assim, o álbum de Camila parte de fotos que ela selecionou para montar a narrativa de sua vida. São retratos daqueles que ama, dos que não ama, dos que lhe são próximos, retratos de personagens históricas portuguesas das quais foi contemporânea. Fotografias são instantâneos capturados de uma grande narrativa que está aquém e além da imagem que se registrou. Como um desfile de imagens instigantes e provocativas, sobre as quais acionamos o imaginário, mil possibilidades narrativas se inscrevem, nenhuma delas objetiva, descritiva, todas elas realisticamente inverossímeis e sedutoras.

Assim com Jenny, Camila é uma figura determinada, procurando seguir sua vida apesar das incongruências de seu tempo. Faz parte de uma geração marcada pelos horrores da ditadura Salazarista, refletida inteiramente em seu perfil emocional, como um reflexo da conturbada vida política em que está inserida.

Por fim, o álbum fotográfico de Camila está marcado pela sua inusitada história particular, pela história do século XX, especialmente pelos meados desse século, época em que a vida da mulher ganhava contornos inimagináveis, com a liberdade sexual, a autonomia financeira, a independência de opiniões, o redimensionamento do amor e dos relacionamentos amorosos.

Camila vive a intensidade desse período da história e, a fim de obter imagens da guerra colonial viaja a Moçambique, e lá acabar por ser envolver com um militante, guerrilheiro da FRELIMO, relação da qual nasce Natália, a terceira narradora dessa obra.

O último retrato do álbum fotográfico de Camila é um autorretrato, quando mostra ao leitor que por fim se aceitou.

AS CARTAS DE NATÁLIA

A terceira narradora dessa geração de mulheres incomuns é Natália. Filha da guerra colonial, é uma jovem arquiteta que não se relaciona bem com a mãe, mas nutre grande carinho pela avó.

É para Jenny que escreve as cartas, nelas demonstrando os dilemas de uma geração de jovens nos tempos pós-modernos, tempos de diluição de tudo. Buscando na arquitetura a solidez que não encontra na vida, Natália tem a avó como exemplo de mulher forte e singular. Nas cartas à Jenny relata o anseio pelo conhecimento da sua história, e tentando dar certa concretude a sua

vida e ao seu eu, parte em busca de informações sobre o seu pai, em Maputo (Moçambique), desfazendo um relacionamento com um homem que já não amava. Movida pela coerência das paixões fortes, Natália retorna à casa da avó e após uma reforma, passa a habitá-la.

As cartas, todas direcionadas a Jenny, relatam ainda a difícil aproximação que tem com a mãe, no momento triste em que ambas revezam-se nos cuidados com Jenny envelhecida e com Alzheimer, até sua morte.

O retorno à casa de Jenny, que somente por vias tortuosas tornou-se sua avó, o reencontro com sua história, acaba por dar à Natália a força de que necessitava para lutar pelo seu desejo e não desistir da concretude do sonho.

As cartas ainda apresentam certa duplicidade, pois dirigem-se ao outro, mas falam de si. Parece constituir um retrato com um avesso, como nos manuscritos em que o desenho da caligrafia marcava o verso em baixo-relevo. A escrita das cartas – que se direciona sempre a alguém – não é necessariamente para ser lida. Funciona como uma estratégia de um retrato de quem escreve, composto nas entrelinhas, tecido pelo fio de um discurso próprio, porque marcado pela tenacidade de uma jovem na contramão da diluição das vontades.

Sua escrita é marcada por aspectos intimistas, pelo eu feminino que expõe aspectos até então desconhecidos de si mesma, sobre sua própria personalidade e sua vida – e a herança histórica que lhe foi concedida por seu pai, em relação à África.

Apesar de muito pragmática com sua vida, Natália encontra certa libertação ao ler o diário de sua avó Jenny, que a faz se encontrar e aceitar suas relações, acabando por abrir mão das convenções sociais em favor da paixão.

Nas tuas mãos é a narrativa sobre três mulheres da mesma família que, apesar de se encontrarem em meio a tantas adversidades, sabem-se fortes. É uma história sobre experiências individuais que se tornam coletivas ao integrarem-se.

Em sua narrativa, Pedrosa expõe a figura e o papel da mulher no século XX, representado através de três perfis femininos marcados pela quebra dos padrões do meio do século XX, rompendo com um certo lugar, indo a fundo em suas intimidades e subjetividades, relatando através de suas escritas memorialísticas a fuga dos padrões, a sentimentalidade, a busca pela liberdade feminina e pelo amor.

Jenny, Camila, Natália representam a reconstrução de si, a reconstrução do outro, a reconstrução de uma nação, expondo muito sobre o universo humano e os sentimentos neste presente.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.. **Notas de Literatura 1**. Traduzido por Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34. 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PEDROSA, Inês. **Nas tuas mãos**. São Paulo: Planeta, 2005.

A ESCRITA DE UMA REALIDADE-OUTRA EM *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

ALESSANDRA BITTENCOURT FLACH²⁵

RESUMO: A obra *Novas cartas portuguesas* (1972) apresenta-se como uma relevante fonte de pesquisa no que se refere à questão de gênero e à autoria feminina. Isso se deve ao fato de ser escrito “a seis mãos”, pelas três autoras Marias – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho Da Costa – e também ao conteúdo profundamente crítico, revelador e atual no que se refere à posição designada para a mulher – como cidadã, como indivíduo e como intelectual – ao longo dos séculos e ao redor do mundo. Apesar do adjetivo “Novas” acrescido ao já conhecido texto de Mariana do Alcoforado – *Cartas portuguesas* (1669), as autoras mostram que somos muitas “Marianas”, submetidas a convenções e determinações que definem o que é ser mulher e o que está ao alcance dessa “subcondição”. A partir da análise da estrutura da obra (em seus muitos fragmentos e olhares), pretende-se mostrar a relevância da temática proposta, a partir da reflexão sobre a construção histórica do papel da mulher e dos seus limites, incluindo-se os limites sobre a gerência do próprio corpo. Tais aspectos evidenciados na obra refletem-se tanto na trajetória de suas escritoras e na recepção da obra à época de sua publicação quanto na escrita híbrida e ainda hoje transgressora das formas literárias.

PALAVRAS-CHAVE: *Novas cartas portuguesas*; gênero; pós-modernidade.

Como mulheres, adentramos o século XXI com muitos direitos conquistados, lugares sociais de relevância e cientes da importância de nossa voz e de nossas atitudes na consolidação desses direitos. Contudo, basta uma rápida olhada nas manchetes de jornais para depararmos com evidências de que a igualdade entre homens e mulheres e mesmo o respeito a nossas ideias e liberdades são diariamente confrontados: salários diferentes, dupla jornada da mulher, violência doméstica, etiquetas que ditam certas expectativas comportamentais femininas, julgamento moral de mulheres vítimas de estupro, lutas constantes para que seu discurso tenha o mesmo peso do discurso de um homem, entre tantas outras exemplos. Isso em um contexto de países, em tese, democráticos e progressistas, como Brasil, Estados Unidos ou França. O que esperar, então, daquelas nações onde direitos essenciais, como andar sozinha na rua, trabalhar, estudar ou dirigir um automóvel, são vetados? Como sabemos, “cada realidade se funde e se define por um discurso” (LACAN, 1985, p. 45). Daí a relevância de compreender como esses discursos se originam e como se sustentam ao longo do tempo.

Assim, 50 anos após a publicação de *Novas cartas portuguesas*²⁶, questões que àquela época e naquele contexto de ditadura em Portugal eram abordadas como urgentes e “revolucionárias” seguem sendo atuais e relevantes. Trata-se de uma obra contestatória, transgressora e intensa não só pelo modo como questões de gênero são abordadas, mas também pelo efeito “transgressor” e “revolucionário” da própria escrita – do ato de escrita e da forma

²⁵ Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora do Colégio Militar de Porto Alegre (CMPA). E-mail: alessandrabflach@gmail.com.

²⁶ A primeira edição da obra é de 1972, mas foi rapidamente retirada dos pontos de venda, no contexto da ditadura salazarista. A segunda edição é de 1974, mesmo ano em que foi lançada no Brasil.

textual que constitui o romance. Segundo Nelly Novaes Coelho (1999, p. 123): “Escrita que já não objetiva representar ou denunciar determinada realidade, mas se quer (ou se pretende) fundadora/instauradora de uma realidade-outra”. A organização textual (e suas novidades) é indissociável dos temas propostos, na medida em que ambos estão a serviço da consolidação dessa “realidade-outra”, ou, poderíamos dizer, da consolidação de novos discursos.

Ao mesmo tempo, não há novidade em relação à subcondição da mulher na sociedade. Na intertextualidade com **Cartas portuguesas**, de Mariana Alcoforado, obra escrita 300 anos antes, nota-se que houve e ainda persistem muitas “Marianas”, insatisfeitas com o lugar determinado para elas, reativas e reacionárias, insatisfeitas com um destino imposto e cerceador de suas identidades. Sob discursos diferentes e nuances outras, as **Novas cartas portuguesas** reforçam o estigma em relação à mulher e às determinações sociais e culturais, atualizam, sob nova roupagem, os lamentos proferidos pela freira Mariana, nas **Cartas portuguesas**: “E como Soror Mariana, talvez até digamos: ‘que seria de mim sem tanto ódio e tanto amor (...)’. Porém, nunca de pena mas prazer nós ficamos, irmãs, sem ser por nostalgia, ou crença. Pois clausura rompemos, já rompemos” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p.30).

Para além das peripécias acrescidas à história de Mariana Alcoforado, por meio de novas cartas e outras personagens, que revelam o destino da jovem freira, o elemento tido como “novo” nas **Novas cartas** parece ser a forma violenta e contundente com que se esforçam por romper clausuras, na força multiplicada por uma sororidade (palavra tão em voga atualmente), nas vozes coletivas que, em coro, gritam por liberdade, identidade e respeito. Esse “romper clausuras” se materializa na própria “ruptura” literária proposta pela obra, que desconstrói forma e sentido do texto, tornando a própria escrita um ato político, um manifesto. Se, ao longo de **Novas cartas portuguesas**, muitos são os elementos que descrevem a condição subalternizada da mulher como uma construção histórico-social, outros tantos evidenciam a escrita (e a literatura como um sistema) como mecanismo de reação e de enfrentamento do *status quo*. Ainda assim, não há uma visão idealizada de um porvir sem injustiças ou traumas, mas uma intenção de poder-ser por inteiro: “Desembuçadas iremos, embora saibamos que isso nos arrasta às ameaças, ao simples maldizer aceso com a madeira dos usos e da raiva” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 28).

Néstor Canclini apresenta uma análise interessante acerca da ideia de transgressão:

As transgressões supõem a existência de estruturas que oprimem e de narrativas que as justificam. Ficar atrelado ao desejo de acabar com essas ordens e, ao mesmo tempo, cultivar com insistência a separação, a transgressão implica que essas estruturas e essas narrativas mantêm vigências. (CANCLINI, 2016, p. 25)

Ao longo da leitura de **Novas cartas portuguesas**, é constante a presença dessa narrativa secular que reforça os estereótipos femininos e coloca o homem no centro do discurso. A insurgência (ou “viração” como muitas vezes referido na obra) se dá, portanto, no plano discursivo (evidenciando a transgressão presente no simples fato de nomear as injustiças e expor a dinâmica dessas estruturas conformativas da mulher) e no plano formal (pela ruptura das convenções literárias, pela organização linguística do texto).

A estrutura predominante no texto em forma de carta pressupõe o diálogo com um interlocutor. A obra é rica nesse sentido, já que muitos são os destinatários dessas cartas. Contudo, esses vários interlocutores convergem para a representação desse sistema opressor contra o qual a voz narrativa se rebela, ao expô-lo em seus mecanismos de funcionamento.

Primeiramente, há que destacar a presença de um “nós” – as manas – e um eles – a sociedade – e de um discurso que poderia ser caracterizado como interno, no qual as “três Marias”²⁷ interagem entre si, por meio das cartas, acerca de um outro (a sociedade, o sistema) e antecipam as reações e as implicações de sua escrita (“Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue. A nós principalmente, depois a eles; a quem nos quiser ler mesmo com raiva” BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p.28-29).

Este livro, como se sabe, é uma construção coletiva. A autoria de quase 400 páginas é compartilhada por três mulheres, sem que, na maior parte do texto, se saiba qual delas escreve (e aí já há evidências dessa transgressão!). Trata-se de cumplicidade marcada pela condição de opressão e pela necessidade de reação.

Pode-se considerar que as trocas entre as autoras constituem um processo de metaficção, em que discutem o poder e as consequências de sua escrita e, ao mesmo tempo, compartilham suas visões sobre o tema. Por um lado, reforça-se a importância de confrontar o sistema (“Se outra alternativa não nos derem que a guerra aberta contra todo um sistema social, que recusamos de base em que tenhamos de destruir tudo, inclusive se necessário as nossas próprias causas, recuaremos?” BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 319). Por outro, reconhece-se a fragilidade e o medo diante dessa luta (ainda que necessária). Amor, ódio e paixão são as grandes forças propulsoras dessa escrita-manifesto:

Considerai, irmãs minhas, cá hoje e ensoalhada a febra por este brando sol se repartindo e bem rendido, turista o dar e o brotar para esta novidade literária que há-de vender-se, eu vos asseguro, ó seis patinhas sansas de nós três caminheiras, considerai cá hoje a abri-vos – nós para nós e eles. Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição das meninas na roda, paridas a esconsas da matriz de três. [...] Oh quanta problemática prevejo, manas, existiremos três numa só causa e nem bem lhe sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos damos e lhes damos, nos damos o redondo da mão o som agudo – a escrita, roda de saias-folhas, viração de quê? Garantia porém a quem folheia – o tema é de passagem, de apaixonar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão. (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 3-14)

O trecho evidencia o reconhecimento de uma novidade, a responsabilidade sobre essa escrita-criança parida por três, a previsão de um leitor e a consciência da problemática desencadeada pelo estilo e pela temática, dado o confronto de temas tão assentados na tradição, dada a maneira inusitada como a obra se compõe. Ao final, contudo, a garantia de que se trata de uma obra autêntica, no sentido de revelar a entrega passional das escritoras²⁸.

O “eles” sobre o qual falam vai revelando uma série de imposições e condutas a que as mulheres foram (são) submetidas ao longo do tempo:

Em sala nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e

²⁷ Maria Teresa Horta (1937), Maria de Fátima Velho da Costa (1938-2020) e Maria Isabel Barreno (1939-2016).

²⁸ Importante diferenciar as três autoras das três narradoras-autoras, esta última uma instância ficcional. Como previsto pelas narradoras, a obra despertaria reações. De fato, para além da ficção, as três mulheres foram censuradas e quase estiveram a ponto de serem presas, apenas porque o livro expunha, com liberdade, a condição, os desejos e as inconformidades acerca dos quais as mulheres têm se calado ao longo dos anos.

montando a vida, como se machos fôramos. (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 27).

O poder de escolha, o cálculo, a manipulação, a revolta, o prazer, pertencem ao universo masculino. Na medida em que a mulher reclama essa empresa, assume o lugar do outro (“como se machos fôramos”). E isso a descaracteriza, porque o seu “lugar” está convencionado à passividade, ao silêncio, à aceitação:

o homem que rejeita mulher tem uma certa aura de superioridade imbecil mas desdenhosa [...] a mulher que rejeita homem parece-os sempre inferior e ignorante, furtando-se ao conhecimento de seu sexo, que lhe seria desvendado, moldado e ensinado pelo homem. (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 256-257)

Sua reação (ainda que legítima) é mais suscetível a questionamentos e desprezo do que, por exemplo, a reação de um homem que se levanta contra determinada injustiça. Mesmo como vítimas da sociedade, nem todas as mulheres reconhecem a necessidade de mostrar seu incômodo ou de solidarizar-se. Questionar ou romper padrões implica consequências (“há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpá contra os usos”, BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 13). A conjuntura – que atinge homens e mulheres – cerceia as possibilidades de individualidade e liberdade, o que nem sempre é percebido (ou finge-se não perceber).

A repressão perfeita é a que não é sentida por quem a sofre, a que é assumida, ao longo duma sábia educação, por tal forma que os mecanismos da repressão passam a estar no próprio indivíduo, e que este retira daí as suas próprias satisfações. E se acaso a mulher percebe a sua servidão, e a rejeita, como, a quem, identificar-se? Onde reaprender a ser, onde reinventar o modelo, o papel, a imagem, o gesto e a palavra quotidianos, a aceitação e o amor dos outros, e os sinais de aceitação e amor? [...] Tudo está invadido pelos significados antigos, e nós próprios, e nós mulheres que pretendemos revolucionar, até aos ossos, até à medula. (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p.255-256)

Em um segundo momento, o discurso extravasa o círculo da interlocução a três e amplia-se. Além de um “nós” (as mulheres irmanadas) e um “eles” (os homens, a sociedade, os outros, as instituições), há um “tu” que é o homem, na sua individualidade e nas suas pré-concepções, mas, principalmente, há um “tu” que é Mariana, o arquétipo da mulher-clausura, presa a seus sentimentos e às convenções. Nesse sentido, universaliza-se a Mariana da intertextualidade com **Cartas portuguesas**, abrangendo cada mulher, também na sua individualidade e nas suas maneiras de ser mulher.

No primeiro caso, existe a necessidade de enfrentar esse homem dominador e mostrar-se consciente do jogo social:

Tu homem dono que me cavalga ou o pretende e eu que te pareço seguir nesse jogo, consentir nele, porém, na realidade recusando-o, caminhando já em labirintos, outros, em verões tórridos, por certo, mas meus trajetos. Porque só de minha posse na verdade te importas: eu tua terra, colônia, tua árvore-sombra-programada para acalmar sentidos. Também em ti me queres de clausura: tu próprio meu convento, minha única ambição, afinal meu único deserto. (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 29)

Ao longo de todo o texto, fica evidente que não se trata de uma oposição entre mulheres e homens, nem de uma rivalização ou rejeição ao sexto oposto (“de homens precisamos, mas não destes”, BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 100). Também não se trata da omissão diante de papéis sociais importantes, como a maternidade, o casamento, o trabalho. O que está em jogo é o desvelamento das estratégias sociais que impõem a “clausura” de ser e agir a partir de concepções ideológicas, em favor de uma liberdade de ser, de escolher, de acertar, de errar (“De nós se utiliza quem a nós nos quer e a quem parecendo consentir utilizamos. Pois bem se ama e bem amamos em exercício de corpo e belo prazer”, BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 88). Há clara tensão entre a mulher e as opressões da sociedade. Os efeitos não estão só nas relações sociais, mas também na própria relação da mulher consigo mesma, com seus desejos, com seus sentimentos, com suas vontades, na maior tolerância consigo mesma.

No segundo caso, o direcionamento à Mariana surge em tom de empatia, de acolhimento. Ao reconhecer a dor de Mariana, integra-se às venturas e desventuras de todas as mulheres.

De Mariana tiramos o mote, de nós mesmas o motivo, o mosto, a métrica dos dias. Assim inventamos já de Mariana o gesto, a carta, o aborto; a mãe que as três tivemos ou nunca lha damos. A acusamos, recusando-nos a ilibá-la por fraqueza, cobardia, fazendo dela uma pedra a fim de a atirarmos aos outros e a nós próprias. (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 88)

Como mito, como arquétipo, Mariana representa a clausura. É, ao mesmo tempo, vítima e traidora. Desperta pena e desprezo. Nessa duplicidade, a referência a ela se dá em perspectiva dialética, e isso é importante para destacar a complexidade que perpassa os sentimentos humanos, as limitações e as imperfeições que são naturais a todos.

Meu lamento de ti, minha acusação permanente. Dissimulada te sei, sonsa, lamurienta, mas também documento, testemunho por tua própria presença então no mundo. Agradada te sentias morrer ao te saberes não amada: ó vício, ó prazer, ó longa tortura de te encontrares só e apenas conseguida quando através de homens. (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 145)

Nas cartas trocadas entre as três Marias, a Mariana das **Cartas portuguesas** é assunto e interlocutora. Sua condição de total submissão (e até de humilhação) diante de um amor não correspondido, sua grandeza em reconhecer a dor, sua persistência em lutar pelo homem que ama, a aceitação da impossibilidade de ser feliz, todos são etapas pelas quais Mariana passa e das quais tomamos conhecimento por meio da leitura das cinco cartas destinadas ao Sr. De Chamilly. Ela vive por esse amor. Ou melhor, vive pela memória desse amor. O sofrimento e a dor, a vontade de ser feliz, a perda da honra e da razão compõem um discurso que se destina antes à própria personagem (que procura razões para existir) do que ao amante: “do fundo do meu coração te agradeço o desespero que me causas, e detesto a tranquilidade em que vivi antes de te conhecer”, ALCOFORADO, 2010, p. 39). Por mais que a revelação dessa dependência amorosa seja a causa da perda de Mariana, o que é contestado pelas Marias, reconhece-se e valoriza-se a subversão da condição de freira enclausurada, da mulher que não tem pudores em reconhecer seus sentimentos e lutar por ele com as armas que tem. Só é possível sofrer e ser feliz se houver entrega, vontade e iniciativa, elementos muitas vezes negados às mulheres.

Na referência à Mariana-mulher, surge uma empatia, uma vinculação com todas as mulheres, em todas as épocas (inclusive as que virão), no sentido de reconhecer que viver é uma luta constante para romper clausuras, por mais inevitáveis ou numerosas que sejam: “Irmãs, que Anas ou Marianas terão ainda de ser ressuscitadas ou quando vivas postas à prova, idiotizadas, fracas, frágeis por lei, conveniência, crença e religião?” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 317).

É válido destacar, ainda, a importância que Mariana, como arquétipo feminino, assume na obra. O livro das três Marias possui, como moldura, perpassando toda a obra, as cartas trocadas entre elas. Como referido, essas cartas ora têm como interlocutoras umas às outras, referindo a própria “aventura” da escrita, ora destina-se ao outro (categoria que inclui muitos destinatários). O conteúdo dessas cartas e as argumentações são comprovados por meio da intertextualidade com o texto de Mariana Alcoforado, na medida em que são incluídas novas cartas à “história original”. Dessa vez, contudo, o leitor não tem somente o ponto de vista da freira. Pelo contrário, suas cartas são respondidas por pessoas relacionadas a ela, a quem também tem a chance de responder. E nessa troca de cartas vão se dando a conhecer outras mulheres, e a própria Mariana-freira-amante assume o papel de filha, de amiga, de confidente, de tia, de musa e até de mãe. **Novas cartas portuguesas** busca preencher os vazios deixados acerca do destino da personagem. Mais importante: oferece à Mariana as respostas que tanto pediu e que nunca chegaram.

A essa estrutura juntam-se uma série de poemas (como se somente a linguagem literária fosse capaz de expressar certos sentimentos) e também uma espécie de colagem de vários gêneros textuais (leis, notícias, verbete de dicionário, citações literárias e filosóficas), que, em sua diversidade, convergem para mostrar como se constroem as convenções que determinam o que é ser mulher e como seria possível e necessário reconstituir a imagem da mulher, mesmo reconhecendo-se os obstáculos daí decorrentes.

O leitor se vê diante de uma obra em camadas, um palimpsesto, ou melhor, um caleidoscópio, já que os discursos, as várias vozes, tensionam-se, numa perspectiva dialética, complementam-se, chocam-se. É na pluralidade que o ser mulher se define, e é também na pluralidade que se percebe a profundidade e a interdependência de elementos extrínsecos (culturais, sociais, políticos, econômicos) e intrínsecos (subjetividades, sentimentos, experiências, desejos) à mulher. O leitor é, portanto, convocado a descortinar esses elementos, torna-se cúmplice da escrita, na medida em que é interlocutor e testemunha (“porém, leitores, haveis comprado Mariana e nós”, BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 317). É dele também a responsabilidade por zelar pela liberdade e pela autonomia das muitas Marianas.

Como refere Bakhtin (2003, p. 195): “A análise puramente formal deve tomar cada elemento da estrutura artística como ponto de vista da refração de forças sociais vivas”. Nesse sentido, a escrita das três Marias faz referência a uma estética que, antes de se pretender inovadora, deseja englobar essas “forças sociais” em suas muitas formas. A liberdade literária, que ressignifica e enriquece os sentidos da palavra ordinária, é o meio para tanto:

O que é a literatura? E o que é esta experiência de três? Talvez mais nada do que o espremer de um furúnculo. Talvez mais nada do que o dizermos em voz alta – coragem? necessidade? – os mal-estares, os ataques, as recusas, os medos. Quem escreve, omite e elabora, segundo as regras do tempo e do lugar, alinda o autorretrato. [...] Que saia a nossa dialética de mulheres-nascidas-e-criadas-na-burguesia-citadina-

desta-sociedade-cujos-valores-bem-sabemos-e-simpatizantes-com-todas-as-classes-e-grupos-explorados-“mulheres”, que esta nossa dialética retorcida se desenrole entre nós e os outros, e não só intra-eus ou intra-nós. (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 367)

Essa “dialética retorcida” expressa-se não só na relação dialógica dos destinatários, mas também na autoria compartilhada, nos discursos dispersos em vários gêneros textuais e até na linguagem, mediante a ruptura dos limites entre prosa e poesia (inclusive por meio da desconstrução da ocupação das palavras na página), do jogo de palavras, dos efeitos sonoros, dos neologismos, das repetições, da organização das frases, dos trechos em francês e em inglês. Como se tem defendido ao longo deste texto, há uma necessidade de subversão, de insurgência contra as muitas clausuras, inclusive as que conformam a escrita literária.

Diante desse universo rico e complexo, tenso e instigante, o livro se encerra tão realista quanto iniciou, destacando a dificuldade e a frustração que uma jornada dessas implica, porém menos inatingível: “O que nos resta depois disto? Mas o que nos restava antes disto? [...] E em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos desamparadas” (BARRENO, HORTA, COSTA, 1974, p. 384-385).

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Mariana. **Cartas portuguesas**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência**. Trad. Maria Paula Ribeiro. São Paulo: EDUSP, 2016.

COELHO, Nelly Novaes. O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa. **Via atlântica**, USP, São Paulo, n. 2, jul. 1999, p.120-128.

LACAN, Jacques. **O seminário. Livro 20: mais, ainda**. Trad. Marcos Bagno. 2 ed. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1985.

AMOR E DANAÇÃO, DESEJO E LIBERDADE: O MITO DE MEDEIA POR JOCY DE OLIVEIRA²⁹

FRANCISCA LUCIANA SOUSA DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

RESUMO: Medeia tem sido, reiteradamente, retomada como símbolo ameaçador ou como protótipo de potência feminina em reescritas de todos os gêneros. Essa “mulher vestida de sol” (BARBOSA, 2013) segue atravessando as mais diferentes fronteiras: geográficas, políticas, religiosas, artísticas, midiáticas. Ela segue ecoando verdades e denunciando ciladas que tantos insistem em escamotear: uma quebra de juramentos, de votos sagrados, um abandono ocasional, traições inevitáveis, menosprezos, por fim, rejeições (do grupo familiar, social, da coletividade de origem, pátria, da casa, ou de qualquer outro suposto porto seguro). Sua voz chega: em gestos, gritos, murmúrios, duetos, tercetos, melodias reprocessadas. Nesta comunicação, abordamos as ressonâncias desse mito, recuperadas de um passado distante, pela artista brasileira Jocy de Oliveira (1936-), que remonta o mito por sons ancestrais, mais precisamente, ela os retira de textos e partituras dos séculos V a.C. e XIII/XIV d.C, respectivamente. Um mito grego e um fragmento de partitura medieval anônima, *Médée fu en amer veritable*, foram os primeiros sopros a tocar a alma da pianista, compositora e escritora curitibana, e a inspirá-la na obra *Kseni – a Estrangeira* (2005-2007), nosso objeto de análise. Nossos pressupostos teóricos basilares envolvem teoria da recepção, tradução (*lato sensu*) e intertextualidade. Entre as categorias de análise abordadas, destacamos o feminino e a alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides. Jocy de Oliveira. Mito de Medeia.

INTRODUÇÃO

Nas bacias de cobre descia o sangue dos sacrifícios. (Ana Miranda, *Mar*, 2019)

Um mito lido e traduzido como símbolo de resistência, de um lado; um discurso pautado em crises e aporias de caráter cíclico, do outro. Costurando mito e discurso, uma música que atravessa diferentes tempos e espaços. Em *Kseni – a Estrangeira* (2005-2007), Jocy de Oliveira parte do mito de Medeia para falar de amor e de perda, suas conquistas e seus efeitos colaterais, *desejo e liberdade*. Do fragmento à nova composição, ela trata de questões, à época da montagem, bastante urgentes e que seguem em pauta. São elas: a guerra, o terrorismo, os deslocamentos forçados, a exploração da terra, a violência com e a violação do outro. A multiartista lança luz à condição de estrangeira da personagem Medeia tomando como referência o mito e suas relações

²⁹ Trabalho apresentado no Simpósio 2 - DESEJO, CORPO E SEXUALIDADE, coordenado pelos professores Adriana Esther Suarez (Universidad Nacional de Cuyo - Argentina), Edson Santos SILVA (Unicentro) e Orlando Luiz de Araújo (UFC). [Há pontos de diálogo com o Simpósio 8 - MULHERES AUTORAS: LITERATURA E RELEITURAS DISRUPTIVAS DO PASSADO, coordenado pela Profa. Dra. Natália Gonçalves de Souza Santos (UESPI) e pela Profa. Dra. Letícia Batista Rodrigues Leite-UFPI, cujo tema foi “Medeia de Jocy: uma estranha familiar?”]

com o mundo contemporâneo. Em cena, a palavra dá lugar ao gesto, que, por sua vez, faz ecoar outros tantos estranhamentos: exílio, expatriação, exclusão. Trata-se de uma das nove óperas da artista que abordam a figura feminina e seus valores, um resgate do mito de Medeia sob um ângulo político da mulher desterrada, cuja potência poética reside na tensão verbo-corpo-imagem atravessada pela música. E se ela não tivesse chorado, partido, feito o que fez por aquele homem? Se não tivesse cedido a seus caprichos? Se não tivesse dado vazão ao próprio desejo?

1 Por que Jocy apagou Jasão?

Recordando a trajetória da artista, lembramos que, em 1961, Jocy de Oliveira estreia na cena carioca com um drama eletrônico. Realizado pelo Teatro dos Sete na I Semana de Música de Vanguarda, *Apague meu spotlight*³⁰ contou com direção e cenários de Gianni Ratto, música de Luciano Berio, Fernanda Montenegro e Sérgio Brito no elenco, que incluía outros nomes importantes da dramaturgia brasileira, como Ítalo Rossi. A sinopse do espetáculo traz pistas importantes para nossa reflexão:

Primeira apresentação de música eletrônica no Brasil, *Apague meu spotlight* foi concebido sem uma sequência linear, como um teatro de imagens e sons. **A personagem feminina principal é privada de história e o mundo à sua volta se toma apenas um cenário sem significado.** Objetos supérfluos flutuam ao seu redor, vozes eletrônicas a atormentam, e **ela evoca personagens teatrais clássicos**, tentando encaixar-se em suas histórias, mas eles a julgam e a abandonam. **Desprovida**, ela tenta entender, dar sentido ou criar uma sequência em seu redor, mas isso é impossível, pois em nossa volta existem apenas *spotlights* silentes, que se acendem e se apagam sem nenhum sentido... No final da peça ela se vira para o fundo do palco e diz: “Apague meu spotlight”. As vozes dos atores foram gravadas e editadas no Rio de Janeiro e processadas no Studio di Fonologia di Milano, com Luciano Berio. (Disponível em: <http://www.jocydeoliveira.com/wp-content/uploads/2018/08/teatro.pdf> Acesso em: 15 ago. 2020. Grifos nossos.)

As passagens grifadas antecipam, em certa medida, o que será retomado com mais apuro, por um lado, e contenção, por outro, na vídeo-ópera *Kseni – a Estrangeira* (2005-2007), nosso objeto de investigação. Nela, apenas duas atrizes, uma delas soprano, em cena e um menino cantor no lugar de 18 atores e bailarinos. Em vez de duas horas de espetáculo, 71 min. O libreto publicado por Massao Ohno (1936-2010) em 1961 dá lugar ao vídeo por Bernardo Palmeiro. Em comum, o protagonismo da personagem feminina, o que será constante em suas óperas multimídia. Tratemos, por ora, de *Kseni*. Antes, a capa referente à publicação da primeira peça e duas matérias de época para contextualizar o período reportado da estreia de Jocy como autora.

³⁰ Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro Municipal de São Paulo, setembro de 1961. Matérias consultadas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional: Cód.: TRB00103.0171. Rótulo: 348970_06. Nome: *A Noite* (RJ) - 1960 a 1964.



Fig. 1 Libreto publicado pela Editora Massao Ohno, São Paulo, 1961.



PÁGINA 8

Primeira Semana de Música de Vanguarda

O maestro Eleazar de Carvalho que tem a responsabilidade do espetáculo.

Acontecimento destinado a criar clima de entusiasmo e controvérsias é, sem dúvida, a realização da 1.ª Semana de Música de Vanguarda, organizada pela Juventude Musical Brasileira, contando com o apoio do Ministério da Educação e Cultura e do Departamento de Turismo e Certames da Guanabara.

A direção geral e artística, estará sob a responsabilidade do maestro Eleazar de Carvalho, tendo sido convidados a participar dos concertos e espetáculos, compositores e artistas de projeção firmada, entre os quais os seguintes: Pierre Boulez, da França; K. Stockhausen, da Alemanha; Luciano Berio, da Itália; as cantoras Cathy Berberien, dos Estados Unidos; Maria Kareska, da França, assim como vários compositores e conferencistas. Do Bra-

sil tomarão parte, entre outros, Jacques Klein, Flávio Carvalho, Cesarina Riso, Jocy de Oliveira e Diogo Pacheco.

A programação se processará no decorrer da segunda quinzena de setembro, ao ar livre, em local adequadamente preparado, no Teatro Municipal e no Museu de Arte Moderna, devendo ser apresentadas as mais avançadas obras no gênero e ainda desconhecidas no Brasil, dirigidas pelos próprios autores e regentes patrióticos, Eleazar de Carvalho e Diogo Pacheco.

Do teatro Odeon, de Paris, pertencentes à sociedade "Domaine Musical", dirigida por Jean Louis Barrault e Madeleine Renaud, virá um grupo de musicistas para fazer demonstrações de alta virtuosidade, sob a orientação dos próprios autores, das criações denominadas de vanguarda.

De Jocy de Oliveira será apresentado "Drama Eletrônico", no qual se acham firmadas a parte dramática e a música eletrônica, contribuindo este para dar sentido às cenas e descrever a parte metafísica e psicológica dos personagens. Esse espetáculo será dirigido por Gianni Ratto e terá como principal intérprete, Fernanda Montenegro.

Duas audições estarão reservadas a conjuntos de "Jazz" e Samba de Vanguarda, estando os Estados Unidos representados pelo "Jazz Quarteto", de Charles Mingus.

Do repertório geral, constam produções de Varese, Maderna, Vladimír Ussachsky, Georgy Ligeti, Pierre Boulez, Schoenberg, Poulenc, Messiaen, Beccour - Reichlv, Luigi Nono e outros.

Está de parabéns a Juventude Musical Brasileira, por essa iniciativa de espírito renovador, tão próprio da gente nova.

Fig. 2 A Noite, Rio de Janeiro, 28-06-1961

A NOITE — 22-9-1961

TEATRO

ALMIR AZEVEDO

'Apague Meu Spot-Light'

(Drama eletrônico, no Municipal)

Como introdução à I Bienal de Música de Vanguarda e organização pela Juventude Musical Brasileira, sob os auspícios do Ministério da Educação e Cultura e do Departamento de Turismo e Certames da Guanabara, foi levado a efeito no Teatro Municipal, pela primeira vez entre nós, o drama eletrônico de Jocy de Oliveira, "Apague meu spot-light", pelo elenco do Teatro dos 7.

Como texto — manda a verdade que se diga — a peça de Jocy de Oliveira nada acrescenta ao chamado teatro de vanguarda. Com exceção de Daniela — magistralmente vivida por Fernanda Montenegro — seus personagens são todos inexpressivos e se movimentam dentro de um texto fragilíssimo.

A grande vedete do espetáculo foi, sem dúvida, a montagem. Coube a Gianni Ratto a importante tarefa de imaginar os cenários e dirigir os atores, em meio ao ambiente abstracionista. E só mesmo um talento criador como o seu, seria capaz de levar a tão bom termo uma realização de tal vulto. A ele, com a ajuda eficientíssima do maquinista, do eletricitista e do contra-regra, respectivamente, Jaime de Almeida, Adelar Elias e Rui Vieira, deve-se todo o sucesso da realização, realmente espetacular, sob o aspecto visual.

Outra parte importante foi, sem dúvida, a musical, a cargo do maestro e compositor italiano Luciano Berio. Não nos cabe analisá-la, senão, apenas, registrá-la. Trata-se de música completamente eletrônica, ou seja, não necessita o emprego de nenhum instrumento musical. Os sons gerados são produzidos por um aparelho eletrônico, combinado por centenas de outros sons, segundo a capacidade e a fantasia criadora do autor: chocante, suave, estridente ou harmoniosa. Inúmeros amplificadores de som, distribuídos pelo palco e pela plateia, fazem com que o som proceda de toda sala, como na aparelhagem estereofônica dos cinemas. E um dos principais problemas — segundo afirma a autora — terá sido, sem dúvida, cronometrar, adaptar e unir a música eletrônica à montagem cênica, a fim de fazer coincidir com absoluta precisão os diálogos entre as vozes eletrônicas e as vozes humanas. Vale notar, aliás, que tudo funcionou convenientemente, dando um perfeito equilíbrio ao estranho espetáculo.

O elenco do Teatro dos 7, com Fernanda Montenegro, Sérgio Brito e Italo Ross nos principais papéis, portou-se com a eficiência de sempre. Labanca (com impressionante dicção) Carminha Brandão, Zilka Salaberry, Maria Regina, Sueli Franco, Miriam Guimarães e Vera Brenner, completaram o quadro de intérpretes. Os figurinos de Belá Paes Leme e as máscaras de Direceu Neri, foram fatores positivos para a beleza plástica da realização.

Fig. 3 A Noite, Rio de Janeiro, 22-09-1961

2 DOIS RESGATES: MITO E MÚSICA

Numa partitura composta de cinco partes, duas delas eletroacústicas, apenas em uma — *Medea ballade*, 5ª cena — o nome Jasão aparece: "Tomada por Jasão como troféu sexual, / ele me abandona por outra mulher de sua cor civilizada..." (OLIVEIRA, 2002, p. 4). Na primeira parte, nenhuma remissão, na quinta parte, quatro remissões, duas delas em citação direta da partitura medieval anônima, base de sua ópera. Uma questão se impõe: a rigor, Jocy "apagou" Jasão (como outrora pedia em sua estreia), silenciou o chefe da expedição dos Argonautas ou, simplesmente, optou por não o considerar, privilegiando a heroína? Sem querer arriscar respostas apressadas e, com isso, equivocadas, passemos à peça.

Trata-se, portanto, de dois resgates ou reelaborações: do mito, tomado como símbolo pela artista, e da música, do medieval ao contemporâneo. Para recuperar um dos procedimentos de "passagem" propostos por Genette via Samoyault (2008, p. 117), a "transmotivação", que consiste em adotar motivos modernos desconhecidos da tradição (no caso de Jocy, tanto a clássica quanto a medieval) ou ainda deslocamento ou transformação das motivações que existem nas versões anteriores (em vez de princesa da Cólquida, feiticeira que se torna filicida, uma

estrangeira que reivindica não apenas seu lugar no mundo, mas o de outras pessoas em igual situação, de errância). “A re-escritura do mito”, continua Samoyault (2008, p. 117):

não é simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. Operações de transformação asseguram a sobrevivência do mito e sua contínua passagem (...).

Nesse sentido, a figura de Medeia desafia gerações e não passa incólume pelos artistas (os mais distintos), que lhe conferem diferentes tratamentos e interpretações. Em *Kseni – a Estrangeira* (2005-2007), Jocy de Oliveira começa por desafiar o público sugerindo uma possibilidade de tradução já no título. Mas para o grego dos períodos arcaico e clássico, a *ksenia* (ξένια) não diz respeito apenas aos que vêm de fora. É muito mais complexo. O termo *ksenos* (ξένος), repetidamente empregado na peça, tanto remete a hóspede/estrangeiro como aquele que acolhe, o hospedeiro, o anfitrião. Uma lei não escrita, mas sagrada entre os antigos, ainda viva em alguns rincões deste mundo: a Lei da hospitalidade. Assim nos ensina Homero: “Estrangeiro, não tenho o direito (mesmo que um pior do que tu aqui viesse!) de desconsiderar um estrangeiro: pois de Zeus vêm todos os estrangeiros e mendigos e a nossa oferta, embora pequena, é dada de bom grado” (*Od.* XIV, 56-58)³¹. É a resposta do porqueiro Eumeu, que prontamente acolhe Odisseu errante e evoca Zeus *Xenos*.

Também no mito a ambivalência do termo está presente, em particular na tragédia de Eurípidés, *Medeia* (431 a.C.), que já começa com o desejo da ama (v. 1). Nela, o *éthos* (ἦθος) de Jasão e Medeia, o grego e a bárbara, está em questão. O passado que condena a heroína por sua tempera, por vezes tomada como viril, também a redime. Ela assassina, por um lado, e cura, por outro; é soturna, solitária, e não hesita em brigar pelo que julga ser o justo. Quem primeiro quebra o juramento junto aos deuses? Quem expõe uma mulher desterrada com duas crianças sem nenhum pudor? Dois gregos: o herói Jasão, chefe da bem-sucedida expedição dos Argonautas e pai de seus filhos, e Creonte, que governa Corinto. A bárbara lembra o enlace da destra para aludir à *philia* (φιλία)³² quebrada por eles: “Mas tu sabes bem: não cumpriste as juras que me fizeste. (...) Mão direita que tu muitas vezes pegavas! e estes joelhos! Como em vão fomos usadas por um homem mau. Erramos pela esperança” (EURÍPIDES, *Med.* vv. 494-497, TRUPERSA, p. 77). Isso é ser civilizado? E que dizer de Creonte? Acolhe quando convém, expulsa quando não é mais necessário? A maga e o argonauta são estranhos um ao outro. Quando chega à Cólquida, pátria de Medeia, também ele é estrangeiro. Como estrangeiros são acolhidos em Corinto, onde recebem asilo. Mas só Medeia seguirá sendo ξένη: estranha, estrangeira, bárbara, mulher, para remeter ao texto de Jocy.

Lemos aí jogos de interesse que promovem uma tensão do início ao fim da peça ática, em grande parte presente na sua recepção moderna e contemporânea. Heráclito (DK B51, 8), citado por Nussbaum (2009, p. 19), adverte: “Cumpra perceber que o conflito é comum a tudo, e justiça é disputa, e todas as coisas se sucedem de acordo com a disputa e a necessidade”. Jocy e tantos

³¹ Tradução Frederico Lourenço. 2011, p. 351.

³² Serão considerados alguns aspectos explorados pela Profa. Ana Alexandra Alves de Sousa (UL), com base em G. Herman (1987), em sua conferência intitulada “Os laços de hospitalidade no mundo antigo: o tema da *xenia*”, em 21 de agosto de 2020, em evento online da UFRJ.

outros artistas partem dessa percepção ou a consideram em seus trabalhos, como veremos a seguir.

3 O mito como símbolo

Quanto Medeia e Jasão têm razão naquilo que reclamam? Ele quer preservar ou resgatar a cidadania contraindo segundas núpcias com uma grega. E não está só. O pai da noiva tem interesse na união. Reconhecemos nesse passo relação entre $\kappa\lambda\epsilon\iota\sigma$ e $\phi\iota\lambda\iota\alpha$ do tipo ancestral, grego-grego, mas sua quebra quando relacionada à $\tau\acute{\iota}\mu\eta$ (*philotimia*, literalmente o amor à honra (*timê*). Cf. SPAWFORTH; HORNBLOWER, 1999 [1996], p. 1171.)³³. Ambos divergem de Medeia nesse ponto. Ela quer garantir a Lei da hospitalidade na qualidade de estrangeira, teme o futuro dos filhos (não gregos), preza pela honra e juramento aos deuses. Briga-se, assim, de ambos os lados, por algo que parece justo, mas os meios são questionáveis. A mutabilidade de circunstâncias e paixões (NUSSBAUM, 2009, p. 12) está posta: Medeia, sob o véu de aparente fragilidade e até bondade, sinaliza uma trégua junto a Jasão e Creonte, faz-se suplicante. Com discursos elaborados por claros esquemas sofisticos, contrapõe a figura de um rei débil, temeroso, de poder apenas aparente à da mulher audaz, intrépida, destinada à vitória por suas circunstâncias de condenada e exilada e sua indignância aparente (TOBÍA, 2002, p. 151). **Medo e danação.**

MEDEIA

Aiai! Arruinada! Completamente destruída!
Os inimigos já içaram todas as velas
E não há porto seguro contra a ruína.
Mas... perguntarei, ainda que sofra muito:
Por que me expulsas dessa terra, Creonte?

CREONTE

Medo de ti – não preciso embaralhar palavras – (...).
(EURÍPIDES, *Med.* vv. 277-282, TRUPERSA, p. 63)

Também em relação a Jasão reconhecemos a simetria dos discursos em três partes bem diferenciadas, a saber: os versos 465-474 e 522-525 (proêmio); os versos 476-487 e 533-544 (enumeração dos benefícios recíprocos recebidos) e os versos 488-495 e 545-575 (tema do novo matrimônio de Jasão). Os contornos dos personagens aí esboçados são reafirmados no diálogo final, cuja dicotomia entre ambos fica patente. A bivalência formulada por Ana María González (2002) e retomada por Marianne Hopman (2008), que destaca as qualidades mitopoéticas e dramaturgias de Medeia, confirma-se nos versos 598-599, pronunciados por Medeia e os versos 595-602, ditos por Jasão. Uma característica importante dos discursos de ambos personagens é a duplicidade do passado mítico e a certeza do presente real. Eles outorgam um desenvolvimento

³³ Tradução livre. A passagem completa e no original diz o seguinte: “literally the love of honour (*timê*). The pursuit of honour(s), tangible or intangible, was a constant of elite behaviour throughout Graeco-Roman antiquity; all that changed was its context and the extent to which it was given unbridled expression or else harnessed to the needs of the community at large. Of the latter phenomenon classical Athens (see **democracy, Athenian**) provides rich literary and epigraphic documentation, at city level and elsewhere; *philotimia* was good if its fruits brought communal benefit, and time duly bestowed on the naturally competitive served as an object-lesson for all”. Está, portanto, associado ao **ágon**, que significa luta, competição, disputa, conflito, discussão, combate, jogo. Cf. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/agon/> Acesso em: 01 nov. 2020.

magnífico, nas palavras da estudiosa, ao *lógos* externo (relativo ao mito), o qual proporciona um movimento dramático concretizado na sutileza da união com o *lógos* interno (percepção intelectual interior, cf. Lidell y Scott), e se produz já o abismo entre os personagens que representavam a bifurcação inicial, sintática e estilística (TOBÍA, 2002, p. 152). Há, portanto, o rompimento do passado comum com os laços de *phília* anulados: a amizade de outrora deu lugar à inimizade (vv. 76-77). Cenicamente, Medeia atravessa as portas do céu para entrar (vv. 204-13) ou sair (1251-70) do palco. **Desejo e liberdade.**

Lê-se aí a amplitude do problema da feminilidade, em sua verdade externa e universal: o duplo *lógos* em Medeia não é só uma questão de linguagem, cuja sintaxe, em Eurípidés, é coerente com o estilo (TOBÍA, 2002, p. 150-151): é também uma questão moral que reclama do poeta um planejamento ético da obra (*op. cit.* p. 151):

(...) ante a imprecisão do *lógos* externo, ‘aparentemente’ rotundo, se eleva o *lógos* íntimo, seguro, que não segue sequências lineares, senão se complica no coral e as mantém vigentes e reelabora os valores éticos em um anacronismo evidente e intencional entre as mulheres do coro e a mulher ateniense do tempo do poeta. O elemento externo, mítico, é superado pela elaboração lírica.

Num salto de pelo menos dezessete séculos, vemos Medeia outra vez ser tomada pela dor e pelo sofrimento, posto que abre mão de tudo para ficar com aquele que ama. Seu desejo a impulsiona a agir com liberdade quando não era comum às mulheres fazê-lo (muitas, em muitos lugares, ainda pagam com a vida por isso); abdica da herança, da pátria, do ofício de sacerdotisa para seguir o amado grego, em arriscados jogos de amor e danação: a morte do irmão caçula, um tio usurpador – vítimas de esquarteramento – e, antes disso, um gigante no meio do caminho: Talos, em Creta. Ela usará seus dons a serviço daquele que ama, até não lhe parecer mais conveniente. Ela, que verdadeiramente ama, seguirá sua sina solitária até ressurgir, no século XXI, como militante política, antifascista ou, como prefere Jocy, terrorista. Uma voz do passado, um passado longínquo, falando para o futuro. Profecia e lamento (balada). Esperança e melancolia. Bakogianni (2016, p. 115), referência em Estudos Clássicos, com enfoque para a recepção greco-romana no mundo moderno, sintetiza:

Textos clássicos são em geral incompletos, controversos, recuperados de uma variedade de fontes e reinterpretados por cada geração de estudiosos de Clássicas. A recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados.

Em *Medea – Profecia*, a “vingança extrema” aparece em primeiro plano, “transformando-a na mulher eterna” (OLIVEIRA, 2003, p. 1). No entanto, “a vingança no gênero trágico, um gênero que Medeia controla completamente, mas que não trará honra a suas colegas” (HOPMAN, 2008, p. 158), ainda que possa ser questionada, não pode ser suprimida:

*Meu corpo, minha única arma,
minha vida e minhas utopias
envoltos em fumaça,
explodem numa vingança extrema,
transformando-me na mulher eterna
que sobe aos céus num carro de fogo -
e como filha do sol
eu renuncio aqueles que vem depois de mim ...
Multidões de famintos, esquartejados,
incinerados, excluídos, sufocados,
desorientados ...*

Fig. 4 1ª parte de *Kseni - a Estrangeira*, 2003

Em nossa tese, analisamos a balada medieval que inspirou Jocy de Oliveira para a composição de sua *Medeia*. O texto integra o *Compêndio de partituras do séc. XIV*, disponível na Biblioteca de Paris e na Biblioteca do Vaticano. A balada também pode ser acessada para apreciação sonora no Spotify³⁴: Álbum *Ars Magis Subtiliter*, de Ensemble Project Ars Nova, 1989, faixa 5, e no YouTube³⁵: Ferrara Ensemble, *Cranford Young Figures of Harmony: Songs of Codex Chantilly* c. 1390. Arriscamos uma paródia do poema que abre a 1ª parte sobre base melódica da balada medieval. Ficou assim: “O meu corpo é minha arma / E com ele vou vencer! / O meu corpo é minha alma / inimigos vão tremer!”

A seguir, sugerimos uma sequência de imagens reportando algumas partituras medievais e seu elaborado grau de sofisticação. Palavra é imagem, já o sabiam, e exploram com maestria as possibilidades visuais antes mesmo do Século das Luzes. Não há distinção, na partitura, do que venha a ser o corpo do texto ou o texto musical. O hibridismo, muito antes de Homi Bhabha (1949-), tem lugar aqui. Talvez uma herança dos bestiários medievais, tratados analiticamente por Jacques Le Goff (1924-2014) e literariamente por Jorge Luís Borges (1899-1986). São peças, podemos afirmar sem medo, de virtuose sublime. Um deleite para os olhos e os ouvidos. Música arquitetônica e arquitetura musical. Como uma catedral gótica.

³⁴ Álbum completo disponível em: <https://open.spotify.com/album/3LvXQIXPYOfCxVpHCyvZjL?si=bJvGatUtRXWV8eKKwwxZ1A> Acesso em: 16 ago. 2020. No YouTube: <https://youtu.be/xMrAmpXUZ3A> Acesso em 24 ago. 2019.

³⁵ Disponível em: <https://youtu.be/2408pvg6jTM> Acesso em: 24 ago. 2020



Fig. 5 Baude Cordier (c. 1380 - c. 1440): Circle Canon in Rondeau form, "Tout par compas suy composes" ("All from a compass am I composed")³⁶

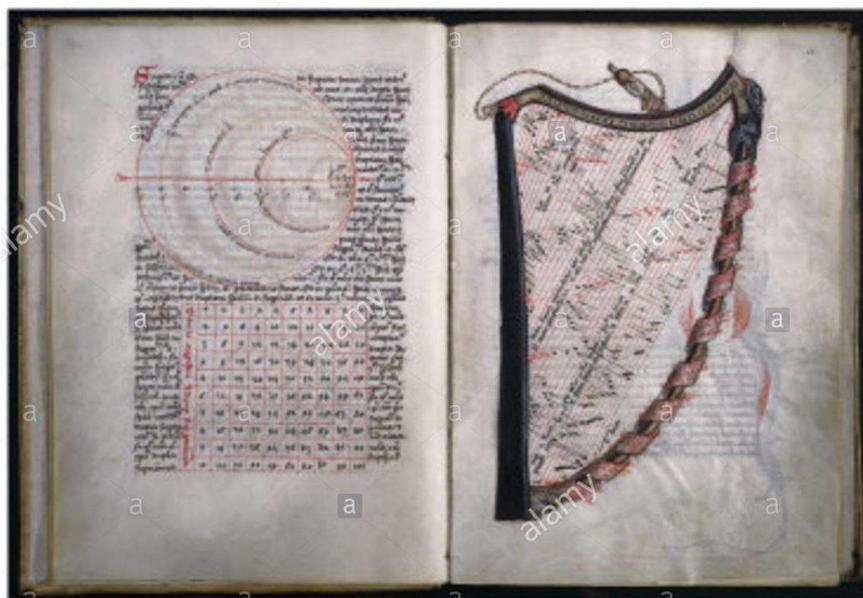


Fig. 6 Harpe de mélodie de Jacob de Senleches - Biblioteca di Newberry, US-Cn54.1 (Art Collection 4 / Alamy Foto Stock)

³⁶Para mais informações a respeito da partitura, incluindo sua apreciação sonora, com transcrição do texto em francês antigo e tradução para o inglês, além de análise crítica, ver aqui: <https://youtu.be/iaeOWdXM4Pg> e aqui: <https://www.academia.edu/35696265/Bau...> Acesso em: 24 ago. 2020.



Fig. 7 Partition de la Harpe de mélodie. de Jacob Senleches . 24 ottobre 2010, 17:10:49. Partizione de la Harpe de mélodie. de Jacob Senleches (pinna XIVème) 231³⁷

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jocy de Oliveira, em seu amor pelo feminino, toma o mito de Medeia para falar de um incômodo, uma fissura, uma solidão. Seu desejo é o de muitas mulheres: ser ouvida e respeitada. Amada também. E como realizar tal desejo sem liberdade? Quanto custará conquistá-la ou preservá-la? Em quantos danos incorrerá?

Medeia, que amava Jasão, que amava Glauce (apenas por conveniência), que não amava ninguém até então, mas era amada pelo pai. O amor ferido de Medeia, seu desejo violado, fez com que ela agisse de modo a assegurar sua liberdade, mas o fez movida pelo ódio e pela honra. Ela se dana e causa muitos danos. Em sua danação, cai princesa, rei, castelo, herdeiros. Com liberdade, segue atravessando tempos e espaços distintos, cantando sua dor e seu amor. Ela deseja que outros, além dela própria, sejam livres. Outra vez é movida à danação: é próprio dela, dizem, sentir raiva, fúria. Porque somente ela, à luz da balada medieval, foi verdadeira no amor. Ele (Jasão) não.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Tereza Virginia. Uma mulher vestida de sol: Medeia e a virgem-mãe Maria. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, v. 7, n. 12, p. 170-179, 2013.

³⁷ Disponível em: <<https://www.alamy.it/foto-immagine-harpe-de-melodie-de-jacob-de-senleches-biblioteca-di-newberry-us-cn54-1-137911570.html>> Acesso em: 24 ago. 2020.

BAKOGIANNI, Anastasia. O que há de tão 'clássico' na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. **Codex: Revista de Estudos Clássicos**, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016.

DE TOBÍA, Ana María González. Doble "logos" en "Medea". In: **Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy**. Volumen I. Universidad de Granada, 2002. p. 147-169.

EURÍPIDES. **Medeia**. Direção e coordenação geral Tereza Virgínia Ribeiro; tradução Trupersa (Trupe de tradução do teatro antigo). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

ESTRANGEIRA, KSENI – A. Música, concepção, texto, vídeo e direção: Jocy de Oliveira. Rio de Janeiro: Spectra Produções, 2006. **COLEÇÃO JOCY DE OLIVEIRA**. Coordenação de produção: Fernanda Marques. Produção: Tatiana Casanovas. Rio de Janeiro: Spectra Produções, v. 4, 2008.

GIANNI Ratto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa207350/gianni-ratto>>. Acesso em: 15 de ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HOMERO, **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernardo Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HOPMAN, Marianne. Revenge and Mythopoesis in Euripides' "Medea". In: **Transactions of the American Philological Association**. The Johns Hopkins University Press, 2008. p. 155-183.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony; EIDINOW, Esther (Ed.). Philotimia. **The Oxford classical dictionary**. 3ª ed. New York: Oxford University Press, 1999 [1996]. P. 1171.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A lexicon abridged from Liddell and Scott's Greek-English lexicon**. Harper & brothers, 1891. (Consulta online)

NUSSBAUM, Martha Craven. **A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega**. Tradução Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SOUSA, Ana Alexandra Alves de. Os laços de hospitalidade no mundo antigo (Conferência online). **Ciclo de Conferências do NDLC** (Núcleo de Documentação em Línguas Clássicas), Rio de Janeiro, 21 ago. 2020.

Periódicos consultados

AZEVEDO, Almir. Apague meu spot light (Drama eletrônico, no municipal). **A Noite**. Rio de Janeiro, 22 set. de 1961. Edição B15839 (1). Teatro, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_06/2503> Acesso em: 15 ago. 2020.

HÉSTIA & BARROSO. Um drama eletrônico. **A Noite**. Rio de Janeiro. Edição B15842 (1). 26 set. de 1961. Música, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_06/3382> Acesso em: 15 ago. 2020.

_____. Primeira Semana de Música de Vanguarda”. **A Noite**. Rio de Janeiro, 28 jun. de 1961. Edição 15766 (1). Música, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_06/2503> Acesso em: 15 ago. 2020.

Imagem pós-crédito

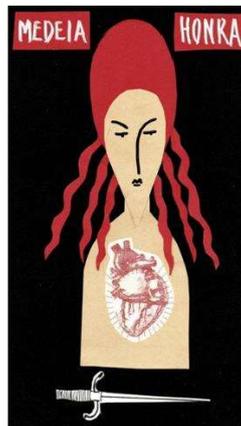


Figura 8 *Busto de Medeia*, Cláudio Rodrigues, via Instagram, @claudic, 12 ago. 2020.

POESIA AFRO-BRASILEIRA DE AUTORIA DE MULHERES E O DISCURSO HISTORIOGRÁFICO NACIONAL

DOUGLAS ROSA DA SILVA³⁸

RESUMO: No contexto brasileiro, as instâncias colonizadoras apostaram continuamente na construção de uma história que circunscreve o "colonizado", especialmente os povos negros, a uma condição da diferença. Houve um engendramento que impôs uma função subalterna aos sujeitos não-brancos, encerrando-os nesta ordem simbólica. As narrativas dadas e ensinadas como oficiais corroboram com essa visão, haja vista que pouco se questiona a autoria e as motivações entremeadas nos discursos historiográficos do país. Essa construção discursiva atenta contra a população negra, já que cristaliza sentidos que violentam e distorcem as identidades desta parcela da população. A escrita poética de autoras negras possibilita a articulação de uma nova enunciação, tal como coloca Frantz Fanon (1961). Portanto, este trabalho intenta analisar a relação crítica estabelecida entre o discurso historiográfico brasileiro e a poesia escrita por poetisas contemporâneas afro-brasileiras, principalmente a partir das obras de Nina Rizzi e Jenyffer Nascimento. O aporte metodológico utiliza as teorias decoloniais e pós-coloniais, que servem como ferramentas epistemológicas capazes de amplificar e sustentar as proposições poético-históricas encontradas nestes textos literários. Discute-se de que modo as questões colocadas pela poesia rasuram uma teia hegemônica do discurso nacional. Como conclusão, aponta-se que a questão do poético contribui na recriação historiográfica do Brasil.

Palavras-Chave: poesia brasileira contemporânea. poetisas contemporâneas. autoria de mulheres. poesia afro-feminina brasileira.

POESIA DE AUTORIA DE MULHERES NO BRASIL

Observar a literatura de autoria de mulheres hoje no Brasil é sempre um ato de abordar as revitalizações não só da própria literatura, mas de uma lógica operacional que alcança as reflexões em todos os níveis – sejam eles teóricos, críticos e/ou artístico. No âmbito da intitulada poesia brasileira contemporânea, a título de exemplo, cada vez mais as autoras mulheres têm aberto o leque de possibilidades da produção poética, contribuindo para uma diversidade de estilos, formas e conteúdo no campo da poesia brasileira, de modo geral. Ao mesmo tempo, tanto a produção destas artistas quanto a postura delas no cenário literário e não-literário movimentam pressupostos cristalizados de leitura, de compreensão e de construção do texto poético. O que dizem as poetisas e como dizem? Qual é o impacto do que dizem? De que forma esses registros interpelam e alteram os pilares formadores do discurso historiográfico nacional? Hoje, mais do que nunca, essas perguntas, bem como as suas possíveis respostas, são indispensáveis para a pauta dos estudos da poesia brasileira do presente. Ainda que as constatações diversas a respeito

³⁸ Doutorando em Letras, na linha de pesquisa de Teoria, Crítica e Comparatismo no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLet/UFRGS). Bolsista de Doutorado da Capes. E-mail: douglasrosa.per@gmail.com.

da heterogeneidade da recente poesia brasileira sejam de senso comum, as relações entre os efeitos dessas textualidades e as instâncias discursivas do espaço-tempo ainda parecem não esgotadas. Por isso, é se guiando principalmente pelas questões elencadas anteriormente, mas não se limitando a elas, que este artigo de caráter ensaístico pretende trazer apontamentos sobre uma das possibilidades de leitura da poesia brasileira de autoria afro-feminina. Ocupa-se desse *corpus* de análise por entender que uma compreensão sólida acerca dos acontecimentos na/da literatura brasileira contemporânea deve passar, de modo imprescindível, pela investigação das potências e das variantes advindas da produção de autoria de mulheres negras – afinal, são elas que indubitavelmente dinamizam e despontam como uma das principais peças-chave do que acontece hoje, em literatura, no país.

Foi Antonio Candido, na obra *Literatura e Sociedade*, que registrou que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (2010 p, 40). Percebe-se, com base nesta afirmação, que a materialidade da obra se constitui no permanente diálogo entre o papel social daquela ou daquele que escreve e a resposta que esse indivíduo dá ao meio. É no jogo de tensão entre a subjetividade do artista e seu meio que uma das faces da obra se edifica. Por isso, observar o aspecto social e a bagagem temporal-espacial da autora ou do autor é basilar, junto a outros fatores, para a relevância e composição da análise literária. Em se tratando de poesia, principalmente quando se trata da escrita de autoras afro-brasileiras, essa variante precisa ser explorada tanto a partir de uma ótica geral – o ser mulher na sociedade brasileira e o ser mulher na literatura – quanto a partir de uma perspectiva específica, que são múltiplas, desde o ser mulher que escreve poesia (um gênero menos privilegiado quando comparado a prosa, por exemplo), até o ser mulher negra, quilombola, indígena, de baixa classe social, entre outros. É por meio dessa abordagem, dessa revisão da bagagem e das particularidades sociais que competem à vida da poeta que também serão obtidas respostas diferentes para as questões colocadas anteriormente. Portanto, é preciso perguntar, de novo e de novo: de que forma os escritos poéticos de autoria de poetisas afro-brasileiras interpelam e alteram os pilares formadores do discurso historiográfico nacional?

Em *Falando em línguas: uma carta aberta para mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000), Gloria Anzaldúa reflete sobre a condição do ser mulher negra escritora. Anzaldúa argumenta que a experiência da escrita para a mulher negra também passa pela consolidação e materialização de uma língua marcada por classe e etnia. A linguagem erigida na escrita da poeta negra, portanto, difere de uma construção linguística hegemônica e dominante, pois é uma língua que solicita a presença de dialéticas outras, entendimentos contínuos de desarticulação, movimentos de afastamento da logicidade androcêntrica. Ao mesmo tempo em que o dizer dessas poetisas é uma dificuldade, visto que a poeta não cria somente no papel, mas “no seu interior, nas vísceras, no tecido vivo” (ANZALDÚA, 2000, p. 234), o registro poético rasura, em simultâneo, uma imposta oficialidade discursiva, colaborando com o questionamento de noções encarceradoras das narrativas pessoais de mulheres negras. Logo, essa “escrita orgânica” ao qual postula Glória Anzaldúa é uma escrita poética de re-visão tanto da história quanto da própria subjetividade daquela que escreve. É um fazer mundos. Um instrumento que possibilita não apenas a inclusão da história individual da artista (que não consegue ver-se no reflexo de uma língua que não a alcança), mas que contempla e abarca, de igual modo, uma diversidade de vivências coletivas, (re)escrevendo o ciclo da (nova) história. A poesia afro-brasileira de autoria feminina é o objeto artístico em seu estado mais extremo do agenciamento coletivo de enunciação. Nesse contexto, o

texto poético é como um espelho que, refletindo a poeta, também espelha a experiência de tantas outras mulheres ali, dinamizando e expandindo, portanto, as imagens do tecido poético. É por meio da poesia de mulheres, que este trabalho tenta explorar uma das possibilidades de respostas para as questões que atravessam a construção do discurso historiográfico brasileiro.

A AUTORIA DO DISCURSO – O *LÓCUS* DO SENTIDO

A historiografia brasileira (conjunto de estudos sobre a história do Brasil) é uma construção/um artefato que, inicialmente, vai ser constituída pelo olhar do colonizador. Estão presentes nesta consolidada historiografia elementos advindos de uma visão alinhada com os princípios colonizadores.

Entende-se, nesse sentido, que “a consciência historiográfica” (NORA, 1993) de um país não só contribui com o lugar da memória dessa nação, mas ela também delimita as características deste lugar. Por essa razão, a historiografia brasileira aparece como um exercício, como uma tentativa de escrita da história do país. Qual é a consequência, para as chamadas “minorias”, se verem representadas de maneira tão alienante e/ou ficarem do lado de fora, do ponto de vista da autoria e da representação, deste discurso? Se a oficialização da história brasileira fica limitada a apresentação e a exaltação de valores e princípios estrangeiros, negando as experiências reais dos diversos povos no Brasil, de que modo isso impacta e impactaram as vivências dessas denominadas *outridades* no país?

As questões acerca dessa temática são muitas e nunca param de ser feitas. Por este motivo, este trabalho, por questões de espaço e formato, vai se limitar a pensar justamente a questão da possível representação dessas vivências de *outridade* no discurso nacional. Faz-se esta escolha por entender que é urgente perguntar, diante da conjuntura apresentada, de que forma os povos não-brancos, em especial as mulheres, são retratados e apresentados nessa fictícia grande narrativa nacional?

O que se constata de antemão é a presença de um processo ativo de animalização que esses relatos fazem dos povos não-brancos. Essa população diversa vista como “não ideal” pelo sistema de valores impostos e pela visão colonialista de poder, não está associada à noção de humano nestes relatos historiográficos sobre o Brasil. A categoria “humana”, ou mesmo a categoria de “ser humano” não é aplicada aos povos não-brancos e, aqui, destaco principalmente os povos negros, objeto deste estudo. Nesses discursos que constituem a grande narrativa nacional, as imagens da população negra são construídas em oposição à noção de humana/ ou ao que é inicialmente circunscrito como sendo humano.

Clóvis Moura, em *Sociologia do Negro Brasileiro* (1988), explica que o aparelho ideológico de dominação escravista, ao longo da história brasileira, proveu imagens de controle dos corpos negros que se estendem até hoje no imaginário nacional. Tanto no âmbito da imagem quanto no âmbito do sentido, os corpos negros, em particular os corpos das mulheres negras, foram descartados da sua dimensão humana. Esse exercício da autoria colonizante vinha da necessidade de manter a população negra distante de uma suposta “rebeldia” das condições em que se encontravam, ao mesmo tempo em que contribuía para a manutenção dessa população nos “espaços sociais permitidos”. Para Moura, a população negra foi delimitada no discurso historiográfico nacional “como irracional, as suas atitudes de rebeldia como patologia social e mesmo biológica”. (MOURA, 1988, p. 23).

Por esse motivo, pode-se afirmar que um dos primeiros sequestros realizados pela autoria do discurso historiográfico nacional diz respeito ao sequestro da humanidade dos povos negros. É nítido que, desde o começo, essa suposta “escrita da história brasileira” tenta reservar um lugar subalternizado e de importância menor para a população negra brasileira. E essa ideia, bem como as convicções formuladas pela autoria colonizante, são combatidas, reescritas e revistas criticamente pelos textos literários de autoria afro-feminina no Brasil. Há, no texto poético, um evidente protesto pela reivindicação imediata à escrita da memória da nação.

A IDEIA DE/DA NAÇÃO EM RELAÇÃO COM A AUTORIA FEMININA NO BRASIL

As mulheres têm se dedicado a atividade de reescrita da história nacional no âmbito literário há bastante tempo. A necessidade de realização desse exercício de ressignificar o discurso historiográfico brasileiro acontece, pois, na visão da pesquisadora Rita Schmidt

O nacional, enquanto espaço das projeções imaginárias de uma comunidade que buscava afirmar sua autonomia e soberania em relação à metrópole, constituiu-se como um domínio masculino, de forma direta e excludente. As figuras do pensador, do crítico e do escritor definiam o lugar do sujeito que fala em nome da cultura, da cidadania e da hegemonia a partir de uma lógica conjuntiva e horizontal, de cunho universalista, em sintonia com a racionalidade progressista da coesão social em que se pautava a concepção de nação moderna. (SCHMIDT, 2000, p. 84).

Se para Aimé Césaire (1971) a nação, enquanto discurso, é uma invenção, no contexto brasileiro essa invenção é da ordem do masculino, haja vista que os valores que configuram e determinam a chamada “história do Brasil”, principalmente no campo literário, coloca as mulheres em um lugar de desaparecimento e não inclusão. E é por esse motivo que o resgate de obras de autoria feminina, trabalho realizado de forma profícua por pesquisadoras como Rita Schmidt, evidencia as lacunas dessa invenção discursiva. As mulheres escritoras têm a *potência do dizer*, modificando por completo as formas do agenciamento da linguagem e provocando sentidos que deterioram a invenção de inclinação masculina e supressiva. Pela escrita literária de mulheres, tem-se a oportunidade de pensar os “Brasis” que cabem no Brasil – e isso é feito sem que a narrativa nacional caia em fechamentos obtusos ou se mantenha encerrada sob uma só ótica.

A POESIA – ENFIM, UM *LÓCUS* DE OUTRO SENTIDO

Na poesia escrita por mulheres negras, essa experiência e *potência do dizer* é ainda mais latente, uma vez que a escrita poética se distancia da lógica hegemônica do “penso, logo existo”. A escrita da poeta negra é uma escrita cuja função primeira é abrir mundos, uma vez que a palavra da poeta, palavra que é trabalhada, lapidada e distorcida no processo de escrita, releva uma nova realidade (LORDE, 2019, p. 105). Os poemas não se apresentam como discursos diretos, objetivos e lineares. Esses textos vêm como uma dança, materialidades que expõem um trabalho mais detido com a linguagem, uma linguagem que se desconstrói e se volta sob si mesma. O sentido está no próprio objeto do poema, na exploração dos significados que estão ali dispostos.

A poesia aparece, por conseguinte, como um gesto que acena para outras direções na construção da historiografia nacional; já que é da natureza poética exercer a sua função de resistência. Acerca dessa natureza do objeto poético, Alfredo Bosi explica que “a poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos (...) e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 1977, p. 146).

Por isso, as obras de autoria de poetisas afro-brasileiras materializam um gesto crítico em direção aos modos de cristalização dos sujeitos da história, haja vista que a poeta inscreve um novo sentido para o sentido já instituído (LORDE, 2019, p. 45). Essas obras literárias se expandem a partir da base afrodiaspórica da escrevivência (EVARISTO, 2005; FERREIRA, 2013), que entende a escritura das vivências subalternizadas enquanto um direito – o direito à escritura. Essas vivências e memórias, quando registradas, configuram um espaço intelectual que soa história, e que, por conseguinte alteram os rumos premeditados do “oficializado” discurso historiográfico brasileiro.

A expansão feita pelas obras das poetisas só é possível pois as autoras apresentam diferentes formas de abordar e apresentar, por meio da escrita, as questões que as atravessam. Ainda que nem todas trabalhem sob as mesmas pautas, é visível a presença de certo diálogo, ainda que sutil algumas vezes, com as noções que perpassam a(s) vivência(s) das mulheres negras brasileiras. Em função disso, pode-se dizer que essas produções artísticas renovam a literatura brasileira através de uma contínua (re)elaboração de pressupostos éticos e estéticos e de novas e impetuosas formas de lidar com o objeto literário.

O CORPUS LITERÁRIO: A POESIA AFRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA - A CONSTRUÇÃO DE UM GESTO

Para a análise deste trabalho, foram eleitas as obras de duas poetisas brasileiras contemporâneas, Jenyffer Nascimento e Nina Rizzi. Além disso, a investigação selecionou apenas uma obra de cada uma das autoras, na tentativa de apresentar uma reflexão mais minuciosa e inclinada à temática explorada neste artigo.

Jenyffer Nascimento, primeira poeta selecionada para compor o *corpus* deste estudo, é poeta, escritora, produtora de arte, educadora e organizadora de saraus literários nas periferias da região metropolitana de Pernambuco. Também auxilia e participa de eventos literários sobre a literatura na periferia, principalmente em São Paulo. Atua em diversos eventos e cursos sobre Literatura Negra na contemporaneidade. Além de sua obra individual, seus textos estão na antologia *Pretextos de mulheres negras* (2003).

Natural de Recife, mas residindo em Fortaleza, a poeta Nina Rizzi é historiadora, editora e tradutora. Nina tem uma vasta e importante produção no campo da literatura brasileira contemporânea, sendo reconhecida como um dos nomes mais significativos da novíssima geração de poetisas brasileiras/os. Suas publicações, tanto autorais quanto traduções, aparecem em diferentes antologias sobre poesia, revistas e jornais no Brasil e no exterior. Entre as principais publicações da autora estão o livro de poesias *sereia no copo d'água* (2017) e a tradução *Susana Thénon: Habitante do Nada* (2013).

De Jenyffer Nascimento, foram estudados os poemas do livro *Terra Fértil*, de 2014. Já de Nina Rizzi, a obra elegida foi *Geografia dos Ossos*, de 2016. Nos poemas de *Terra Fértil*, o sujeito lírico elabora um testamento da própria existência, em uma espécie de cartografia não-linear e

imprevista do ser. Esse registro estrondoso de uma voz autoral que fala por entre os poemas, relatando situações diversas, é importante para que se compreenda não só o conteúdo do ponto de vista dessa voz poética, mas o seu lugar e papel social dentro da sociedade brasileira. Outro ponto alto do livro: a questão de gênero é intensamente assinalada. No que compete ao discurso historiográfico nacional, destacam-se, principalmente, os poemas “Brasil com P de Puta”, “Identidade” e “Douglas, Amarildo e Claudia”.

Em *Terra Fértil*, o trabalho estético fica por conta da presença de uma alternância entre o “fazer do relato ficção” e “o fazer da ficção um relato”. A realidade dança nas linhas do imaginário, se desfazendo e se refazendo o tempo todo. Mesmo quando conta um episódio cotidiano, a voz poética introduz sua potência do dizer, assinalando o seu pensamento, sua vontade. A terra (ou a página), como o próprio título aponta, é fértil, e na escrita de Nascimento essa fertilidade aparece como impulso estético. As grandes narrativas nacionais são desconstruídas no gesto do verso e a identidade negra – como criação do outro – é indagada, inquirida. Se na história, a população negra serve apenas como mão-de-obra e estatística, o sujeito lírico chega para lembrar que essa construção falseada tem uma data limite: “cansei”, avisa a voz poética. É com essa capacidade crítico-analítica que o poema “Identidade”, abaixo, exemplifica com propriedade estes traços presentes na poesia de Jenyffer Nascimento:

Identidade

Cansei de ser uma foto 3x4
Acompanhada por uma sequência de dígitos.
Cansei de ser número
No RG, CPF, Título de Eleitor
Passaporte, Carteira de Trabalho.
A burocracia nunca me enxerga como gente.

Eles não sabem da cor azul
Que fui a Bahia e vi Dona Canô na festa de Reis
Que choro quando leio a *Cor Púrpura*
Nem que passo as tardes ouvindo Benito de Paula.
Cansei de ser número
Engrossando as estatísticas
De mãe solteira sem superior completo
De mulher negra que sofreu violência doméstica
Que agora sou parte dos 56% de classe C
Segundo a revista Exame.
Vexame.
As estatísticas não sabem, por isso não divulgam
Ando triste, confusa e ruim da memória.
E no posto de saúde.
Onde sou apenas mais um número no SUS
Não tem psicológicos para sequer uma consulta.
Desconfio que psicológicos devam atender
Apenas números inteiros e não os fracionados como eu.
Preocupa-me
No futuro, tudo ficará mais simples
Seremos como um código de barras
É só passar no leitor e pronto!
Teremos até preço

(a depender da inflação)
Um número com cifrão.
Lamento aos burocratas
Aos análises organizacionais
Aos pesquisadores e estatísticos
Enquanto houver brilho nos olhos
Não posso, nem quero ser só um número.
(NASCIMENTO, 2014, p. 18-19).

Da identidade imposta extenuada “Cansei de ser um número” até a possibilidade factível de futuro “Não posso, nem quero ser só um número”, o atravessamento do poema retifica que o pensamento de articulação de uma nova enunciação e de uma nova humanidade, defendidos por teóricos como Frantz Fanon (2008), também passa pelo pensamento da poesia contemporânea de autoria afro-feminina. E as poetas afro-brasileiras, sem temer a construção e o peso do discurso do colonizador que sob elas também recaem, têm enfraquecido a trama discursiva dada como oficial e hegemônica; e apresentam possibilidades outras, mais inclusivas, capazes de apontar para uma já alternativa (re)construção da história em curso no Brasil.

Em *Geografia dos Ossos*, a voz poética constrói/aponta para habitantes de um cotidiano singelo, mas, ao mesmo tempo, marcadas(os) pela dureza. A voz do poema se faz notadamente feminina a partir de uma dicção que vai do cosmopolita (dada a presença das palavras em outros idiomas que aparecem nos poemas) até uma dicção marcadamente oral (que traz o dizer em sua maneira mais fluída, mais afastada do “coloquial”, quase em tom de diálogo com quem se aproxima do texto). *Geografia dos Ossos* marca um lugar para aquelas vivências que pouco veem os seus ambientes e as suas circunstâncias nas páginas dos livros, e essa marcação do lugar é feita no livro não de forma singela ou descomplicada, mas ela vem acompanhada de uma dor sutil que também não é transparente, de uma reflexão intensa, de uma profunda empatia com a angústia alheia – afinal, a voz lírica também fala desse lugar em que as experiências são partidas, partilhadas, sentidas em simultâneo como em um coro:

maria, seus olhos imensos duas amêndoas me comovem.
sei que não sei dar amor a quem me estende a mão
eu amo o feio e a deformação
mas olha, você me olha
e eu só quero encher seu corpo das flores mais lindas

eu te amo maria
seu território também é meu
seu silêncio também é meu
amo você todos olhos moles, todas as marias violadas,
anônimas.
(RIZZI, 2015, p. 07).

“*seu território também é meu/seu silêncio também é meu*” o texto atua como um agenciamento de enunciação coletiva. O poema estende a mão, e chama para esse espaço de criação intelectual-artística todas estas “marias” (curiosamente, um nome comum, que pode ser estendido a todas as mulheres negras) para esta grande roda de geração de novos sentidos.

Geografia dos Ossos, além disso, registra cenas de um afeto acentuado, indo na contramão dos efeitos causados pelos registros históricos que desumanizaram a população negra – retirando-

a, inclusive, do plano afetivo. O afeto no livro aparece como uma dádiva e/ou como um resultado da própria humanidade pulsante do sujeito lírico, esse afeto, por vezes rasgando o papel do ideal romântico ocidental e se mostrando variado em sua essência, é o testemunho real de que o corpo negro não é só um corpo objetificado – mas um corpo com suas próprias subjetividades, livre-arbítrio, afetos. No livro, essa “geografia afetiva” é circunscrita pelo sujeito lírico de modo a contrapor as imagens de um discurso que esvaziou os sentidos e as existências humanas e afetivas dos povos negros.

Justamente por isso, que talvez a característica mais notória do livro de Nina Rizzi seja a denúncia. Mas não a denúncia no estilo folhetim, denúncia de tom carnavalesco, que se alegra no próprio ato de denunciar. A denúncia em *Geografia dos Ossos* vem como uma ponderação sobre o hábito – mais um corpo negro no chão, mais um corpo negro morto, mais uma morte naturalizada e rapidamente esquecida (quando brevemente lembrada). Na sociedade brasileira, o “réquiem”, palavra estrategicamente colocada no título do poema, lembra o(a) leitor(a) da prece a qual todos/as nós estamos acostumados: a prece que sucede a morte do corpo negro, do corpo pobre. O sujeito lírico pinta essa relação como uma guerra – a guerra entre os invisíveis e as formas fantasmagóricas do imaginário da nação que se alimentam desses sangues, dessas histórias, dessas vidas interrompidas bruscamente pela violência da história e pela violência cotidiana. O poema de Rizzi vem lembrar e materializa: para quem é negra ou negro no Brasil, a morte, em sua forma mais cruel e impiedosa, pode acontecer duas vezes.

a morte do favelado, réquiem

- motivo para aidan

1.

os buracos vazios de vez
trinta e uma mil balas para pacificação
esturricam no chão

2.

um dia de manhã sentei naquele chão
tão preto
tão morto
fechei os olhos garrada em seu sangue seco
e pensei em quem seria
quem foi
ele os invisíveis
abri
como uma refugiada de guerra
uma vaca magra na fila do abate

3.

ouço as sirenes indo embora
chegando
como uma marcha de chopin
os pássaros
o que é vivente
estão lá - longe
desse silêncio de mármore
outro carro
mais uma nota na marcha

insinuação de morte

4.

perene os vinte um sabores
picolé pipoca algodão doce tapioca
que os meninos se indo
saberão ainda – ausentes
bombas pás
rastros de névoa
aqui acolá
dissipam na floresta de ossos
(RIZZI, 2015, p. 226-27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia afro-brasileira de autoria feminina aparece como um instrumento de decolonização do conhecimento provido do sistema moderno/colonial. Pelas duas obras, nota-se que a humanidade, enquanto pensamento e conceito, não passa mais a ser aquela fruto de uma invenção histórica do colonizador, mas tem no seu âmago um fluxo irrestrito entre a ancestralidade negra (o direito à memória) e o desejo de futuro (o direito à igualdade), ambos desvelados no instante do poema e na edificação do texto poético.

A abordagem da poesia no campo da historiografia é uma abordagem da dissonância – pois ela conflita com o registro, com a linearidade histórica, interfere e problematiza a “nação” enquanto discurso. A poesia de autoria afro-feminina no Brasil documenta a violência, utilizando-a como prova dessa necessidade de reavivar e reescrever uma memória que abranja a todos os corpos, todas as vivências.

É sabido que a história também é um terreno de disputas. Essa vertente da poesia brasileira expõe as fissuras e as inconsistências de uma historiografia que serve, principalmente, para manter uma rede estrutural de poder – por isso, é preciso, mais do que nunca, pensar em uma democratização historiográfica auxiliada pela literatura.

Para isso, felizmente, temos a poesia de autoria de mulheres negras. Esses textos são um gesto de reconfiguração epistemológica. São textos que fazem um contraponto, no presente, às barbáries geradas por essa teia hegemônica do discurso. Com as mulheres, a historiográfica brasileira vai sendo reescrita, e uma nova ética, mais plural e aberta, vai mostrando a sua força por meio da literatura.

REFERÊNCIAS

- BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BOSI, Alfredo. Poesia resistência. *O ser e o tempo da poesia*, v. 7, p. 163-227, 1977

CESAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. (Trad. S. Pereira). Porto: cadernos para o diálogo, 1971.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, p. 132-142, 2010.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista*. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2020.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro como contracultura da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 34, 1993.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

NASCIMENTO, Jenyffer. *Terra fértil*. São Paulo: Ed. Do Autor, 2014.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História. São Paulo*, v. 10, p. 7-28, 1993.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro. In: *Raça e diversidade*, SP: EDUSP: Estação ciência, 1996.

A DESTERRITORIALIZAÇÃO GEOGRÁFICA E SUBJETIVA DA PERSONAGEM ALICE EM *QUARENTA DIAS*, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

BRUNO SANTOS MELO³⁹

TATTIANE PEREIRA FERNANDES⁴⁰

RESUMO: Frente a um contexto contemporâneo no qual a fluidez se torna um dos principais pilares da pós-modernidade, é possível perceber que determinadas formas de vivenciar e enxergar a realidade tendem a se desestabilizar e assumir novas roupagens. Mediante essas reflexões, situa-se a presente discussão, a qual se dá a partir do romance *Quarenta dias*, da autora paraibana Maria Valéria Rezende. Na trama, Alice, a personagem protagonista, tem a identidade de avó e de velha compulsoriamente atribuída sobre si, ação que culmina em instaurar um mal-estar diante da não aceitação, haja vista que se trata de uma mulher de meia idade. Nesse sentido, é obrigada a realizar uma viagem para Porto Alegre, haja vista os planos de sua filha em se tornar mãe. Com isso, deslocamentos tanto geográficos quanto subjetivos são traçados, os quais possibilitam à personagem emancipar-se enquanto sujeito social, sobretudo por meio do encontro com a alteridade. Dessa maneira, recorreu-se aos estudos de Deleuze e Guattari (1993, 1996) a fim de fundamentar teoricamente a importância desses movimentos por meio dos conceitos de Desterritorialização e Reterritorialização; estudos como o de Dalcastagnè (2008, 2012), entre outros, endossarão essa discussão no que concerne aos novos modos da literatura brasileira na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Valéria Rezende. *Quarenta Dias*. Desterritorialização.

INTRODUÇÃO

A escritora paraibana Maria Valéria Rezende apresenta uma considerável produção literária, que versa entre narrativas curtas (contos) e romances, bem como livros direcionados ao público infanto-juvenil, incluindo alguns poemas e haicais em parceria com outros autores, a exemplo de Alice Ruiz. Sua produção tem sido bastante difundida e repercutida no âmbito da crítica literária nacional, haja vista o reconhecimento pela qualidade dos seus textos advinda pelo

³⁹ Graduado em Letras Português (2017) pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), mestre (2020) e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) pela mesma instituição, na linha de pesquisa intitulada 'Literatura Comparada e Intemedialidade'; desenvolve um trabalho de tese em torno da atuação dos personagens secundários no arco 'Guerra Civil', em HQ's da Marvel. Atualmente, é integrante do GELCCO (Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (UEPB/CNPq) e do grupo de pesquisa Observatório de Crítica Literária, Ensino e Criação (UEPB/CNPQ). Tem interesse por temáticas que versam sobre literatura brasileira contemporânea, teoria literária e estudo de literatura e outras artes. bsantosletras@gmail.com.

⁴⁰ Mestranda pelo programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), desenvolve sua pesquisa na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Graduada em Licenciatura plena em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, pela mesma instituição de ensino. É membro do Grupo de Pesquisa Observatório de Crítica literária, Ensino e Criação (CNPq). Tem interesse nos seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura de autoria feminina e Estudos de Gênero. Atentando também aos seguintes aspectos: Corpo, envelhecimento e Feminino. tatianepereirafernandes10@gmail.com

ganho de três prêmios Jabutis, o mais importante do ramo literário no Brasil, com as obras *Quarenta dias* (2014), primeiro lugar na categoria “melhor romance” e “melhor ficção”, *No risco do caracol* (2009), segundo lugar na categoria infantil, e *Ouro dentro da cabeça* (2013), terceiro lugar na categoria infanto-juvenil. Além da premiação *Casa de Las Américas* com o livro *Outros Cantos* (2017).

Maria Valéria tem se apresentado como um nome significativo na literatura de autoria feminina, sobretudo por garantir o lugar de protagonista em suas obras a mulheres marginalizadas e invisibilizadas por uma sociedade que tende a estigmatizar os que fogem aos padrões delimitados e embasados em valores sobretudo machistas e patriarcais. Diante disto, sua produção literária configura-se como um espaço de resistência a séculos de preconceito e exclusão.

Nas narrativas, a presença da figura feminina é evidente, apresentando-se, muitas vezes, em uma situação inicial de subserviência ao masculino e conseqüentemente às suas vontades e desejos, porém, há sempre um elemento impulsionador que oportuniza ao feminino a mudança na forma de se enxergar e enxergar o mundo a sua volta; proporcionando uma desestabilização dos moldes vigentes. Ainda que haja um retorno à situação inicial em algumas narrativas, o momento de empoderamento contribui para uma reconstrução identitária das personagens.

Quarenta dias (2014), o romance selecionado para análise, tematiza a história da personagem-narradora Alice, professora de francês aposentada que vive em João Pessoa, na Paraíba, e cuja vida muda bruscamente ao receber a notícia de que sua filha, Aldenora ou Norinha, que mora em Porto Alegre, planeja ter um filho e precisa da mãe para ajudá-la nos cuidados com a criança que viria.

A partir desta notícia, Alice passa a ser pressionada tanto pela filha quanto pelas pessoas com quem convive a deixar o aconchego do seu lar e a satisfação de desfrutar de suas conquistas nas terras paraibanas em prol do bem estar filial. Após muito relutar, a personagem se desfaz de tudo que construíra para viajar ao encontro da filha, dando início, ainda que inconscientemente, a um processo de desterritorialização, que se expande tanto no âmbito geográfico-espacial, quanto no âmbito subjetivo, fato que incide diretamente na construção identitária da personagem.

DESTERRITORIALIZAÇÃO E (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Lançando mão de suas próprias vontades, ao chegar ao seu destino, Alice descobre que a filha e o genro mudaram de planos e estão indo cursar uma pós-graduação na Europa, deixando-a sozinha em Porto Alegre, em um apartamento previamente escolhido e decorado por Norinha. Esse é um fato que merece atenção, tendo em vista que em nenhum momento a personagem é consultada quanto a gostos pessoais ou preferências quanto a alimentação, decoração, espacialidade, etc.

Sem nenhum conhecido em Porto Alegre e sozinha no apartamento, Alice recebe uma ligação de Socorro, uma velha conhecida da Paraíba, que pede sua ajuda para encontrar Cícero Araújo, o seu filho que havia ido trabalhar na cidade sulista e não entrava mais em contato há anos. Nesta procura, a personagem passa quarenta dias vagando pelo espaço urbano de Porto Alegre, onde conhece muitas pessoas em situação de miséria, abandono e violência. Em meio ao desconhecido, Alice, a partir de um olhar crítico e poético, realiza incursões pela sua forma de ver e relacionar-se com o outro.

A travessia da cidade de João Pessoa, na Paraíba, onde vive de maneira pacata como professora aposentada, para a cidade Porto Alegre, a pedido da filha única, revela a representação

de um sujeito desterritorializado, no sentido deleuziano/guattarriano, isto é, marcado pelo movimento de abandono do território, operação de linha de fuga (o rompimento de laços, fronteiras, identidades) seguido, de maneira concomitante e indissociável, do movimento de reterritorialização, construção de novos territórios. (DELEUZE e GUATTARI, 1996).

Por território compreendemos, com base em Deleuze e Guattari (1996), a ideia dos espaços (geográficos e/ou subjetivos) que incidem no sujeito e predizem formas de viver a partir de agenciamentos e identidades apriorísticas. A própria construção identitária de “velha” imposta a Alice pelos que a rodeiam, é uma representação desses espaços territoriais, que buscam estratificar e emoldurar esses indivíduos.

A Desterritorialização, por sua vez, simboliza um movimento de saída desse território, também podendo ser um movimento geográfico e/ou subjetivo, como a personagem protagonista traça. A partir dessa dupla articulação entre o físico e o subjetivo, cria-se novas singularidades e o sujeito potencializa-se enquanto ser social, fato promovido pela Reterritorialização.

Segundo os autores, ao desterritorializar-se, automaticamente há uma Reterritorialização, considerada, em linhas gerais, como uma adaptação aos novos espaços em que agora esse sujeito está inserido, munido das experiências no decorrer desses trânsitos e deslocamentos espaciais, ontológicos, identitários. Na narrativa, a Reterritorialização ocorre nesse momento de busca por Cícero Araújo, quando Alice passa a vivenciar experiências que desestabilizam a identidade criada até então e emancipa-se como mulher, mãe, sujeito.

No desenrolar da trama, que se dá a partir de um relato memorialístico e que materializa-se a partir da escrita diarística, percebemos a apresentação, de maneira aguda, da desterritorialização do Eu, que abre mão dos desejos e projetos para atuar conforme a vontade do Outro, por mais desconfortável que este novo território possa ser: “Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó.” (REZENDE, 2014, p. 26).

A personagem se vê imersa em um contexto social no qual as relações entre os indivíduos estão marcadas por relacionamentos superficiais, bem como por um jogo de interesses por parte de sua filha:

Depois de uns três dias dessas declarações de amor filial, fora do costume, a ponto de me deixar meio cismada, deu o bote, com certeza já armado havia tempo: Mãinha, [...] Foi pelas cicatrizes que ela me pegou e não largou mais, chantageando: por minha culpa ela tinha crescido praticamente sozinha, eu me ausentava, só pensando em trabalhar pra esquecer a tragédia da minha juventude, ela não tinha culpa de nada, fui eu que nem tive coragem de recomeçar a vida (REZENDE, 2014, p. 26-27).

A ausência de trocas intersubjetivas sólidas e desprezenciosas acarreta no Eu frustrações e melancolia. Para adaptar-se, a personagem é levada a sufocar seus desejos em função dos anseios do Outro. Em meio à tensão em saber quem se é e na busca por estabelecer relações com o Outro, Alice vive momentos de territorialização da subjetividade por meio dos quais toma consciência dos seus desejos, sobretudo no processo de busca pelo desaparecido, emergindo em um universo urbano, socialmente marginalizado, estabelecendo e criando laços com moradores de rua, operários, vivendo a “quarentena” de maneira intensa em aeroporto, rodoviária, praças.

Nesse sentido, consciente da condição em que vive e da ausência de uma relação mais completa, a personagem traça linhas de fuga, que permitem desterritorializar o território existente, percebendo novas formas de relacionamento consigo, com o mundo e com os outros. Os quarenta dias de travessia pela periferia de Porto Alegre simbolizam, assim, o momento de vivência da (des)ordem para atingir uma nova ordem. Conforme destacam Deleuze e Guattari:

O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeitado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades [...] Estamos numa formação social; ver primeiramente como ela é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos; fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar do lado do plano de consistência. É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, continuum de intensidades. Você terá construído sua pequena máquina privada, pronta, segundo as circunstâncias, para ramificar-se em outras máquinas coletivas. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 22).

Neste percurso, a personagem reage contra as hierarquias e estratificações e engendra práticas criativas e transformadoras (DELEUZE e GUATTARI, 1996), dentre elas destaca-se a escrita, a qual recorre em todos os momentos, exercendo, portanto, um papel fundamental na constituição da subjetividade de Alice. De sua vida antiga, restou-lhe apenas um caderno velho, amarelado, com uma imagem da boneca Barbie em sua capa, que se torna o seu diário. O caderno representa, dessa forma, um símbolo de resistência contra as imposições de Norinha: “O caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas com um destino oculto, tábua de salvação para me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu.” (REZENDE, 2014, p.9).

Na narrativa, a boneca é personificada, tornando-se, por meio da prática da escrita, uma confidente da protagonista, tendo em vista o contexto de exclusão e esquecimento em que Alice é inserida após a ida de sua filha e genro para o exterior. Dessa maneira, a prática da escrita diarística é evidenciada enquanto uma linha de fuga (DELEUZE e GUATTARI, 1996), que corrobora para a experimentação do novo e imersão em um mundo monológico-dialógico que ressignifica diversas problemáticas postuladas, tais como a maternidade, o abandono, a existência, as injustiças, etc.:

Ufa, Barbie, está exausta, não é? Eu estou. Exausta mas contente porque sinto mesmo os restos da raiva escorrendo de mim pro seu papel, minhas ideias ordenando-se, eu lhe contando tudo mais ou menos com começo, meio e fim, ou fim, meio e começo (REZENDE, 2014, p. 88).

Dessa maneira, é perceptível que a escrita se configura enquanto uma prática constitutiva da subjetividade da personagem, de modo que a sua não linearidade ou fixação total em normatizações é um reflexo do processo de desterritorialização vivenciado por Alice, que exerce sobre ela ecos de ambivalência, incertezas, fragmentações. Observamos que a construção do tema incide diretamente na construção estético-formal da obra, pois a falta de travessões, ausência de algumas pontuações,

inconclusões de período, imprecisão de capítulos, entre outros ‘desvios’, aponta para todo o turbilhão de sensações acarretadas pelos deslocamentos experienciados pela personagem.

No processo empreendido pela protagonista na busca por Cícero, é notória a presença de diversos momentos em que sua identidade é constantemente posta à prova e ressignificada, de modo a emancipar e atribuir valores tidos como “não condizentes” aos que, no decorrer da história, foram atribuídos à mulher de meia idade. Diante disto, é válido salientarmos e evidenciarmos a identidade enquanto um processo, instável, de sorte a perceber que “tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis...” (BAUMAN, 2005, p. 17).

A noção de pertencimento ou “enraizamento”, como afirma Bosi (2012), bem como a própria ideia de identidade, idealizada durante muito tempo enquanto algo fixo e imutável, assume novos papéis na contemporaneidade. Segundo Silva (2014, p. 83), “fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças”.

Dessa forma, hierarquizar as identidades configura-se como um meio de dominação e apagamento das diferenças, disseminando, assim, ideais de superioridade de determinados padrões sociais, sobretudo o que privilegia o homem, burguês, branco, conforme estudos realizados por Regina Dalcastagnè (2008, 2012) acerca da representatividade das minorias no panorama de autores da literatura brasileira.

Alice, ao passo que vivencia a desterritorialização acarreta sobre si uma série de questões existencialistas, subjetivas e ontológicas, que a fazem enxergar problemáticas que até então eram latentes, como o espaço social atribuído à mulher de meia idade. Neste sentido, a protagonista vivencia um verdadeiro conflito de identidade: “[...] a lembrança de todo o meu percurso até aquele quarto sem nenhum caráter, mal reconhecendo minha própria figura, fora de lugar.” (REZENDE, 2014, p. 42).

Em vários trechos do romance Alice contrapõe a sua identidade de professora a que, no decorrer da narrativa, enquanto substrato de todo o processo experienciado em Porto Alegre, vem à tona, causando certo desconforto e estranhamento:

O que deixei pra trás, o que me obrigaram a deixar pra trás, lá ficou, na antiga vida da contente e pacífica professora Póli. Não tinham mais nada a ver com essa estranha Alice, desenraizada, desaprumada, que nem eu mesma conhecia. [...] resquícios da trabalhadora conscienciosa que eu tinha sido até havia pouco tempo, esmaecendo agora rapidamente, eu sem mais nenhum rumo, nem hábito, nem campanhas, nem vínculos neste mundo. Eu, quem? Alice” (REZENDE, 2014, p. 86-87),

Esse sentimento de estranhamento e não reconhecimento advém sobretudo a partir do encontro com uma realidade que lhe era até então diferente: as desigualdades, a violência, a crueldade do espaço urbano. No período dos quarenta dias, diversos personagens traçam o caminho de Alice, e a grande maioria a ajuda na realização do seu objetivo, que seria encontrar o filho perdido de Socorro. A partir do relacionamento com essas pessoas, majoritariamente marginalizados, como os moradores de rua, imigrantes, operários, donas de casa, a personagem (re)pensa toda sua trajetória até então.

Nesses quarenta dias a personagem decide não voltar pra casa, pondo em cheque em muitos momentos a existência de Cícero Araújo, que, como ela pontua: em várias ocasiões se tornou apenas um álibi, um motivo para sair. Dormiu na rodoviária, hospitais, bancos da praça e tantos outros locais, com a justificativa de estar procurando o desaparecido, mas em diversos trechos do romance a personagem parece esquecer-se (ou deixar-se esquecer) de seu objetivo. Com isso, percebemos que o espaço do apartamento torna-se um espaço territorializado, repleto de normatizações e imposições da parte de Norinha; restringir-se a ele seria restringir-se enquanto sujeito e podar suas potencialidades.

O desfecho da narrativa nos denota alguns aspectos comuns na literatura brasileira contemporânea: a violência, o espaço urbano, a imprevisibilidade. Enquanto dormia em um banco da

praça, Alice vê gotas de sangue pelo chão e segue o rastro, se deparando com um corpo de um homem, morto com um tiro:

achei um celular caído no meio do capim alto, apanhei-o sem pensar e enfiei no bolso da calça, avancei mais um pouco até dar com a luz bem na cara de um homem ainda jovem, os olhos esbugalhados, os braços abertos em cruz, e a poça de sangue já seco, escorrido de um buraco num lado do pescoço dele, mortinho da silva. (REZENDE, 2014, p. 168)

Ela se retira e passa a divagar, questionando se aquele homem seria Cícero, “que era negro e não era Cícero” (REZENDE, 2014), criando uma atmosfera narrativa que nos põe, enquanto leitores, em uma dúvida, que acaba não sendo respondida e simboliza uma grande metáfora criada no decorrer do romance, que seria a impossibilidade de se alcançar plenamente a unidade ou respostas apriorísticas, além da ideia de chegar a um fim significaria o retorno ao apartamento. Talvez fosse mais pertinente que aquele homem não fosse Cícero, pois assim a personagem continuaria com um álibi para deslocar-se e reterritorializar-se constantemente.

Considerações finais

A literatura contemporânea tem-se apresentado enquanto um rico espaço para a exposição das mais diversas formas de enxergar o mundo, ao passo que se apresenta, também, como um elemento que potencializa a voz daqueles que, durante muito tempo, tiveram este direito negado e encontram na literatura um espaço democrático da autoencunicação, sem a necessidade de ser representado pelo olhar ou voz do outro.

No romance *Quarenta dias*, Maria Valéria cria uma personagem feminina que reage por meio da escrita diarística e do contato com o Outro, múltiplo, desconhecido, às construções sociais repetitivas, estratificadas e injustas que aprisionam as pessoas em papéis pré-estabelecidos. Além disso, trata-se de uma personagem que engendra, de maneira criativa e solidária, novos elos de ligação com o ser humano.

O olhar de acolhimento ao Outro, pobres, favelados, loucos, imigrantes, marginalizados, esquecidos é uma característica recorrente em sua prosa. É a partir do encontro com eles que Alice cresce como personagem e ressignifica a representação social da mulher que lida com identidades que a veem de maneira reducionista, como observamos a imposição de “velha” sobre a personagem.

O encontro com esses personagens, marginalizados, é possível graças ao movimento de Desterritorialização (ainda que compulsório) traçado por Alice ao deslocar-se para Porto Alegre. A não permanência no apartamento nos aponta para a decisão da personagem em buscar no espaço do fora experiências que a emancipassem como mulher, que vê na identidade de ‘velhota’, ‘avó’, representações que não a mensuram. Nesse processo, a busca (ou criação) por Cícero se configura como uma linha de fuga, que justifica sua saída e possibilita a experimentação do mundo do desconhecido.

Percebemos, ainda, que em sua trajetória que assim como outras personagens de Maria Valéria Rezende, Zefinha Lima (do conto *Boas Notícias – Vasto mundo (2001)*), Irene (do romance *O Vôo da Guará Vermelha, 2005*), Maria Raimunda (do conto *A Guerra de Maria Raimunda – Vasto mundo (2001)*), Aurora (do conto *Aurora dos Prazeres – Vasto mundo (2001)*) e tantas outras que, a linguagem propicia uma intervenção e modificação positiva nas realidades vivenciadas. É por meio da linguagem também que as personagens se singularizam, compreendendo a realidade estabelecida e agindo de maneira diferenciada, sem se preocupar com os ditames impostos.

Nesta feita, estudar a literatura de Maria Valéria Rezende nos possibilita enxergar nos seus personagens e nos seus cenários representações do imaginário popular e problemas da realidade vivenciados diariamente por todos os sujeitos. De forma engenhosa, a autora consegue mesclar a ficção com a realidade de uma maneira a constituir uma literatura que abarca as diferenças, os

sujeitos subalternizados que verbalizam os seus próprios enunciados, em um processo de autonomia discursiva.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BOSI, Ecléa. **Memória**: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano. [2012]. Minas Gerais: Revista dispositiva. Entrevista concedida a Mozahir Salomão Bruck.

DALCASTAGNÈ, Regina. (Org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

_____, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____, Maria Valéria. **O Voo da Guará Vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____, Maria Valéria. **Vasto Mundo**. São Paulo: Beca Produções, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. 15. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

OS TRAÇOS DA RESISTÊNCIA FEMININA NO ROMANCE “A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO”, DE MARTHA BATALHA

FERNANDA BORGES LAHMANN¹
ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS²

RESUMO: Este trabalho propõe estudar a personagem do romance “A vida invisível de Eurídice Gusmão” (2016), da escritora Martha Batalha, no que se refere aos papéis sociais desempenhados por ela. Nossa hipótese é a de que, ao longo da narrativa, há o embate da protagonista com o meio que a cerca, conflito que põe em destaque a sua vontade individual e o que a sociedade estipula como modelo de vida e de comportamento. Dessa maneira, a existência de Eurídice como mulher e como indivíduo é, aos poucos, anulada em função do que a sociedade projeta e espera dela. Além disso, junto à sua submissão enquanto ser feminino ao universo de valores masculino, há a subjugação de seu corpo, considerado apenas como um objeto para satisfação masculina tanto no aspecto sexual quanto no que se refere à força de trabalho doméstico. Nesse sentido, veremos os meios que a protagonista encontra para tentar se desvencilhar do modelo social que lhe é imposto. Para estudar o conflito entre Eurídice Gusmão e a sociedade em que ela se insere, consideraremos aspectos representativos na composição da personagem por meio dos operadores de leitura da narrativa (FRANCO JUNIOR, 2003), tais como: tempo, narrador, personagem, espaço, clima etc., sob a luz dos estudos de Simone de Beauvoir (2019) em relação ao feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo e resistência, Figura feminina, Martha Batalha.

INTRODUÇÃO

Todos os dias, são muitas as mulheres que nascem, que morrem, mas, principalmente, são muitas as mulheres que vivem. Este trabalho busca entender como é essa vivência, quem está nela, o modo como se comportam frente aos padrões de feminino e de feminilidade que a sociedade lhes impõe. Um aspecto fundamental para compreendermos a condição da mulher é, também, observar como, por que e por quem estes padrões sociais são edificados. Em meados do século XX, a escritora e pensadora Simone de Beauvoir inicia seus estudos sobre a mulher e o ser mulher com a publicação de *O segundo sexo*, livro dividido em três partes: 1) destino; 2) história; 3) os mitos. A partir daí, em cada uma delas, a autora traça panoramas das diferentes visões sobre o ser feminino, debatendo, principalmente, quais são os seus papéis sociais e quem os determina.

No momento inicial, observamos uma mulher que é criada para ser uma reprodutora da espécie, somente porque ela “tem ovários, um útero” (BEAUVOIR, 2019, p. 12), e por isso a sua condição natural é a de ser mãe, de modo que sua vida se resume a carregar outro ser dentro de si, cuidar, zelar e repetir tal ciclo de acordo com as vontades do homem que a usará. Dessa maneira, segundo a referida autora, nunca foi perguntado a essa mulher se ela queria ter filhos, casar ou mesmo constituir uma família. Saber cozinhar, passar e lavar foram tarefas impostas a ela e ensinadas desde a sua mais tenra infância, aspectos que perduram na atualidade. Nota-se que

tudo nela se constrói em função de servir ao marido e ao lar, afinal, “o lugar da mulher na sociedade sempre é estabelecido por eles. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei.” (BEAUVOIR, 2019, p. 113). Por isso, ela, invariavelmente, é algo. Mas nunca alguém.

Nesse sentido, com o advento da burguesia, começa a formação da família patriarcal, cujo núcleo decisório é ocupado pelo homem-pai. E com isso, a mulher, enquanto indivíduo, é relegada ao segundo plano, já que é o homem que trará o sustento da casa, que desbravará novas terras, que cultivará, que será o princípio ativo para o nascimento de outro ser, pois “o pai é o único criador” (BEAUVOIR, 2019, p. 36). O ser feminino é visto exclusivamente para a reprodução e para servir no ambiente doméstico.

Dando prosseguimento à perspectiva de Beauvoir, a mulher se torna parte da propriedade privada: primeiro pertencente ao pai e, depois, com o casamento, pertencente ao marido. Em algumas sociedades, quando se torna uma viúva, passa a pertencer e a ser uma responsabilidade do filho homem que gerou. Em outras, como na Grécia Antiga, ela nem é considerada uma cidadã dentro da Polis. Ainda, de acordo com Beauvoir, em nenhum período há igualdade entre os sexos, a todo momento, a mulher é considerada o Outro, um ser inferior. “Controlada como sexo, tem apenas uma existência parasitária; é pouco instruída (p.146). Assim, o marido governa, a mulher administra, os filhos obedecem” (BEAUVOIR, 2019, p. 161). Em razão disso, ocorre a supressão da voz e dos desejos do ser feminino, e a invisibilidade, para nos referirmos ao título do romance objeto do presente estudo, já é parte desse ser.

Com o intuito de dialogar com o pensamento de Beauvoir e compreender como ele subsiste como fenômeno social e literário, usaremos como exemplo a figura feminina do século XX brasileiro representada no romance de Martha Batalha, isto por que a

análise interpretativa volta-se para a compreensão de possíveis relações de sentido que se estabelecem entre tais elementos que constituem o todo e também, para a compreensão das possíveis relações de sentido que se estabelecem entre a ordem que preside a organização de tais elementos sob a forma de texto e a história ali narrada. (FRANCO JUNIOR, 2013, p. 34)

A escritora brasileira, nascida no Recife em 1973, atuou como jornalista e repórter, até chegar ao seu romance de estreia *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016). O que vemos no livro é um retrato da vida urbana brasileira na década de 1960, no Rio de Janeiro, em que é narrada a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido (BATALHA, 2016, p. 38). Baseada “na vida das minhas, e das suas avós” (BATALHA, 2016, p. 8). O narrador de Batalha é um ponto importante na composição da narrativa, pois “cumpre a função de uma voz fundamental no texto narrativo e que, além disso, é o agente de um processo de focalização que afeta a história narrada” (FRANCO JUNIOR, 2013, p. 40). E, portanto, entra na classificação de Friedman (1995) como um autor onisciente intruso em que “cria a impressão de que sabe tudo da história, das personagens, do encadeamento e do desdobramento das ações e do desenvolvimento do conflito dramático. (FRIEDMAN, 1995 apud LEITE, 1985, p. 26-27).

Sendo em primeira pessoa, ele expõe suas opiniões e percepções sobre Eurídice. Devido a isso, em muitos momentos o temos criando imagens que convencem o leitor sobre suas perspectivas a respeito da história. Isto implica, afinal, em como veremos as ações da personagem principal, levando o leitor a defendê-la, ao mesmo tempo em que outras personagens, também mulheres, passam despercebidas já que têm menor destaque na narrativa.

O APAGAMENTO SOCIAL

O ser feminino sempre existiu no mundo, ele é necessário para a continuidade do legado do homem. O problema que encontramos está em que ainda hoje persistem os ideais sobre tal ser que fazem com que seja encurralado nas prisões do matrimônio, da maternidade e da dependência masculina. Desde a ascensão burguesa, há uma luta das mulheres para o caminho rumo à visibilidade, exemplo disso são as ondas do movimento feminista do século XIX e XX, e os estudos a respeito do *ser* feminino – teorizados, especialmente, por Simone de Beauvoir, que demonstram a ambição pela liberdade e pela autonomia.

Entretanto, apesar de conquistas como o voto feminino, uma maior presença no mercado de trabalho e em ambientes acadêmicos terem acontecido, ainda não houve êxito completo na solidificação do feminino em representantes soberanas, livres e emancipadas a ponto de elas mesmas escolherem e estipularem regras, mecanismos e práticas sociais efetivamente femininas. É a busca por liberdade e autonomia nas escolhas de vida no plano individual e no social que testemunhamos por meio das ações e pensamentos da protagonista de Martha Batalha. Eurídice Gusmão foi ensinada a ser uma mulher como a sociedade espera.

No romance, o apagamento da figura feminina se inicia desde a infância com a criação que seus pais lhe deram e se encontra caracterizada como a reafirmação de valores masculinos e patriarcais, ou seja, a personagem é construída como alguém dependente, que irá servir sem questionar, sem ambições próprias ou voz para se impor. Ela é uma excelente moça, dotada dos mais diversos atrativos e cumpre os requisitos para ocupar o cargo de uma esposa. Sendo boa cozinheira, aprendeu, ainda, a cuidar dos negócios familiares, aprendeu a tocar flauta para os momentos de lazer, esforça-se para ser a melhor filha que seus pais tiveram. Tem características de ser leal e devotada. O que seus pais visam com cada parte desse composto que fazem dela uma mulher é conseguir, por fim, um “bom” homem. Isto é, sua vida não é para ser sua, ela deverá servir e se dedicar a alguém que a escolher, não há valor em sua individualidade. Não importa se ela quer tomar outro rumo para sua vida. Ela nasceu mulher e, devido a isso, como mencionado anteriormente, conforme Beauvoir (2019), podemos dizer que a personagem está totalmente esquecida e apagada: “Votada a procriação e às tarefas secundárias, despojada de sua importância prática e de seu prestígio místico, a mulher não passa desde então de uma serva” (BEAUVOIR, 2019, p. 115).

Nota-se, ao longo da narrativa, que a vida que Eurídice vive, após a mudança de seu estado civil, não muda demasiado: está direcionada para a ida ao mercado, ao auxílio na lição de casa dos filhos e ao preparo das refeições a gosto do marido. Posto que os maiores acontecimentos em seu dia a dia se resumem a aprender uma nova receita ou um novo conteúdo para ajudar as crianças, na perspectiva do narrador do romance, ela não passa de uma mulher como qualquer outra naquele bairro e naquela sociedade.

Nesse sentido, visualizamos por meio de alguns episódios narrativos que podemos considerar comuns para a figura feminina no contexto do romance e que se configuram como partes do apagamento social dessa figura. Eurídice não é valorizada dentro de sua casa, não há parâmetros de igualdade entre ela e o marido, visto que ela é meramente uma dona de casa: “Ela sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão deve escrever as palavras “Do lar” (BATALHA, 2016, p. 11).

No trecho abaixo, vê-se que o conjúgio é o único objetivo na vida de uma mulher, e ela não será mais que isso, pois é o que ela nasceu para ser, uma esposa, mãe e empregada: “Eurídice ficava em casa, moendo carne [...]; depois de arrumar as camas, regar as plantas, varrer a sala, lavar a roupa, temperar o feijão, refogar o arroz, preparar o suflê e fritar os bifes [...]; o que lhe deram foram cuecas sujas, que Eurídice lavou muito rápido e muito bem. (BATALHA, 2016, p. 12)”. No decorrer da narrativa, o apagamento dessa mulher faz com vejamos os aspectos subjacentes de abusos e violações do corpo feminino: o estupro velado, a violência psicológica, e o esquecimento, assunto de que trataremos a seguir.

O USO DO CORPO FEMININO

Martha Batalha, em sua narrativa, traz diferentes ângulos pelos quais o corpo feminino é visto. Pelo olhar da sociedade, pelo olhar do marido e da personagem Eurídice, dona deste corpo. Com base nesses ângulos, são muitos os questionamentos sobre as funções, os modos, por quem e para quais finalidades este corpo é utilizado. Além disso, o texto de Batalha nos instiga a olhar para si enquanto seres vivos dentro de um corpo e os impactos sociais e individuais da consciência disso.

Assim sendo, pensemos em Eurídice Gusmão. Uma mulher que se casou com um homem que, de acordo com o narrador, caracteriza-se como alguém “de hábitos e de rotinas” (BATALHA, 2016, p. 11). Esses hábitos envolviam “aconchegar-se à camisola da mulher e afundar o nariz no macio do pescoço branco” (p. 11). Tal costume nada mais é do que uma “violência sexual [que] entre homem e mulher, no âmbito conjugal, denomina-se estupro marital” (BARBOSA; TESSMAN, 2014, p. 4).

A transgressão sobre a identidade e a individualidade do corpo faz-se manifestação do direito que os homens acreditam exercer sobre o corpo feminino. Por ser casada e ser domínio do marido, ela não pode dizer não, deve obedecê-lo e assentir aos desejos dele, ainda que ela não queira. Ele apenas a usa para satisfazer a si mesmo. Sem pensar em como ela se sente ou na própria satisfação dela. O modo encontrado pela protagonista para evitar essa invasão se reflete na transformação de seu corpo em algo fora dos padrões, que mais repudia e não é, supostamente, atrativo ao desejo masculino: “ganhou um monte de quilos que falavam por si, e gritavam para Antenor se afastar” (BATALHA, 2016, p. 11).

Embora seja vítima de abuso, e demonstrar possuir certa consciência sobre este ato, o narrador mostra, em determinados trechos, que a protagonista, ainda sim, acredita ter um dever a se cumprir com o marido, pois o vê como um exemplo a ser seguido, uma vez que

Antenor sabia das coisas. Ele estudou contabilidade, era funcionário do Banco do Brasil e discutia política com outros homens (p. 32) [...] aquele, ela sabia, era um bom marido. Antenor não sumia na rua em orgias e em casa não levantava a mão. Ganhava bem, reclamava pouco e conversava com as crianças. (BATALHA, 2016, p. 33)

Consequentemente, a necessidade de que Eurídice cumpra com sua obrigação enquanto mulher torna-se ainda forte e as grades do modelo social mais estreitas. O compromisso dela é aquele já consagrado pelos valores masculinos que moldam a sociedade e estão entranhados em cada parte da vida dessa mulher. Além de obedecer e ceder seu corpo para as satisfações sexuais

do marido, ela precisa dar a ele filhos porque, imprescindivelmente, deve haver uma sucessão de sua história e nome.

Diante dessa situação, seu corpo será utilizado como incubadora para a prole do homem. Mais uma vez, retomando, aqui, a questão do estupro marital, os anseios da personagem são desconsiderados, pois, simplesmente, ela é compelida a ser uma genitora. Reduzida pela perspectiva masculina às questões biológicas “a mulher é adaptada às necessidades do óvulo mais do que a ela própria. Da puberdade à menopausa, é o núcleo de uma história que nela se desenrola e que não lhe diz respeito pessoalmente” (BEAUVOIR, 2019, p. 55). Fica evidente que os papéis a que essa mulher é designada são reiterados em cada período de sua vida, sem oportunidades de mudança desta condição.

OS TRAÇOS DE RESISTÊNCIA

Após as primeiras observações sobre como a personagem de Batalha é construída, vejamos, mediante episódios bem demarcados em seu romance, os talentos de Eurídice Gusmão para tentar driblar os padrões sociais, ou melhor, seus meios e modos de existir/resistir a estas imposições. Para melhor entendimento, intitulamos tais episódios como a) a flautista renomada; b) o *best-seller* de receitas; c) a costura de ouro; d) o romance da invisibilidade.

a) A flautista renomada

Quando Eurídice era uma criança, seus pais a colocaram para aprender a tocar flauta. Após algumas aulas, seu professor percebe que ela é excelente, mais do que devia ser. Na ocasião, um músico de renome a convida para participar de um concerto ao seu lado. Contudo, os pais a proibem de participar do concerto pois “a flauta jamais seria um fim. A flauta era um meio. Um meio de aumentar as prendas da filha para que fizesse um bom casamento” (BATALHA, 2016, p. 61). Mesmo sendo apenas criança, a coerção social sobre o ser feminino já é incisiva e certa. Não faz diferença se ela almeja se aprimorar na flauta, ela já cumpriu seu objetivo: tem uma habilidade que possivelmente vai impressionar um homem mediano, que se encaixa nos padrões sociais e que, por consequência, proveria a existência de Eurídice também.

No romance, este primeiro episódio demonstra, pela primeira vez, que o fato de ser mulher impediu que Eurídice fosse quem queria ser. O narrador descreve que a “flauta foi o (seu) primeiro amor” (BATALHA, 2016, p.61). A personagem foi coagida a abandonar algo que era seu, ser uma grande flautista, e deixar que isto ficasse, unicamente, como um sonho distante.

b) O *best-seller* de receitas

Dentre os hábitos que vêm com o casamento, está o preparo de refeições diárias para a família. De acordo com o narrador, “Eurídice jamais seria uma engenheira, nunca poria os pés num laboratório e não ousaria escrever versos, mas essa mulher se dedicou à única atividade permitida que tinha quê de engenharia, ciência e poesia” (BATALHA, 2016, p. 12). Nada mais, nada menos que a culinária. E isso era algo que alguém como Eurídice fazia muito bem, pois ela sabia combinar sabores, fazer acompanhamentos e sobremesas deliciosas.

Entretanto, “ela precisava de desafios” (BATALHA, 2016, p. 13). Assim começa outro capítulo da personagem de Eurídice. Os desafios de que precisava são suprimidos quando decide escrever um livro de receitas de sucesso que ela cria em seu dia a dia. Ao encher um caderno de noventa páginas com pratos principais, entradas e sobremesas, também o usa para “suportar os anos de exílio doméstico, para tornar menos opressoras as paredes daquela casa” (BATALHA, 2016, p. 30).

Uma vez que esse caderninho era tão só seu, podia fazer dele o que bem quisesse, sem ser questionada e sem ter que agradar a ninguém. Quando terminou de escrever em seu caderno, Eurídice pensou ser a hora de mostrar ao marido o que havia feito. Queria publicar seu livro, escrever outro. Para isso, preparou um grande jantar para trazer ao mundo uma parte de si. E então, pela segunda vez, Eurídice sofreu por ser uma mulher em uma sociedade machista e misógina: “Até o marido gargalhar. Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?” (BATALHA, 2016, p.32). Nota-se, novamente, que a sua condição de mulher – e de mulher casada – impõe-se como problema no exercício de sua individualidade.

c) A costureira de ouro

O próximo episódio que presenciamos no romance se inicia naquela mesma noite do jantar do livro de receitas. A decepção de Eurídice pela reação do marido traz à tona alguém que a vida toda foi deixada de lado, apagada e excluída. Alguém que passou a se perguntar “será que a vida é só isso?” (BATALHA, 2016, p. 36). Pois, apesar de ser a protagonista do romance, não consegue ser protagonista de sua vida, ela somente orbita em redor dos filhos e do marido, paradoxo este que será abordado por nós em momento oportuno. Todavia, segundo o narrador, ela não é uma mulher comum, e ainda precisa de desafios. Tentando mais uma vez e de outro jeito: ser o que quer ser. Novamente, podemos perceber, aqui, a importância de pensarmos sobre o foco narrativo do romance: por se tratar de, conforme Friedman (1995), um autor onisciente intruso, há, claramente, a influência do narrador na composição, por parte do leitor, de uma opinião sobre Eurídice. É por meio desse recurso que o narrador constrói Eurídice ironizando-a como sua heroína. Dessa maneira, pelo que observamos da protagonista ela é sim, uma mulher comum, tem os mesmos afazeres de suas vizinhas, de sua mãe e das mulheres em seu redor.

Mas é na seção de corte e costura do *Jornal das Moças*, que Eurídice encontrou um novo sentido para sua vida, pois havia ali “nove moldes e vinte e três etapas, de coisas que não sabia” (BATALHA, 2016, p. 40). Uma nova mulher nasce, renovada, feliz, e com projetos, que tem ao menos uma parte de sua vida para si mesma. Corroborando e ajudando o narrador em seus argumentos sobre a personagem, dado que “Eurídice costurava até a exaustão, para em seguida, ir dormir um sono sem sonhos, porque ela não precisava mais deles” (BATALHA, 2016, p. 44). Há, nesse ponto, uma senhora que ficou conhecida nos bairros do Rio de Janeiro por ser a melhor costureira que já tinham visto. Tudo o que pediam, ela fazia, tirando moldes e medidas, sem atrasos ou complicações.

Mas isso acaba quando Antenor descobre essa Eurídice que ele não sabia que existia. Uma esposa que não vivia exclusivamente para ele e para os filhos. E que não correspondia a nada do que esperava, já que, segundo o que ele pensava “uma boa esposa não arranja projetos paralelos. Uma boa esposa só tem olhos para o marido e os filhos. Eu tenho que ter tranquilidade pra trabalhar, você tem que cuidar das crianças” (BATALHA, 2016, p. 53). Pela terceira vez, Eurídice

tem seus sonhos destruídos pelos modelos da sociedade em que vive e que a cercam. Fica presa dentro de casa, onde não é ouvida e não é vista.

d) O romance da invisibilidade

Passados anos de vida e casamento, Eurídice se fecha para o mundo, e “simplesmente parou. (...) parou em seu posto no sofá, de frente para a estante de livros. E ali ficou - meio songa, meio monga, meio morta” (BATALHA, 2016, p. 83). Nesse momento, ela é a mulher que prepara o café da manhã dos filhos e do marido, cuida da casa e, terminado o serviço, apenas existe. Sem mais nada em seu dia. Vivendo para outras pessoas. Fica explícita a coerção aplicada sobre a protagonista, que a delinea sob os preceitos masculinos e afunila suas possibilidades enquanto indivíduo. Então, chegamos ao último ato da protagonista. De tanto olhar para sua estante de livros, Eurídice um dia se dá conta de que tem sua estante de livros.

De acordo com Rozsika Parker, “a feminilidade é um produto social e psicossocial” (1984, p. 96), contudo, participar do mundo artístico não faz parte desse produto, mas quando acontece “A maneira específica de apresentar o trabalho de mulheres – a afirmação constante da fraqueza feminina da arte das mulheres – sustenta a dominação da masculinidade e da arte masculina.” (PARKER, 1984, p. 98).

Assim sendo, quando se dá conta de sua estante de livros, Eurídice decide escrever. O que, como vimos, não é algo que faz parte do modelo social disseminado e desempenhado pela protagonista. Em virtude desse acontecimento, observamos uma mudança completa da personagem, de como ela enxerga a si mesma, e de como passa a ser vista por seu marido e filhos. É uma Eurídice que não se importa mais com o que dizem, que está em um mundo no qual interessa somente aquilo que sai de sua máquina de escrever: ela escreve um livro “sobre a história da invisibilidade” (BATALHA, 2016, p. 164). Portanto, é a sua própria história que está no livro, este considerado, após inúmeras tentativas improdutivas, como o único momento em que ela não é neutralizada pois nem consideram que ela poderia escrever um livro. Este ofício sequer representa uma ameaça, diferente das situações anteriores:

Eurídice só podia ser levada a sério quando dizia que o jantar estava na mesa, ou que era hora de acordar para a escola. Seus projetos estavam confinados ao universo daquela casa. Ou quiça do bairro, se o projeto em questão envolvesse fazer sanduíches de queijo para as vizinhas nos dias das festas de aniversário. (BATALHA, 2016, p. 165)

Com base nos pontos levantados, evidenciamos que os traços de resistência da personagem em relação ao modelo que a sociedade projeta nela e para ela, na verdade, são reafirmações desse mesmo modelo. Dito de outra maneira, conforme o narrador nos explica, ela se mostra excepcional em tudo que é necessário para que seja uma mulher. Ela costura, cozinha e escreve. Mas costura vestidos lindos que poderiam estar em passarelas; cozinha e cria o que poderia estar em muitas casas se conseguisse publicar seu livro; e escreve aquilo que é vivenciado diariamente por muitas mulheres. Tudo isso é criado em nosso imaginário pelo narrador com suas intrusões no decorrer dos episódios. Não obstante, a personagem de Eurídice não consegue se desvencilhar dos moldes em que é posta. O romance termina da maneira como começou, uma dona de casa que lava, passa e cozinha para os filhos e para o marido. Nunca vivendo para si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, observamos que o modelo social que é aplicado sob a personagem acarreta em diferentes funções e usos de sua feminilidade. O aspecto principal é o uso da protagonista que, enquanto mulher, tem seu corpo direcionado para diferentes fins. Sobre as especificidades que fazem de Eurídice Gusmão uma mulher, ou seja, a maternidade, o matrimônio, a submissão, posto que estes estão intrínsecos à sua história, nota-se que estas características compõem um dado modelo do que é ser mulher. Especialmente na sociedade do século XX, em que a narrativa se passa, é possível presenciar tanto no discurso publicitário quanto nos relatos das “das minhas, e das suas avós” (BATALHA, 2016, p. 8.) estes estereótipos comportamentais. A mulher é vista, portanto, como um objeto para a satisfação sexual do **outro**, como uma incubadora e como uma empregada. A todo momento, é requerida para servir e é ensinada desde a infância a fazer isso. O romance de Batalha nos ensina, em certa medida, o quanto as teses de Simone de Beauvoir sobre o feminino continuam pertinentes.

Outrossim, o caráter metalinguístico do romance sustenta um paradoxo sob as formas de resistência de Eurídice, visto que é nas tarefas e funções que a sociedade espera que ela desempenhe que ela encontrará meios de tentar se desvencilhar. Ainda que falhe ao longo destas tentativas, vemos que em sua última ação ela acerta quando faz algo que não está englobado no padrão social. Por isso, na medida em que ganha consciência sobre a invisibilidade a que está submetida, é por meio do ato de escrever que conseguirá, enfim, algo: a visibilidade. Embora termine como começa – uma dona de casa, mãe e esposa, ela continua resiliente em suas entrelinhas. Criando os traços de resistência frente ao mundo masculino que lhe impõe regras e padrões comportamentais.

REFERÊNCIAS

- BATALHA, M. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BARBOSSA, C; TESSMAN, D. F. *Violência sexual nas relações conjugais e a possibilidade de configurar-se crime de estupro marital*. Judicare, 2014.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo – 1 e 2*. 5. ed. Trad. S. Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p. 33 – 56.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1976.
- PARKER, R. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, A. et al. (Orgs). *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019, p. 95 - p. 105.

O ESPAÇO E A MEMÓRIA AFETIVA DA PERSONAGEM CELINA EM *RAKUSHISHA* DE ADRIANA LISBOA

JOSÉ NILTON PEREIRA DE MOURA JÚNIOR⁴¹
FRANCISCA LAILSA RIBEIRO PINTO⁴²

RESUMO: A pesquisa promoverá um estudo do romance *Rakushisha* (2007) de Adriana Lisboa, narrativa que se destaca no cenário literário nacional por abordar de forma singular temáticas relacionadas aos afetos da mulher moderna. O objetivo deste estudo será analisar como as memórias afetivas contribuem para a construção do espaço da personagem Celina de *Rakushisha*, buscando identificar a trajetória que a mesma percorre afim de reconstruir sua identidade perdida em decorrência de traumas afetivos do passado. Diante disso, a relevância desta pesquisa se dá pela contribuição teórica que a mesma trará para os estudos literários de autoria feminina, mostrando como o ato de transitar constitui a mulher como indivíduo político e social, figura essa que na contemporaneidade ganha novos ambientes para desbravar e redescobrir-se. O estudo usará como embasamento teórico autores como Massey (2008) e Dalcastagnè (2012) dialogando sobre o conceito de espaço; a releitura de Castro (2016) sobre a teoria dos afetos de Spinoza, e Huyssen (2000) com a discussão sobre as memórias afetivas, entre outros. Pretende-se assim, mostrar como as memórias afetivas contribuirão para que Celina reencontre sua identidade enquanto mulher e se refaça a partir do contato o novo espaço, mudando assim sua forma de se perceber no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Afeto. Identidade. Literatura contemporânea. Personagem feminina.

INTRODUÇÃO

O romance *Rakushisha* de Adriana Lisboa foi publicado em 2007 na cidade do Rio de Janeiro. A narrativa ganhou destaque no cenário literário e atingiu um sucesso internacional, sendo o mesmo traduzido para idiomas como inglês, italiano e espanhol. *Rakushisha* surge em mais um cenário de discussões sobre o papel social da mulher contemporânea, trazendo em seu enredo questões como traumas emocionais, liberdade de deslocamento, sentimentos efêmeros, maternidade, casamento e entre outros temas específicos do gênero feminino.

O enredo gira em torno de Celina e Haruki, uma costureira e um ilustrador que se conhecem em um metrô da cidade do Rio de Janeiro. Daí em diante eles iniciam uma relação amorosa e certo tempo depois, a costureira recebe um convite de Haruki para acompanhá-lo em uma viagem ao Japão. Ela aceita e decide ir de modo impulsivo, vendo nessa viagem uma oportunidade de abandonar sua realidade atual. Após a chegada dos personagens ao Japão, a autora busca fazer um entrelaçamento de enredos, voltando ao passado de Celina para narrar alguns dos acontecimentos como forma de lembranças que ela estava tendo naquele momento, memórias essas estimuladas pelo espaço que a mesma estava conhecendo.

⁴¹ Graduando do Curso de Letras Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus de Patu/RN, e-mail: junior-pereira80@hotmail.com

⁴² Mestre em Letras, docente do departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus de Patu/RN, e-mail: franciscailisa@uern.br

Após a leitura de *Rakushisha*, percebemos que há uma grande influência das memórias afetivas do passado da personagem Celina na construção do espaço em que ela transita no presente, tendo este uma importância singular na construção do enredo. Com base nisso, o objetivo do estudo é identificar como o espaço se constitui a partir da memória afetiva da personagem, mostrando como o ato de se deslocar contribuirá para a evolução emocional que a mesma terá no decorrer da narrativa. Dessa maneira, nosso propósito é contribuir de forma significativa para os estudos literários, fazendo com que o leitor consiga compreender a teoria dos espaços contemporâneos, levando em consideração também as questões políticas e sociais em torno do romance.

Após ser realizada uma leitura crítica-analítica da narrativa, o presente trabalho formulará uma discussão que será dividida em três partes: iniciará com uma reflexão sobre as perspectivas contemporâneas de espaço como participante ativo no enredo, tendo como base as teorias de Andrade (2008), Massey (2008) e Dalcastagnè (2012). Posteriormente, será mostrado detalhadamente como a protagonista feminina será influenciada pelos afetos em relação a sua construção identitária, de acordo com Corrêa (2017), Castro (2016) e Deleuze e Parnet (1998). E na terceira parte serão utilizados Huyssen (2000) e Halbwachs (1990) para explicar como as memórias afetivas se tornam essenciais na construção do espaço da personagem feminina.

O ESPAÇO DE CELINA EM UMA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA

As obras literárias carregam em sua composição marcas de cunho social, econômico e até cultural do seu contexto de produção, o que torna a mesma de suma importância para os estudos científicos em geral. Dessa forma, para analisar o texto de Adriana Lisboa é importante se situar e conhecer parte desse contexto, através de uma discussão sobre as novas tendências da literatura feminina, em diálogo com as novas perspectivas teóricas de espaços.

Tratar do espaço desta narrativa é um tanto complexo, pois há uma multiplicidade de lugares e todos possuem uma transitividade particular, característica marcante na literatura contemporânea. Segundo Dalcastagnè (2012) o espaço surge não apenas como um simples plano de fundo para acontecer o enredo, mas como participante ativo e determinante da significação do romance. Com isso, há em *Rakushisha* uma desconstrução da ideia de espaço enquanto estático que era reproduzido nas obras clássicas do passado. As teorias referentes ao espaço contemporâneo abarcam essas novas representações do mundo globalizado e esse romance é um exemplo claro desta perspectiva na prática, no qual, pode ser percebido na protagonista, um ser oprimido que segundo Dalcastagnè (2012) sempre teve uma ambientação restrita ao lar, mas que nesta narrativa isso muda, saindo da esfera privada para a pública, transitividade que influencia diretamente na construção da mesma enquanto mulher.

Segundo Massey (2008, p. 29) “[...] reconhecemos o espaço como o produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno”, com isso, entende-se que a trajetória entre o Brasil e o Japão promove um choque cultural que contribui de forma direta para a construção afetiva de Celina, que tem a possibilidade de conhecer esses novos ambientes e isso faz com que ela tenha constantes reflexões estimuladas por suas memórias afetivas relacionadas as vivências do passado. O contraste cultural que acontece através do contato da personagem com um país tão diferente do seu promoverá essas reflexões, o que ocasionará na revisão dos laços afetivos do passado e fará

com que posteriormente a mesma consiga fazer vir à tona seus traumas e dores, podendo assim reconhecer quais as mazelas emocionais que a impedem de seguir em frente.

Observa-se que no romance, Celina vê a atitude de se locomover como algo que vai além da simples mobilidade de espaços físicos, o ato de viajar é perceber que tudo que somos é um ponto em determinado espaço/tempo e se deslocar nesse contexto é, além de tudo, uma possibilidade de se moldar como indivíduo. Os textos do poeta Matsuo Bashō são utilizados por ela como um guia em todo esse processo, fazendo com que a mesma se envolva nas suas filosofias e perceba a importância que a viagem tem no que diz respeito ao autoconhecimento:

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feitos a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashō num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar (LISBOA, 2007, p. 11).

Percebe-se que o termo viagem reproduz essa transitividade de espaços, e as escritas do poeta Bashō servem de ancora nessa busca ao desconhecido. Ela conhece o poeta através de Haruki e quando fica sozinha em *Kyoto*, decide fazer a leitura do diário e se deixa ser guiada por ele enquanto conhece a cidade. Esse poeta possui uma importância significativa nesse processo de descobrimento identitário de Celina.

Lisboa produz esse diálogo com o poeta também no intuito de apresentar a protagonista Celina uma referência do oriente, mantendo a mesma em contato direto com os valores daquele ambiente, o que fará com que a cultura japonesa norteie suas escolhas a partir de então. Desse modo, as poesias se tornam uma maneira do leitor se familiarizar com essa cultura que parece tão distante para o ocidente, assim como Celina faz em sua trajetória.

No momento em que Celina chega à cidade de *Kyoto*, inicia o processo de reconhecimento do ambiente ao seu redor, observando todos os detalhes dos objetos do apartamento assim como posteriormente as ruas da cidade, sendo tudo muito fascinante por ser um ambiente desconhecido. Segundo Andrade (2008) a cidade é vista inicialmente como física, geográfica. Depois ela começa a ser a “cidade da alma”, das memórias e das saudades. A personagem passa por isso, vendo inicialmente *Kyoto* não mais como um espaço físico, mais sim como um espaço de novas possibilidades, aquele ambiente fazia parte dela e contribuía no seu processo de ressignificação.

Celina percorre toda a cidade, sentindo do modo sensível todos os detalhes, entrando em contato direto com o ambiente ao seu redor. Essa atitude é muito comum em personagens clássicos denominados *Flâneur*, dessa forma:

A trajetória do flâneur* não leva a lugar algum e provem de lugar nenhum. É uma trajetória sem coordenadas espaciais fixas; resumindo, não há nenhum ponto de referência a partir do qual fazer predições sobre o futuro do flâneur. Pois o flâneur é uma entidade sem passado ou futuro, sem identidade: uma entidade de contingência e indeterminação (MASSEY, 2008, p. 171).

O ato de desbravar de Celina pode ser considerado flânar em pleno contemporâneo, pois ela reflete sobre as sobre as peculiares diferenças com seu país de origem, identificando também as mudanças que o tempo causou naquelas ruas de *Kyoto*, hoje praticamente irreconhecíveis pelos

próprios moradores. Isso faz com que ela se perceba naquele espaço e encontre uma ligação entre o lugar e ela mesma, ambos lidando com as mudanças causadas pelo tempo e compartilhando a dor de não reconhecer mais sua identidade.

A locomoção é o fator primordial para o processo de reconhecimento de si, podendo-se perceber isso quando ela diz “Estou reaprendendo a andar” (LISBOA, 2007, p.09), ou seja, o ato de desbravar é se libertar da prisão que é o seu passado traumático. Também notamos essa transitividade como uma metáfora para a ideia de recomeço, logo o desespero faz com que ela haja com irracionalidade e busque isso, sendo as emoções o guia para suas escolhas nesse momento. Para a personagem, o ato de viajar é acima de tudo superar, é tentar esquecer o passado e descobrir novas formas de equilíbrio pessoal, todavia, ela descobrirá que não conseguirá fugir dos seus traumas do passado e mais cedo ou mais tarde terá que lidar com eles. É nesse momento que o despertar das lembranças serão fundamentais.

Massey (2008) defende o espaço como aberto a possibilidades, ou seja, imprevisível. A personagem Celina representa esse indivíduo cada vez mais frenético da modernidade, tendo um leque de possibilidade para se locomover de modo bastante prático. O espaço geográfico que ela percorre faz com que a mesma se coloque nesse novo ambiente, sendo esse uma folha em branco no qual ela pudesse redesenhar sua história. Para isso, a autora cria uma ponte entre as memórias afetivas do passado de Celina e o tempo presente, fazendo com que ela vivencie novamente alguns momentos da sua vida através das lembranças, o que promoverá a ressignificação das mesmas a partir desse contato com *Kyoto*, ou seja, o novo.

As mulheres, na maioria das vezes, foram representadas na literatura como domésticas, e todo enredo acontecia naquele ambiente. Celina é uma construção positiva do ponto de vista político e social para a literatura, pois coloca uma personagem historicamente reprimida para dar vida a uma desbravadora, todavia, “o espaço público aparece, então, ainda como o lugar de estranhamento, por onde as mulheres circulam, mas carregando sua bagagem, sempre prontas a voltar para casa” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 125). Logo, é possível perceber que o espaço de onde Celina veio ainda faz parte da sua realidade emocional, por isso ela leva para o Japão toda sua bagagem de traumas, e buscará formas conscientes e inconscientes de lidar com eles no decorrer da narrativa.

Adriana Lisboa coloca o conceito de desbravamento de duas formas na narrativa, enquanto Celina conhece novos espaços físicos, ela também reconhece partes dela mesma que o tempo e outros fatores a impossibilitaram de conhecer, com isso ela descobre tanto ambientes intrínsecos como extrínsecos a ela paralelamente, fazendo com que a mesma começasse a reconhecer parte em si que foram esquecidas durante muito tempo.

A personagem percorre alguns lugares da cidade com o objetivo de conhecer o novo, procurando o bem estar no desconhecido. A atitude de buscar se redescobrir é um ato em benefício próprio, e para uma mulher isso pode parecer inovador, pois ainda existe um sistema político que dita como elas devem agir ou se portar, entre outras questões. Esta estrutura faz com que elas sejam ensinadas a cuidar dos outros, tornando este costume enraizado na cultura, fato que pode ser comprovado quando percebemos quais as profissões mais comuns ao sexo feminino, que são: professora, babá, enfermeira, etc. Contudo, Celina resolve cuidar de si, sendo ela mesma capaz de se renovar por si só a partir do momento em que sai do seu espaço original e busca se reestruturar naquele novo ambiente.

É interessante destacar que esses traumas são provocados a partir do momento em que a personagem não se reconhece mais como mãe e nem mulher, o que delega que esse valor socialmente criado e reproduzido, de dona do lar, ainda faz parte de Celina. Porém, ela é construída por Lisboa como uma mulher que, mesmo presa aos valores patriarcais, continua em um processo de mudança que fora desencadeado a partir do trauma do luto. O espaço de Celina é crucial nesse momento, e essa evolução só é possível se esse ambiente não for o mesmo que produziu sua dor.

A QUESTÃO DOS AFETOS

A questão dos afetos é discutida com frequência nas narrativas contemporâneas. Com o passar do tempo essa teoria começa a ser também estudada nos textos de autoria feminina, tendo uma nova perspectiva voltada para as personagens femininas na literatura. Os afetos começam a ser problematizados com seriedade no período denominado virada afetiva, que segundo Corrêa (2017) “pode ser vista como a tomada de consciência de que a realidade e o mundo não simplesmente se movem por relações mecânicas e impessoais, mas se “comovem”, isto é, possuem um comportamento, uma interioridade”, ou seja, é nesse momento da história que as emoções começam a ser tratadas como indissociáveis a natureza humana, tendo influência direta na tomada de atitudes, mesmo que de modo inconsciente.

Um dos maiores estudiosos deste conceito foi o filósofo Baruch de Espinosa (1632 – 1677). Ele buscou desconstruir a ideia mais popular da época, de que o corpo humano se assemelhava a uma máquina e a emoção era rival da razão, ou seja, para se pensar racionalmente era necessário se livrar dos afetos. Através de uma releitura dos escritos de Espinoza, Castro (2016, p. 69) diz que “Os afetos influenciam diretamente na vida humana, já que nunca podem ser suprimidos; nem mesmo por uma ideia, mesmo que seja verdadeira; pois um afeto só pode ser refreado por um afeto contrário e mais forte”. No texto de Lisboa, o ato de viajar é o que faz com que os afetos de Celina sejam refreados e o que provoca drásticas mudanças psíquicas que a farão evoluir, por isso é indiscutível a importância de se conhecer a influência das emoções nas atividades cotidianas de toda natureza e sua influência nas construções literárias.

Celina é alguém que se constrói a partir do ato de afetar e ser afetada. Os afetos “ora nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria)” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49). A personagem vive um momento de tristeza profunda em seu país de origem após a perda da sua filha, contudo não se permite sentir essa dor de fato, o que fará com que ela guarde para si essa tristeza e não consiga superar. Contudo, o ato de transitar entre ambientes promove um reconhecimento de si que irá moldá-la e novos afetos irão ser redescobertos depois de muito tempo.

As memórias afetivas das suas experiências vividas no passado são despertadas em consequência desse contato com o novo, fato que fará com que a autora retorne na cronologia da narrativa para contar algumas das vivências de Celina com sua família, lembranças essas que marcaram a personagem enquanto mãe e esposa. A sociedade machista que a rodeia fez com que ela se limitasse aquela vivência de espaço privado familiar, o que fez a mesma tomar decisões em benefício daquele núcleo e esquecesse dela mesma. Somente após uma mudança brusca de

realidade que ela pôde então ter possibilidade de repensar fora daquele habitat familiar e pudesse assim se perceber como mulher, ir além desses papéis socialmente impostos.

No trecho: “Seis anos antes, a dor apareceu na sua vida como um monstro saltando do armário. O jacaré escondido debaixo da cama, que poderia morder sua mão, se a deixasse para fora do lençol” (LISBOA, 2007, p. 86), pode-se supor que a autora faz uma referência a dor que ela vivenciou no passado com a morte da única filha, dor essa que é revivida a partir do luto que nunca foi superado e até então provoca efeitos negativos que a impedem de seguir em frente. Esse acontecimento provoca diversos sentimentos como insegurança, tristeza, e frustração, que serão carregados durante anos, contudo, todas essas sensações são desencadeadas por um denominador comum, a culpa.

“A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 50) O afeto da culpa sempre acompanhou Celina após o acontecimento. Este afeto é o que aprisiona a personagem durante muito tempo, mas ele parte de uma raiz bem mais profunda da nossa sociedade, que aprisiona mulheres para reproduzir a repressão, começando assim pelo ponto mais fraco, o emocional.

No trecho a seguir Celina narra o quão duro é lidar com aquele dia em especial e a culpa mais uma vez faz com que ela não consiga lidar com esse momento: “Hoje Alice faria aniversário. Mas os aniversários de Alice acabaram quando ela fez sete anos. Ao lembra de Alice, ao pensar em Alice – mas como reduzi-la a uma lembrança, como reduzi-la a um pensamento?” (LISBOA, 2007, p. 117). Assim, é possível perceber a culpa que a personagem tem em pensar na superação da morte da filha, matar dentro dela o que ela tanto lutou para manter vivo, esquecendo até o fato de que sua filha partiu e não está mais em sua convivência.

Nos anos seguintes ao acontecimento trágico, o trauma se transforma em desespero e faz com que ela procure um culpado para sua dor e é o pai da menina, que dirigia o carro no momento do acidente, que carregará esse fardo. Marco não consegue lidar com esse conflito e ambos desistem do casamento. Nesse trecho, quando Celina já está em *Kyoto*, ela toma consciência de que não deixou seu passado no Brasil, podendo observar no trecho:

Que mistério, estar ali, em Kyoto, pensando em Alice. Um mistério tangível, visível, um mistério-libélula batendo suas asas pequenas no infinito do ar [...]. Que mistério, estar ali, em Kyoto, pensando em Marco. Um mistério concreto, sensível um mistério que a agarrava pelo pescoço e a projetava no infinito do ar. Ter rompido os elos, os laços, tudo aquilo que conduzia a ele. Menos a mágoa. A memória de ter caído, um dia, na rua que lhe traria mais azar. De ter partido o espelho. De ter invocado o desespero na oscilação quase nada das asas quebradiças de uma libélula. (LISBOA, 2007, p. 40).

Dessa forma, percebe-se como a autora usa metáforas para mostrar como se sentia em toda narrativa dando pistas sobre o desenrolar do enredo. A pontuação mostra pausas para o leitor que podem representar a impressão de cansaço da personagem, pausas de quem está cansado de tanto correr em busca de uma felicidade inalcançável.

No trecho anterior, Celina é estimulada a retomar suas lembranças a partir dessa mobilidade e troca de espaços, conseguindo assim se auto conhecer e identificar o que a impedia de seguir em frente, a culpa, achar que ela não foi uma boa mãe e por isso esse acontecimento aconteceu, e que posteriormente foi transferido para Marco, seu marido na época.

O papel de mulher enquanto mãe de família foi o que sempre regeu Celina e quando ela se viu sem isso, não mais se reconheceu. A mulher que não é mãe e não é esposa, para que serve? nesse momento ela começa a resgatar sua identidade perdida, logo a memória afetiva é o gatilho que irá proporcionar a personagem essa auto reflexão para um futuro recomeço.

O PAPEL DAS MEMÓRIAS AFETIVAS NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DE CELINA

É muito comum nos depararmos com o retorno de alguns costumes, ideias e até valores patriarcais, tornando sempre recorrente esse ciclo histórico nas sociedades. Logo, o que se vê atualmente é uma forte tendência a retomada de práticas conservadoras, fato esse que influencia de modo direto todos os veículos culturais e perspectivas ideológicas, se refletindo assim na vivência das pessoas e em especial das mulheres.

O retorno ao passado pode se tornar preocupante no que diz respeito às questões políticas e sociais por alguns acreditarem que certos valores e perspectivas precisam retornar. De todo modo:

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? (HUYSSSEN, 2000, P. 15).

Se faz relevante perceber que toda essa manifestação de retorno pertence a uma cultura elitizada de homens brancos de classe média. A partir disso, pode-se supor que há por trás disso uma forte ideologia que não nasceu aleatoriamente, mas que foi criada em benefício de algumas classes sociais, sendo usado também para conservar a repressão sobre as minorias.

As produções literárias também sofrem influência dessas novas perspectivas teóricas, como se pode observar em *Rakushisha*. Adriana Lisboa constrói todo o livro na estrutura de um diário, assim também percebemos a valorização das memórias por parte da literata, por escolher este formato de texto, sendo também uma jogada estilística para o leitor se sentir mais próximo do texto, dando um certo toque de realidade ao texto ficcional.

A personagem Celina é um ser aprisionado ao seu passado, o que causa um bloqueio no seu presente. É preciso problematizar em que circunstâncias a costureira viaja, pois mesmo ela tendo essa atitude ainda é preciso considerar que sua motivação foi o convite de um homem branco de classe média, logo podemos sugerir que ainda existe uma subordinação emocional por parte da personagem. Os poderes políticos usam desses valores patriarcais como domesticação ideológica das mulheres. No caso de Celina, são as memórias do passado que a prendem nesses valores socialmente construídos, sendo a dor a consequência do seu não reconhecimento como mulher.

Podemos perceber na narrativa de Lisboa que as memórias são utilizadas pela autora para justificar as problemáticas emocionais do presente da personagem Celina, revivendo seus traumas e afetos em busca de uma libertação psíquica, tornando assim o passado vivo. Segundo Huyssen (2000) memórias são revividas por medo do esquecimento, fato esse que pode ter ocorrido com a personagem, que coloca à tona todas as suas emoções nas lembranças de sua antiga família por

medo de esquecer aqueles bons momentos com sua filha, medo esse ocasionado mais uma vez pela culpa da superação. Celina não se permite sofrer a dor da perda, pois ainda não conformou-se de que sua filha não está mais ao seu lado, por isso ela tenta incansavelmente manter suas memórias vivas naquele ambiente novo, consequência da culpa que ela sentia por pensar em seguir em frente, afeto esse que é implantado socialmente para manutenção da repressão as mulheres.

A memória e o espaço de Celina são interligados. O ato de se deslocar é, portanto, o meio de Celina evoluir afetivamente, traçando metas como se livrar da culpa socialmente implantada e alcançar o perdão, como diz no trecho, “Mas é preciso ter pequenas metas. Um pé depois do outro. Até que o peso das pernas se anule e caminhar seja quase fácil, quase corriqueiro.” (LISBOA, 2007, p. 13), logo, a ideia de andar faz referência ao conceito de viver, e Celina precisava reaprender a viver, e ter a consciência que para isso ela precisa fugir de uma realidade que ela mesma criou e que por muito tempo foi sua prisão.

A personagem transita entre a memória coletiva e individual, todavia focaremos em como Celina resgata essas memórias individuais neste processo. Toda representação mental é fruto de referências internas e externas ao indivíduo, logo “Um homem, para evocar seu próprio passado, [...] se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade” (HALBWACHS, 1990, p. 54), a partir dessa ideia Celina resgata as lembranças através de pontos de referência que estão presentes no espaço que ela habita, ou seja, a cidade de *Kyoto*. Um exemplo disso é quando a protagonista vê um sapato em uma feira da cidade e logo desperta a lembrança da sua filha falecida ou até mesmo referências totalmente desconhecidas que se tornam afetivamente próximas, como o Diário de Bachō e até o ambiente em que fica a Cabana dos Caquis caídos, *Rakushisha*.

Celina também sente culpa por não conseguir expressar a sua dor, ela acredita que de alguma forma, sentir que a filha ainda está viva fará com que ela continue presente mas no fundo tem consciência que precisa reestabelecer sua vida, e é nesse momento que ela começa a se livrar de toda angustia presente em seu peito:

A água tolda os olhos de Celina enquanto ela empurra a bicicleta até a Rakushisha, a cabana que pertenceu a Kyorai e onde seu mestre Bashō hospedou-se pela última vez [...] A água nos olhos de Celina, que brota vinda de um lugar recém-descoberto, que brota pela vendedora da loja de artesanato em Sagano e pelo aniversário de Alice por Celina, que não consegue estreitar sombras nos braços, e por Marco, e pelos mortos no campo de batalha, e por Haruki, que neste momento retorna de Tóquio, e por Yukiko, a mulher que Haruki ama, a mulher que ama Haruki. Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima tsuyu, que se inaugura agora. (LISBOA, 2007, p.120).

Dessa forma, é possível notar que Celina encontra progresso em seu processo de cura interior, pois é nesse momento que ela consegue expressar a dor que vinha cristalizando há muito tempo através do choro. Logo a autora através da simbologia, usa elementos como a água que é instável e dinâmica nos rios, fato que representa a passagem ou mudança, com isso percebe-se que ela inicia um novo estágio na sua vida. O termo *tsuyu* que representa esse período chuvoso que o Japão vivencia, sendo esse colocado pela autora como a representação da tensão emocional

que ela estava passando, porém, pode ser vista também como sinal de esperança, pois depois de toda tempestade há um reflorescer, ou seja, um recomeço para Celina.

A personagem faz um questionamento em relação ao conforto que encontrou naquele lugar tão desconhecido: “como seria possível que se sentisse em casa ali, se não entendia nem mesmo as inscrições nas placas ao seu redor?” (LISBOA, 2007, p. 38). Nesse trecho, vemos o acolhimento que a protagonista encontrou nessa cidade, ou seja, o ambiente ideal para se redescobrir e que através das suas memórias afetivas, aquele ambiente também pudesse se tornar um pouco seu, fato esse que proporcionou o bem estar de se sentir bem tão longe de casa, pois ali também se tornou um pouco sua casa.

As memórias afetivas se tornam um elemento crucial para que Celina pudesse se reconfigurar e voltar para casa diferente. O espaço que a mesma estava inserida naquele momento pôde proporcionar sua paz e reestruturar seu equilíbrio interior novamente, fazendo com que todo aquele contexto faça parte da sua construção a partir de então.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fato que a literatura de autoria feminina conseguiu um maior reconhecimento no cenário literário contemporâneo. A personagem feminina está sendo representada de maneira mais reflexiva, fazendo com que o texto além de tudo não seja somente literário, mas também político. Celina de *Rakushisha* representa todas essas mulheres que enraizaram valores patriarcais em sua identidade, fazendo assim com que a mesma se limite a esse território e não consiga enxergar o que existe além desses papéis socialmente impostos. O trauma da perda precoce da filha motiva Celina a fugir da sua realidade para se redescobrir em um outro ambiente, fazendo com que ela transite e tente deixar seu passado para trás através do contato com espaços totalmente diferentes do seu. O ato de transitar promove uma autodescoberta fora da bolha e as memórias afetivas que a mesma carrega das suas vivências do passado com sua família faz com que Celina sinta que pertence aquele lugar, que ali ficará marcado como o novo começo, a superação das amarras que a culpa causou. Uma prisão que durou anos, mas que a partir de então não existe mais.

O romance é construído a partir de uma prosa poética, bem comum nas narrativas contemporâneas. A pontuação, assim como as simbologias presentes na narrativa são estratégias estilísticas da autora para instigar a sensibilidade do leitor em relação aos afetos do luto, da tristeza e principalmente da culpa que a Celina carrega durante todo esse percurso. Também é perceptível que há uma transitividade tanto física como emocional em Celina, o que faz com que o ato de viajar seja a solução para seus problemas.

O romance *Rakushisha* de Adriana Lisboa é um texto literário de grande relevância para os estudos referente a crítica feminista, pois comove e conscientiza o leitor, reproduzindo em Celina as amarras que a mulher moderna ainda possui, presa a um sistema que oprime através dos valores tradicionais implantados socialmente. Dessa fora, a presente pesquisa deve ser vista como um ponto de partida para as novas perspectivas que virão no futuro, pois só assim poderemos entender qual o papel da mulher na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cátia. I. N. B. **Flanêurs em Lisboa: Pessoa, Saramago e Tabucchi**. In: visões poéticas de espaço – Ensaios. Assis, SP: UNESP publicações, 2008.

CASTRO, Rafael dos Santos. Os Afetos (Affectus) na Ética de Benedictus de Spinoza. In: **Olhares ético e político sobre a filosofia de Benedictus de Spinoza** / Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Francisca Juliana Barros Sousa Lima (org.). Fortaleza, CE: EdUECE, 2016.

CORRÊA, Diogo da S. **Sobre afetos e a virada afetiva**. SOCIOFILO, 2017. Disponível em: <https://blogdosociofilo.com/2017/10/26/sobre-afetos-e-a-virada-afetiva-por-diogo-silva-correa/>. Acesso em: 06 de maio de 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: escuta, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos tribunais, 1990.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídias**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000

LISBOA, Adriana. **Rakushisha**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

A OPRESSÃO DO CORPO FEMININO EM A MULHER QUE AMAVA CACHORROS, DE IVANA ARRUDA LEITE

TATIANE PEREIRA FERNANDES⁴³

BRUNO SANTOS MELO⁴⁴

RESUMO: O objetivo é analisar pela ótica da personagem Roberta como ela lida diante do tratamento com o seu corpo e a sua sexualidade, face a falta de afeto ou prazer submetidos ao longo dos anos pela opressão do masculino no conto *A mulher que amava cachorros*, inserido no livro *Cachorros* (2015), da escritora Ivana Arruda Leite. Atinente a isso, o comportamento de submissão da protagonista é próprio do discurso dominante que projeta na disciplinarização do seu corpo uma relação de poder, imbuída na dependência que a conduz tanto pela proteção que ela encontra quanto na exploração do seu corpo e economicamente pelo masculino. A opressão sofrida por ela é reflexo de uma violência simbólica que oprime e disciplina o seu corpo como parte de um processo cultural, alicerçada na manutenção da honra masculina. Assim, Roberta encontra na fragilidade do seu parceiro uma maneira de se vingar por todo sofrimento acometido na relação amorosa. Desta maneira, lançamos mão da discussão do corpo disciplinado de Xavier (2007); a partir de Bourdieu (2014), Beauvoir (2016), Firestone (1976) sobre a opressão que privatiza a mulher diante de uma cultura (masculina) que reforça a dominação perante o corpo feminino, entre outros em consonância com a análise.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo, Mulher, Opressão.

PALAVRAS INICIAIS

As discussões em torno da opressão são questões enraizadas nas sociedades, uma vez que as demandas culturais engendraram mecanismos na dinâmica social estruturada pelo patriarcalismo exacerbado na dominação masculina. Desta maneira, ao longo das épocas pouco foi questionado as práticas de poder que oprimia as mulheres e as demais camadas sociais que eram desprivilegiadas. Tal questão é necessário para pensarmos como a história das mulheres, é uma história feita de silêncios, uma dura realidade aprisionada em arquetípicos fortemente delineados nas sociedades antigas, que construíram em torno da mulher um ideário imagético de

⁴³ Mestranda pelo programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), desenvolve sua pesquisa na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Graduada em Licenciatura plena em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, pela mesma instituição de ensino. É membro do Grupo de Pesquisa Observatório de Crítica literária, Ensino e Criação (CNPq). Têm interesse nos seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura de autoria feminina e Estudos de Gênero. Atentando também aos seguintes aspectos: Corpo, envelhecimento e Feminino. E-mail: tatianepereirafernandes10@gmail.com.

⁴⁴ Graduado em Letras Português (2017) pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), mestre (2020) e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) pela mesma instituição, na linha de pesquisa intitulada "Literatura Comparada e Intermidialidade; desenvolve um trabalho de tese em torno da atuação dos personagens secundários no arco "Guerra Civil?", em HQ's da Marvel. Atualmente, é integrante do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO/CNPq). Tem interesse por pesquisas que versam sobre literatura brasileira contemporânea e teoria literária, com interesse no estudo das HQ's. E-mail: bsantosletras@gmail.com.

aparência e comportamento que são características pontuais que revelam os paradigmas que se tornaram marcas da feminilidade como fala Simone de Beauvoir (2016).

Desta maneira, os valores culturais demonstram como a mulher viveu no limite das imposições de exploração pelos seus pais, maridos, e conforme os interesses da sociedade. Assim, as mulheres eram impelidas a viverem em consórcios de figuras masculinas, e não longe deles, uma vez que o seu papel social era voltado para o trabalho doméstico, de mãe, de esposa e de filha. Portanto, os papéis desempenhados reforçavam, ainda mais, a situação oprimida diante do masculino. Partindo das contribuições da feminista Shulamith Firestone, no seu texto “A dialética do sexo”, publicado em 1970, na sua célebre obra um clássico do pensamento feminista, ao defender a atuante opressão exacerbada na exploração do papel da mulher na sociedade, em que o sistema dos papéis sexuais se fundam “na ideia de que” “toda a cultura foi corrompida, em diferentes graus, pela polarização sexual” (FIRESTONE, 1970, p. 193). A partir disto, a leitura da pesquisadora oferece um parâmetro para compreendermos como “a cultura (masculina) foi (e é) parasitária, alimentando-se da força emocional das mulheres, sem reciprocidade” (FIRESTONE, 1970, p. 148).

Atinente a isto, o silenciamento que pesa no corpo feminino, estava estratificado tanto por atribuições a exemplo da reprodução quanto objetivação pelo masculino. Esses dois pontos elencados transformaram-se na marca da feminilidade, logo, através dessa marca Pierre Bourdieu (2014, p.24) diz que “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depósito de princípios de visão e de divisão sexualizantes”. Por isso, a naturalização ao longo dos séculos da dicotomia homem/mulher estava pautada nos papéis (divisão) sociais postos para ambos gêneros, sendo assim, a mulher estava direcionada ao espaço privado/doméstico. Assim, o estudioso diz que: “as mulheres [eram] encerradas em uma espécie de cerco invisível, [...] limitando o território deixado aos movimentos e aos deslocamentos do seu corpo enquanto os homens ocupam maior lugar com o seu corpo, sobretudo em lugares públicos” (BOURDIEU, 2014, p. 47). Além do mais, essa forma sedimentada de controle diante do corpo feminino, ameaçava e continha o corpo longe dos olhares e os direcionando ao espaço doméstico, pois, conservaram o corpo como um símbolo “ [...] convencional, e “motivado”, e assim percebido como quase natural” (BOURDIEU, 2014, p. 25) .

O corpo foi encarado pela sociedade durante séculos através do silenciamento, condicionado pelo viés social, cultural e político que cerceavam à mulher ao papel inferiorizado. Deste modo, a forte religiosidade é um dos fatores que moldam os discursos, afinal a repressão sexual era atuante através de proibições e vigilância que refletem na história da mulher, visto que os seus desejos e prazeres foram anulados pelo poder alicerçado socialmente pelas instituições que detinham uma certa influência na sociedade ao conduzir o que era considerado aceitável. De acordo com Michel Foucault (2013), no seu texto “A história da sexualidade I”, no século XIX, precisamente, o autor destaca como “a sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa a família conjugal [...] absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir” (FOUCAULT, 2013, p.9). Logo, percebe-se como a sociedade vitoriana estudada pelo teórico, refletiu no ocidente a determinada prática em que o ideário do sexo se tornou reprimido, proibido e condicionado a reprodução, sendo assim, o prazer foi colocado num plano inexistente para a mulher.

Posto isto, Foucault (2013) discute como os efeitos das determinadas instituições enraizaram um discurso que falar sobre sexo ou praticá-lo fora do matrimônio era inadmissível, já

que o resultado dessa interdição foi sendo introjetada pelas leis e regras reguladoras. Em uma revisão histórica realizada pela pesquisadora Mary Del Priore (2014) que fornece subsídio ao discutir como o sexo tinha a finalidade de procriação, a partir disso, a forma como a sexualidade feminina foi sendo anulada pelo masculino e o matrimônio, com intuito de limitar a mulher por meio do forte poder alicerçado pela moral e bons costumes construídos para manutenção da repressão, sendo uma forma em restringi-la dentro do espaço doméstico a redução do prazer, porque segundo Del Priore (2014) um modo encontrado para controlar o prazer, foi por meio desse movimento de dentro (lar, privado, doméstico) para fora (sociedade), pois era contra a natureza sentir prazer no ato sexual, uma vez que o sexo foi tido por muito tempo o objetivo de procriação, e distanciando o prazer e oprimindo a mulher diante do seu corpo. Assim, tanto Simone de Beauvoir (2016) quanto Michelle Perrot (2007) discutem como o corpo feminino foi encarado pela sociedade, tornando-se, assim, objeto para o masculino. Por essa razão, a vigilância sob o corpo foi inserida através das práticas sociais e culturais, de forma que se estabeleceu uma disciplina diante desse corpo, conduzido pelas instituições, logo, o corpo foi tratado como subalterno, subjugado, inferiorizado e silenciado. A própria Beauvoir (2016) afirma que o corpo da mulher foi atravessado pela cultura cristã que perpetuou sob a corporeidade a “a decadência da carne” (BEAUVOIR, 2016, p. 223), e a opressão atua como mecanismo de poder na manutenção da cultura masculina.

Diante disto, a presença efetiva da mulher na literatura arrudiana evidência nas suas narrativas pluralizadas, os cenários cotidianos, as personagens, as histórias, que se entrecruzam pelo único tema a condição feminina. A escritora traz à tona nas narrativas mulheres construídas através das relações amorosas, pelos seus desejos, pela vingança, pelo ódio, na maioria das vezes, mulheres solitárias, como também que sofrem, choram, se entregam incondicionalmente aos seus parceiros. Desta maneira, de acordo com Antônio de Pádua Silva (2010, p.175) as personagens de Leite “[...] reproduzem a Ordem negada (falocêntrica ou patriarcal, como muitos querem) e também agredem as estruturas dessa Ordem em busca de uma outra possibilidade de existência”. Assim, os conflitos e o embate com o masculino são um dos aspectos que demonstram o comportamento e atitudes subversivas, agindo por impulsos, e “[...] agredindo os seus parceiros física e verbalmente, resultando, desse enfrentamento da Ordem” (SILVA, 2010, p.175). Em razão disso, são mulheres que falam de amor, sexo, sentimentos, como diz Leite (2011) no depoimento: “São mulheres de carne e osso”⁴⁵.

Para tanto, no que diz respeito ao objeto de análise deste trabalho, lançamos mão da antologia de contos “Cachorros”, de Ivana Arruda Leite, que foi publicado em 2014, e pode-se perceber no conto “A mulher que amava cachorros”, a abrangência da opressão do corpo feminino.

“E EU, QUEM VIRÁ ME SALVAR?”⁴⁶

A personagem protagonista Roberta, é uma mulher madura que se relaciona amorosamente com um rapaz mais jovem chamado Lucas, de forma que os conflitos do casal espelham como o masculino enxerga o amadurecimento da personagem e como ela lida e

⁴⁵ Entrevista realizada em setembro de 2011, por Gabriel Carneiro, produzido por Gasolina Filmes para *Encontros de interrogação*, no canal do youtuber Itaú Cultural, duração 9:18 minutos.

⁴⁶ Fragmento retirado do conto A mulher que amava cachorros, de Ivana Arruda Leite.

interioriza a frustração através da sua vivência e experiência com o seu corpo. Desta maneira, percebe-se na trama como o desprezo por parte do masculino reverbera no tratamento com Roberta.

São inúmeras as evidências da sua condição subjugada :

Sete e meia da manhã e eu ouvindo Caetano nas alturas. Os vizinhos logo tocarão a campainha pedindo pra abaixar o som. Eles não entendem o que se passa nessa casa, que sempre foi tão normal, uma mulher aparentemente tão normal, amigos normais, livros debaixo do braço, uma miopia tão normal pra quem vivia com a cara nos livros. Ultimamente estava tudo de pernas pro ar. Os vizinhos espiavam de longe sem entender o porquê de tantos berros, palavrões, portas batendo e pratos estourando no chão na casa antes tão normal (LEITE, 2015, p. 45).

Este fragmentado acima abre a narrativa, e percebe-se as primeiras marcas o abuso como uma prática de violência por parte do masculino que reverbera adiante. Ele ainda diz :

Você acabou comigo, você destruiu minha vida, sua puta, ordinária. O que você quer de mim? Eu odeio você, tenho nojo de você. Você tem quarenta e três anos, Roberta, dez a mais do que eu! Não se enxerga, não? Como posso querer alguma coisa com você? Meu negócio é menininha gostosinha, morena de praia e não essa mosca morta, essa barata branca e descascada que é você. Larga o meu pé, me deixa em paz (LEITE, 2015, p. 45- 46).

A personagem se encontra presa num relacionamento desgastado pelas discussões e, sobretudo, como a humilhação por ser uma mulher mais velha que ele, a personagem diz: “conheci Lucas há treze anos. Eu trabalhava no banco quando ele, menino novo, fez concurso e passou. Eu já dez anos mais velha que ele nessa época. Isso sempre pesou” (LEITE, 2015, p. 47), acaba por pesar na maneira como o personagem Lucas faz referências negativas que exprime humilhação e opressão por parte dele. Roberta ainda relata para consigo mesma:

Às vezes, me dava um beijo de boa noite e ia para o seu quarto. Às vezes, afastava o rosto quando eu ia beijá-lo. O dia seguinte eu nunca sabia como seria. Pela manhã sempre muitos berros. Acordar e ter que viver tudo de novo lhe era insuportável. Sísifo crucificado, encarcerado no quatinho dos fundos. Some daqui com esse café com leite, berrava quando eu aparecia com a bandeja (LEITE, 2015, p. 45).

É expressa na narrativa a dependência afetiva da personagem que sempre o procura após as brigas, para tentar contornar as situações, mas sempre é tratada com indiferença. Deste modo, é uma mulher oprimida diante das posturas assumidas por Lucas na tentativa de desestabilizar ela nas discussões que são inúmeras na narrativa. Assim, este conto apresenta de forma simbólica, como a opressão é presente no universo da personagem Roberta, que não reage diante das violências cometidas pelo Lucas. Logo, a anulação reverbera na sua condição que não consegue se livrar dele, pois ele tem uma grande influência sob ela. Mesmo que ele suma por dias, Roberta ainda o espera em casa, mas se questiona: “Era a terceira vez que Lucas dormia fora de casa na semana. E pensar que ontem ele mal levantava da cama, era incapaz de dar um passo sozinho, precisava de mim para tudo” (LEITE, 2015, p.46). Esta preocupação da personagem desencadeia

uma reflexão em como se doa a anos por ele, e começa a observar os sumiços dele, e se encontra diante de Ester. Uma mulher que ele conheceu na assembleia do trabalho. E:

Agora dorme na casa dela, deve estar comendo a comida que ela faz, se é que ela faz comida, vai ver que nem tem fogão. Ela tem cara de quem não tem fogão. Ele também não tinha quando eu o trouxe pra cá. Não tinha fogão, não tinha cama, não tinha filtro, não tinha água. Fui eu quem lhe devolveu a sede que hoje ele mata em outras fontes (LEITE, 2015, p.47).

Roberta vive com a angústia diária pelo amor que sente por Lucas, mas que não é unilateral. Ela vai construindo a conscientização da sua condição oprimida diante do homem amado que não a respeita, e não a ama. Ela percebe que se doou demais no relacionamento, diferentemente, de Lucas que apenas retribuiu com humilhação. Mesmo que os atos dele são inadmissíveis, mas ela sentia pena de deixá-lo, ainda mais, quando ele sofreu um atropelamento no passado e ela cuidou dele, depois do coma. Roberta fala: “ Eu o tirei de lá, trouxe pra minha casa, dei-lhe casa, comida, roupa lavada, dinheiro, cigarro, médico, remédio, telefone, micro-ondas, pudim de leite condensado, bolo de aniversário, potes de cereja em calda [...]” (LEITE, 2015, p. 47), e, em troca Roberta recebia menosprezo. E fica evidente a depreciação que ele tinha por ela, quando Lucas diz: “Eu não entendia o que você, uma velha, queria comigo. Mas reconheço minha culpa. Eu te dava esperança, estava sempre por perto fazendo gracinha, brincando com seu cabelo, bagunçando sua mesa. Mas eu não queria nada com você, entende? Nada” (LEITE, 2015, p. 48). Em outro momento, as ações depreciativas de Lucas encontra-se presente, aqui, também: “ Meu negócio é menininha bonitinha, morena de praia. Até que teve aquela festa com muita bebida, muita maconha e a agente transou. Foi coisa de maluco. Jamais eu dormiria com você se não fosse o baseado. Te pedi pra me esquecer, pra largar do meu pé” (LEITE, 2015, p. 48). Desta maneira, percebe-se que a personagem ora tem conscientização da sua condição, ora se submete à opressão sexual e emocional através da prática abusiva. Um corpo marcado pelo estigma e estereótipo construído pelo imaginário social, o qual projeta através do discurso a disciplinarização, utilizando o corpo como parte do processo a partir da vulnerabilidade da personagem. É evidente que ela tem consciência da sua vida vazia, seja pela falta de afeto ou prazer submetidos ao longo dos anos, mas não consegue se libertar deste relacionamento. O comportamento da protagonista é próprio da projeção patriarcal que reflete nas práticas sociais a anulação do seu corpo. Assim, a dependência físico-psicológica dela está conduzida pela proteção que ela encontra no seu companheiro, mesmo que ele aja de forma abusiva e com atitudes de desculpas posteriormente; ele a convence retomar ao seu papel – submissa e explorada pelo seu corpo.

Em outro momento, Roberta se vê diante dos dramas do seu relacionamento e se questiona novamente :

E eu, quem virá me salvar? Meus cachorros. Os únicos que correspondem ao meu amor de cadela. [...] Quanto mais ele me xingava, mais eu o amava, mais carinho lhe dava, mais fazia o seu jantar, mais doces lhe comprava, mais ouvia os mesmos casos e mais eu queria ouvi-los. Talvez por ódio, quem sabe? Quem ama não faz isso. Ou faz? Para sempre eu vou ser a mulher insuportável, dez anos mais velha que ele, que o amou incondicionalmente (LEITE, 2015, p. 51).

Deste modo, a não retribuição do amor fica evidente nas doações de Roberta para Lucas, mas não obtém as mesmas ações, e se encontra envolvida num desgaste físico e emocional com ele. Assim, ela paga o preço desse amor unilateral sendo usada pelo seu corpo como objeto sexual de um homem que apenas quer usufruir às suas custas por perceber a fragilidade de Roberta em se submeter a amá-lo, mesmo que não haja reciprocidade da parte dele, ela vive numa situação propensa a opressão diante da sujeição diante do masculino. Com efeito, o corpo preterido de Roberta, sofre com a frustração, os dramas e a autoanálise que ela move diante do tratamento com o seu corpo. Imbuída neste cenário de agressão que se submete por amar demais um homem que a menospreza diante de mulheres mais jovens. Firestone (1976) afirma que o amor é considerado a opressão das mulheres hoje em dia, visto que são exploradas sem reciprocidade, o que ocorre na relação conturbada dos personagens na narrativa.

No primeiro momento classificamos o corpo disciplinado da personagem segundo a perspectiva de Elódia Xavier (2007) sendo compreendido através de um sistema repressor social que agride a sua corporalidade. Desta forma, o corpo da personagem “trata-se de um corpo previsível, uma vez que ser previsível é tanto o meio quanto o resultado final das regras impostas” (XAVIER, 2007, p. 58). E tais regras espelham o seu comportamento que é instituído como regra de obediência diante de Lucas. Podemos observar também que o seu corpo está preso às limitações tanto por ser mulher como pela força da relação amorosa que tem fluência sob ela, sendo assim é “[...] institui o corpo disciplinado, cuja característica básica é a carência garantida pela disciplina” (XAVIER, 2007, p.). Para explicar esse corpo disciplinado, a pesquisadora recorre à abordagem de Bourdieu sobre a violência simbólica, que dialoga com esse corpo dominado pelo poder do masculino que reflete no seu aspecto físico. Assim, ocorre com a personagem o seu corpo tomado pela manifestação simbólica da relação de dominação que alimenta a sua perspectiva diante do seu corpo, da sexualidade e a sua obediência em ser uma mulher contida diante das práticas de humilhação e opressão sofrida. De acordo com Xavier (2007), acaba por tornar-se um corpo passível de sofrer em nome do amor, e, assim, a opressão é um pano de fundo da narrativa, pois, Roberta, é uma mulher dependente de um homem que a maltrata e a humilha.

Como se vê, a exploração do seu corpo acomete a personagem frustrada (tanto em relação ao seu relacionamento quanto a si mesma), mas segue obediente ao seu companheiro. A passividade da personagem é reflexo de um comportamento de submissão próprio do discurso dominante que projeta na disciplinarização do seu corpo uma relação de poder, imbuída na dependência que a conduz tanto pela proteção que ela encontra quanto na exploração do seu corpo e economicamente pelo masculino. Por sua vez, a opressão sofrida por ela espelha a “violência simbólica” que oprime o seu corpo como parte de um processo cultural, alicerçada na manutenção da honra masculina de que nos fala Bourdieu.

“A GENTE SEMPRE SOBREVIVE, NEM QUE SEJA POR VINGANÇA”⁴⁷

Há uma fina ironia na reviravolta da personagem Roberta, que reverte a sua situação oprimida por Lucas, aos poucos se conscientizando da sua condição. A ausência de afeto desencadeia autoconsciência na personagem que se vê construindo uma saída fora daquele

⁴⁷ Fragmento retirado do conto A mulher que amava cachorros, de Ivana Arruda Leite.

relacionamento, e de uma realidade aprisionada pelo seu amor por Lucas. Ela percebe ao relatar outros momentos que sofreu silenciosamente, e diz:

Já nem me lembrava mais do tempo em que trabalhava no banco, do menino bonito com covinhas na cara, do quase estupro naquela festa em que Lucas me levou pro quarto e, sem tirar a roupa nem o tênis, enfiou seu pau gigantesco no meu rabo e me obrigou a calar a boca. Menino bonito, de covinhas na cara, virando monstro, querendo me matar, me dizendo coisas terríveis, apertando até eu quase sufocar (LEITE, 2015, p. 48).

Essa lembrança de Roberta demonstra como o seu passado com Lucas é baseado numa tortura tanto psicológica quanto corporal que revelam o poder que ele tem sob ela. Aos poucos ela vai ser libertando daquilo que a machucou todos os anos, e reage diante dele demonstrando uma quebra de expectativa para nós leitores, ao emergir a autonomia da personagem em subverter a lógica por ser uma mulher independente e ao se relacionar com um homem mais jovem, por outro lado, o lado negativo disto é a forma que está sendo explorada financeiramente, sexualmente e emocionalmente pelo seu companheiro. Desta maneira, o enfrentamento da personagem diante do masculino, é uma espécie de “vingança” por todo sofrimento que foi alicerçado na relação amorosa com o rapaz mais jovem. Vale salientar, que percebemos que mesmo a reviravolta que se finca por meio da subversão da personagem, vemos em Roberta uma mulher que insiste em ficar ao seu lado.

Destaca-se a fragilidade do personagem Lucas, ela diz:

Pra sempre haverá uma mulher muda dentro de você, uma mulher que não pede nada, uma mulher que te amam incondicionalmente. Estarei pra sempre de camisola me masturbando na sua frente, te deixando louco de prazer que você nunca vai poder saciar. Não há quem se cure disso (LEITE, 2015, p. 52).

Percebe-se um indício de impotência por parte do masculino, uma vez que o histórico de vida do rapaz que sofre com problemas de saúde após o acidente nos possibilitou realizar essa leitura, pelo fato de nunca “poder se curar disso”, que corroborou para ineficiente do mesmo em “não poder saciá-la”. Por meio da declaração final de Roberta, fica evidente que ela ficou ao seu lado, mesmo tendo autonomia e conscientização da sua condição, ela permanece.

Aliada a isto, consideramos um grande fator que se estabelece na narrativa o enfrentamento da personagem diante do homem/patriarcado, uma vez que é uma espécie de “vingança” por todo o sofrimento que foi alicerçado na relação amorosa com o rapaz mais jovem. Próximo desse viés interpretativo, essa libertação do seu corpo atua como processo de autoconhecimento, pois refere-se nas palavras de Xavier (2007) de uma liberação do passado doloroso para a personagem que ousa viver sem repreender-se. A ação de se masturbar pode ser compreendido através da liberdade da personagem, e lido através do corpo erotizado, como propõe Xavier (2007), ao “trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2007, p. 157). Logo, o “fazer amor sozinha” demonstra o desnudamento de Roberta ao construir para si uma nova postura que está relacionada a “ [...] fluidez, significa a liberação de esquemas predeterminados, coercitivos e repressores, própria do corpo liberado” (XAVIER, 2007, p.179). Neste sentido, à medida que

ressoa na narrativa a autoconscientização da personagem que “Ao exorcizar um passado doloroso, ela se liberta das amarras familiares e das dependências afetivas, ousando viver, sem repressões e sem medo, a existência com seus mistérios” (XAVIER, 2007, p. 173).

PALAVRAS FINAIS

Diante da análise posta, a potência da personagem se encontra ao impulsionar por meio da experimentação do seu corpo a sua sexualidade que foi anulada durante anos. Este comportamento está relacionado ao rompimento do “[...] silêncio sobre o próprio corpo, reivindicando o direito ao prazer” (XAVIER, 2007, p.156). A tessitura do corpo na narrativa demonstra a frustração e o desprezo que recai no corpo da personagem em processo de envelhecer pelo personagem Lucas, que reverbera no seu discurso o preconceito da idade que marca neste corpo degradado com o tempo a opressão e anulação do seu corpo, da sua sexualidade e do seu desejo. Atinente a isso, percebe-se que a personagem Roberta encontra na “vingança” uma saída da realidade opressora, visto que o corpo da mulher sofre com a privatização, em que se cria um paradoxo da libertação do prazer da personagem no desfecho da narrativa, que está ligado ao discurso emancipatório da mulher intrinsecamente relacionado a liberação do corpo. Assim, a autora produz uma narrativa que questiona a opressão do corpo feminino na agenda contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias Íntimas**. – São Paulo: Planeta, 2014.
- FIRESTONE, Shulamith. **A dialética do sexo**. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. – Rio de Janeiro: Graal, 2013.
- LEITE, Ivana Arruda. **Cachorros**. São Paulo: Editora Demônio Negro, 2015.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. – São Paulo: Contexto, 2007.
- SILVA, Antônio de Pádua dias da. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina**: vozes de permanência e poética da agressão. Campina Grande: EDUEPB, 2010.
- XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. - Florianópolis: Mulheres, 2007.

**A REPRESENTAÇÃO DE SER MULHER NEGRA NA LITERATURA DO SEC.XX-
XXI: UMA ANÁLISE DE GÊNERO, RAÇA E CLASSE NAS OBRAS NIKETCHE:
UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA (2001); AMADA (1987) E QUARTO DE DESPEJO:
O DIÁRIO DE UMA FAVELA (1960)**

ALINE DA SILVA CAMPOS⁴⁸

RESUMO: Analisando os discursos dominantes que configura a criação de uma identidade a partir da representação da mulher negra na Literatura, podemos compreender como se constitui essa escrita da mulher negra na resistência contra a opressão de gênero, raça e classe. Suas vivências conectadas com suas escritas eloquentes e desafiadoras, nos envolve num emaranhado de significados trazidos em suas obras. Apresentando, como cada autora a partir do seu lugar social, vai perceber a sua negritude e as opressões sob seus corpos. As autoras que utilizaremos como objeto de pesquisa serão: Paulina Chiziane, com seu livro *Niketché: Uma história de poligamia (2001)*, Toni Morrison com *Amada (1987)* e a Carolina Maria de Jesus com sua obra *Quarto de Despejo (1960)*, respectivamente a moçambicana, a estadunidense e a brasileira. Analisando os desdobramentos da colonização nesses países, conectados pelo Atlântico.

PALAVRAS-CHAVES: Mulheres Negras – Literatura – História - Representação.

O tempo de compor uma nova produção intelectual sobre o continente africano, com uma proposta interdisciplinar. A Literatura se torna um espaço para de produção de sujeitos negros. Os desafios que perpassaram a trajetória de vida dessas mulheres nos permitem observar uma série de insurgências negras, como análise de levantes onde houve o estudo mais aprofundado sobre a própria constituição desses sujeitos.

No Brasil, a partir do dossiê especial da revista Estudos Feministas, intitulado “Mulheres Negras”, publicado em 1995. o projeto inicial era abrir um espaço para autoras negras que estão realizando pesquisas específicas ou formulações teóricas sobre as questões de gênero e raça, participação política, ou ainda que como integrantes dos movimentos negro, feminista e de mulheres negras, academia, instituições públicas, tivessem contribuições a dar para um painel das mulheres negras e suas lutas no país (Ribeiro, 1995, p. 434). Ribeiro salienta que, depois de quase um ano de trabalho, esse formato não deu certo.

AMADA: A história real da escolha entre a morte ou se submeter ao sistema escravista dos EUA.

Analisar a problemática que as mulheres negras trazem através da literatura permite tecer vozes que o leitor construa identidades negras. A nossa análise diz respeito a análise histórica que descreve sobre as lutas das mulheres negras. Toni Morrison, também escreve literatura, e *Amada (1987)* corresponde a um dilema ficcional que se passa no pós Guerra Civil, nos EUA.

⁴⁸ Artigo produzido pela graduanda pela Universidade Federal do Piauí - Campus Senador Helvídio Nunes de Barros.
E-mail: alinebianca988@gmail.com

É importante mencionar, nesse caso, que no século XIX, houve uma eclosão no afloramento da militância social e política por parte das mulheres negras e uma abrangência do número de publicações, tais como *literatura*, ensaios políticos e textos jornalísticos escritos por mulheres negras norte-americanas. As falas públicas e as obras escritas por essas mulheres durante o século XIX apontavam para as experiências particulares das mulheres negras em virtude da relação entre raça e gênero, durante a escravidão e em virtude da segregação racial no período pós-abolição.

No final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, houve um ressurgimento de obras escritas que enfocavam as experiências das mulheres negras norte-americanas. Durante essa época, mulheres negras nos EUA começaram a desenvolver uma crítica da chamada Second Wave (a segunda onda) do movimento feminista surgido nos anos 1960 e 1970, assim como dos movimentos de direitos civis e *Black Power*.

Amada (1987) lhe valeu o prêmio Pulitzer. Morrison foi a **PRIMEIRA** escritora negra a receber **O PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA**, em 1993. Aposentou-se em 2006 como professora de humanidades na Universidade de Princeton. Faleceu em 2019. Em algumas pesquisas, conseguimos compreender como Toni Morrison é marcada por uma trajetória permeada pela estrutura racial instalada historicamente em todo os Estados Unidos da América.

O contexto que marca o pensamento de *Amada (1987)* no pós Guerra Civil envolve acontecimentos políticos, econômicos, culturais ideológicos no país. Sendo uma professora, escritora dedicada ao desenvolvimento obras literárias relacionada a se posicionar contra o racismo estrutural que constitui bases sociais dos Estados Unidos, incrementando sua escrita e seu posicionamento perante os acontecimentos desse período histórico.

Colocado este contexto socio cultural da vida de Toni Morrison, é visível pela opressão institucional dos Estados Unidos, além de se debruçar pela docência, Morrison também se propõe a escrever. Sua escrita estabelece uma relação antirracista, e antissexista, que nos permite alocar esses escritos no contexto do país. Abrindo outro contexto que irá encaixar perfeitamente com o que Morrison irá discutir entre as linhas de seu livro *Amada (1981)*, cabe ser dito que os Estados Unidos havia grande presença de mão de obra escrava, as mulheres por sua vez, não se distanciava dos papéis que eram colocados aos homens, era interessante utilizar seus corpos como de um escravo do sexo masculino.

Amada (1981) reflete a história real da mulher escravizada Margaret Garner, e até hoje seu livro mais celebrado e considerado uma das grandes obras americanas do século XX. Discutindo a maternidade e o papel das mulheres negras como reprodutoras naturais no sistema escravista dos Estados Unidos. O que devemos nos atentar a essa obra é que, uma mãe mata sua filha para que não seja submetida aquele sistema violento e desumano. Surpreendente é que, o livro trabalha a espiritualidade também, pois a todo momento a filha morta, matem contato com a sua mãe.

REFLETINDO A LITERATURA DE UMA MULHER NEGRA E AS CONSEQUÊNCIAS DO PROJETO DE BELLE EPOQUE

As escritoras negras, buscam e mergulham dentro do fazer literário afim de representa a mulher negra em seus escritos, assim, a mulher negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrita, para se impor como sujeito-mulher-negra. A partir da subjetividade própria

experimentada como mulher negra de sociedade brasileira. O fazer literário das mulheres negras para além de um sentido estético, busca escrever sobre o movimento a que se abriga todas as nossas lutas. Essas escritoras, segundo Conceição Evaristo, buscam produzir um discurso literário próprio, uma concha-voz a literatura construída nas instancias culturais do poder.

Historiador brasileiro que nos ajuda a pensar essa sensibilidade que a Literatura traz para o estudo da historiografia, Nicolau Sevcenko, no seu livro *Literatura como Missão*, nos mostra a possibilidade de usar a literatura e a história paralelamente, utilizando de dois autores representativos, do período da *Belle Époque*, Lima Barreto e Euclides da Cunha. Sevcenko, quando propõe trabalhar a intelectualidade brasileira, remete-se principalmente aos anseios e desapontamentos. O cenário social, é basicamente o início da campanha abolicionista no Brasil até 1920, em que o Rio de Janeiro se constitui hegemonicamente com a capital cultural, além do centro das decisões políticas e administrativa.

Importante lançar esse panorama em que Sevcenko traz esses dois autores representativos pois marca a constituição do Estado Moderno no Brasil, onde a Semana da Arte Moderna em São Paulo, 1920, vão constituir as bases para a identidade do Brasil quanto republica, e consequentemente a marginalidade de alguns sujeitos nessa sociedade vigente.

Escritora brasileira da obra *Quarto de Despejo*(1960), Carolina Maria de Jesus nasceu na cidade de Sacramento, no estado de Minas Gerais, no ano de 1914. Notamos a passagem de uma colonização portuguesa, onde a cidade é majoritariamente de composição social branca e cristã. Carolina Maria de Jesus, era negra e neta de escravos frequentou dois anos no Colégio Allan Kardec, a escritora afirmou que era forçada a ir à escola que era financiada pela pessoa que sua mãe era responsável por lavar roupas sujas, sua mãe era lavadeira. Carolina de Jesus, viveu sua infância e adolescência nesta cidade.

Carolina Maria de Jesus muda-se para a cidade de São Paulo com sua mãe em busca de mais alternativas de vida, e Carolina até conseguiu um emprego de doméstica, cozinheira, lavadeira na casa de um médico mas “[...] Ainda distante da vida literária, ou pelo menos da sua concretude por assim dizer, em 1948 engravidou do seu primeiro filho, fruto de uma rápida relação com um marinheiro português, que logo a abandonou. Nessa mesma ocasião, como agravante, acabou sendo dispensada do emprego.” (TOLEDO, 2011. P.18).

Carolina Maria de Jesus, tinha dentro de si, como muitos favelados de classe abastardas o desejo por conforto, por ter sua própria casa, por cuidar da sua vida, e isso iremos notar muito em sua escrita, o quanto ela herdou de sua família, a humildade e a bravura. Considero isso além de uma força, uma herança dos nossos ancestrais que tanto resistiram para que, nossas gerações de hoje tivessem a liberdade que eles não tinham. E sua vida foi travada por desafios que a fizeram mais forte ainda, e isso tudo ela escreve com muita convicção em seus escritos. Toledo, ainda nos diz respeito o quando ela tinha certeza que escreveria um livro, mas que isso tudo foi marcado por grandes “chicotadas” do sistema em sua trajetória.

Quero em meu trabalho trazer algumas questões que estudiosos da História do Brasil como, Alexandre Maccari Ferreira traz em sua análise sobre Literatura como Missão, do autor brasileiro Nicolau Sevcenko, a respeito da Primeira República, e da vida dos intelectuais marginalizados como: Euclides da Cunha e Lima Barreto.

Maccari Ferreira traz alguns pontos interessante para se pensa a história de Carolina Maria de Jesus como que, partir do marco da Proclamação da República em 1889 até 1930 temos um período republicano no Brasil, denominado Primeira República ou República Velha. Esse

período é controlado pelas oligarquias agrárias de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, fortemente ligadas à agricultura cafeeira. Isso é interessante para se pensar como se deu o cenário da vida real dessa escritora negra brasileira, que levanta questões importantíssima, e foi esquecida.

Segundo, ponto importante apresentado no artigo do Alexandre Maccari Ferreira, que gostaria de reforçar, a respeito da relevância da obra abordada, por Sevcenko, em sua obra está ligada às estratégias do esquecimento no Brasil que têm um de seus marcos simbólicos no começo do regime republicano, com a queima dos arquivos sobre a escravidão a mando do ministro plenipotenciário das Finanças, Rui Barbosa, defensor da modernização do país ao estilo anglo-saxônico. Tal atitude é difícil de se imaginar, ainda mais partindo de um homem de cultura da têmpera de Rui Barbosa, mesmo que possa ter tido a insana ideia de mandar queimar os papéis, imaginando talvez que o fogo purificasse a chaga da escravidão. E que, a partir daí, esse período fosse apagado da História brasileira.

A verificação do Rio de Janeiro como centro do poder administrativo do Brasil, demarcou uma importante questão estratégica. Outro marco é a queima dos capitais da elite imperial com o Encilhamento, nome que assinalou a emissão de moeda e de ações que geraram enormes especulações, disparando a inflação, propagando a pobreza e fazendo nascer uma classe de arrivistas ricos.

Gosto de pensar essas questões históricas pois marcam a vida de muitos brasileiros no pós colonial, de norte a sul, o país passou por um processo de modernização que foi muito caro para os negros, para os pobres, que em sua grande maioria, eram exs escravos. Jogados como nem um animal deveria ser, foram procurar suas vidas nas então, favelas de todo o país, na verdade, essas favelas nem foram pensadas.

Percebemos no artigo *Relíquias da existência de um intelectual: os mundos fraturados de Júlio de Mesquita Filho na "Era dos Extremos"*(2019) do autor Francisco Adriano Leal Macêdo, que nesse período a cidade de São Paulo era marcada pelos inúmeros conflitos ideológicos também, a cidade nesse artigo que analisa o pensamento do intelectual *Júlio de Mesquita Filho* era palco de uma modernização e de uma revolução constituinte que leva o intelectual a inúmeros textos que se colocava contra aos cenário e ao seu exílio.

Trago as palavras do autor, para nos fazer refletir as consequências de um grande processo socio político, na vida de *Carolina Maria de Jesus*, que tem o seu início na década de 20, e que mexe com a vida de todos presentes naquela sociedade. Para Francisco Adriano Leal Macedo, se refletimos sobre como um indivíduo ou uma coletividade se instaura na História, nas palavras que este parafraseia de Hartog, “[...] regime de historicidade não é uma realidade dada [...]. Ele pode ser um artefato para esclarecer a biografia de um personagem histórico”, seja um homem público ou comum (Hartog, 2014, pp. 12-13). Analisar um relato autobiográfico e um discurso leva a um terreno escorregadio. Isso lembra quando Robert Darnton escreveu sobre Jacques-Pierre Brissot, notando a cimentação de uma série de mitos em torno da biografia guiada pelas memórias do personagem.

AS CONSEQUÊNCIAS DO PÓS-COLONIZAÇÃO EM MOÇAMBIQUE SERIA A PRESENÇA DA OPRESSÃO DE GÊNERO?

Paulina Chiziane, é a primeira mulher moçambicana a utilizar a escrita literária, com seu romance *Balada de Amor ao Vento* (1990), como grande parte de suas obras esse romance

transcreve a oralidade africana para seu papel numa mensagem feminina. Chiziane, nasceu no subúrbio da cidade de Maputo é de família protestante, onde se falavam as línguas chape e ronga e aprendeu a língua portuguesa. Paulina tem uma trajetória interessante quando analisamos sua participação na política de Moçambique como membro do Frelimo⁴¹, onde militou durante sua juventude.

A escritora declarou numa entrevista, ter aprendido a arte de militar na Frelimo. Deixou toda via, a se envolver na política para se dedicar a publicação das suas obras. Entre outras, a desilusão com as direções políticas e ideológicas, principalmente quando se trata a respeito das políticas de mono e poligamia quer pelas posições ou por incoerência nas atitudes em relação a liberdade de opressão.

É importante analisar esta posição da autora em relação a Frelimo, pois vinda de Moçambique, local da África por colonização portuguesa, decide analisar em *Niketche: Uma história de Poligamia (2001)*, a própria prática da poligamia na parte sul do seu país, refletindo a desarmonia social que dessa pratica. O ativismo social de Paulina Chiziane, se refletia muito no que causada incomodo social na sua vida, já que sua revolta era voltada para as formas de relacionamentos e a situação da mulher em seu país e sua movimentação política era justamente contra as formas de configuração do sujeito feminino dentro de uma organização social.

Quando nos propomos a análise da representação das mulheres negras na Literatura, nos deparamos a um universo que reflete um contexto de grandes discussões que vão desde a diásporas africanas até as vivencia contemporâneas das sujeitas mulheres negras em todo o mundo que atravessa o Atlântico e chega até o Brasil. De forma que se conseguimos utilizar as simbologias dessas obras poderíamos mergulhar numa teia de significados que passam a ser questionadores do antigo discurso de verdade absoluta que nós pegamos a validar.

Moçambique foi fortificada e se tornou a resistência central aos mulçumanos bem como um importante porto de abastecimento para as frotas das Índias. Havia uma forte disputa portuguesas, que a princípio, concentraram-se no comércio do ouro, exportando importantes quantidade para a Índia a fim de pagarem as importações europeias de especiarias e outros bens asiáticos. Importante comentar sobre a grande disputa religiosa no local, pois havia um conflito entre as missões jesuítas e os mulçumanos.

Paulina Chiziane nessa obra, analisa para além, do fator econômico que Heberth apresenta uma teia de significados quando escreve seus romance, deixando marcado uma discussão bem importante sobre como Moçambique se constituem no pós colonização, havendo uma divisão bem marcante do lado islâmico e do lado cristão do seu país.

Autoras como Irineia Lina Cesário, na sua pesquisa sobra a obra de Paulina Chiziane(2004) analisa que a principal questão da obra é trazer as analogias do dialogo plural, no espaço da experiência perceptiva e cultural geradora de imagens libertárias da consciência feminina no contexto poligâmico de moçambicano.

Lina Cesário nos apresenta que entre os anos de 1497 e 1499, período em que registra o início da viagem de Vasco da Gama à Índia, o litoral leste africano teria servido como ligação entre o Ocidente e o Oriente. Numa de suas viagens o navegador português, teria chegado nas Ilhas de Moçambique, 1498. Nos faz refletir sobre a relevância econômica do país, levando o país atrair mulçumanos, portugueses, franceses, norte-americanos, espanhóis, cubanos, brasileiros, além de negros livres e escravos. Cesário, nos traz que o país congregou, desta forma, a heterogeneidade própria do continente africano, no qual os povos falavam línguas diferentes,

tradições religiosas e noções de propriedade distintas, valores diversos e vários modos de hierarquização de suas sociedades.

É interessante está pesquisando a representação das mulheres negras na literatura de Paulina Chiziane, pois a autora nos traz a partir do seu romance um dos vários desdobramentos da colonização em Moçambique. Chiziane se refere a poligamia como consequência desta colonização, sempre mencionando a distinção social que obtiveram os papéis femininos, que seriam hierarquizados nesta prática. Sua obra apresenta uma crítica a prática da poligamia no seu país.

Niketche, segundo a cultura africana descrita na *Revista Africa e Africanidades*, por André Sampaio discorre que Paulina Chiziane, com seu romance Niketche, uma história de poligamia representa um desses belos exemplos de escrita, pois através de elementos culturais específicos apresenta a riqueza encontrada em Moçambique e nos leva por caminhos ainda pouco explorados e percorridos. O país era dividido por práticas tradicionais e práticas herdadas da colônia portuguesa. Rico em descrições, o romance nos traz sensações quase reais, onde os cheiros, as cores, os ambientes e os sentimentos das personagens são relatados de forma concreta e apresentados sem exageros, chegando a uma fórmula perfeita que leva o leitor a fundo no perfil complexo das personagens.

Importante trazer autores que também irão conectar os vários encadeamentos que traz para as fontes efeitos de verdade, uma verossimilhança no campo historiográfico sejam significativos para entrelaçar as obras literárias dessas mulheres negras serão muito ponderador nas teias de significados que personagem como dona *Rami*, no livro da Paulina Chiziane teria sentido dentro do contexto de gênero dando representatividade a mulher literária que discute questões de gênero no seu país, marcado pela prática que Oyèrónké Oyèwùmí diria que é um conceito subordinado aos discursos da supremacia moderna que colonizou até os debates de gênero.

Oyèrónké Oyèwùmí traz que a ideia de modernidade evoca o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização, bem como o estabelecimento de estados-nação e o crescimento das disparidades regionais no sistema mundo. O período tem assistido a uma série de transformações sociais e culturais. Significativamente, gênero e categorias raciais surgiram durante essa época como dois eixos fundamentais ao longo dos quais as pessoas foram exploradas, e sociedades, estratificadas.

Uma característica marcante da era moderna é a expansão da Europa e o estabelecimento de hegemonia cultural euro-americana em todo o mundo. Em nenhum lugar isso é mais profundo que na produção de conhecimento sobre o comportamento humano, história, sociedades e culturas. Como resultado, os interesses, preocupações, predileções, neuroses, preconceitos, instituições sociais e categorias sociais de euro-americanos têm dominado a escrita da história humana. Um dos efeitos desse eurocentrismo é a racialização do conhecimento: a Europa é representada como fonte de conhecimento, e os europeus, como conhecedores. Na verdade, o privilégio de gênero masculino como uma parte essencial do ethos europeu está consagrado na cultura da modernidade. Este contexto global para a produção de conhecimento deve ser levado em conta em nossa busca para compreender as realidades africanas e de fato a condição humana. (p.1)

Paulina Chiziane descreve através de dona *Rami*, como aquele tipo de relacionamento eram algo marcado pelo desconforto no papel da mulher naquela expressão de sociedade que se constituía. Pelo meio de dona *Rami* e as outras mulheres envolvidas naquela forma que as questões de gênero marcavam a localização das mulheres no contexto comum que cabia aos papéis femininos em Moçambique. A prática da poligamia é para Chiziane uma pauta a ser discutida a zona onde se encontram as mulheres.

O seu Tony estava com outras mulheres e logo depois *Rami* expressa isso no seu cotidiano em lidar com a traição do marido, já que os dois mantinham um matrimônio. O mais interessante que percebo nessa obra é como *Rami* é uma mulher revolucionária em conseguir no seu contexto dirigir aquele casamento que estava para acabar. A percepção que a obra traz no sentido de perceber aquelas mulheres negras papéis de protagonismo, da transparência em como a violência machista sujeita mulheres as suas amarras afetivas. E como essas mulheres negras em nome do amor, reforçando a supremacia masculina da escolha.

Rami, que Paulina Chiziane cria dá asas para como as mulheres organizadas conseguem quebrar com uma lógica de submissão que seus corpos estão ligados. Percebemos como *Rami* carregava aqueles velhos estereótipos também, que marcava o que havia constituído sua identidade. O que *Rami* acha sobre as outras mulheres, é que são sua “rivals” - expressão que *Rami* usa para se referir as outras mulheres envolvidas com seu marido, Tony. *Rami*, a partir dessa situação que passa com seu relacionamento passa a questionar a si mesma.

Grande contribuição nessa perspectiva vai ser o que André Sampaio irá abordar sobre o livro de Paulina Chiziane. Para Sampaio (2009), *Niketche*, uma história de poligamia tem como narradora e protagonista *Rami*, uma mulher que vive sob o signo da infidelidade de seu marido. Uma moçambicana que pensa e age sobre a condição de mulher negra, à margem da sociedade, da família e do casamento. *Rami* busca seu verdadeiro lugar, refletindo sobre o seu próprio eu, buscando o melhor caminho para lidar com a colisão dos opostos mulher/homem, esposa/amante, monogamia/poligamia, tradição/ruptura, numa dança da existência, na solidão do seu íntimo, cometendo erros e acertos na busca incessante da sua própria identidade.

Pensar *Rami* como uma representação do que no cotidiano da mulher negra moçambicana enfrentava na sociedade, *Niketche: uma história de poligamia*(2001) tem na sua narrativa a vivência do cotidiano. Conflitos como a ausência paterna que Tony representava, mas ao mesmo tempo a construção social que dava ideia de homem como proteção familiar. Patriarcalismo presente como a construção masculina. "Homem traz a proteção"(p.11).

Dona *Rami*, desconfia do seu marido. Porém continua com ele, pois existe dentro dessa situação, o que está em jogo é a questão familiar e de integridade da mulher, o respeito de ser uma mulher casada. Se conseguimos compreender Paulina Chiziane compõe a protagonista como uma mulher que resolve as coisas dentro de sua casa, contrapondo a ideia de submissão que as noções da apresentação do homem que patriarcalismo trouxesse, dona *Rami* segue dirigindo o seu lar dentro dos limites que as amarras de gênero estivessem sobre seu corpo.

Niketche: uma história de poligamia, traz para nós o retrato mais cruel de como as mulheres se sentem ao serem traídas, como isso as consomem de forma que podem abalar diretamente a saúde mental das mulheres. Gostaria de colocar isso, pois o estudo da dissertação da Claudete Alvez da Silva Souza, *A solidão da mulher negra* (2008) traz pesquisas no sentido de que a solidão da mulher negra na dimensão afetivo-sexual, tem eixo central seu preterimento,

enquanto pretendente ao mercado matrimonial, pelo parceiro da mesma etnia. Para o entendimento de tal fenômeno procurou buscar na literatura dados que dessem conta dessa realidade empírica, partindo da concepção sócio-histórica desse sujeito e das implicações a ela correlacionadas.

Trago isso por algumas motivações, a primeira é o quanto nós mulheres negras realmente nos sentimos preteridas dentro dessa sociedade nos avalia em cor, negro e classe. Como nos sujeitamos a relacionamentos abusivos, que nos divide entre o amor e a razão e nos faz permitir inúmeras mazelas, e o quanto isso pesa ainda mais quando se trata de mulheres negras retintas, com traços mais aproximados aos traços das mulheres africanas. E o que isso tem a ver com a obra da Paulina? O simples fato de que mesmo que no continente africano não se sobressaia a opressão racial tanto como no Brasil e Estados Unidos, essas opressões ainda se intercalam e chega a dona Rami e as outras mulheres retratadas na obra de Chiziane.

Percebo na sociedade contemporânea a tradição de homens estarem com mulheres apenas quando não tem independência financeira, depois estes ou as traem ou as deixam por mais novas. A traição por outro lado deixa nas mulheres a sensação sempre acha que é sua culpa, em relação a traição. A opressão as coloca numa posição de

Chiziane grande crítica desse método de como se dava os relacionamentos afetivos em seu país. Coloca seis mulheres para se defender, se amarem, serem companheiras umas das outras e colocar o “macho alfa” contra a parede fazendo-o assim, que ele assumisse todas as mulheres e seus respectivos filhos, fruto das puladas de cerca que Tony dava. Enfatizando ainda mais, os direitos legais que todas as mulheres deveriam dignamente ter, além da “esposa oficial”.

Gosto de pensar também o quanto dona Rami se solidariza com as outras mulheres, que apesar de ter um momento no livro em que todas brigam por causa do Tony, os paramentos do que hoje entendemos por rivalidade feminina não se sobrepõe toda a conectividade das situações experimentadas por todas as mulheres envolvidas. A solidão, a preterição, a falta de companheirismo de amor e todos esses problemas que os relacionamentos abusivos causam nas mulheres. Chiziane retrata em seu livro, o quanto foi essencial para recuperar a autoestima daquelas mulheres, a união de todas elas, no combate do machismo que ficou impregnado na sociedade de Moçambique pós colonial, e na sociedade.

CONCLUSÃO

Os significados que podemos perceber nessas obras literárias escrita por mulheres negras faz parte de uma teia de simbologias pela qual as autoras propõem pensar as reflexões que marcam sua sociedade em constância. Nicolau Sevcenko, quando fala sobre Euclides da Cunha e Lima Barreto, percebe a literatura desses autores como uma escrita a denunciar, uma *literatura militante*. Toni Morrison, Paulina Chiziane e – por meio do seu diário, desabafo, refúgio – Maria Carolina de Jesus, por sua vez, são escritoras que se propõem a pensar o seu tempo, tornando-se uma representação de sujeito mulher negra da qual propõem a escrita das autoras negras, da qual Lilly Caldwell, aponta que surge durante os anos 70 e 80 nos EUA e Brasil.

O autor Valdemir Zamparoni no seu estudo sobre A África e os estudos Africanos no Brasil defende que no Pós Segunda Guerra Mundial e com a falência dos regimes defensores do racismo, emergiu no ambiente acadêmico brasileiro uma nova geração que não pactuava com *Paulo Freyre* e que claramente se distanciava do discurso racista. Caio Prado Jr, Florestan

Fernandes e depois Otávio Ianni entre outros discípulos de Roger Bastide, começaram em São Paulo a estudar o negro sob perspectivas novas, fossem inspiradas por Weber, fosse por Marx: os temas passaram a ser a escravidão enquanto sistema de opressão e alienação e os modernos conflitos raciais, relações de classe. Zamparoni, expõe que África e os africanos, contudo, continuaram ausentes.

Para o autor, temas sobre as diásporas d'África só re-emergiu no Brasil, numa perspectiva das relações internacionais – e anticolonialista – com José Honório Rodrigues em obra que coincidiu com o desencadear da luta armada de libertação nacional na Guiné-Bissau e Angola e com a chamada política externa independente levada a cabo pelo governo Jânio Quadros. É desse período a criação de três centros de estudos africanos existentes ainda hoje no Brasil.

Em 1959 foi fundado o Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao) na Universidade Federal da Bahia; em 1961 o Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos (IBEAA) ligado à presidência da República, fechado com o golpe militar; em 1963, o Centro de Estudos e Cultura Africana, junto à Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, hoje denominado Centro de Estudos Africanos (CEA) e, em 1973, o Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA) do Rio de Janeiro, uma espécie de herdeiro do IBEAA.

É importante esse contexto em que Carolina Maria de Jesus reflete na sua obra *O Quarto de Despejo* está inserido pois conectado a isso tempos a ideia de modernização que começava a se desenhar no Brasil, em meio aos anos de 1920. Nessa mesma perspectiva de uma atuação revolucionária perante o contexto político social do seu país, Carolina Maria de Jesus surge como uma favelada revolucionária que atravessou barreiras ideológicas e socioculturais e emerge um discurso que contrapõe o mundo da literatura brasileira.

O contradiscurso que Carolina Maria de Jesus, a partir da escrita de si, expressados nos seus cadernos, mostra São Paulo de uma forma totalmente diferente, a favela de Canindé-SP. A violência, a exploração, fome, um contexto de total desigualdade social se insere como uma sobreposição ao anseio que marcavam a literatura pós *Semana da Arte Moderna de São Paulo (1922)*. Permitir que Carolina Maria de Jesus expressa vem junto com sua vivência trouxe margens para sua vontade de mudança, permitindo as várias expressões do seu protagonismo e resistência dentro daquele cotidiano descrito na sua obra.

Toni Morrison por sua vez, se insere também num contexto social bastante determinante para sua escrita, que são os levantes dos anos 60 nos Estados Unidos, que representou como a figura de uma mulher negra revolucionária dentro da literatura abrindo, as portas para outras mulheres negras, protestarem a partir da sua escrita, a emocionar. É importante ter exemplos como a imagem de Ângela Davis que ficou associada à luta dos/as afro-americanos/as, pois representa uma figura afirmativa e positiva da mulher como uma referência intelectual relevante para a sua geração, marcada pela fala contundente embasada de denúncia ao racismo e ao capitalismo norte-americano.

Por fim, e não menos importante Paulina Chiziane, faz a denúncia da opressão de gênero que as mulheres moçambicanas enfrentam no seu cotidiano trazendo uma nova representação da importância da mulher negra está inserida não apenas nos movimentos políticos, mas também culturais soltando a imagem estereotipada da mulher que foi ancorada nos discursos literários também.

REFERENCIAS

COSTA, Renata de Jesus da. Subjetividades femininas: mulheres negras sob o olhar de Carolina Maria de Jesus, Maria Conceição Evaristo e Paulina Chiziane. São Paulo. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CHIZIANE, Paulina. Niketche: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

MORRISON, Toni. Amada; Beloved. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras.2007.

SEVCENKO, N. Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense. 1999.

JESUS, Maria Carolina. O quarto de despejo: diário de uma favelada. Ed. 1ª. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1960.

O DESLOCAMENTO DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA SOB A ÓTICA DA ADAPTAÇÃO EM *ADORÁVEIS MULHERES* (2020)

SAYARA SARAIVA PIRES⁴⁹
MARIA VILANI DE SOUSA⁵⁰

RESUMO: Este trabalho busca compreender nuances do processo de adaptação enquanto contribuinte no deslocamento da representação da figura feminina no cinema. Para tanto, abordamos o filme *Adoráveis Mulheres* (2020), de Greta Gerwig, baseado no romance homônimo de Louisa May Alcott (1868), à luz de um diálogo comparativo a fim de elucidar a construção fílmica a partir da transposição de um sistema semiótico para outro. O filme em questão desvela a condição feminina das protagonistas contundente ao tradicional patriarcal. Sendo assim, observou-se que as mudanças de abordagens temáticas nas narrativas literárias estenderam-se para as produções cinematográficas, deslocando as personagens femininas do segundo plano para o primeiro, emergindo a sua autonomia, que outrora era submergida pela submissão ao patriarcado. Em consonância a isso, esperamos também entender como as questões de gênero se enlaçam com a escrita/direção feminina perante a sociedade atual. Dessa maneira, apoiamo-nos em autores como Thaís Flores Diniz (1998), Linda Hutcheon (2013), Karla Holanda (2017), Teresa di Lauretis (1994), Elódia Xavier (1991), Robert Stam (2006), entre outros, esperando entender como a adaptação cinematográfica contribuiu para a discussão do espaço da mulher na sociedade contemporânea dentro da ficção, bem como a sua participação nas produções, não de forma estereotipada, mas abordando a problemática em torno desse gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação, representação feminina, *Adoráveis Mulheres*.

INTRODUÇÃO

O cinema, assim como todas as artes, é instrumento de projeção de conhecimentos, meio de expressão, instrumento discursivo e de leitura de mundo, agindo, assim, como um transmissor, no qual projeta perspectivas e ideologias. Dessa forma, a ação de um filme no meio social sobressai a categoria de entretenimento e o sobrepõe a uma ferramenta comunicacional. De tal modo, é pertinente percebermos que ele se desenvolve justaposto à evolução da sociedade, ambos despontam uma relação de intervenção múltipla, contendo, a todo momento, discursos de um sob o outro.

Conscientes da ampla influência da literatura na criação e no desenvolvimento da arte cinematográfica, é perceptível que as mudanças de abordagens temáticas nas narrativas literárias estenderam-se para as produções fílmicas. Essas mudanças caracterizam a constante modificação de padrões sociais ao longo dos anos, pela qual é dinamizada a inconsistência de ideologias e idealizações. Um exemplo temático pertinente a isso é o deslocamento das personagens femininas do segundo plano das telas para o primeiro, emergindo uma autonomia que outrora era submergida pela cultura patriarcal.

⁴⁹ Universidade Estadual do Piauí - UESPI.

⁵⁰ Universidade Estadual do Piauí - UESPI.

É possível perceber essa mudança ao analisarmos a história do cinema mundial e o espaço usual da mulher, seja em frente às câmeras ou atrás delas. Um interessante meio de propagação de discussão entre temporalidades, no que consta ao cinema remoto e ao contemporâneo, é a Adaptação. Através dela é possível transpor não apenas um texto literário para outro sistema semiótico, o cineasta se dispõe a colocar em voga discursos de uma época antepassada alocados em uma realidade presente. Assim, por meio disso, é oportuno dialogar, problematizar, e até mesmo ressignificar enredos escritos anteriormente. Destarte, a transposição para outro meio comunicativo gera novas necessidades de transmissão. Dessa maneira, os modos de produção são influentes e influenciados por elementos intrínsecos e extrínsecos às obras.

Partindo disso, encetamos uma discussão a fim de compreender nuances do processo de adaptação enquanto contribuinte no deslocamento da representação da figura feminina no cinema. Propomos elucidar a construção fílmica a partir da transposição de um sistema semiótico para outro, e entender como as questões de gênero se enlaçam com a escrita/direção feminina, perante a sociedade atual. Para tanto, abordamos o filme *Adoráveis Mulheres* (2020), de Greta Gerwig, baseado no romance homônimo de Louisa May Alcott (1868), à luz de um diálogo comparativo, sem pretensões de busca de fidelidade com a obra literária.

ADAPTAÇÃO: MUDANÇAS SOCIAIS E O DIÁLOGO ENTRE CULTURAS

A concepção de que as adaptações cinematográficas representassem apenas uma derivação simplória, com a presença de perdas e ganhos, do texto-base já não é mais válida após uma evolução dos estudos da área. Esse comparativismo ingênuo caiu por terra à medida que se percebeu que não há, na obra adaptada, apenas uma simplificação das questões trazidas pelo texto literário. Usar uma fonte como material inspiratório não significa uma repetição, um plágio, mas sim uma imanente intertextualidade, que permite um diálogo entre obras e entre temporalidades culturais diferentes. Assim, “entre o livro e o filme não existe propriamente uma função, mas meramente uma relação. Ou seja, mais que dizer que o filme é “em função” do livro, cabe dizer que entre ambos existem uma certa relação, definida por seus próprios termos” (IKEDA, 2012, p. 4). Desse modo, não existe relação de submissão, nem mesmo a busca de substituição. A adaptação propõe-se a dialogar.

Ao adaptar um texto, há uma reinterpretação do cineasta sobre este. Essa nova interpretação é permeada de influência extrínsecas à obra, tais como: formação pessoal e profissional do autor, movimento cinematográfico, contexto histórico, comercialização, entre outros subsídios que englobam essa construção. Com isso, cada obra traz em si elementos próprios que a legitima, apesar de sempre carregar consigo circunscrições da obra-base. Dessa forma, é necessário considerar a meta-arte – arte por si mesma (STAM, 2006) para a análise comparativa entre obras de adaptação, pois seus níveis narrativos são distintos, bem como a sua colocação social em termos de concepção.

Todos esses elementos direcionam as mudanças ocorridas de uma obra para outra. A produção de uma adaptação “envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Nessa perspectiva, a inovação pode preencher as lacunas da obra adaptada, deixadas em aberto e que só podem ser completadas com a adequação de novos discursos do seu momento de construção. Isso porque “a tradução [adaptação] nunca é apenas intersemiótica, mesmo quando realizada entre sistemas de signos diferentes. Ela é também

cultural” (DINIZ, 1998, p. 324). Assim, ocorre uma adequação de estruturação, tecnologias, acontecimentos histórico-culturais que emergem na condição de desenvolvimento do momento desta construção.

O campo “extra-filme” é inerente a completude de entendimento de uma obra. Nele encontra-se explicações tanto para as escolhas técnicas de direção, como para a construção ideológica empregada e, ainda, os impactos sociais que cada produção pode carregar consigo. A dinâmica relação de cinema e sociedade age na formação intelectual e pessoal dos indivíduos, isso porque a arte cinematográfica passou a refletir problematizações dos diversos grupos sociais, trazendo debates, questionamentos e retaliações, principalmente, da minoria. Assim, engendra uma “inter-relação paralela que tem permitido que o cinema se mostre como fonte, sujeito, representação e tecnologia para a sociedade, do mesmo modo em que recebe tudo isso dela como inspiração. Com isso, tomamos o cinema como arte, mas também como economia, política e cultura” (PIRES, 2020, p. 86), pois é uma arte que substancia de diversas formas a representação dos indivíduos e suas divisões sociais, por conseguinte, atua como agente de discussão dentro do seu próprio meio.

O escopo produtivo do cinema, assim como todas as artes remetentes à sociedade, é passível de produzir padrões. Estes são norteados pelos comandos das produções. Historicamente, por grande parte da existência cinematográfica, as produções foram limitadas à reprodução do padrão social elitista, às cidades-modelo, e à “branquitude” delas, restringindo-se à classe dominante, tecendo um grau de superioridade a esta. Todavia, as mudanças de perspectivas sociais e os novos léxicos urbanos despontaram a importância das representações heterogêneas nas telas, pois toda sociedade é composta pelas distinções individuais. A partir disso, a prática do cinema evocou problematizações de autoconhecimento, bem como um conhecimento grupal.

Nessas condições, a evolução do cinema caminhou paralelamente à social, garantindo a fragmentação das representações, concebendo a imagem de personagens representantes de determinado espaço, tempo, classe, raça, etc. que ora produz discussões individuais ora grupais. Com isso, possibilitou diagnosticar e dissuadir problemas interiores, ao mesmo tempo em que se observa a dissolução destes em grau social, podendo ser utilizados como denúncia, persuasão e reflexão sobre determinados grupos de classes, conectados por características próprias. Por certo, as representações contemporâneas, tanto na literatura como no cinema, ganharam novas formas dentro dos novos padrões. Esse padrão é caracterizado pela heterogeneidade e oportunização das diversidades, em que a arte é utilizada como instrumento de voz para todos os povos.

Nesse sentido, as adaptações, enquanto objeto intertextual, funcionam como ferramentas que conectam a realidade social de épocas diferentes. As mudanças sociais transformam não somente a estrutura física da sociedade, mas condicionam a face psicológica desta. Essas transformações são bases formadoras do pensamento dos autores (fílmicos e literários), bem como o do público receptor. Com isso, a produção adaptada é mediada pelo anseio dos dois lados. Assim, o cineasta procura achar um equilíbrio entre a essência da obra inspiratória e a atualização dos discursos ideológicos dentre o seu público receptor atual. A mudança de padrões condiciona a retirada ou implantações dos discursos presentes na obra. Logo,

A obra dita “original” é escrita num determinado período, influenciada por uma série de códigos de representação e por um momento histórico delimitado, do mesmo modo

que a adaptação fílmica dessa obra. [...] Analisada de maneira abrangente, portanto, a relação entre cinema e literatura pode também indicar a maneira como um determinado período da produção fílmica representa a realidade, suas escolhas estéticas e primazias do olhar em relação à literatura do presente e do passado (SILVA, 2009, p. 4).

Por essa perspectiva, é plausível observar que a adaptação tem a capacidade de articular os múltiplos discursos que vão se transformando com a evolução das sociedades, administrando os possíveis olhares do público perante a nova obra. Assim, o cinema possui o atributo de deixar registrado, de certa forma, a cultura de uma sociedade, em suas características espaço-temporal da época. Desse modo, além de dialogar com textos anteriormente publicados, dialoga com gerações sociais de diferentes períodos. Da mesma forma, traz para a realidade atual descobertas de outrora, abrindo espaço para questionamentos e reflexões sobre a constante movimentação do ser social.

À vista disso, podemos ressaltar a representação feminina na indústria cinematográfica. Através das adaptações, podemos perceber que a cultura da imagem da mulher no cinema foi se modificando à medida que essa mudança também foi percebida na sociedade. Por meio do diálogo entre obras de épocas (tempo e cultura) diferentes retaliou-se o papel da mulher em sociedade, bem como colocou em voga as inquietações internas que o condicionamento cultural sobrecarrega às pertencentes desse gênero. Contribuindo, assim, com a temática da fronteira de gênero e o seu deslocamento, acompanhando as transformações sociais que evidenciaram, finalmente, a imagem da mulher.

GÊNERO E CINEMA

A relação do gênero feminino com a história do cinema mundial é tão multiforme quanto a sua posição na sociedade. O cinema clássico convencionou, dentro dos seus códigos de linguagens, discursos narrativos formadores de estereótipos incongruentes do feminino, amplamente aceitos pelo imaginário ocidental, espalhados por todos os continentes, fortalecendo a base cultural patriarcal disseminada em todas as sociedades.

Os critérios preestabelecidos socialmente impuseram uma imagem da mulher majoritariamente na posição do outro, nunca a de sujeito, em que elas sempre estão representadas como objeto do *ethos* masculino (DEL PRIORE, 1994). Essa cultura propagada – em todas as mídias – funciona como uma forma de disseminação da submissão e inferioridade dadas à mulher, dificultando a sua equidade social.

O cinema, como um refletor da realidade, além de ser atribuído como um esquematizador dos padrões sociais, é também um fundamentador de sentidos, no qual age de forma silente no inconsciente psicológico do indivíduo em sua formação intelectual. Dessa forma, constrói uma representação histórica, que é aceita pela população como verdade, visto a eficácia e permanência dessa arte no cotidiano das pessoas. Nessa perspectiva, a aceitação desses padrões é abrigada até mesmo por parte das mulheres, sendo perpassada por gerações, dificultando ainda mais a quebra dessa cultura.

A teoria feminista, eclodida principalmente nos anos 70, agiu, assim, de forma emergente para a contestação e, gradativamente, a ruptura dos paradigmas encontrados nessa égide de ideologia patriarcal de segregação da imagem da mulher. Uma de suas funções foi

fornecer amostras de como a arte cinematográfica concede efeitos ideológicos ao cultural fenômenos recorrentes na sociedade, mesmo que estes sejam impróprios. Assim,

O que se conclui é que foram os homens os produtores das representações femininas existentes até hoje, e essas estão diretamente associadas às formas de a atual mulher ser, agir e se comportar [...]. O que a teoria feminista do cinema procura demonstrar é que esses estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social (GUBERNIKOFF, 2009, p. 67-68).

Portanto, o cinema clássico foi responsável, além de produzir uma padronização de filmes, por disseminar valores e ideologias enraizadas na cultura patriarcal, em um contínuo processo de nivelamento de gêneros. Contudo, com as transmutações da sociedade, ocorreram também mudanças ideológicas, nas quais despontaram a expansão do questionamento do espaço da mulher em âmbitos sociais, econômicos e políticos. O capitalismo foi um importante instrumento de promoção da mulher, por fomentar a saída delas de casa para o ambiente de trabalho, as tornando independentes e donas de si.

Todavia, mesmo com o aparecimento das mulheres no primeiro plano das telas, a sua representação passou a ser construída por novos estereótipos, os quais destoavam do objetivo feminista de igualdade de gênero, tomando novamente a mulher como objeto. A ideia trazida nos filmes era que mulheres independentes aludem ao desejo erótico dos homens, tornando-as contemplação destes fora do casamento, mas jamais a aceitação disso para suas esposas. Assim, a erotização da mulher, criada principalmente por cineastas masculinos, se sobressai de suas outras qualidades, ridicularizando-as, ateando um falso-protagonismo nas produções.

À par disso, Ann Kaplan (1995) destaca as mudanças do comportamento feminino nas reproduções fílmicas caracterizadas por três tipos de mulher construídos pelos parâmetros ocidentais, principalmente hollywoodianos, dos anos 1930 até a atualidade: (1) A mulher cúmplice, que assume uma postura frágil por aceitação; (2) A mulher resistente, de caráter feminista, que luta por seus direitos; (3) e a mulher pós-moderna, que encontra seu espaço social, conquista sua liberdade e está apta para enfrentamentos que essa concepção, por ventura, poderá causar.

Esse deslocamento foi percebido paralelamente ao surgimento de presença feminina nas produções. Com a introdução delas no meio produtivo, gerou-se não apenas uma composição no espaço físico, mas imanou novos posicionamentos e visões ideológicas. Isso implica pensarmos que a arte, incluindo a cinematográfica, é feita de junção, é construída não somente de técnicas, mas compõe-se, principalmente, de um sistema de ideias. Este é conduzido naturalmente, de forma que a bagagem histórica do autor se faz presente de forma involuntária, visto que sua obra é embasada pelas perspectivas vivenciadas. Dessa forma,

Diretoras (e diretores) tiram da realidade elementos para estruturar seus arcaiboucos narrativos, dramáticos, expressivos. Assim, experiências que constituem suas realidades se inscreverão, de alguma forma, no que produzem. [...]. O pertencimento de gênero das cineastas parte da condição pessoal de serem mulheres e é levado ao filme por meio do ponto de vista, na elaboração das personagens, nas relações entre direção e personagem/ator-atriz etc. (HOLANDA, 2017, p. 44-45).

Pensando por esse prisma óptico, é recorrente encontrarmos cineastas mulheres que não se consideram feministas. De fato, nem todas tem a intenção ou prática de fundamentos feministas. Contudo, mesmo com a não afirmação do feminismo – enquanto fundamentação teórica – é perceptível a alimentação de valores feministas na fomentação de seus trabalhos, pois a ascensão do gênero em meios que outrora era interdito a elas, por si só, já é um ato revolucionário, pertinente a aproximação e expansão entre todas.

Do mesmo modo, o cinema feito por mulheres emboca a diversidade do gênero, contestando a estereotipação de referência à mulher de forma igualitária, como se todas tivessem o mesmo padrão físico, histórico e comportamental, o que propagou a sexualidade como ponto comum nas personagens, por exemplo.

O crescimento da quantidade de mulheres nas produções cinematográficas ainda é menor, se comparada à de homens, especialmente em filmes de ficção. Isso se dá ainda por resquícios da cultural patriarcal e preconceito de gênero. O cinema enquanto indústria prioriza a rentabilidade dos filmes, independente da forma que isso venha a acontecer. Por isso, é comum as grandes produtoras darem espaço ao gênero masculino, que normalmente atendem ao arquétipo dos filmes romanescos, que ridicularizam a fragilidade agregada ao gênero feminino diante do amor romântico, comumente atrativo por um grande público – marco de sucessos hollywoodianos.

A opção eficaz para as cineastas, nesse cenário, foi a produção alternativa de documentários e adaptações, em que utilizaram a promoção de outras mídias digitais, como aplicativos virtuais e serviços de *streaming*, para retaliar as produções tradicionais. Nesse novo conceito, surgiu o chamado contracinema. Ele “seria uma resposta feminista ao cinema tradicional [...], não era suficiente haver protagonistas mulheres, o filme deveria romper com o efeito de realidade, ir na contramão do cinema hollywoodiano e seguir na direção de um cinema experimental, de vanguarda” (HOLANDA, 2017, p. 49), o qual conduziu a nova roupagem do feminino nas telas, altamente presente nas produções contemporâneas.

Dentro desse aspecto, as adaptações pós-modernas de obras tradicionais revolucionaram a reprodução feminina no cinema. Na maioria delas, está presente a manifestação do desejo e concretude de autonomia da mulher nos parâmetros sociais. Entre os principais aspectos abordados encontra-se a complexidade no processo de formação das personagens, em que elas passam pelas dificuldades da sociedade para desenvolver um autoconhecimento e encontrar o seu lugar no mundo, destacando as suas inquietudes individuais internas, consternando a necessidade de se amparar no outro (masculino).

ADORÁVEIS MULHERES

Publicado em 1968, o livro *Adoráveis mulheres*, de Louisa May Alcott, mobilizou gerações. O resultado disso foi a prontidão, quase necessidade, de adapta-lo para outros meios midiáticos. No mercado audiovisual, foram realizadas cinco produções. As duas primeiras, da década de 30 e 40, foram produzidas por homens, enquanto as últimas três, a partir da década de 90, foram produzidas por mulheres, incluindo a atual homônima de Greta Gerwig (2020). A curiosidade – ou circunstância – desse fato é que as obras fílmicas feitas por mulheres foram as que mais trabalharam o enredo original de forma ousada, saindo da vitrine da moral feminina propagada

pela sociedade patriarcal, usando as abordagens da obra literária para a eclosão da quebra desses costumes dentro da formação das personagens.

O enredo da obra nos mostra a vida de quatro irmãs, enfatizando os seus amadurecimentos na virada da adolescência para a vida adulta, em um período que os Estados Unidos passa por a Guerra Civil. O atrativo da obra é o modo como elas enfrentam os desafios e dificuldades de crescer, distinguidas por suas diferentes personalidades, que apesar das diferenças se mantêm unidas pelo amor nutrido na aceitação de cada uma dentro da família.

A obra fílmica de Greta Gerwig não se distancia da obra literária perante o enredo. Todavia, é chamativa a escolha da estrutura narrativa que segue duas linhas temporais que caminham para uma intersecção, na qual é explorada a ludicidade da infância ao tempo que mostra as frustrações da vida adulta. De modo que é elucidado as batalhas e enfrentamentos da mulher na sociedade independente das suas características pessoais.

O clássico de Louisa May Alcott nos apresenta personagens femininas que desvelam conflitos pessoais em busca de encontrar o seu espaço no mundo. Nessa busca, as irmãs March contemplam diferentes desejos que são responsáveis por guiar os eixos da narrativa. Enquanto Jo vai contra o que esperam de uma mulher de sua época, desejando se tornar uma grande escritora; Meg deseja ter dinheiro para comprar tudo e viver no conforto. Ainda, tem-se Amy, uma jovem entusiasmada que sonha em se tornar uma grande artista, enquanto Beth não tem grandes ambições, apenas quer tocar piano para a família.

As quatro meninas apresentam diferentes modelos de feminilidade que são os pilares de suas relações interpessoais. Pode-se perceber, durante a leitura do romance, assim como na película em questão, que a hierarquia do sistema patriarcal da época é explorada nas entrelinhas, não tendo um foco mais específico se escondendo dentro das próprias irmãs. Na adaptação de Greta Gerwig, as irmãs contrapõem-se ao sistema e conduzem as relações de gênero, assumindo o protagonismo de suas escolhas.

O advento da terceira onda do feminismo, que teve início na década de 1990, serviu para contestar as definições essencialistas sobre feminilidade, abrindo também uma discussão acerca do termo *gênero*, que antes era atribuído um como categoria imutável, agora afastando-se de uma definição fixa, ressignificou as relações de gênero e as estruturas sociais determinadas por um sistema biológico (SOUSA, 2020, p. 32).

Corroborando com esse pensamento, Teresa de Lauretis (1995) defende o gênero não como *sexo, uma condição natural* e “sim como a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (LAURETIS, 1994, p. 211). Reforçando a ideia de gênero como um processo desenvolvido à medida que os seres humanos convivem socialmente, desmontando os antigos conceitos enraizados pela soberania masculina.

Também contrariando essa soberania, Para Elódia Xavier (1991) a condição da mulher é um elemento revolucionário na escrita feminina pois incorpora uma sensibilidade nunca antes vista. Dessa forma,

A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina. Não existe “discurso masculino”, por que não existe “condição masculina”. A mulher, vivendo em uma condição especial, representa o mundo de forma diferente (XAVIER, 1991, p. 11).

Nessa intenção, Greta proporciona um ambiente onde observamos o mundo das mulheres e como, com o passar do tempo, esses mundos se enlaçam desde que um precisa do outro dentro do âmbito social. Embora a escrita e direção sejam feitas por mulheres, pode-se perceber como as duas evitavam uma exclusão do sexo masculino.

Com personagens como Laurie, presenciamos as relações das quatro meninas com o sexo oposto, desconstruindo a ideia de homem como o condutor das relações, desde que as meninas são as responsáveis por manter as interações com ele. Além dele, no romance homônimo, embora a figura do Sr. March, pai das quatro meninas, não seja muito trabalhado no filme, é relevante expor que em nenhum momento tenta reprimi-las por suas características pessoais, e incentiva Jo no seu sonho em tornar-se uma escritora, embora ele não tenha muita confiança sobre isso.

Diante dessa força feminina espelhada por Alcott nas páginas do livro, Greta Gerwig tenta conduzir a película enfatizando nas individualidades das quatro irmãs March e, assim, demonstra como:

Cada uma delas é múltipla. Expondo incertezas ou impondo verdades, confabulam entre si e com o outro. E é justamente a partir do diálogo que essas vozes se expandem, atravessam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo que se inscrevem, a sociedade a qual pertencem, o homem que representam em seu drama coletivo, em suas pequenas misérias cotidianas (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 18).

É a partir do rompimento dessas barreiras que elas vão conseguindo ganhar mais autonomia sobre a própria vida e conhecendo mais sobre si mesma e sobre o outro. Diferente da adaptação dirigida por Vanessa Caswill em 2017 para a BBC, a de Greta reproduz amplamente as suas atribulações e dá mais distanciamento das relações amorosas, demonstrando comportamentos escondidos por Caswill, como uma Meg mais egoísta insatisfeita com seu casamento; o amadurecimento de Amy depois de sua frustração artística; as tentativas de Meg de se livrar de seus medos e uma Jo muito insegura quanto a seu trabalho como escritora, com a sua falta de feminilidade e o medo de ficar sozinha para sempre por poder se casar.

Outro ponto que chama atenção é que a cineasta Gerwig promove reflexões certas a partir de frases agudas retiradas da obra literária. Na cena em que Jo é refreada pelo editor da revista em que tenta publicar seus textos, é subestimada pela frase “A mulher precisa se casar ou morrer”, a referir-se sobre como as personagens dos seus livros deveriam ser retratadas. Naquele cenário, as duas opções são niveladas como igualitárias. Doravante, nesse diálogo é colocado em debate o papel da mulher na sociedade e o destino pré-estabelecido para ela. Gerwig, com o desfecho das meninas, propõe variadas formas de interpretação nessa problemática: não restringe o papel da mulher a uma dicotomia; mesmo mantendo o final da obra original, consegue ressignificá-lo em prol do que a protagonista representa; colocando em conexão a persona da mulher escritora (e cineasta) na figura de Jo, bem como a representação da mulher independente, desafia as percepções limitadas sobre o conceito social atribuído ao gênero feminino, e se coloca como agente transformador da sociedade patriarcal.

CONCLUSÃO

Amparados pela discussão evocada aqui, compreendemos que o cinema se desenvolve paralelamente ao crescimento da sociedade, incluindo questões ideológicas. Assim, a representação da heterogeneidade social é relevante para a equidade, bem como para a idealização comportamental de grupos sociais.

No que consta à representação feminina, percebemos que há um deslocamento, no qual a mulher sai de um segundo plano, em que é posta como objeto do outro, para um primeiro plano, em que eclode sua autonomia e independência de outrem. Essa característica é fomentada pelas mudanças sociais, as quais fragmentaram a cultura patriarcal, provendo problematizações, reflexões e debates do gênero feminino, em contestação aos estereótipos concernidos a ele.

A introdução da mulher no mercado de trabalho culminou a aceitação dela – involuntariamente ou não – em âmbitos anteriormente interditos a ela. Com isso, a escrita e a direção feminina tornaram-se recorrentes na literatura e no cinema. Conseqüentemente, a quebra dos padrões patriarcais acontece de forma gradual, visto que as experiências e formações das escritoras e cineastas se fazem presentes nas suas produções naturalmente.

Adoráveis mulheres, assim como a grande massa das adaptações contemporâneas, traz características importantes, nesse sentido, que fazem com que a construção fílmica aja de maneira que o público acompanhe a evolução das personagens através de uma perspectiva mais autobiográfica, normalizando como os sentimentos das mulheres são importantes durante a jornada de conhecimento. Dessa forma, contribui tanto com o deslocamento da representação feminina no cinema como nas problematizações em torno desse gênero, por conseguinte, age também na interação comportamental na sociedade.

REFERÊNCIAS

- DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1996.
- DEL PRIORE, Mary. **A Mulher na História do Brasil**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Tradução intersemiótica: do texto para a tela**. In: Cadernos de Tradução, N° 3 – Florianópolis, 1998. p. 313-338.
- GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul. Vol. 8, n. 15, jan./jun. 2009.
- HOLANDA, Karla. **Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina**. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcante (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. – Campinas, SP: Papirus, 2017.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- IKEDA, Marcelo. Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Vol. 14. N° 1. p. 3-12. janeiro/abril 2012.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Tradução: Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAURETIS, Tereza de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-239.

PIRES, Sayara Saraiva. **A hora e a vez de Augusto Matraga**: do universo rosiano à adaptação fílmica de Vinícius Coimbra. 2020. 129f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, Teresina – PI, 2020.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. **RuMoRes** – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias, São Paulo, v. 2, n. 4, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51144>. Acesso em: 01 jan. 2020.

Sousa, Maria Vilani de. **As representações femininas e as relações de gênero em As meninas de Lygia Fagundes Telles**. 2020. 109f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, Teresina – PI, 2020.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro. n° 51. Florianópolis. p. 019-053. 2006.

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga. (org.). **Tudo no Feminino**: a presença da mulher nanarrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Franciso Alves, 1991.

Filmografia

Adoráveis mulheres. Título original: *Little Women*. Direção: Greta Gerwing. EUA: Columbia pictures. Distribuição: Sony Pictures Releasing, 2019. 1 filme (135min), COR.

A LENDA CABEÇA DE CUIA E SUAS VERSÕES

THAMARA INGRID SOARES DA SILVA ⁵¹

RESUMO: Este trabalho visa analisar as diferentes versões da lenda do “Cabeça de Cuia”, uma das mais importantes da literatura oral piauiense. A mostrar como essa narração sofreu transformações e contribuiu para o enriquecimento do imaginário popular. A maior parte de suas variantes traz à tona a vida de um jovem pescador que desobedeceu a mãe e, por conta disso, foi amaldiçoado. De princípio, notou-se que algumas versões apresentam maiores requintes de violência que outras. No que diz respeito ao seu surgimento em plataforma escrita, as versões mais antigas remetem ao século XIX e, perpassadas de geração para geração, continuam ao longo do século XX, encontrando o seu registro mais recente em 1977. Esta pesquisa apresentará resultados de uma investigação realizada em PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica), partindo da classificação de Luís da Câmara Cascudo, quando, em *Geografia dos Mitos Brasileiros*, engloba a lenda do “Cabeça de Cuia” no ciclo dos castigos. Serão objetos de comentário as versões de João Alfredo de Freitas (1883), Vale Cabral (1884), Jesuíno Lustosa (1888), Mariz e Sá (1891), Vicente Araújo (1934), João Ferrí (1952), Vitor Gonçalves Neto (1959) e Noé Mendes (1977).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura oral, Lenda, Cabeça de cuia, Tradição.

INTRODUÇÃO

A literatura oral, termo usado a princípio pelo francês Paul Sébillot em 1881, é usada para designar textos produzidos em prosa e em versos passados oralmente: as lendas, os contos, cantos, provérbios, parlendas, que fazem parte do folclore brasileiro, por ser constituído de tradições e manifestações literárias. A investigação em torno da literatura oral brasileira começa com Sílvio Romero entre 1851 a 1914. Cascudo (2012, p. 13) afirma em seu livro “Literatura oral no Brasil” que:

Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. A outra fonte é reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI, Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, João de Calais, Carlos Magno e os Doze Paresde França, além da produção contemporânea pelos antigos processos diversificação popularizada, fixando assuntos da época, guerras, política, sátira, estórias de animais, fábulas, ciclo do gado, caça, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos tornados conhecidos, Escrava Isaura, Romeu e Julieta, ou mesmo criações no gênero

⁵¹ Universidade Estadual do Piauí - UESPI.

sentimental, com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos em seu conjunto.

Com isso, esta é usada para exprimir eventos reais ou fantásticos, histórias compartilhadas como um entretenimento e forma de preservação cultural comum. Outrossim, o termo lenda, do latim “o que deve ser lido”, é uma narrativa mitológica construída através da ideia de um povo que dão vida a personagens fictícios, nascidos a partir de suas idealizações. Isto é, os detalhes que a compõe são contadas e acrescentadas ao longo do tempo e alteradas a partir da imaginação popular. Estas incluem medo, e questionamentos que dificultam a compreensão.:

Como toda hipótese que parte de um esquema previamente construído, o que se propõe aqui exige adaptação. Na cultura do sertão nordestino, por exemplo, onde muitas narrativas e poesias antecedem e/ou coexistem com o grafismo, o postulado da “continuidade ininterrupta de obras e autores” não parece ter o mesmo sentido lógico de uma tomada de consciência, porque resulta da peculiar relação do homem com o seu meio, da qual se origina o fato folclórico – síntese de uma memória coletiva e um processo de comunicação (CIARLINI, 2020, p. 2).

A lenda tem como característica sua transmissão passada de pessoas para pessoas que as fazem ser criativas e irreais, misturadas com a realidade dos acontecimentos. A existir no mundo todo, pois cada região possui suas narrativas repletas de elementos fantasiosos. Diferentemente do mito que são narrativas utilizadas pelos povos antigos para explicar fatos da realidade e fenômenos da natureza que eles tinham dificuldades em compreender. Faz uso da simbologia, personagens sobrenaturais, deuses e heróis. De maneira a misturar estes componentes a fatos da realidade, características humanas e pessoas que já existiram. Um dos objetivos do mito é transmitir conhecimento e explicar fatos que a ciência ainda não havia conseguido explicar, assim, usavam de suas teorias para esclarecer as eventualidades.

Em vista disso, a lenda cabeça de cuiá é um mito da região nordeste do Brasil, contada no estado do Piauí. Quando transferida da oralidade para a escrita obteve várias alterações em suas versões, isto é, variando de acordo com a descrição de cada pessoa que a relatava. A referida lenda surge com a história de um jovem pescador de família humilde que ao voltar da pescaria e encontrando apenas uma sopa rala de ossos para comer, que sua velha mãe havia feito, fica extremamente revoltado e acaba por lançar os ossos contra ela, a causar sua morte. Contudo, antes de falecer, com ódio do filho por sua atitude, lançou sobre ele uma praga: ele ficaria vagando nas margens do rio e com a cabeça enorme do tamanho de uma cuiá, a perambular de dia e noite a ser liberto, apenas, após devorar sete Maria virgens. Essa lenda se tornou uma das mais importantes do Piauí, em que seu monumento, fundado dentro do Parque Ambiental Encontro dos Rios, é um ponto turístico na cidade de Teresina. A ser reproduzido em músicas, teatro, e cordéis. De modo a possuir uma trilogia publicada por Eduardo prazeres: Crispim e a sétima virgem, A fortaleza de Crispim, Para sempre Crispim. Em 2003, foi instituído pela Prefeitura Municipal de Teresina, o dia do Cabeça de Cuiá, para ser comemorado na última sexta-feira do mês de abril.

ANÁLISE DAS VERSÕES DA LENDA

Ao analisar a lenda cabeça de cuia ficam perceptível as diferentes versões existentes sobre esta. De uma maneira mais ampla, pudemos observar que as narrações podem ser divididas por dois séculos: XIX e XX. Desse modo, fica notória a diferença na representação das histórias nesses dois contextos, em que inicialmente não se presencia violência e agressão, sendo uma história contada discretamente, não trazendo de imediato a realidade existente. No entanto, no segundo século, a aspereza é nítida, no qual de maneira gradativa, esse fato evolui de acordo com a apresentação dos acontecimentos fictícios, sem haver receio de revelar os motivos que levaram o surgimento da história.

Diante do exposto, em 1883 tem-se a primeira publicação da lenda, por João Alfredo de Freitas. No qual apresenta uma narrativa tranquila, sem violência, e a presença de sua origem. A mostrar apenas sua ligação com o rio Parnaíba, por ser o espaço que este, segundo os banhistas relatavam, habitava. Em 1884 Vale Cabral, retrata como usada para colocar medo nas crianças, de modo que pela primeira vez vemos as características do cabeça de cuia: “No Piauí intimidam-se as crianças com este nome. É um sujeito que vive dentro do rio Parnaíba. É alto, magro, de grande cabelo, que lhe cai pela testa e quando nada o sacode”. Com isso, vemos que aos poucos a figura descrita na lenda vai ganhando forma, pois inicialmente não se sabia nada de sua característica a não ser que sua cabeça era do formato de uma cuia. O comentário de Cabral foi acrescentado no dicionário do folclore brasileiro, de Câmara Cascudo (2000).

Outro autor que contribuiu para a propagação da Lenda foi Jesuíno Lustosa no ano de 1888, com o foco da narrativa voltado para Maria, aqui vemos pela primeira vez relatos característicos desta:

Maria era uma dessas moreninhas feiticeiras, alegre e divertida para quem a tristeza era um mito, ou antes, um diapasão sem cordas; e que caminhava nas pontas dos dedos rosados não sei se por donaire, ou para não espantar os rouxinóis nos pentáculos de seus ninhos. Era uma criança gentil, cujo rosto iluminado à luz americana tinha o atrativo das deusas do paganismo metida nas suas ligeiras vestes semi-esfarrapadas pelos garranchos da floresta, onde ia colher as flores do ouricui. O sorriso pendia de seus lábios frescos como o orvalho da manhã nos cálices das magnólias. (LUSTOSA, 1888, p.3)

Observa-se na diegese um tom poético, dando a história, um enfoque de romance. Assim, este autor contribui de uma maneira diferente com o conto, a trazer a paixão representado por Maria e pelo cabeça de cuia, algo inusitado, pois na maioria das narrações fica notório a necessidade deste de devorá-la para obter sua liberdade. Contudo, Jesuíno exibiu a tristeza da moça por tê-lo perdido:

A sua voz tinha os harpejos das dríades e o seu rosto a melancolia dos grandes mártires. Essa contemplação foi pequena, visto como o jovem homem desapareceu nas profundezas do rio. O fato propalou-se por toda circunvizinhança e o nome de Cabeça de Cuia, tal era o nome do tal mancebo cuja lenda é geralmente conhecida, foi repetido de boca em boca. Deste dia em diante a petroleira virgem dos bosques tornou-se tristonha e abatida e o sorriso jamais lhe apontou nos lábios, porque sua alma desceu com a do mancebo as profundezas do caudaloso rio. (LUSTOSA, 1888, p.4)

Na versão de Mariz e Sá publicada em 1891 faz-se, pela primeira vez menção a aldeia do Poty velho, mencionado-a como ligada a origem da lenda. Além disso, é apresentado o rio Poty

como o ponto do enredo, o que só a partir daí vemos a colocação de dois rios: Parnaíba e Poty, que estão ligados a cidade de Teresina-Pi. Essa história apresentada por ele representa o início das narrações realistas, aqui já se tem um pouco de hostilidade visível como mostra Mariz e Sá (1891) “Encontrando um enorme corredor, entendeu que devia batê-lo para tirar o tutano; mas como na ocasião não tivesse um lugar apropriado, procurou fazê-lo na cabeça de sua velha mãe”.

Vicente Araújo representa o primeiro proponente da publicação da versão da lenda cabeça de cuia no segundo período, a trazê-la, de acordo com relatos, como resultado da imaginação do caboclo piauiense, não só a cabeça de cuia como outros mitos populares. O seu parecer denota neste momento que a atitude do filho de ser inconsistente e agressivo com a mãe leva a sua metamorfose como resultado:

Pescava o dia inteiro e quando, coisa rara, os peixes eram poucos, já sabia: açoitava a mãe com o caniço. A velha suportava os maus tratos sem reclamar e dizia sempre: – Meu filho, meu filho, olha o castigo do Senhor! – Vai-te “pro” inferno, praga! era a resposta. Um dia o filho perverso preparou-se para pescar: apanhou o caniço, a rede e outros apetrechos e, por causa do sol, botou na cabeça a cuia onde guardaria os peixes. Logo da primeira tentativa apanhou um “mandy” e ao tentar tirar a cuia da cabeça para guardá-lo não conseguiu. Empregou a força, e nada. Tentou quebrá-la sem resultado e por fim, desesperado atirou-se ao rio, com a cuia soldada ao crânio. Depressa a correnteza o levou para longe. (ARAÚJO, 1934, p. 2)

O filho que açoitava a mãe virou bicho. Fantasma do rio. Assim, pode-se pensar que é empregado um dos mandamentos da lei de Deus “honrai teu pai e tua mãe”, isto é, há uma referência bíblica diante da construção da história, a que imagina-se que por seu ato de agressão com a genitora o rapaz sofrera graves consequências, de modo a ser castigado. Para Cascudo (2012, p.104) “A “constante” da lenda é o traço religioso. Exige igualmente uma ação, um desenrolar, um plano lógico, no utilitarismo tribal. Não há, quase, lendas inúteis e desinteressadas. Todas doaram alguma coisa, material ou abstrata”. Para mais, nota-se que a lenda era utilizada também pelos pais daquela época com o intuito de fazer com que os filhos tivessem obediência, usando o cabeça de cuia como ponte para atingir o respeito dos filhos: “O meninos sentaram-se no chão e o mais velho pediu permissão para ir banhar-se no rio. “Te” aquieta, menino, senão o “Cabeça de Cuia” te come! foi a resposta. O garoto obedeceu sem retrucar como se visse diante de si a terrível assombração das águas”.

João Francisco Ferri, o traz como o fantasma da dor e da agonia, que foi castigado por sua atitude imprevisível de espancar a mãe. O que levou a viver preso nessa maldição sem conseguir devorar uma se quer Maria, ato necessário para sua libertação. Já em 1859 Vitor Gonçalves Neto, a apresenta como o terror dos canoeiros, em que, um desses afirma ter enfrentado o bicho, o que distingue das outros descritores, pois, ainda não haviam relatado vê-lo pessoalmente. Além de trazer o rio como um ambiente misterioso. O cabeça de cuia passa tanto pelo rio Parnaíba quanto Poti, fazendo medo a população, vemos nesse momento a evolução do monstro no qual antes vivia tranquilo nas águas do rio e posteriormente passa a causar medo nas pessoas, de modo que é a primeira vez que vemos a menção deste ser na terra como expressa Neto (1859) “Passa a metade do ano dentro da água. Virando embarcações. Comendo gente. Cumprindo a sina. Os outros meses passa em terra”. O cabeça de cuia é trazido como um bicho agressivo e que causa

terror a população. Sendo, ainda, apontado como um ser que incorpora nas pessoas, e o responsável pelas enchentes que ocorrem na cidade.

Noé Mendes o mostra como o monstro das águas. E assim como no relato de João Ferri, o coloca como uma criatura que encarna em outros indivíduos. Na sua versão, Noé não expõe o fato de que o filho teria que devorar sete Maria para ter sua liberdade, portanto o coloca como um pecado sem remissão. O que é adverso da interpretação de Vale Cabral que dá ao sujeito uma chance de retornar ao seu estado normal ao conseguir realizar um ato um pouco complexo: “Depois que ele comer as 7 Marias tornará ao estado natural, desencantando-se. Conta-se que sua mãe existirá enquanto ele viver nas águas do rio”. Existem outras informações de que este aparece por pensar ser, uma dessas mulheres, a senhora sua mãe, mas ao chegar perto e notar que não é se contraria e por isso afoga as pessoas.

Partindo para uma análise geral da lenda, presenciamos as dificuldades econômicas enfrentadas por essa família que vivia da pescaria. O Crispim, nome mais comum dado nas versões para o cabeça de cuia, com a ausência do pai torna-se o provedor da família, enquanto sua mãe cuidava da casa, porém, com a ausência do peixe ela viu como necessário encontrar outra forma de alimentá-los, com um pirão do osso do boi, o que não foi muito agradável para o filho, que teve um descontrole emocional.

A construção da narrativa se dá no espaço geográfico das margens do rio Parnaíba, local apresentado em todas as narrativas, voltando-se também para o bairro do velho Poti. A sobrevir como um castigo relacionado à atitude de um filho em desobediência a mãe que, por conseguinte, presenciaremos os efeitos de sua ação. Nesse momento vemos o poder designado às mães de abençoar ou amaldiçoar os filhos. De modo que vai sendo acrescentado na narrativa, novos contextos e modos de representatividade. As características que inicialmente, século XIX, não foram apresentadas, são expostas no século XX. Verifica-se, então, uma narrativa mais realista, e direta no período de 1934 a 1937, contemplada de violência, espancamento, maldição. Temos os elementos que mudam e a fábula, aquilo que é fixo na descrição como: rio Parnaíba, maldição, sete Maria virgens. É interessante notar que as lendas possuem características dos mitos da Grécia ou da Roma antiga. A lenda aqui mencionada pode ser comparada a história mitológica de Eros e Psiquê ao fazer referência à transgressão, punição, redenção, e provas a cumprir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é de suma importância para compreensão analítica das evoluções nas versões das lendas, mostrando-as de acordo com as modificações feitas por seus explanadores. A notar sua diferença por períodos. Além de ajudar na compreensão sobre o que configura a literatura oral piauiense. Percebe-se que na narrativa existem aqueles pontos variantes, isto é que são acrescentados de acordo com a exposição e aqueles fixos, que não muda e se encontra presente em quase todas as histórias contadas.

O ato de devorar sete Maria virgens se remete de uma maneira discreta ao ato sexual. E apesar de não ser utilizada pelo Noé Mendes, o que nos leva a pensar na aflição eterna do cabeça de cuia, Vale Cabral traz no seu relato com uma oportunidade que, mesmo sendo difícil, seria possível de acontecer para que esse moço voltasse ao seu estado habitual. Pode-se, dessa forma, pensar que ele foi castigado por sua atitude errônea contra a originadora, mas isso passaria, pois logo após cumprir a missão dada tudo retornaria ao normal.

Compreender sobre o folclore brasileiro e suas diversidades é algo ímpar para nossa população, pois assim compreendemos a cultura de um povo. E com as lendas se vê as tradições sendo repassadas como um modo de manter viva a culta popular. A história referida ajuda a refletir no quarto mandamento cristão que está voltado para honra ao pai e mãe. Além de mostrar o poder da mãe de dar um destino a seu filho que vai resultar na sua transmutação. Assim, o trabalho é de grande importância para a compreensão da literatura oral e da construção que foi dada a lenda com o passar dos anos.

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luís da Câmara. Literatura oral no Brasil. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. Geografia dos Mitos Brasileiros. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

CIARLINI, Daniel Castello Branco. A literatura oral a partir do sistema literário de Candido: uma leitura do regionalismo no sertão. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, vol. 33, n. 62, 2020.

ZUMTHOR, Paul. Introdução á poesia oral. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

**CAROLINA MARIA DE JESUS:
AS CONSEQUÊNCIAS DO PROJETO BELLE ÉPOQUÊ EM SUA VIDA**

ALINE DA SILVA CAMPOS⁵²

RESUMO: O contexto em que Carolina Maria de Jesus reflete na sua obra *O Quarto de Despejo* (1960) está conectado a ideia de modernização que se desenhava no Brasil, nos anos de 1920. O Brasil profundamente marcado pelo projeto Belle Époque, que de uma forma desenvolvimentista ancorada numa ideia linear de progresso insere os urbanismos, modelos de construções de prédios, avenida que se assemelhava com o projeto urbano europeu. O contradiscurso que Carolina Maria de Jesus, a partir da escrita de si, expressados nos seus cadernos, mostra São Paulo de uma forma diferente, a favela de Canindé-SP.

PALAVRAS CHAVES: História - Literatura - Mulheres Negras – Opressões.

AS INSURGÊNCIAS NA ESCRITA DE MULHERES NEGRAS FRENTE AS SUAS VIVÊNCIAS

Das experiências que demarcam os sujeitos e que nos faz permitir a configuração da nossa identidade enquanto indivíduos, poderíamos levar em consideração os conhecimentos empíricos que traspassam entre os sujeitos, que traz a possibilidade de constituir o “ser” frente a concepção de mundo em que se estabelece dentro dessa construção identitária geradas por incontáveis e marcantes desdobramentos que foram determinantes para a nossa simbologia.

A literatura de mulheres negras e essa possibilidade de trilhar um caminho marcado por experiências – um tanto subjetivas, por que, não? - mas que nos apresenta as peculiaridades do que faz integrar essa identidade. Para além da literatura, que se constitui também como um saber artístico, a arte é além de tudo um universo entranhado e cheio de teias de significados que começam a fazer sentido quando essas experiências, de certo modo, tornam-se representativas para um grupo de sujeitos.

Espaços de experiências entre essas mulheres se tornam um espaço, em síntese, de grande magnitude, para estas, que usaram da sua escrita, para descrever o que suas vivências, as tornaram, quando mulheres negras nessa sociedade marcada pela opressão de gênero, raça e classe.

A busca por modelos explicativos que conseguissem conduzir o que as mulheres negras experimentam no seu cotidiano, em grande maioria foge de uma lógica que melhor as representem, de forma que essas, sujeitas-mulher-negra, conceito apresentado por Conceição Evaristo, não conseguem se perceber na história – Aquela discussão do centro e periferia. O que deveria representá-las, colabora para uma grande reprodução de discursos, estereótipos, dentro de um fundamento habitual.

Lanço-me nessa pesquisa por me fazer também contar uma história que passa por rumos de profundas experimentações afanosa, onde fui bastante marcada. Hoje entendo, que há um vasto

⁵² Graduanda do 8º período de Licenciatura Plena em História, pela Universidade Federal do Piauí Campus Senador Helvidio Nunes de Barros E-mail: alinebianca988@gmail.com

projeto que sustenta o esqueleto da estratégia dessa sistematização que permeia os corpos dos sujeitos que se encontram no meio social, não apenas no Brasil, mas também mundialmente, expressando.

Essa pesquisa é marcada pelo que Thompson, chama de *experiência de classe*⁵³. A classe ela constrói uma conexão de símbolos e significados, que a obra das autoras consegue descrever. Estabelecer esse vínculo é uma forma de comunicação que representa estes que conseguem se olhar, se ver e se pertencer por esses escritos.

A literatura, tal como qualquer outra expressão artística conseguem descrever as estruturas que permeiam os sujeitos dentro de um grupo social de experiências parecidas. A Literatura, começa ser a forma de se escrever o conhecimento comum de um grupo, que consegue mergulhar até onde as mulheres negras estão. Angela Davis, por exemplo, no seu livro *Mulher, Raça e Classe*(1981) nos apresenta através a interccionalidade⁵⁴ por sofrer com uma estrutura tripla – gênero, raça e classe, iniciam seus escritos, sendo capazes de perceber essa estrutura de forma mais clamosa.

Quando percebo essas conexões e desconexões nas obras dessas escritoras, utilizo-me do que profº Dr. Gisafran Nazareno Mota Jucá, historiador cearense que escreveu o artigo *Limites e possibilidades do “ego história” como metodologia*, que diz respeito ao interesse por esse tipo de escrever história, parte das experiências existenciais, onde se configura uma representação. Proporcionando em mim a partir do contato com essas obras literária, que ligaram as fronteiras entre história e memória.

Maria Carolina de Jesus⁵⁵ conseguem, a partir dos seus escritos transmitir uma afinidade de coisas, por meio, da linguagem. Hayde White, nos permite refletir sobre captar insights através desse tipo de comunicação, a escrita. Que me faz querer aprofundar, para que eu possa trazer a representação de três figuras do movimento negro literário, romper um tipo de ordem do sistema a “verdade” anteriormente consagradas.

Conseguir desenvolver esta monografia permite coletar nos sentidos das memórias consideravelmente passagens interligadas a capacidade que as ramificações tem em comover uma parte de competências que a escrita nos possibilita quanto construção e ao mesmo tempo rompimento um pouco a mais dessa estrutura.

Eu, Aline da Silva Campos⁷, menina negra que nasceu nas periferias de São Luís do Maranhão, com lembranças marcadas por contratempos. Trilhando por bairros como Maiobinha Liberdade, carregando imagens de perto da violência, discriminação, falta de acesso à educação. Sinto-me representada por essas mulheres, que acabou despertando em mim um paradigma de uma série de posicionamentos que vem ser representativo, no mesmo sentido em que Chimamander Adichie⁵⁶, consegue discorrer a respeito das personalidades, figuras, sujeitos

⁵³ Conceito retirado do livro *A Formação da classe Operaria Inglesa*, de Edwar. P. Thompson, 1963.

⁵⁴ É uma ferramenta teórica e metodológica usada para pensar a inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, e as articulações decorrentes daí, que imbricadas repetidas vezes colocam as mulheres negras mais expostas e vulneráveis aos trânsitos destas estruturas. Infelizmente agora sofre os perigos do esvaziamento, pois caiu no gosto acadêmico das branquitudes. Conceito disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-que-e-interseccionalidade/>>. Acesso em 03/06/2020

⁵⁵ JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: Diário de uma favelada**. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

⁵⁶ Chimamander Adichie, escreve um livro chamado *Os Perigos de uma História única* (2019), onde discorre sobre a importancia da representatividade, como é importante essas mulheres se perceberem e se verem refletidas em lugares sociais de destaque. (N. Do Autor)

negras, para que as negras e negros comecem a se verem refletidos. Desta forma, acontece na literatura de mulheres negras.

Lendo Achille Mbembe, realmente percebo a necessidade de contrapor através da minha escrita, compondo e me inserindo nessa necessidade de romper com o que o autor apresenta por mecanismo de *necropolítica*⁵⁷. Em geral as engrenagens do *biopoder*⁵⁸. Essa característica de enfrentar o meu lugar social, que Mbembe define “sujeitos” em condição de morte. Minha escrita seria um ato revolucionário, tal como das autoras que aqui apresento-lhes.

Conviver com esses conflitos sociais nos trazem muitas perguntas não respondidas, que obtive a intenção de estudar, isso pois me fizeram refletir enquanto sujeito que sente, condicionalmente sua identidade – e quando digo isso é aquilo que constitui o indivíduo, em relação ao “ser”. Uma possibilidade também de escrita filosófica. Historiograficamente falando, a ciência está ligada a filosofia e a arte, e o tempo não se coloca de forma linear, temos que perceber as continuidades e descontinuidades históricas. E estudar essas obras me fizeram refletir e compreender. A partir das minhas experiências também.

Carolina Maria de Jesus, reflete a experiência pela qual ela passou e escreveu sobre. Durante o século XIX, houve uma emergência de militância social e política por mulheres negras e um aumento do número de publicações, tais como literatura, ensaios políticos e textos jornalísticos escritos por mulheres negras norte-americanas.

As falas públicas e as obras escritas por essas mulheres durante o século XIX apontavam para as experiências particulares das mulheres negras em virtude da relação entre raça e gênero, durante a escravidão e em virtude da segregação racial no período pós-abolição. As críticas das mulheres negras dessa época tinham muitas semelhanças com as expressas por mulheres negras do século XIX no que diz respeito à importância da relação entre raça e gênero em suas vidas e experiências⁵⁹

No Brasil, a partir do dossiê especial da revista Estudos Feministas, intitulado “Mulheres Negras”, publicado em 1995. o projeto inicial era abrir um espaço para autoras negras que estão realizando pesquisas específicas ou formulações teóricas sobre as questões de gênero e raça, participação política, ou ainda que como integrantes dos movimentos negro, feminista e de mulheres negras, academia, instituições públicas, tivessem contribuições a dar para um painel das

⁵⁷ As formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror. Demonstrei que a noção de biopoder é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte. Além disso, propus a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”. P.146

⁵⁸ *Biopoder* é o domínio da vida sobre o qual o poder tomou o controle. Mas sob quais condições práticas se exerce o direito de matar, deixar viver ou expor à morte? Quem é o sujeito dessa lei? O que a implementação de tal direito nos diz sobre a pessoa que é, portanto, condenada à morte e sobre a relação antagonica que coloca essa pessoa contra seu ou seu assassino/a? Essa noção de biopoder é suficiente para contabilizar as formas contemporâneas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta contra o terror, faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto? A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) “racismo” p. 147

⁵⁹ A Institucionalização de Estudos sobre a Mulher Negra: Perspectivas dos Estados Unidos e do Brasil.

mulheres negras e suas lutas no país (Ribeiro, 1995, p. 434). Ribeiro salienta que, depois de quase um ano de trabalho, esse formato não deu certo.

A partir dessa discussão, uma perspectiva de pesquisa que se voltem a mulheres negras, escrita por mulheres negras, segundo a autora Lilly Caldwell:

Em virtudes das mudanças em relação ao desenvolvimento de políticas públicas para a população negra e do aumento nas discussões sobre a questão racial no Brasil em anos recentes, este momento oferece a importante oportunidade para pensar, de forma coletiva, sobre o desenvolvimento (passado e futuro) de estudos sobre a mulher negra no Brasil. Para mim, escrever este artigo oferece a oportunidade de retomar um trabalho que comeci quando escrevi um texto sobre os estudos da mulher e a questão racial, o qual foi publicado com o título “Fronteiras da Diferença” (Caldwell, 2000). Neste artigo, analiso a invisibilidade da raça e das experiências das mulheres negras no campo de estudos da mulher no Brasil, a partir de um olhar comparativo sobre estudos da mulher na Inglaterra, nos Estados Unidos e no Canadá. Minha análise enfatiza a ausência da raça na maior parte dos estudos da mulher no Brasil e sugere que, para alcançar um melhor entendimento da diversidade das experiências das mulheres. (p.24)

A autora Conceição Evaristo, no seu artigo *Da representação a auto apresentação da mulher negra na Literatura brasileira*, apresenta, que a literatura surge como um espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos.

Disto isto, Evaristo diz respeito sobre a literatura brasileira até sua contemporaneidade apresenta um discurso que insiste em proclamar em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens se seu passado escravo de corpo-procriador de prazer do macho senhor. E estes estereótipos são encontrados desde o período da literatura colonial.

Conceição Evaristo continua pontuando a respeito da literatura brasileira, que na ficção mulheres negras surgem como infecunda e, portanto, perigosas, caracterizada por uma animalidade, por uma personalidade perigosa como a de Rita Baiana, *O Cortiço* (1890), Aluizio Azevedo. Outro exemplo é a conduta ingênua e sexual de *Gabriela* (1958) de Jorge Amado, mulher-natureza incapaz de entender e atender determinadas normas sociais.

Conceição Evaristo lança questionamentos sobre a literatura brasileira: Qual seria o significado da não representação materna para a mulher negra na literatura? Estaria o discurso literário, como o histórico procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? Teria a literatura a tendência em ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional?

Evaristo também observa que as obras do romantismo brasileiro como, *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) de José de Alencar, afirmam uma origem mestiça para o povo brasileiro. Na primeira, da fusão do casal Peri, o índio simbolizando o espaço ameríndio e Ceci, o universo europeu, surgindo o novo homem, o brasileiro. Iracema por sua vez, é uma mulher da terra que se apaixona e se entrega para o herói português.

Além disso, sob um significativo aspecto de negação da população negra na literatura brasileira, um personagem central que pudesse ser negra, e o romance abolicionista, *A Escrava*

Isaura (1875). A trama ficcional não traz uma heroína negra. Mesmo a personagem sendo uma escrava, há um distanciamento das características de uma mulher negra de ascendência negro-africana.

Dito isto, as escritoras negras, buscam e mergulham dentro do fazer literário afim de representa a mulher negra em seus escritos, assim, a mulher negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrita, para se impor como sujeito-mulher-negra. A partir da subjetividade própria experimentada como mulher negra de sociedade brasileira. O fazer literário das mulheres negras para além de um sentido estético, busca escrever sobre o movimento a que se abriga todas as nossas lutas. Essas escritoras, segundo Conceição Evaristo, buscam produzir um discurso literário próprio, uma conha-voz a literatura construída nas instancias culturais do poder.

Pode-se concluir que a escre(vivência) das mulheres negras, encontramos o desenho de novos perfis na literatura brasileira tanto do ponto de vista do conteúdo, como da autoria[...] uma inovação literária se dar profundamente marcada pelo lugar socio-cultural em que essas escritoras se colocam para produzir suas escritas [...] Da condição feminina e negra, nasce a inspiração para os textos. (CONCEIÇÃO. p.54)

Podemos antes de mais nada, nos debruçarmos sobre a pesquisa da autora Francineide dos Santos Ferreira, que apresenta a análise dos Cadernos Negros um dos mais importantes espaços para a publicação da literatura negra no Brasil. Dos Santos Ferreira, analisa embasada dos textos culturais, da Literatura Comparada e da Afrodescendência, além de textos que discutam maneiras contemporâneas das representações negras demonstrando a construção negativa desses sujeitos na sociedade brasileira. E perceber a importância dessas obras de autoria feminina e negra, na construção de um novo espaço de saberes, que essas mulheres poderiam ter para tirarem de si, e de outras tantas mulheres uma imagem socialmente construída sob a bases de estereótipos e negatividade.

Historiador brasileiro que nos ajuda a pensar essa sensibilidade que a Literatura traz para o estudo da historiografia, Nicolau Sevcenko, no seu livro *Literatura como Missão*, nos mostra a possibilidade de usar a literatura e a história paralelamente, utilizando de dois autores representativos, do período da *Belle Époque*, Lima Barreto e Euclides da Cunha. Sevcenko, quando propõe trabalhar a intelectualidade brasileira, remete-se principalmente aos anseios e desapontamentos. O cenário social, é basicamente o início da campanha abolicionista no Brasil até 1920, em que o Rio de Janeiro se constitui hegemonicamente com a capital cultural, além do centro das decisões políticas e administrativa.

Importante lançar esse panorama em que Sevcenko traz esses dois autores representativos pois marca a constituição do Estado Moderno no Brasil, onde a Semana da Arte Moderna em São Paulo, 1920, vão constituir as bases para a identidade do Brasil quanto republica, e conseqüentemente a marginalidade de alguns sujeitos nessa sociedade vigente.

Nosso trajeto se desenha, primeiramente em torno das vivências destas autoras, que via configurar suas identidades a partir do seu cotidiano, em basicamente, países que irão fazer parte de uma grande engrenagem do sistema, quando serão agentes que irá determinar o processo de

expansão europeia e na formação do Atlântico negro. Importante mencionar o que o autor Thornton John diz respeito sobre essa conexão:

Nas últimas décadas, na área dos estudos afro-americanos, vem ganhando centralidade o debate sobre o chamado processo de crioulização. Diversas teorias foram elaboradas para interpretar os fenômenos de hibridação étnica e cultural que resultaram do encontro de variados grupos africanos e europeus, mas, de modo geral, o debate surgiu e se desenvolveu a partir da análise das sociedades escravistas do Caribe e do Sul dos Estados Unidos. (JOHN, 2004.)

Escritora brasileira da obra *Quarto de Despejo*(1960), Carolina Maria de Jesus nasceu na cidade de Sacramento, no estado de Minas Gerais, no ano de 1914. Importante trazer na história da cidade, segundo dados do IBGE 2010 a cidade de Sacramento é uma população de 23.896 habitantes, dos quais 12.129 correspondiam ao gênero masculino e 11.767 ao gênero feminino. A distribuição étnica por autodeclaração apontou 14.400 (60,26%) brancos, 7.418 (31,04%) pardos, 1.716 (7,18%) pretos e 362 (1,51%) amarelos.

No que se refere às expressões religiosas, Sacramento se destaca como uma cidade tradicionalmente católica com uma expressiva população espírita, religiões que correspondem respectivamente a 75,5% e 11,8% dos moradores do município. As denominações evangélicas ocupam o terceiro lugar com 8,9%, seguidos das pessoas sem religião 2,9%, Testemunhas de Jeová 0,74% e pessoas que professam religiões afro-brasileiras ou de múltiplo pertencimento 0,5%.⁶⁰

Percebendo esses dados recentes sobre a cidade notamos a passagem de uma colonização portuguesa, onde a cidade é majoritariamente de composição social branca e cristã. Carolina Maria de Jesus, era negra e neta de escravos frequentou dois anos no Colégio Allan Kardec, a escritora afirmou que era forçada a ir à escola que era financiada pela pessoa que sua mãe era responsável por lavar roupas sujas, sua mãe era lavadeira. Carolina de Jesus, viveu sua infância e adolescência nesta cidade.

Carolina Maria de Jesus muda-se para a cidade de São Paulo com sua mãe em busca de mais alternativas de vida, e Carolina até conseguiu um emprego de doméstica, cozinheira, lavadeira na casa de um médico mas “[...] Ainda distante da vida literária, ou pelo menos da sua concretude por assim dizer, em 1948 engravidou do seu primeiro filho, fruto de uma rápida relação com um marinheiro português, que logo a abandonou. Nessa mesma ocasião, como agravante, acabou sendo dispensada do emprego.” (TOLEDO, 2011. P.18). Além de tudo, percebemos em Carolina Maria de Jesus o conceito usado por Claudete Alvez na sua dissertação *A solidão da mulher negra e seu preterimento* na cidade de SP.

Carolina Maria de Jesus, tinha dentro de si, como muitos favelados de classe abastardas o desejo por conforto, por ter sua própria casa, por cuidar da sua vida, e isso iremos notar muito em sua escrita, o quanto ela herdou de sua família, a humildade e a bravura. Considero isso além

⁶⁰ Dados retirados da Resolução da Presidência do IBGE de nº 5 (R.PR-5/02). Acesso em 13/06/2020; Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). 28 de agosto de 2019. Acesso em 13/06/2020 e Atlas do Desenvolvimento Humano. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD). Consultado em 6 de dezembro de 2019

de uma força, uma herança dos nossos ancestrais que tanto resistiram para que, nossas gerações de hoje tivessem a liberdade que eles não tinham. Dito isto.

A D.ra Renata Jesus da Costa defende na sua tese que foi com esse intuito que ela chegou à capital paulista. Foi também nessa cidade que ela se descobriu escritora ou, como gostava de intitular-se, “poetisa negra”. O gosto pela leitura remonta aos primeiros anos escolares, embora ela narre em seus escritos que no começo não gostava muito de estudar, tendo sido forçada várias vezes pela mãe a frequentar as aulas.

É consenso entre os estudiosos da vida de Carolina Maria de Jesus a sua vida foi travada por desafios que a fizeram mais forte ainda, e isso tudo ela escreve com muita convicção em seus escritos. Toledo, ainda nos diz repetido o quando ela tinha certeza que escreveria um livro, mas que isso tudo foi marcado por grandes “chicotadas” do sistema em sua trajetória.

Sem alternativas, a moça mineira migrou para a favela do Canindé, às margens do rio Tietê, e por falta de ocupação profissional começou o trabalho de garimpagem no lixo; catava papéis e os vendia para manter a família. Em seguida, com as próprias mãos construiu seu barracão usando restos de tábua da construção da igreja, pedaços de lona reaproveitada, sem o auxílio de ninguém; Carolina estava abandonada à própria sorte após a morte de sua mãe. Nessa época, já era mãe de dois filhos, João José e José Carlos, filhos de pais diferentes e ausentes, e esperava a terceira cria: Vera Eunice, filha de um empresário de sucesso, que também a desamparou. (TOLEDO, 2011. P.18)

Quero em meu trabalho trazer algumas questões que estudiosos da História do Brasil como, Alexandre Maccari Ferreira traz em sua análise sobre Literatura como Missão, do autor brasileiro Nicolau Sevcenco, a respeito da Primeira República, e da vida dos intelectuais marginalizados como: Euclides da Cunha e Lima Barreto.

Maccari Ferreira traz alguns pontos interessante para se pensa a história de Carolina Maria de Jesus como que, partir do marco da Proclamação da República em 1889 até 1930 temos um período republicano no Brasil, denominado Primeira República ou República Velha. Esse período é controlado pelas oligarquias agrárias de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, fortemente ligadas à agricultura cafeeira. Isso é interessante para se pensar como se deu o cenário da vida real dessa escritora negra brasileira, que levanta questões importantíssimas foram marginalizadas.

Segundo ponto importante apresentado no artigo do Alexandre Maccari Ferreira, que gostaria de reforçar, a respeito da relevância da obra abordada, por Sevcenko, em sua obra está ligada às estratégias do esquecimento no Brasil que têm um de seus marcos simbólicos no começo do regime republicano, com a queima dos arquivos sobre a escravidão a mando do ministro plenipotenciário das Finanças, Rui Barbosa, defensor da modernização do país ao estilo anglo-saxônico. Tal atitude é difícil de se imaginar, ainda mais partindo de um homem de cultura da têmpera de Rui Barbosa, mesmo que possa ter tido a insana ideia de mandar queimar os papéis, imaginando talvez que o fogo purificasse a chaga da escravidão. E que, a partir daí, esse período fosse apagado da História brasileira.

A verificação do Rio de Janeiro como centro do poder administrativo do Brasil, demarcou uma importante questão estratégica. Outro marco é a queima dos capitais da elite imperial com o Encilhamento, nome que assinalou a emissão de moeda e de ações que geraram

enormes especulações, disparando a inflação, propagando a pobreza e fazendo nascer uma classe de arrivistas ricos.

Gosto de pensar essas questões históricas pois marcam a vida de muitos brasileiros no pós colonial, de norte a sul, o país passou por um processo de modernização que foi muito caro para os negros, para os pobres, que em sua grande maioria, eram exs escravos. Jogados como nem um animal deveria ser, foram procurar suas vidas nas então, favelas de todo o país, na verdade, essas favelas nem foram pensadas.

Venho de um estado, no nordeste denominado um dos maiores quilombo urbano do BR, São Luis – MA, e lá, podemos notar nitidamente, principalmente o contraste entre o bairro São Francisco, Calhau, Renascença e bairros como Liberdade, Cidade Olímpica, entre outras grandes favelas que lá foram arquitetadas por esses negros sobrevivente. Penso que não é um processo muito distante do que aconteceu no Sul, Sudeste e Centro-oeste do país, pois a grande lição que tirei durante todo esse tempo é que a elite na verdade está sempre “cagando e andando” para nós, pretos e pobres.

Maria Carolina de Jesus, é como eu, uma migrante em busca de outras, ou novas perspectivas de vida. Maria Carolina de Jesus, foi de lixeira a literata brasileira, mas que isso tudo é marcado por bastante conflitos socioeconômicos que parte do punho fechado e esmagador capitalista. Onde ela mesmo com toda inconsciência sobre a totalidade dessa grande estrutura almejava uma melhor qualidade de vida:

A vida na favela era solitária e sofrida Carolina viveu para o seu trabalho de catadora, e para um “curioso hábito”: o de escrever. A lixeira, além da estima pela leitura, fantasiou o dia em que escreveria um livro. Então, colocou em prática o seu sonho quando iniciou um caderno onde relatava o seu dia-a-dia, dentro e fora da favela, em cadernetas velhas e usadas encontradas no lixo. As palavras escritas com cotos de lápis driblaram o cansaço, a fome, a solidão com a retrospectiva dos fatos mais importantes daquela jornada. Durante alguns anos narrou a sua saga diária, a vida na favela e luta pela sobrevivência. (TOLEDO,2011. P.18)

Percebemos no artigo *Relíquias da existência de um intelectual: os mundos fraturados de Júlio de Mesquita Filho na “Era dos Extremos”*(2019) do autor Francisco Adriano Leal Macêdo, que nesse período a cidade de São Paulo era marcada pelos inúmeros conflitos ideológicos também, a cidade nesse artigo que analisa o pensamento do intelectual *Júlio de Mesquita Filho* era palco de uma modernização e de uma revolução constituinte que leva o intelectual a inúmeros textos que se colocava contra aos cenário e ao seu exílio.

Trago as palavras do autor, para nos fazer refletir as consequências de um grande processo socio político, na vida de *Carolina Maria de Jesus*, que tem o seu início na década de 20, e que mexe com a vida de todos presentes naquela sociedade. Para Francisco Adriano Leal Macedo, se refletimos sobre como um indivíduo ou uma coletividade se instaura na História, nas palavras que este parafraseia de Hartog, “[...] regime de historicidade não é uma realidade dada [...]. Ele pode ser um artefato para esclarecer a biografia de um personagem histórico”, seja um homem público ou comum (Hartog, 2014, pp. 12-13). Analisar um relato autobiográfico e um discurso leva a um terreno escorregadio. Isso lembra quando Robert Darnton escreveu sobre

Jacques-Pierre Brissot, notando a cimentação de uma série de mitos em torno da biografia guiada pelas memórias do personagem.⁶¹

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Os perigos de uma história única. Tradução: Julia Romeu. Ed.1ª. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.
- COSTA, Renata de Jesus da. Subjetividades femininas: mulheres negras sob o olhar de Carolina Maria de Jesus, Maria Conceição Evaristo e Paulina Chiziane. São Paulo. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- DAVIS, Angela. Mulher, raça e classe. tradutor: Heci Regina Candiani. Ed. 1ª. São Paulo:Boitempo. 2016.
- FONSECA, Mariana Bracks; MANNARINI, Giovanni Garcia. Áfricas: representações e relações de poder. Rio de Janeiro: Edições Áfricas/ Ancestre, 2019.
- FROBENIUS, Leo. A gênese africana: contos, mitos e lendas da África. Tradução Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- GOMES, Flávio; BARRETO FARIAS, Juliana; XAVIER, Giovana. Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação. São Paulo: Seio Negro, 2012.
- JESUS, Maria Carolina. O quarto de despejo: diário de uma favelada. Ed. 1ª. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1960.
- MACEDO, Francisco Adriano Leal. Relíquias da existência de um intelectual: os mundos fraturados de Júlio de Mesquita Filho na “Era dos Extremos”. *Intelligere, Revista de História Intelectual* n° 8, dez. 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- SEVCENKO, N. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense. 1999.
- SOUSA, Claudete Alves da Silva. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- THOMPSON, Edwar .P. *A Formação da classe Operária inglesa*. Tradução Renato Busatto, Cláudia Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra Neto, 1987.

BIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ASANTE, M. Ensaio Filosóficos, Volume XIV– Dezembro/2016. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/molefi_kete_asante_-_afrocentricidade_como_cr%C3%ADtica_do_paradigma_hegem%C3%B4nico_ocidental._introdu%C3%A7%C3%A3o_a_uma_ideia.pdf>. Acesso em 05/06/2020

⁶¹ Citação retidada do artigo *Relíquias da existência de um intelectual: os mundos fraturados de Júlio de Mesquita Filho na “Era dos Extremos”* (2019)

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História:** A arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: São Paulo, 2007.

HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre história.** Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Área Territorial oficial Resolução da Presidência do IBGE de nº 5 (R.PR-5/02). Consultado em 5 de dezembro de 2010.

Estimativa populacional 2019 IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). 28 de agosto de 2019. Consultado em 14 de janeiro de 2020.

Perfil do Município - Sacramento (MG). Atlas do Desenvolvimento Humano. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD). Consultado em 6 de dezembro de 2019.

O NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA: DE PERSONAGENS ESTEREOTIPADAS À NARRAÇÃO DE SUAS PRÓPRIAS HISTÓRIAS

GEANDRA KARLA DE AVELAR CÔRTEZ⁶²
ÉMILE CARDOSO DE ANDRADE⁶³

RESUMO: O romance em sua origem europeia está fortemente atrelado a ascensão da burguesia e seus costumes. No Brasil o romance surge no século XIX também como leitura da burguesia e pertencente a elite nacional. Com o passar dos anos o romance mantém a predominância do mesmo perfil em sua autoria: pessoas brancas, do sexo masculino, possuidora de diploma de curso superior, heterossexual e urbano, com destaque para o eixo Rio/São Paulo. O negro ocupa lugar de objeto de estudo, sendo construído muitas vezes como personagens estereotipadas: o negro malandro, a negra doméstica, serviçal, a mulata atraente e sexualizada. Ocupar o espaço de negro contador de histórias, romancista, não se torna tarefa fácil. Ao que se refere às mulheres, se para essas, o processo de construção do espaço como autoras de romance apresentou suas dificuldades, para as mulheres negras se tornou espaço raro. Quais os motivos dessa não publicação de autoras negras? Tempo ocioso para a escrita? Romance como relato de vida da burguesia, onde a mulher negra não estava inserida? A partir dessas inquietações esse artigo busca articular a origem do romance brasileiro, a sua ascensão e a relação com a escrita dos poucos romances de autoria negra feminina publicados no país.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Literatura negra. Escrita feminina. Autoria negra.

INTRODUÇÃO

“Para nós mulheres negras, escrever e publicar é um ato político”.
(Conceição Evaristo, 2017)

Roland Barthes (1999 [1966], p.33) afirma que o escritor é o que fala no lugar do outro. O escritor de romances é o que dá voz a um coro de vozes por meio de suas personagens ficcionais, utilizando para isso diversos tipos de narradores. Nos romances, a contação da história é feita a partir do escritor contando a história do outro, por meio da ficcionalidade. Desde seu surgimento, o romance aparece fortemente ligado à ascensão da burguesia e seus costumes. No Brasil, o romance vai surgir no século XIX também com pertencimento a elite nacional e como leitura da burguesia. Então será esse o outro, que a princípio, terá a sua fala trazida para a literatura: o burguês e seus costumes.

A literatura sempre foi vista como poder, “poder de convencimento, de alimentar o imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação” (CUTI, 2010, p. 12). O que se busca,

⁶² Mestranda no POSLLI - Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás. Especialista em Língua Portuguesa. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás - e-mail: geandrakarla82@gmail.com

⁶³ Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Docente do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) na Universidade Estadual de Goiás (UEG) - e-mail: emilocaandrade@gmail.com

além da possibilidade de dizer sobre o mundo, a sociedade e si próprio, é ter visibilidade dentro desse espaço. Por isso, hoje, existe uma grande movimentação no sentido de legitimar o lugar de fala também dentro da literatura, o que gera um desconforto na escrita que sempre existiu. É a partir dessa movimentação que surgem as novas vozes, as novas possibilidades e as novas formas de se fazer e de pensar a literatura brasileira.

Apesar de todo essa movimentação em se pensar os grupos minoritários dentro da literatura brasileira contemporânea, existe ainda a predominância de um perfil específico e homogêneo. Uma extensa pesquisa de mapeamento do romance brasileiro realizada pela Universidade de Brasília nos contextualiza sobre o perfil da autoria dos romances publicados pelas grandes editoras do Brasil e nos dá uma perspectiva de que o porquê se pensar em uma outra autoria causa grande desconforto.

Todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 147)

Os problemas existentes na literatura brasileira podem ser pensados a partir de diversos lugares e sob diferentes aspectos. Pensar o lugar de fala nos romances brasileiros, ou seja, esse lugar da autoria feminina negra da obra, é uma das possibilidades para pensarmos as problemáticas literárias. Assim como também a construção das personagens, do narrador e até mesmo o espaço da crítica literária, vêm ao encontro da busca pela autenticidade dessas vozes, que foram por tanto tempo silenciadas e de forma que outros grupos não precisem lhe “representar”, para que somente assim a sua literatura seja legitimada.

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2019) já nos aponta os perigos da história sob um único ponto de vista: “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 26). Se reconhecer em uma representação artística, como a literatura, é dar legitimidade a grupos sociais e se apenas um grupo está sendo representado e está contando essa história, não haverá pluralidade e diversidade nessa representação.

ENEGRECENDO A LITERATURA BRASILEIRA

As primeiras inquietações acerca da produção literária realizada no Brasil pelos negros africanos aqui escravizados e seus descendentes foram feitas por estudiosos estrangeiros. “A literatura negro-brasileira, do sussurro ao grito, vem alterando para isso, ao buscar seus próprios recursos formais e sugerir a necessidade de mudança de paradigmas estético-ideológicos” (CUTI, 2010, p. 12). Pensar o surgimento de personagens negras não estereotipadas, de autores negros e de leitores negros, é pensar também em novos elementos incorporados à literatura brasileira. “As rupturas desse círculo têm sido realizadas principalmente pelas suas próprias vítimas e por aqueles que não se negam a refletir profundamente acerca das relações raciais no Brasil” (p. 25).

Importante ressaltar que a literatura brasileira era feita para leitores brancos e para uma crítica literária também branca. Com o tempo, uma pequena mudança nessas estatísticas foram acontecendo, e com isso o negro quis dizer-se negro.

Quando o escritor negro, pela primeira vez, quis dizer-se negro em seu texto, deve ter pensado muito na repercussão, no que poderia atingi-lo como reação ao seu texto. Dizer-se implica revelar-se e, também, revelar o outro na relação com o que se revela. O branco, como recepção do texto de um negro, historicamente foi hostil. Vencer essa hostilidade lastreada na postura de quem não se dispõe a dividir o poder com alguém que, por quatro séculos, teve o mínimo de poder é a grande aventura do escritor negro que se quer negro em sua escrita. (CUTI, 2010, p. 51)

Lima Barreto (1881-1922) foi um dos precursores a demonstrar por meio da escrita de romances a sua condição de homem negro, reivindicando para si a identidade junto aos discriminados. Porém, a literatura feita por brancos continuará enfatizando a imagem do negro de forma estereotipada, por meio da construção de personagens que apontam para a miséria da população negra. É uma construção imagética que faz uso de características como hipersexualização, desajustes morais e psíquicos, ausência de beleza, na busca de corroborar com a inferiorização da população negra.

O trabalho dos negros brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos artísticos, desde o período colonial, já o reconhecimento nem sempre se fez presente, e na literatura não acontece diferente. Eduardo de Assis Duarte (2004) aponta que:

No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. Em outros casos, existe o apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo, textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros, em função do processo de miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória desta população. (DUARTE, 2004)

Importante observar que a escrita negra se mantém sob fogo cruzado ao que se refere a sua temática, pois se tem como tema central e recorrente os assuntos relacionados ao povo negro, o autor é acusado de escrever sobre tema único, mas caso o autor não trate da questão de cor e raça, é acusado de se omitir e de não ser negro. Importante ressaltar que entre os teóricos que se debruçam nos estudos sobre a escrita literária negra existe um entendimento que a literatura negra brasileira é construída justamente em suas especificidades.

MULHERES NEGRAS NA ESCRITA DE ROMANCES BRASILEIROS

Em seu clássico ensaio *Um teto todo seu*, de 1928, a romancista inglesa Virginia Woolf afirmava que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (WOOLF, 1990 [1928], p. 6). É imprescindível se pensar na pluralidade da condição feminina, com recortes como classe, raça, entre outros, para se entender como as mulheres estarão inseridas de formas diversas nos mais variados contextos.

Somente na chamada segunda onda do feminismo, já na década de 1970, o feminismo negro ganha força, tendo como pauta de luta a condição da mulher negra como sujeito político. Universalizar a categoria mulher, sem o recorte de raça e classe, traz uma exclusão dentro do próprio feminismo. Uma mulher negra não terá sua autoria analisada de forma separada vida e obra. A subjetividade de sua vida atravessará as suas palavras. É o que a escritora Conceição Evaristo chama da *escrevivência*⁶⁴.

O silenciamento e/ou apagamento de grupos minoritários resulta, inclusive, no não aparecimento desses como cânones da literatura. Pensar a genealogia da escrita de mulheres negras é perpassar pela luta abolicionista e chegarmos ao entendimento que as mulheres negras afro-brasileiras fazem uso da literatura como importante arma de criatividade, assim como palco de resistência do sujeito da diáspora africana. Zilá Bernd (2003) aponta que os vários discursos de grupos discriminados “funcionam como o elemento que vem preencher os vazios da memória coletiva e fornecer os pontos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de autoafirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação” (BERND, 2003, p. 13).

Fernanda R. Miranda (2019) ressalta a importância de se pensar a escrita de autoria feminina negra de forma à parte da literatura brasileira, que tem sua construção canônica constituída majoritariamente por homens brancos, tentando assim compreender quem pode fazer uso do discurso, “a questão não é inquirir a literatura brasileira perguntando se a mulher negra pode falar, o ponto é: ela fala. Sua fala está publicada desde o século XIX pelo menos” (MIRANDA, 2019, p. 46). E essa fala acontece em forma de romance publicado, pela primeira vez, em 1859 com a maranhense Maria Firmina dos Reis e sua obra *Úrsula*.

MARIA FIRMINA DOS REIS, A PRIMEIRA ROMANCISTA NEGRA BRASILEIRA

Maria Firmina dos Reis (1825-1917), mulher negra, maranhense, precursora na escrita feminina de romances brasileiros, sofreu ao longo dos anos um grande processo de apagamento de sua obra e com isso não se configurou junto aos clássicos da literatura brasileira. No momento de estreia do seu romance *Úrsula*, o mesmo foi bem aceito, sendo inclusive noticiado e divulgado na imprensa maranhense. Porém ao longo da história, a obra sofre total processo de apagamento, inclusive nos próprios estudos de literatura maranhense, onde não aparece, sendo redescoberto por acaso já na década de 1970. A publicação de sua segunda edição acontece somente em 1975, mais de um século após seu lançamento.

Úrsula é também o primeiro romance de autoria negra a ser publicado no Brasil, e o precursor na temática abolicionista. Dialoga com características do romantismo, visto o período em que a obra foi escrita e inaugura os caminhos da chamada literatura afro-brasileira, onde a temática de negritude é criada a partir do negro contando a história. O “eu” da escritora negra está presente em sua narrativa, apesar de seu isolamento estético literário, junto a escritores negros, por meio da subjetividade negra na escrita. Segundo Zahidé Lupinacci Muzart (2000, p. 264 apud DUARTE, 2004, p. 10) “pela primeira vez o escravo negro tem voz e, pela memória, vai trazendo para o leitor uma África outra, um país de liberdade”

⁶⁴ Escrevivência é o termo utilizado pela escritora Conceição Evaristo ao se referir ao encontro de sua obra e vida, ou escrita e vivência. A autora cunhou o termo para nomear seu procedimento narrativo onde mistura invenção e fato.

Maria Firmina dos Reis constrói a figura do negro como “homem” e não como “escravo”, como era comum na literatura brasileira. Apesar disso, as personagens negras possuem poucas passagens no romance, com poucas falas, estando à margem do enredo principal. Pensando que o primeiro romance de autoria negra feminina foi escrito no século XIX, e ainda a existência de uma tradição romanesca na literatura brasileira, passados mais de um século e meio desde *Úrsula*, as mulheres negras ainda configuram com um baixo número de publicações no Brasil. No próprio prólogo do livro, Maria Firmina dos Reis nos dá esse direcionamento:

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. Então por que o publicas? – perguntará o leitor. Como uma tentativa, e mais ainda, por este amor materno, que não tem limites, que tudo desculpa – os defeitos, os achaques, as deformidades do filho – e gosta de enfeitá-lo e aparecer com ele em toda a parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado. (REIS, 2018, p. 14)

A literatura nacional, em momento algum de sua história, se fez de rogada ao apagar e / ou silenciar essas mulheres e manter o espaço de privilégio da autoria branca, masculina e elitista como cânone literário, trazendo também para esse espaço o racismo estrutural⁶⁵. Maria Firmina dos Reis passou por um longo período de apagamento, mas atualmente vem sendo resgatada de forma marcante. *Úrsula* teve sua primeira publicação em 1859 e até 2017 contava com seis edições, já em dezembro de 2018 estava em sua 18ª edição, fato esse também muito estimulado por sua indicação de leitura obrigatória para diversos vestibulares.

AS ROMANCISTAS NEGRAS QUE VIERAM DEPOIS

Na literatura brasileira ter um romance escrito por uma mulher negra, ainda no século XIX, poderia nos remeter ao imaginário de que teríamos um campo profícuo. A historiografia literária reflete a forma como a sociedade brasileira vivenciava a inserção do negro como sujeito. Poderíamos ter tido mais frutos, mais romances escritos, caso Maria Firmina dos Reis e *Úrsula* não sofresse um processo de apagamento na história da literatura do Brasil. Após essa primeira publicação de autoria feminina negra, será necessário quase um século para que um segundo romance de autoria feminina negra seja publicado.

Não existirá publicação desse gênero literário com autoria de mulheres negras por um período de oitenta e sete anos. Pensando a literatura como uma forma de comunicação que surge nos espaços que unem autor-obra-público, o conhecimento de como esses elementos se relacionam no tempo e espaço pode ajudar a compreender os caminhos através dos quais a literatura vai se construindo e se constituindo enquanto expressão de uma sociedade. Se a mulher não consegue visibilidade social, lhe negam seu lugar de fala na sociedade e na vida, ela também encontrará maior dificuldade para se fazer presente na literatura.

⁶⁵ Para um maior entendimento sobre a conceituação de racismo estrutural buscar o livro **O que é racismo estrutural?** de Silvio Luiz de Almeida, onde são apresentados conceitos de raça e racismo relacionados a outras definições como, preconceito racial, discriminação e estrutura social.

O segundo romance de autoria feminina negra publicado no Brasil, *Água funda*, da mineira Ruth Guimarães, assim como no caso de *Úrsula*, também foi bem aceito e celebrado pela imprensa. É a primeira romancista negra a ser publicada após a abolição da escravidão. A autora faz parte do modernismo brasileiro e foi considerada a precursora do chamado realismo mágico brasileiro. São narrados os “causos” da região do Vale do Paraíba e do sul de Minas Gerais, cujas muitas personagens são entrelaçadas pela oralidade, crenças populares e realidades do interior do Brasil. A autora teve uma extensão publicação, apesar de um único romance. Circulou pela classe intelectual de São Paulo, estudando na Universidade de São Paulo, e mantendo seu interesse na oralidade, folclore e cultura popular. Apesar da ótima aceitação, a segunda edição só acontece em 2003, com prefácio de Antônio Cândido e revisão feita pela própria autora.

O romance *Água funda* data sua publicação do mesmo ano da obra *Sagarana*, 1946, sendo este último uma coletânea de contos do escritor mineiro Guimarães Rosa, que tem como uma de suas principais características justamente a oralidade. *Saragana* também tem como espaço o interior de Minas Gerais, por meio de povoados e vilarejos, tendo o universo do sertão como cenário, e vaqueiros e jagunços como personagens, tendo sua obra chamado a atenção pela “linguagem inovadora” e regionalismo.

Saragana é a primeira obra em prosa de Guimarães Rosa. *Água funda* é a primeiro romance de Ruth Guimarães. Não há aqui nenhum demérito ao que se refere a grandiosidade da obra de Guimarães Rosa, considerado por muitos o maior escritor brasileiro do século XX. Homem branco, rico, médico, diplomata, pertencente a elite, torna-se cânone da literatura nacional. Ruth Guimarães foi a primeira autora negra que consegue ter uma importante projeção nacional, esteve sempre ao lado da intelectualidade e do centro literário, e mesmo assim são necessárias quase seis décadas para que aconteça uma segunda edição do seu romance.

A partir de 1963, com a publicação do romance *Pedaços de fome*, da festejada escritora Carolina Maria de Jesus, o terceiro romance de autoria feminina negra, passaremos a ter uma maior regularidade na publicação dessas romancistas no Brasil. Carolina Maria de Jesus, publica sua primeira obra, o seu diário *Quarto de despejo*, em 1960, onde narra seu cotidiano de mulher negra, moradora da favela e catadora de recicláveis. Vista por muitos como uma obra de escrita excêntrica, *Quarto de despejo* se torna um *best-seller* nacional, sendo a primeira obra brasileira de autoria feminina negra traduzida, e mantendo Carolina, ainda hoje, como a autora negra brasileira mais traduzida.

Ruth e Carolina saíram de Minas Gerais e foram viver em São Paulo, ambas no ano de 1937. As duas se definiam como mulheres pobres e negras. Seguem trajetórias distintas. Carolina publica seu segundo romance, *Diário de Bitita*, mais de vinte anos após o primeiro, e nesse intervalo, de 1963 a 1986, outros quatro romances, de três autoras negras – Anajá Caetano, Aline França (duas obras) e Marilene Felinto – são publicados no Brasil. As personagens negras já ocupam um outro espaço na literatura, não são imagens do negro estereotipado como ocorreria diversas vezes em outras obras, é o negro contando a sua própria história e mais uma vez a subjetividade da vida permeará a obra escrita. Uma periodicidade anual na publicação dessas autoras só ocorre a partir de 2013, num total de vinte e nove romances publicados até 2019.

Percorrer um caminho de mais de um século e meio desde a primeira publicação de um romance de autoria feminina negra e termos nos dias atuais, uma autora negra como Conceição Evaristo, que chega ao seu terceiro romance – além da publicação de poemas, contos, ensaios – circulando entre os principais nomes da literatura brasileira, concorrendo à Academia Brasileira

de Letras, vencendo os mais diversos prêmios da literatura brasileira, e com diversas traduções (até mesmo em árabe, como aconteceu recentemente com o seu romance *Becos da memória*) é concretizar os esforços que, em outros momentos, foram feitos para que ocorressem as publicações dessas autoras.

Desde o surgimento da série *Cadernos Negros* do grupo Quilombhoje⁶⁶, passando por diversas antologias, que foram, inclusive, a forma como a autoria negra encontrou para se fazer publicar, os editais específicos para escritores negros e chegando as editoras que se especializaram em publicações da literatura negra brasileira, surgiram diversas iniciativas que propiciaram que essas autoras fossem publicadas. E se hoje existe um maior número de publicações desses romances, é porque existe uma demanda de leitura para essas obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o negro na literatura brasileira, de forma centrada no romance, desde a sua construção inicial como personagens estereotipados, perpassando pelos romances em suas primeiras autorias femininas negras e chegar aos dias atuais, onde temos uma maior publicação dessas autoras, é entender a literatura como uma representação artística socialmente construída. A mulher negra sempre falou, e isso fica evidente quando encontramos a primeira publicação ainda no século XIX.

Apesar do apagamento sofrido por autoras como Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, dentre outras, não podemos dizer que essas mulheres sucumbiram ao silenciamento que tentaram lhes impor. Elas escrevem, publicaram, por vezes foram festejadas na mídia, circularam entre intelectuais, foram traduzidas e lidas. Se hoje o mercado editorial se abre à essa escrita, não de forma fácil, mas também não de forma quase inexistente, é porque existe leitores a espera dessas publicações.

Mais do que trazer somente dor e sofrimento, ter o negro contando suas próprias histórias é dar voz a quem foi silenciado na literatura, propiciando que a história seja contada de um outro lugar. Chimamanda (2019) nos mostra que “as histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar” (ADICHIE, 2019, p. 32) e que “quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso (p. 33).

A construção literária do negro contado a partir de autores brancos sempre esteve disponível, e assim continua, em maior volume por meio de um maior número de publicações. Mas oportunizar que a autoria feminina negra se faça presente na literatura brasileira é acreditar que uma outra escrita sempre foi possível, como bem pontua nossa maior referência na literatura negra atual, Conceição Evaristo (2017): “para nós mulheres negras, escrever e publicar é um ato político... Publicar é um ato político para nós e precisamos jogar isso na cara de quem está aí para confrontar”.

REFERÊNCIAS

⁶⁶ Quilombhoje é um coletivo cultural e uma editora de São Paulo, responsável pela publicação de série *Cadernos Negros*, que são antologias publicadas anualmente desde 1978, com alternância entre poemas (nos anos pares) e contos (nos anos ímpares), que deram visibilidade para a literatura negra e também a produção literária das periferias.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999 (1966).

BERND, Zilé. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo Assis. **Literatura e afro-descendência**, 2004. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/150-eduardo-de-assis-duarte-literatura-e-afrodescendencia>>. Acesso em 14 de setembro de 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077/8085>>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

EVARISTO, Conceição. “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. Entrevista a **Carta Capital**, 13/05/2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>>. Acesso em 13 de outubro de 2020.

GUIMARÃES, Ruth. **Água Funda**. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2018.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Z. L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. 2.ed. rev. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres/EDUNISC, 2000.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula e outras obras**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990 (1928).

CORPO, DESEJO E SEXUALIDADE NA POESIA DE ALICE RUIZ

TAINAH PALMEIRA ROCHA
LUCIANO BARBOSA JUSTINO

RESUMO: Inserida em um contexto demarcado pelo autoritarismo, repressão político-militar e atenuação dos direitos e da liberdade, a escritora Alice Ruiz, viu-se na obrigação de percorrer caminhos alternativos e “marginais” na produção da sua poesia independente, que não cumpria os padrões e exigências do mercado editorial tradicional exigidos na época. Objetivamos uma leitura do feminino e, conseqüentemente, como atua o corpo, o desejo e a sexualidade em poemas da antologia *Dois em um* (2008), produzidos nas décadas de 1970 e 1980. Parte-se do pressuposto de que tal escritura desenvolve uma consciência e uma dinâmica da escrita literária marcadamente política, na qual os signos poéticos de teor erótico, face ao uso de uma fina ironia, do humor, e da intertextualidade surgem como estratégias discursivas para romper tanto o discurso literário tradicional, quanto do autoritarismo conservador da época, através do uso de uma linguagem coloquial e provocativamente informal que se utiliza de experiências cotidianas na dessacralização do espaço de nobreza da poesia, da corporeidade feminina, dos valores dominantes da época. Tomamos como base as reflexões de Bataille (2013), Paz (1994), Moraes (2015) e Soares (1999), entre outros **para fundamentar a hipótese de que a poética de Ruiz apresenta um gozo pela palavra.**

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina; Erotismo; Alice Ruiz.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na busca de uma escrita que tratasse sobre o corpo, o desejo e a sexualidade feminina, nos deparamos com a lírica de Alice Ruiz. A autora, de modo peculiar, traz à tona em alguns de seus poemas escritos entre as décadas de 1970 e 1980, esses desejos e essa forma de escrita que antes eram reprimidos às mulheres.

Antes de partimos para o nosso objeto de análise – a representação do corpo, do desejo e da sexualidade na poética de Alice Ruiz, apresentaremos uma visão geral do contexto histórico-político-social no qual a poeta estava inserida, especificamente a ditadura militar, a urgência da contracultura, bem como os outros movimentos artísticos que ocorreram na época, o tropicalismo, o concretismo, a poesia marginal e o movimento feminista, os quais serviram como forma de expressão diante das repressões impostas pela ditadura.

Partimos do pressuposto de que a poesia da autora apresenta uma consciência de escrita literária marcadamente política, portanto faz-se necessário compreendermos o contexto desses períodos bem como a representação da figura da mulher, visto que, durante a ditadura militar no Brasil, as mulheres não tinham nem voz, nem vez, eram relegadas ao espaço privado e doméstico, para serem apenas esposas, mães e cumprirem os papéis de donas de casa, para isso, nos embasamos nas reflexões de Colling (1997), Murgel (2005), Riserio (1990), Hollanda (2004), dentre outros.

Em seguida, trataremos sobre poesia e erotismo e nos apoiaremos nos estudos de Bataille (2013), Paz (1994), Soares (1999), Irigaray (1997), dentre outros autores e com base nessas reflexões analisaremos poemas de teor erótico encontrados na poética da autora, especificamente na obra *Dois em Um* (2008), antologia poética que reúne quase toda a poesia publicada na década de 1980, para investigarmos como a autora traz a representação do corpo, do desejo e da sexualidade feminina em seus poemas, tendo em vista que a autora dá voz a um corpo feminino, que quebra com os padrões e o jugo patriarcal estabelecidos na época de sua produção.

A mulher, a ditadura e os movimentos artísticos

*sentindo
com pressa
cada pedaço
carrega
um peso
o caminho*
(RUIZ, 1984, p. 84)

Alice Ruiz desde cedo demonstrou interesse pela escrita e por expressar seus sentimentos, ideias e pensamentos através de seus poemas. Aos nove anos começou a escrever contos e aos dezesseis se interessou pelos versos. Filha de pais separados, foi criada dos nove aos dezoito anos pela sua tia Francisca Ruiz, na qual tinha uma relação bastante intrínseca, no tocante ao seu processo criativo não havia incentivo por parte da tia, que chegou a rasgar vários de seus escritos, pois sofria com medo da sobrinha seguir uma vida desregrada e ter o mesmo destino que seu marido Percy Wendler, poeta e pintor, que acabou falecendo.

Na casa em que moravam não havia nenhum livro, apenas a Bíblia. Ou seja, o único contato que Alice tinha com a leitura era a Bíblia e outras formas de produções escritas/artísticas eram-lhe negadas. Porém, isso não impediu que o desejo pela leitura, pela escrita de poemas e pela vontade de se tornar artista, explodissem dentro da autora. Talvez, estar inserida nesse contexto de repressão fez com que sua vontade de escrever crescesse cada vez mais, fosse seu combustível diário para alimentar o que lhe estava sendo imposto. Em entrevista concedida à Ana Carolina Murgel (2005), Ruiz cita o escritor e poeta francês, Jean Genet, como exemplo similar de sua história:

É engraçado, mas eu desconfio que foi essa... virou um fascínio, esse tabu gerou um fascínio [...] Jean Genet já falou que quando ele era criança e o chamaram de ladrão, foi aí que ele soube o que era. Então no fundo, no fundo, eu devo à minha tia o fato de eu ser poeta, porque ela me associou diretamente à poesia (MURGEL, 2005).²

Nesse caso, o fato da tia de Alice ter proibido suas produções, ter rasgado seus poemas e ter criado esse tabu em torno dela, lhe tornou poeta. A autora reconhece esse fato como uma demonstração de amor e cuidado da tia, mesmo que tenha sido da forma mais severa.

² Alice Ruiz em entrevista concedida à Ana Carolina Murgel em São Paulo, em 18 de janeiro de 2005.

Além de ter passado por essas imposições geradas pela tia dentro de seu próprio lar, a adolescência de Alice foi marcada por um cenário de repressões político-militar impostas pela ditadura no Brasil entre os anos de 1964 e 1985. Na obra *A Resistência da Mulher à Ditadura Militar* (1997), a autora Ana Colling, deixa claro a posição de subordinação das mulheres e os constrangimentos que passaram para poder entrar no espaço público e político, pois estavam relegadas a um sistema social que privilegiava o masculino. Desse modo, a poeta viu os seus direitos e os de todas as mulheres da época sendo coibidos por um governo rigoroso, no qual os homens eram privilegiados e as mulheres eram menosprezadas ao ambiente doméstico e privado.

O espaço do lar foi bastante desafiador para as mulheres, pois, viviam em um ambiente limitado, maçante, edificado por imposições e conduzido por regras. Chegar ao ambiente público não foi simples, as mulheres enfrentaram várias adversidades, tiveram que alterar os papéis sociais e “provocar a sociedade”. Michel Foucault (1988, p. 153) ressalta que “o dispositivo da sexualidade” foi um deles, e um dos mais importantes. Não foi fácil para a mulher passar por um governo tirânico e assumir um papel de sujeito desejante. Tratar sobre o corpo, o desejo e a sexualidade feminina foram uma forma de rompimento e posicionamento. As mulheres tiveram que matar o “anjo do lar” como já dizia Virginia Woolf (1990) e fizeram com que o Eros – deus do amor e do erotismo, nascessem dentro delas, para que pudessem experimentar o poder criativo. O corpo e o desejo que eram subjugados, serviram de estímulo para uma nova forma de vida, e uma delas foi a literatura.

Inserida em uma vanguarda modernista, Ruiz passou a conviver com os novos movimentos na literatura brasileira que surgiram na época, assim, diretamente influenciada por eles, a poeta paranaense se viu na necessidade de romper com os padrões políticos e editoriais que foram determinados nesses períodos para produzir sua poesia de forma autônoma e livre.

A contracultura, vanguarda estética da qual Alice fazia parte, teve início nos anos de 1960 e obteve seu ápice da década de 1970. Foi uma mobilização e contestação social, a qual utilizou de novos meios de comunicação em massa, para representar um “desvio da norma” em relação ao mundo artístico e intelectual.

De acordo com Risério (1990), a contracultura pode ser definida como manifestação esteticopsicossocial. No que toca Alice Ruiz, sua poesia virou um estilo de vida, enfatizada no dia a dia da poeta, ou seja, o desvio da norma encontrado na contracultura não se refere apenas ao pensamento ou as produções das obras, mas sim ao cotidiano, a vida desses artistas, dentre eles o de Ruiz. Sobre o movimento da contracultura a autora relata:

[...] a coisa da *contracultura* pra mim foi fundamental na forma como eu conduzi minha vida naqueles anos, como conduzi meu casamento, como conduzi minha relação com os amigos, como eu conduzi minha relação com o consumo... Até hoje eu não compro a prazo, por exemplo. Até hoje eu não aceito esse sistema que te obriga a ficar preso a um emprego cumprindo horário, a um papel, a cargos, coisas que não somos nós [risadas, apontando para nós duas], por conta de um cartão de crédito que você está sempre jogando pra frente o dinheiro que você vai gastar, portanto, que você é obrigado a ganhar. E eu até hoje me recuso a isso. E por conta disso eu pude viver daquilo que eu amo fazer, que é a poesia (RUIZ, 2006)³.

³ Alice Ruiz em entrevista concedida à Ana Carolina Murgel, em São Paulo no dia 11 de abril de 2006.

A partir disso, Ruiz viu sua vida mudar e as coisas começaram a fazer sentido, principalmente com as questões feministas. Mas, antes de adentrarmos nesse quesito, é importante destacar outro movimento do qual Alice fez parte. Em meados da década de 60, Ruiz acompanhou o tropicalismo brasileiro, movimento cultural que se manifestou em vários domínios artísticos, como no cinema, no teatro, na literatura e especificamente na música, pois tinham como propósito romper com o reconhecimento musical que estava sendo apoiado politicamente pela esquerda nacionalista.

Segundo o escritor brasileiro Glauco Mattoso (1982), vários poetas desta geração também eram letristas, da mesma forma que a nossa autora Alice Ruiz. Com o tropicalismo, as letras passaram a ser mais valorizadas e reconhecidas como poemas, fossem ou não ‘elaboradas’, ao mesmo tempo que qualquer poema, seja discursivo ou concreto, se torna ‘oralizável’, ‘musicável’ e ‘cantável’” (MATTOSO, 1982, p. 22).

Porém, esse período de difusão de ideias artísticas, especificamente na música, também foi conduzido por repressões política-militar, no caso do Brasil, houve o Golpe de 64, o que dificultou ainda mais o que podia ser dito ou publicado e mais uma vez, os artistas tiveram que se esquivar da censura.

Ruiz participou, igualmente, do concretismo brasileiro, outra manifestação artística que nos mostra um “desvio da norma”, uma fuga dos padrões, ou melhor, um antiacademicismo de forma mais radical. Digo isso, porque, os concretistas brasileiros defendiam que a arte deveria possuir objetos sonoros, plásticos e cinéticos, ou seja, forma, som e imagem, o que chamaram de *verbivocovisual*.

Alguns críticos caracterizaram a poesia de Alice Ruiz como inovadora, revolucionária pelo fato de a autora utilizar de diversos recursos visuais e sonoros, por brincar com a musicalidade e a forma do poema. Marilda Binder Samways, na obra *Introdução à Literatura Paranaense* (1988), ressalta que a poesia de Ruiz é “contundente e renovadora tanto nos aspectos temáticos como nos formais, principalmente nos formais, pois ela aproveita a lição das vanguardas e desestrutura o verso tradicional”. E é justamente isso que a faz dialogar com a poesia concreta e com o tropicalismo. Em sua lírica nota-se a valorização da rima, do ritmo, do som e da imagem. Na obra *Alice Ruiz Série Paranaenses n.º 3* a autora afirma, “a poesia concreta me deu a régua e o compasso. Eu não faço poesia concreta, mas bebi dessa fonte, principalmente” (RUIZ, 1988, p. 12).

A poeta também bebeu da fonte da literatura marginal, ou “geração mimeógrafo”, na qual teve seu auge nos anos de 1970, outro fenômeno sociocultural que ocorreu em função da censura imposta pela ditadura militar e que levou os artistas em geral a buscarem alternativas para disseminar suas produções, pois estas teriam ficado à margem da sociedade e da produção e veiculação no mercado editorial. Esses artistas, assim como Alice Ruiz, foram considerados “marginais” pelas suas próprias abordagens artísticas, pelo conteúdo irônico e contestador, pelo uso informal e coloquial da linguagem, e por se referirem diretamente às imposições e repressões estabelecidas pela ditadura militar.

Nessa época, surgiram obras, especialmente poéticas, que foram produzidas de forma autônomas e reproduzidas por equipamentos caseiros, tendo como um dos principais temas de registro, a vida cotidiana. A literatura marginal surgiu como um escape na vida desses artistas. Através dela, puderam expressar suas ideias, seus sentimentos e suas inquietações que muito foram reprimidos pelo governo.

A literatura marginal dos anos 70, frisava uma inerente modificação nos atos culturais e no modo de gerar cultura com a liberdade nos moldes estéticos e formais. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (2004):

A recusa das “formas sérias do conhecimento” passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação à universalidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. E essa atitude antiintelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas outra forma de representar o mundo. (HOLLANDA, 2004, p. 111-112).

Além dessa “outra forma de representar o mundo”, os “marginais” apresentavam uma postura crítica, um papel contestatório, de afronta em relação à ordem política e social. Hollanda (2004) ressalta ainda que:

Extrapolando procedimentos literários, os indivíduos assumem outro papel no cotidiano, vivendo uma nova situação, uma experiência grupal e afetiva que revela modos diferentes de viver e de perceber a relação com a arte e a cultura. Assim a marginalidade desse grupo não é apenas literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano (HOLLANDA, 2004, p. 113)

Assim, o cotidiano transforma-se em arte, poesia. No caso de Alice notamos que a poeta capta os momentos vivenciados, o que é sentido e experimentado e traspõe em seus poemas, em seus *haikais*.

Na década de 70, também houve a disseminação do feminismo no Brasil. Foi nas palavras das mulheres que o discurso feminista ganhou espaço e foi de acordo com as questões levantadas na contracultura, que defendia a individualidade da mulher e do seu trabalho profissional, visto que, foi através da luta por suas carreiras que obtiveram o respeito e deixaram de ser vistas como já dizia a música de Martinho da Vila (1970) “Você não passa de uma mulher”.

É nos anos 70, que Alice Ruiz reconhece o feminismo em sua escrita. Logo, após o nascimento da filha Áurea, sua perspectiva de mundo mudou, principalmente em relação às mulheres e viu-se na necessidade de pensar e escrever sobre o assunto. A poeta também obteve inspiração nos escritos de Simone de Beauvoir e ressalta: “Simone de Beauvoir foi um divisor de águas na minha vida. Eu li com 18 anos e às vezes acho que foi ela que me abriu a porta de um monte de coisas que estavam sufocando dentro de mim (RUIZ; MURGEL, 2006). Nota-se, portanto, que há uma identificação do discurso de Beauvoir com o pensamento de Ruiz, e desde então publica artigos feministas. Seu primeiro artigo foi publicado em setembro de 1973, o texto questiona a tradição comportamental atribuída à mulher, em uma espécie de diálogo entre pessoas de gerações distintas, evidenciando pequenos relatos como: “Na minha casa não tem essa de ‘Nova mulher’, lugar delas é na cozinha”, ou “Aonde você pensa que vai com essa roupa? Eu não te criei para jogar na boca do povo. Recato e decência nunca fizeram mal a uma moça” (MURGEL, 2010, p. 276).

Os artigos de Ruiz são sinalizados pelo entendimento de que a cultura era privilegiada pelo masculino e o que era referente à mulher traziam-lhes desconforto. Seus artigos estimularam as mulheres de seu tempo a pensar e a questionar os discursos feministas. Esses textos, também abriram espaço para a poesia. Seus primeiros poemas foram publicados em 1979, na revista *Através*, com o apoio de Décio Pignatari. Sua poética feminista não foi publicada na revista e só

veio à público em 1980, com a publicação da sua primeira obra poética *Navalhanaliga* (1980). O livro foi de suma importância para o seu crescimento como escritora e militante feminista, pois, reflete, de igual modo, as preocupações reveladas pela autora em seus artigos feministas, abrindo um espaço, na poesia, para a discussão das convenções sociais atribuídas à mulher e para a exploração do corpo feminino e da sua sexualidade de forma livre. A autora trata sobre algumas vertentes do universo feminino, desde a sua posição social até sua posição em relação ao corpo. Sobre isso, Samways (1988) declara:

Talvez a mais importante preocupação de Alice seja com a posição humana e social da mulher, vista sob diferentes ângulos: o erótico, o amoroso, o lírico, a maternidade, o ser que se sente marginal no processo econômico e que busca realçar sua posição, descobrindo novos valores e exigindo a transformação dos esquemas sociais convencionais dominados pelo homem. Não que a poesia de Alice Ruiz seja predominantemente indagadora desses problemas, mas eles aparecem como resultado das próprias posturas assumidas pela artista (SAMWAYS, 1988, p. 131).

Na obra, a autora também escreve o que considera como *Manifesto feminista*, o poema *O que é a que é*, texto produzido através de recortes de jornais e revistas com trechos os quais ela discordava, e para evidenciar o feminismo em nossa sociedade. Com esse manifesto em forma de poema, Ruiz destacou a forma como as mulheres são vistas e como o feminismo é enquadrado. Nota-se ao longo da obra, a preocupação que Alice tem em repassar uma mensagem as mulheres, de mostrar a crítica, os questionamentos, a ironia, sobre esses papéis sociais, principalmente dentro de seus próprios lares, como no poema “alma de papoula/ lágrimas/ para as cebolas/ dez dedos de fada/ caralho/ de novo cheirando a alho” (Ruiz 2008, p.165), no qual nota-se a temática do ambiente privado doméstico reservado a mulher dona de casa, que era reclusa e restrita dentro de seu próprio lar, além de fazer essa crítica à sociedade, também percebemos que é algo destinado as mulheres que aceitavam essa posição.

POESIA E EROTISMO

Chegando ao nosso objetivo de análise, poesia erótica que trata sobre o corpo, o desejo e a sexualidade feminina, é importante destacar que um de nossos fundamentos para o erotismo se encontra em Bataille (2013, p. 35), no qual afirma que o erotismo é visto como “experiência da vida interior do homem, uma busca psicológica [...] uma aprovação da vida até na morte”, melhor dizendo, o erótico faz parte da vida humana, é um estado do ser, é algo que nos pertence, mas também nos viola e nos faz submergir no nosso objeto de desejo.

Octavio Paz (1994, p. 16) ressalta que “antes de tudo o erotismo é de exclusividade humana: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens”. Somos seres eróticos em permanente estado de busca e de fusão. O erotismo é um elemento fundante da dimensão humana (cf. MORAES, 2015). É como diz Alberoni (1986, p. 110) “sem o múltiplo, sem o possível, sem a sedução, sem o extravasamento, não pode haver erotismo”.

Paz (1994, p. 14), também destaca que o erotismo não se relaciona apenas a atividade sexual, “o ato erótico se desprende do ato sexual: é sexo e é outra coisa”, ou seja, essa outra coisa que o autor aponta é o desejo que reside no ser humano, é o que desperta-lhe o poder de criação

e é demonstrado intimamente na poesia. Se constitui de uma escrita que põe o desejo em ação. O sexo não entra em jogo apenas como sexo, mas como um desejo de unidade, um lugar simbólico.

Para Angélica Soares (1999, p. 38) “o fazer literário é uma experiência erotizada”. O ato poético e o erótico estão interligados e conduzidos pela imaginação e pelos sentidos. Já para Moraes (2015, p. 27), “o erotismo literário é, antes de tudo, um modo de pensar [...] Trata-se de uma escrita que se singulariza por fazer de Eros seu operador fundamental, elegendo-o como mediador exclusivo”.

De acordo com Luce Irigaray (1997) as mulheres apresentam lábios que se tocam mutuamente, os vaginais e bucais, o que faz com que o falo não lhes faça sentido ou falta, isto é, para a mulher gozar não é necessário algo que venha de fora do corpo, relaciona-se mais com a presença, o ato simbólico. A autora também ressalta que essa linguagem se manifesta por meio do falar (como) mulher (IRIGARAY, 1985) e há uma relação com o próprio corpo.

É necessário também compreender sobre o termo *écriture féminine* da escritora Hélène Cixous (1975), no qual incentiva as mulheres a se libertarem de uma mentalidade masculina e passarem a ter um contato mais intenso com o erótico. Dessa forma, percebe-se que concomitantemente a autora deseja que as mulheres falem sobre a sexualidade e não se prendam a uma única forma de prazer.

Assim, na medida em que as mulheres escrevem e descobrem seus corpos, se libertam do que lhes foram proibidas, impostas. Escrever sobre o corpo e a sexualidade é um caminho de empoderamento, de recuperação de corpos e desejos.

É através de uma escrita feminina, face ao uso de uma fina ironia, do humor, da intertextualidade, que fala sobre o corpo e os desejos das mulheres, que Alice Ruiz dá voz a um eu-lírico que rompe com o discurso literário tradicional, com o autoritarismo conservador da época, dentre outros aspectos. Vejamos nos poemas abaixo:

nefer nefer nefer
bela bela bela
uma nuvem talvez
desenha
o **desejo** em minha pele
toma
a forma do teu **corpo**
e me revela
minúsculos imãs
atraindo espaços
pela **boca** seda
pela **pele** rima
pelos pelos sede
neve e fogo
força e febre
no movimento
o silêncio se bebe
e se embriaga
agora
aqui
no dentro do outro
estilhaços de estrelas
pleno de si
esse **cio**
eterno início
nunca se sacia
nunca nunca nunca
never never never
(RUIZ, 2008, p. 39)

No poema em questão, o eu que fala é feminino e traz visibilidade e audibilidade para a mulher. De início, a autora faz referência ao livro “O Egípcio” de Mika Waltari, quando utiliza no primeiro verso “*nefer nefer nefer*” (três vezes bela em egípcio), nome de um dos personagens do livro, que em conversa com o seu amado diz que a perfeição do amor é nunca o realizar. Em seguida, a questão do desejo começa a entrar em ação “o desejo em minha pele/ toma/ a forma do teu corpo”, ou seja, há uma idealização do eu lírico diante do outro, um desejo latente, que é revelado pela boca, pelos pêlos, que quando sedem arrepiam e se juntam através da pele que rima, que pode ser tanto em relação a pele que se encaixa, ou pode ser uma referência metalinguística, isto é, falar sobre aspectos do poema dentro do próprio poema.

Na camada do significante estão as palavras: desejo, pele, corpo, boca, cio, que se ligam ao campo semântico do erotismo, envolvendo fantasia, como simbolização de um ato de extremo prazer do corpo e do espírito. Além disso, a poeta descreve a mulher como ser sensual, sedutor e belo. Nos mostra o processo de escrita poética como uma vivência erotizada, que se instaura entre o corpo-poesia (o texto em sua materialidade) e o corpo-poeta (a fisicalidade/ individualidade/ subjetividade) na busca de um gozo absoluto proporcionado pela experiência do texto. Atentemos para os poemas que seguem:

já estou daquele jeito
que não tem mais conserto
ou levo você pra cama
ou desperto

(RUIZ, 2008, p. 86)

boca da noite
na calada em silêncio
grandes **lábios**
se abrem em sim
(RUIZ, 2008, p. 90)

No primeiro poema, nota-se um estado de excitação sexual demonstrado pelo eu-poético “já estou daquele jeito”, que de acordo com o poema, não tem mais conserto. Quando o eu-lírico se refere ao verbo consertar, nos remete a algo que foi quebrado, danificado, o que nos faz pensar na questão da mulher do lar, mãe, esposa e submissa, conseqüentemente pelas imposições sociais. Porém, há uma subversão dessa passividade da mulher, através do poema se põe como agente da conquista sexual e toma a iniciativa diante do seu desejo.

No segundo poema, é evidenciado a palavra boca na primeira estrofe, o que já antecipa o campo lexical utilizados nos outros versos. A autora faz uma relação entre texto e imagem, traço característico de sua poética, e simbolicamente forma a imagem da boca com os versos do poema. O campo semântico da palavra “lábio”, referente aos lábios de boca que se encontram calados e em silêncio, nos propicia uma dupla interpretação no penúltimo verso quando menciona “grandes lábios”, que pode ser os lábios vaginas e faz com que a poeta trace essa relação entre o corpo e o texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, com essa breve perspectiva histórica-social de Alice Ruiz, salientamos a importância da escrita da autora, que aborda a temática do feminino, que desconstrói o viés unicamente masculino, que rompe com os padrões estético-literários tradicionais, inserindo-se em uma geração tida como “marginal”, que usa a linguagem coloquial e dá ênfase ao cotidiano, o que faz com que haja uma maior aproximação entre o leitor-autor e traz a realidade descrita em forma de poesia.

Em relação a poesia erótica encontrada em sua poética, enxergamos como um aspecto revolucionário, como um ato de rompimento, de liberdade, pois, acreditamos que na medida em que a mulher escreve e descobre seu corpo, ela se liberta do que lhe foi negado, imposto. De acordo com Soares (1999, p. 41) “a poesia erótica sob a rubrica feminina traz uma escrita de violação, de fuga, de esperança, de liberdade. Nessa escrita, há um processo de emancipação do sujeito feminino, que fala de seu corpo como espaço dos afetos e morada do desejo, sem mais ser objetificado e livre para anunciar o que sente”.

Desse modo, face a uma ditadura militar que reprimia e censurava o povo, com base em uma sociedade que privilegiava o masculino, que silenciava e enclausurava as mulheres e as menosprezavam ao ambiente privado. Alice Ruiz rompeu com todos esses posicionamentos e

passou a produzir uma poesia que contestava esses valores éticos e morais que foram estabelecidos na época e um deles foi através da poesia erótica, para manifestar a liberdade e a sexualidade feminina, através de seus desejos, do corpo e de seus sentimentos, livre dos tabus e julgamentos.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. **O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução**. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1986.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 2013.
- CIXOUS, Hélène. “The Laugh of the Medusa” [1975]. *In*: FREEDMAN, Estelle B. **The essential feminist reader**. New York: Modern Library, 2007. p. 318-324.
- COLLING, Ana Maria. **A Resistência da Mulher à Ditadura Militar**. Rosa dos ventos, Rio de Janeiro, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004
- IRIGARAY, Luce. “O Gesto da Psicanálise”. *In*: BRENNAN, Teresa (Org.). **Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. p. 171-185.
- _____. **This sex which is not one**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- MATTOSO, Glauco. **O que é Poesia Marginal**. Editora brasiliense, São Paulo, 1982.
- MORAES, Eliane Robert (org.). **Antologia da poesia erótica brasileira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **“Navalhanaliga”: a poética feminista de Alice Ruiz**. Campinas, São Paulo: [s. n.], 2010.
- _____. **Alice Ruiz: a vida como obra de arte**. *Mnemozine – Revista de Literatura*. São Paulo, n. 3, abr, 2006.
- _____. **Navalhanaliga**. Curitiba: ZAP, 1980. RUIZ, Alice; MURGEL, Ana Carolina A. T. Entrevista realizada em São Paulo, 18 de junho de 2006.
- _____. “Esse um que só o dois inaugura: Alice Ruiz e os anos 1970”, *In*: Estudos Feministas, vol.9, Brasília, 1-13.
- _____. “A poeta Alice e a Penélope de Ulisses”, *In*: Revista ArtCultura, vol.7, n° 10, 1-21, 2005.
- PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- RUIZ S., Alice. **Dois em Um**. São Paulo: Iluminuras, 5. reimpressão, 2008.
- _____. **Pelos Pêlos**. Editora Brasiliense: Série Cantadas Literárias: São Paulo, 1984.
- _____. **Alice Ruiz Série Paranaenses n.º 3**. Scientia et Labor, Curitiba, 1988.
- SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à Literatura Paranaense**. Livros Hdv, Curitiba, 1988.
- SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

DE OBJETO DA LITERATURA A SUJEITO DA ESCRITA – UMA ANÁLISE DOS POEMAS “ESSA NEGRA FULÔ”, DE JORGE DE LIMA E “ALFORRIA” E “NÃO VOU MAIS LAVAR OS PRATOS”, DE CRISTIANE SOBRAL.

KAREN KATTÚCIA OLIVEIRA LEITE⁶⁷

RESUMO: No que diz respeito à mulher negra nos textos literários, a encontramos nesse contexto de duas maneiras: em primeiro lugar sendo representada, e em segundo lugar ela mesma se autorrepresentando por meio de sua subjetividade. Importa destacar que, retratar as mulheres no contexto literário não é somente trazer as histórias em que elas estiveram presentes, mas sim, retificar a Literatura oficial, reconhecer o apagamento dos indivíduos, desconstruir para reconstruir a história numa relação igualitária. Neste sentido, o que se propõe com este trabalho é uma análise da relação dialógica entre os poemas “Essa Negra Fulô” (1928), “Não vou mais lavar os pratos” (2011) e “Alforria” (2017), com vistas a fomentar o debate acerca da urgência da desconstrução do racismo, bem como a necessidade de se fazer rasuras no cânone. Assim sendo, far-se-á uma reflexão sobre a função social da poesia, seu poder de humanização e a sua importante contribuição para o rompimento dos estereótipos femininos negro. Outro ponto a ser evidenciado trata-se da importância do ato de escrever como um mecanismo de resistência, um ensejo à liberdade e à resignificação.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher. Literatura negro-brasileira. Resistência.

INTRODUÇÃO

*Num exercício de imaginação e sensibilidade
Escrever é o meu grito de liberdade.*

(Cristiane Sobral⁶⁸)

Contrariando as representações estereotipadas, a literatura negro-brasileira de Cristiane Sobral busca romper com as marcas de racialização atribuídas ao corpo feminino negro, resignificando-as por meio do poético e literário. Trata-se de textos com viés subjetivo que questionam, e ao mesmo tempo denunciam as imagens e as representações das mulheres negras na literatura oficial.

Ao colocar o corpo feminino em debate, bem como a objetificação e a sexualização desse, é relevante analisar o poema de Jorge Lima “Essa Negra Fulô”, já que esse possibilita ao leitor um olhar crítico sobre o lugar da mulher negra no Brasil colonial. Outrossim, é interessante refletir sobre os poemas de Cristiane Sobral “Alforria” e “Não vou mais lavar os pratos”, que evidenciam o poder da letra literária como um instrumento de rasura no cânone, de ruptura dos estigmas e de contestação dos discursos racistas.

⁶⁷ Mestranda em estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários (PPGL/EL), com bolsa financiada pela CAPES. Pós-graduanda em Literatura Infantojuvenil pela Faculdade Única. Possui graduação em Letras-Espanhol, pela Universidade Estadual de Montes Claros (2011); Letras-Português, pela Universidade Metropolitana de Santos (2014), Especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (2013) e em Educação Especial (2016), pela Universidade Cândido Mendes. Contato: profekarenleite@yahoo.com.br

⁶⁸ Fragmento do poema: “Voz” (SOBRAL, 2010, p. 105).

A discussão em torno da subalternização do corpo da mulher negra, herança do Brasil colonial e cristalizada na literatura canônica, é explicitada no poema de Jorge de Lima. Em contrapartida, o eu lírico dos poemas de Sobral confrontam a objetificação dos corpos negros, revelando conhecer, na atualidade, a sua percepção de indivíduo crítico e consciente para reverter os papéis atribuídos ao negro desde seus ancestrais. Assim, a escrita negro-brasileira constitui-se na reescrita da história que foi apresentada pela visão dominante. Neste enfoque é interessante pensar no percurso da poesia brasileira, a fim de analisar os avanços das produções literárias, em se tratando da representação e da autoria da mulher negra na literatura nacional.

O poema “Essa Negra Fulô”, de Jorge de Lima, que faz parte do livro *Poemas Negros*, lançado em 1947, evoca às relações entre homens e mulheres no Brasil colônia e fomenta a discussão acerca das relações sociais por meio da representação da figura feminina negra:

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no banguê dum meu avô
uma negra bonitinha
chamada negra Fulô

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
— Vai forrar a minha cama
pentear os meus cabelos
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!
Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô!
ficou logo pra mucama
para vigiar a Sinhá,
para engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
vem me ajudar, ó Fulô,
vem abanar o meu corpo
que eu estou suada, Fulô!
vem coçar minha cocceira,
vem me catar cafuné,
vem balançar minha rede,
vem me contar uma história,
que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

"Era um dia uma princesa
que vivia num castelo
que possuía um vestido com os peixinhos do mar.
Entrou na perna dum pato
saiu na perna dum pinto
o Rei-Sinhô me mandou
que vos contasse mais cinco".

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Vai botar para dormir esses meninos, Fulô! "minha mãe me penteou
minha madrasta me enterrou pelos figos da figueira
que o Sabiá beliscou".

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá
Chamando a negra Fulô!)
Cadê meu frasco de cheiro
que teu Sinhô me mandou?

— Ah! Foi você que roubou!
Ah! Foi você que roubou!

O Sinhô foi ver a negra
levar couro do feitor.
A negra tirou a roupa.
O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô).

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê meu lenço de rendas,
Cadê meu cinto, meu broche,
Cadê o meu terço de ouro
que teu Sinhô me mandou?
Ah! foi você que roubou!
Ah! foi você que roubou!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoitar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,

de dentro dêle pulou
nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
foi você, negra fulô?

Essa negra Fulô!
(LIMA, 1974, p. 119).

Os versos acima são de cunho narrativo, marcados pela redondilha maior. “Fulô”, no poema em análise, vem do substantivo comum *flor* e remete à mulher negra, que, além de obedecer às ordens das sinhás nos afazeres domésticos, também serviam para o deleite sexual dos Sinhôs, conforme aponta o sociólogo Gilberto Freyre (1995). O poeta traz à baila uma esposa que figura como uma personagem inerte e sedentária, que para tudo necessita da ajuda da escrava de estimação. Em contraposição à imagem da mulher negra representada na poesia de Jorge de Lima, Cristiane Sobral, como leitora e crítica da poesia brasileira, apresenta, em seu poema “Alforria”, um eu lírico oprimido que revida ressignificando-se e protagonizando sua própria história, como se pode verificar a seguir:

Não vou mais cuidar do senhor
Agora quero um tempo comigo
Paquerar minhas carnes no espelho
Arreganhar os olhos com rímel Sair

Não vou mais cuidar do senhor
Eu tenho outras coisas pra fazer
Liberta do exercício de cuidar de outrem
Talvez conheça meu verdadeiro valor

Não vou mais cuidar do senhor
Quero tomar um banho gostoso
Esfregar a consciência
Sem temer qualquer indecência

Não vou mais cuidar do senhor
Abaixo o discurso maniqueísta
A ilusão não pode sair mais cara que o sonho

Prepare-se meu senhor
Antes de sair
Quero gozar
Desfrutar da cama imensa
Serei muito mais do que você pensa
Este é um lema para manter

Terei tempo pra ser e não ser
Não vou mais cuidar pelo senhor
A vida é curta para não desfrutar do amor.
(SOBRAL, 2017, p. 39).

Como se vê, o texto “Alforria” estabelece um diálogo com o cânone da poesia brasileira sob um viés crítico e reflexivo da mulher negra. Em se tratando da recusa dos papéis pré-estabelecidos pela sociedade colonial, “Alforria” remete a “Essa Negra Fulô”, já que o verso “Não vou mais cuidar do senhor” não só abre o poema, mas se repete em mais três estrofes, indicando, pelo sujeito lírico, a recusa de seu tempo e corpo, ao sugerir que não estará mais a serviço do masculino e que, portanto, não mais aceitará ser rotulada como uma mulher-objeto. Neste sentido, observa-se que o sujeito lírico está em busca de seu autorreconhecimento e autovalorização.

A repetição do verso “Não vou mais cuidar do senhor” ressalta a recusa do cuidado senhorial, preferindo-o em função do autocuidado do sujeito lírico, que ratifica, nas quatro primeiras estrofes, a rejeição à antiga função, quando via seu tempo diluído ao esmerar pelo padrão, sem ser dona de seu próprio corpo. Tal negativa do eu lírico, ao ser recuperada, retoma o título do poema, “Alforria”, sugerindo a conquista da liberdade da voz enunciativa e evidenciando a sua autodescoberta como mulher independente e isenta dos serviços domésticos e sexuais.

Há de ser ressaltado, também, que na primeira estrofe, o eu lírico, ao referir-se ao espelho, metaforiza, nesse verso, o seu autorreconhecimento. Em outras palavras, é como se existissem dois sujeitos líricos que se encontram diante do espelho, estabelecendo, assim, uma relação contemplativa do antigo eu que está diante do novo eu lírico, ressignificado e empoderado, disposto a fazer melhor uso de seu próprio tempo, paquerando-se diante do espelho, passando rímel, metáfora do abrir os olhos, para enxergar seu próprio valor e capacidade. Pontua-se, ainda, que o eu enunciador, ao apresentar ao leitor um velho e um novo corpo, o faz de maneira a rasurar as cicatrizes históricas presentes na literatura. Nesse poema, Cristiane Sobral promove a reflexão, mais uma vez, sobre a importância da escrita negro-brasileira, no que tange ao processo de ressignificação de corpos negros marcados pelo racismo e pelas relações de poder.

A questão erótica fica evidente nas duas últimas estrofes do poema, já que emerge, no terceiro e quarto versos, a voz lírica que solicita, “Quer gozar” e “Desfrutar a cama imensa”. Desse modo, após tal exigência, fica notável a nova postura e consciência do eu lírico em relação ao seu corpo e aos seus desejos.

Na última estrofe do poema, a voz lírica, ao traçar um roteiro para sua vida, anuncia: “Terei tempo pra ser e não ser” e “A vida é muito curta para não desfrutar do amor”. Evidencia, assim, que, a partir de agora, é dona de seu tempo, cidadã alforriada, possuidora de sua própria voz e aberta para novas possibilidades amorosas.

Para uma aproximação, ainda maior, das configurações específicas utilizadas pela escritora em seus versos de resistência, será analisado outro poema de Cristiane Sobral, no qual ela demonstra que a partir da letra, a ruptura e a reconstrução do passado vêm à tona. O leitor poderá observar que onde há a referência da palavra, enquanto linguagem oral ou escrita, ela funcionará como um mecanismo de ressignificação do eu lírico.

A escrita, como um ato de resistência, faz alusão aos escravizados e ganha força em

muitos poemas da autora, ancorado num desejo de libertar-se de todas as amarras da escravidão. O poema “Não vou mais lavar os pratos” se trata de uma composição retirada do livro de título homônimo, em que a reação da mulher negra se materializa no gesto da leitura de um livro.

Não vou mais lavar os pratos.
Nem vou limpar a poeira dos móveis.
Sinto muito
Comecei a ler

Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi.
Não levo mais o lixo para a lixeira
Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no quintal
Sinto muito
Depois de ler percebi a estética dos pratos
A estética dos traços
A ética
A estática

Olho minhas mãos quando mudam a página dos livros
Mãos bem mais macias que antes
Sinto que posso começar a ser a todo instante
Sinto
Qualquer coisa

Não vou mais lavar
Nem levar
Seus tapetes para lavar a seco
Tenho os olhos rasos d'água
Sinto muito
Agora que comecei a ler quero entender
O porquê, por quê? e o porquê
Existem coisas
Eu li, e li, e li
Eu até sorri
E deixei o feijão queimar...
Olha que feijão sempre demora para ficar pronto
Considere que os tempos são outros

Ah
Esqueci de dizer
Não vou mais
Resolvi ficar um tempo comigo
Resolvi ler sobre o que se passa conosco
Você nem me espere
Você nem me chame
Não vou

De tudo o que jamais li
De tudo o que jamais entendi
Você foi o que passou
Passou do limite
Passou da medida

Passou do alfabeto
Desalfabetizou

Não vou mais lavar as coisas e encobrir a verdadeira sujeira
Nem limpar a poeira e espalhar o pó daqui para lá e de lá pra cá
Desinfetarei as minhas mãos e não tocarei suas partes móveis
Não tocarei no álcool

Depois de tantos anos alfabetizada aprendi a ler
Depois de tanto tempo juntos
Aprendi a separar
Meu tênis do seu sapato
Minha gaveta das suas gravatas
Meu perfume do seu cheiro
Minha tela da sua moldura

Sendo assim
Não lavo mais nada
E olho a sujeira no fundo do copo

Sempre chega o momento
De sacudir
De investir
De traduzir

Não lavo mais pratos
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro maiúsculo
em letras tamanho 18, espaço duplo.
Aboli

Não lavo mais os pratos
Quero travessas de prata
Cozinhas de luxo
E jóias de ouro
Legítimas
Está decretada a lei Áurea.
(SOBRAL, 2010, p. 16).

O título desse poema remonta, em primeira instância, ao espaço doméstico, lugar ao qual a mulher negra, durante muito tempo, esteve submetida. Os dois primeiros versos do poema evidenciam a negativa do eu lírico nos afazeres da casa. Trata-se de uma decisão tomada pelo enunciador que revela, no terceiro verso, o motivo pelo qual não mais aceitará o lugar de submissão. Ainda na mesma estrofe, a voz lírica acentua que, somente após descoberta do prazer da leitura, é que ocorreu a tomada de consciência de seu papel na sociedade. Dessa forma, pode-se pensar na leitura como um instrumento de poder e insubordinação, já que impulsiona o eu lírico a refletir criticamente acerca de sua condição, fazendo-o redefinir o seu lugar social. Nos últimos versos da primeira estrofe, o eu enunciador do discurso segue negando os lugares socialmente atribuídos e proclamando a sua liberdade pós-despertar via literatura.

A segunda estrofe do poema ressalta o processo de ressignificação do eu lírico, que passa a olhar para si e perceber seus próprios traços de maneira contemplativa e sensorial, o que lhe é

incomum, pois estava imerso à aspereza da vida e da pele, acostumado a não ter tempo para reparar em si nem para o seu cuidar. O último verso da segunda estrofe ressalta o alívio da voz lírica, que agora pode perceber, experienciar sensações nunca sentidas antes.

A terceira estrofe do poema revela uma voz lírica que enseja pelo atravessamento das etapas de alfabetização e do letramento com vistas a se apropriar da leitura para compreensão autônoma da língua. Tal aspecto está evidenciado no quarto verso, em que o eu enunciador afirma, de forma categórica, que além de ler, quer, também, entender. Em seguida, no quinto verso, percebe-se um jogo de palavras que, além de indagar, faz alusão aos próprios questionamentos do eu lírico acerca de si e do mundo. Os versos que encerram a referida estrofe trazem a denúncia da voz lírica, que afirma ter descoberto, por meio da leitura, que “existem coisas”. Sugere, assim, a leitura como método para aquisição de conhecimento e senso crítico. O sujeito enunciador ainda se demonstra transgressor, ao dizer “deixei o feijão queimar”, já que tal ato se configura como subversivo, desconstruindo a ideia de convenção matrimonial e questionando os padrões estabelecidos.

A quarta estrofe do poema evidencia a palavra “alfabeto”, que sugere a nova fase vivida pelo eu lírico, o qual está aprendendo a se expressar e dar opiniões e construindo pensamentos críticos. Além disso, os versos inscritos nessa estrofe apontam para o discurso de resistência do eu lírico, que segue reiterando o seu posicionamento de renúncia em relação à antiga atribuição. Além disso, evidencia que, a partir da experimentação literária, a sua concepção de relacionamento também mudara, já que a leitura abriu o seu olhar para outras perspectivas. Desse modo, a voz lírica, que não lava mais os pratos, está em busca da sua reconstrução identitária e da reversão dos valores impelidos a ela.

O primeiro verso da quinta estrofe expõe a decadência e o descompasso da relação que passa a ser questionada pela voz lírica, no decorrer desta penúltima estrofe. O eu enunciador demonstra ter realizado a autocrítica de sua vida e repensado a sua existência. Neste sentido, com vistas a legitimar seu novo eu, o eu lírico opta por desconstruir os laços afetivos e cortar o convívio social com seu par. Após reflexão, o enunciador do discurso, em busca de sua liberdade e aprimoramento intelectual, decreta a sua emancipação, evocando a Lei Áurea, que tornou “livres” os escravizados, em 13 de maio de 1888. O par de versos que encerra essa estrofe reforça o tamanho da conquista do eu lírico, o qual, após apropriar-se da letra, teve sua identidade assumida e reafirmada.

A última estrofe do poema revela o novo projeto de vida do eu lírico, que reivindica “travessas de prata”, “cozinha de luxo” e “joias de ouro”, revelando, nesses versos, a sua legítima voz enquanto sujeito do discurso.

Em “Não vou mais lavar os pratos”, estão presentes as imagens e as descrições das experiências vividas pelo sujeito lírico, que optou por reconfigurar a sua vida por meio das letras. Trata-se de um monólogo que traz reflexões sobre a importância do ato da leitura como uma ferramenta transformadora e ao mesmo tempo libertadora, já que, por meio da educação, garante-se o desenvolvimento social, econômico e cultural do indivíduo, rompendo, assim, com as algemas impostas pela sociedade no que tange aos papéis sociais atribuídos. O eu lírico, notadamente, decide por abolir esses papéis, optando por ser protagonista de sua própria vida. O poema elucida a educação como um caminho de intervenção social e mudança de vida. A mulher contemporânea, representada nos versos de Cristiane Sobral, tem objetivos a alcançar e sonhos a serem realizados. Os versos que se repetem, ao longo do poema – “Não vou mais”, “Não vou

mais”, “Não vou mais”– reforçam a decisão de liberdade do eu lírico, denunciando a exclusão social e reiterando o seu anseio de ascensão.

Destaque-se também que em “Essa Negra Fulô”, a posição que a mulher negra ocupa é comum naquela sociedade escravocrata. Não cabia a ela o direito à voz para reivindicar outro tratamento. Em “Escrava de estimação”, Cristiane Sobral revela um diálogo com a poética de Jorge de Lima pelo viés crítico, relendo a condição da mulher negra e escrava no Brasil escravocrata e apontando para a angústia das mulheres negras que eram submetidas às mesmas situações que o poeta descreve em “Essa Negra Fulô”.

Em “Alforria”, a mulher negra recusa os estereótipos e os papéis pré-estabelecidos, evidenciando a busca da sua autovalorização feminina. E em se tratando dos versos de “Não vou mais lavar os pratos”, é interessante observar que, além da negativa nas realizações das atribuições domésticas, o sujeito lírico também ressalta o seu empoderamento e a sua beleza, bem como a importância de se ter aprendido a ler. Destaque-se a dialogicidade existente entre os três poemas, uma vez que trazem à tona um problema histórico que ainda carece ser mais debatido e explorado, com vistas a romper com os estigmas instaurados sobre a mulher negra desde a escravidão. Assim, a palavra, no poema, exerce dupla função, uma vez que ela liberta a mulher por meio da leitura e da escrita. Sobre o processo criativo, Antonio Candido aponta, em *O estudo analítico do poema*, que aquilo “que o artista tem a comunicar, ele o faz à medida que se exprime, uma vez que a expressão é o aspecto fundamental da arte e, portanto, da literatura” (CANDIDO, 2006, p. 27).

Esse comentário é relevante porque faz pensar como a poesia de Cristiane Sobral traz uma reflexão sobre o papel do artista e do ato criador, bem como na utilidade da arte da palavra para o escritor. Por meio da literatura, a escritora enaltece a cultura afrodescendente, bem como reconstrói a identidade da mulher negra em meio ao preconceito racial, à violência e tantos outros dilemas enfrentados em um país que, até hoje, insiste em inferiorizar o negro.

A postura de afirmação e de resistência do eu lírico torna a produção de Cristiane Sobral não só importante, mas também libertadora do ponto de vista social, haja vista a retomada de questões debatidas pelas suas precursoras e, ao mesmo tempo, a conclamação das mulheres negras ao empoderamento na atualidade.

Para Laura Padilha (1999), em *Silêncios rompidos: a produção textual de mulheres africanas*, “quanto à produção de mulheres, [...] o acesso a texto verbal lhes era duas vezes barrado: por serem mulheres e africanas. Encher de palavras o silêncio histórico foi para elas uma árdua e difícil conquista” (PADILHA, 1999, p. 513). Neste sentido, faz-se necessário destacar a importância dos escritos femininos, bem como a relevância da poesia de Cristiane Sobral, haja vista o difícil percurso da mulher negra para conquista de espaço. Por esse prisma, inegavelmente se percebe que o acesso à literatura foi fruto de lutas constantes, uma vez que a palavra sempre foi um elemento de domínio masculino e elitizado.

Ressalta-se, então, a função da literatura brasileira enquanto ferramenta que desaliena o sujeito, tornando-o crítico para valorizar a sua identidade e contestar os rótulos estigmatizados sobre o afrodescendente. Este, busca, na atualidade, o fortalecimento de sua memória e identidade, bem como a revisão da história que invisibilizou os negros, colocando-os à margem. Por meio das letras, a escritora Cristiane Sobral tem se revelado como uma voz de resistência, contra a predominância canônica, contra o silenciamento e a invisibilidade. Trata-se, portanto, de um processo autorreflexivo, construído continuamente a partir do olhar da própria mulher negra,

enquanto escritora que reescreve a história com o olhar daquela que foi excluída. Desse modo, a poesia de Cristiane Sobral aponta para o processo de autorreflexão, conhecimento, empoderamento. Sendo assim, a evocação do espelho faz-se necessária neste momento, já que, simbolicamente, tal objeto reflete a identidade do indivíduo, conferindo-lhe a visão de si mesmo, no processo de autoconhecimento.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

LIMA, Jorge de. 1974. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

PADILHA, Laura Cavalcante. Silêncios rompidos: a produção textual de mulheres africanas. *In*: REIS, Livia Freitas de; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernadette (Orgs.). **Mulher e Literatura**. VII Seminário Nacional. Niterói: EDUFF, 1999.

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos**. Brasília: Dulcina, 2011.

SOBRAL, Cristiane. **Terra Negra**. Brasília: Malê, 2017.

MATERNIDADE E VIOLÊNCIA DE GÊNERO NOS CONTOS “FORÇADAMENTE MULHER, FORÇOSAMENTE MÃE” E “FORAM AS DORES QUE O MATARAM”, DE DINA SALÚSTIO

LUIZA BENÍCIO PEREIRA (PPGLI/UEPB)
ROSILDA ALVES BEZERRA (PPGLI/UEPB)

RESUMO: A literatura de autoria feminina vem colocando em paisagem narrativas acerca das mulheres, concentrando-se em levantar olhares críticos para a situação feminina em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo, falocentrismo e práticas hegemônicas. Desse modo, este trabalho objetiva investigar a maternidade precoce da personagem Paula, descrita pelo narrador como sozinha, angustiada, porém esperançosa, no conto “Forçadamente mulher, forçosamente mãe”; e a violência de gênero nas dimensões psicológicas e físicas em “Foram as dores que o mataram”, inseridos na obra *Mornas eram as noites* (2002), da prosadora e poeta cabo-verdiana Dina Salústio. A metodologia compreende a análise material do *corpus* literário priorizado, vinculada ao arcabouço teórico constituído a partir de uma pesquisa intercultural na qual se escolheu os seguintes estudiosos: Clemens (2015), Ferreira (1977), Gomes (2013, 2008a, 2008b), Laranjeira (2000), Queiroz (2010), Rios (2012), Scott (1995), dentre outros que fomentam a investigação proposta. Conclui-se que as personagens analisadas podem representar as múltiplas realidades das mulheres de Cabo Verde, desnudando ao leitor os aspectos androcêntricos, inviabilizadores da autonomia: a opressão, a marginalização, a violência nas relações conjugais, a juventude marcada pela gravidez, bem como retrata os conflitos, as emoções cotidianas e posturas do feminino africano em busca do direito ao seu espaço de atuação.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura cabo-verdiana. Maternidade. Violência de gênero.

INTRODUÇÃO

Os primeiros traços da literatura africana permeados pelos ideais regionais e concepção profunda de raça produziram uma fenda na chamada literatura colonial, transitando, posteriormente, do regionalismo ao nacionalismo, processo este que culminou na constituição de uma identidade nacional. É com o surgimento da revista **Claridade** em 1936, criada por Manuel Lopes, Jorge Barbosa e Baltasar Lopes que o projeto de afirmação, autonomia cultural e identitária ganhou maior evidência e fomento, havendo um incentivo aos escritores para produzirem uma literatura voltada aos aspectos do arquipélago, evitando a recorrência à tradição literária portuguesa (FERREIRA, 1977).

Nesse impulsionamento de valorização nacionalista e nativista cabo-verdiana, Amílcar Cabral criou em 1956 o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), que mais tarde, em 05 de dezembro de 1974 negociou a liberdade com Portugal através da transição governamental, concretizada em julho de 1975.

Dentre as inúmeras vozes que tecem suas narrativas e ecoam os seus versos pulsantes, tem-se a escrita de autoria feminina que “tem procurado empreender a viagem ao espaço crioulo” (GOMES, 2008a, p. 07) e vem colocando em evidência dizeres acerca das mulheres imersas em um meio social marcado pelo patriarcalismo e práticas hegemônicas. Cita-se nomes importantes na configuração da tradição literária cabo-verdiana como Orlanda Amarílis, Yolanda Morazzo, Ivone Ramos, Vera Duarte e Dina Salústio.

Esta última, é pseudônimo de Bernardina Oliveira, natural da Ilha de Santo Antão, além de poetisa e prosadora exerceu o cargo de professora, jornalista e assistente Social. Estreou no universo das literaturas na antologia poética *Mirabilis: de veias ao sol* (1991), coletânea coordenada por José Luís Hopffer Almada. A produção literária de Dina Salústio gira em torno de romances: *A Louca de Serrano* (1998), ganhador do prêmio Pen Reino Unido em Tradução em 2018, *Filhas do Vento* (2009), *Veromar* (2019); coletâneas de contos: *Mornas eram as noites* (1991), livro que lhe rendeu o galardão do prêmio Rosália de Castro em 2016, *Filhos de Deus* (2018); obras infantil e juvenil: *A estrelinha Tlim Tlim* (1998), *O que os olhos não veem* (2002), em coautoria com Marilene Pereira.

Dessa maneira, objetiva-se lançar um olhar analítico à maternidade precoce da personagem feminina Paula do conto “Forçadamente mulher, forçosamente mãe” e a violência baseado no gênero, manifesta nas dimensões psicológicas e físicas em “Foram as dores que o mataram”, inseridos na obra *Mornas eram as noites* (2002), da escritora contemporânea Dina Salústio. A metodologia compreende a análise material do *corpus* literários mencionado, associada à uma pesquisa intercultural em que se parte das reflexões teóricas de: Clemens (2015), Ferreira (1977), Gomes (2013, 2008a, 2008b), Laranjeira (2000), Queiroz (2010), entre outros que potencializam a leitura das narrativas.

Este estudo se justifica pela necessidade de se colocar em relevo obras literárias constituídas de uma dicção feminina cabo-verdiana, que retrata por meio das personagens ficcionais às mulheres do arquipélago insular. Com isso, forma-se um adensamento teórico relacionado a representação da mulher cabo-verdiana na literatura de Dina Salústio e na fortuna crítica da escritora, possibilitando um novo olhar acerca dos contos.

A violência baseada no gênero parte da ideia de superioridade do homem, permeada pela sociedade patriarcal e pelos padrões androcêntricos que tentam inviabilizar a autonomia da mulher, agredindo-a verbalmente e fisicamente na manutenção da dominação no lar e como autoafirmação da virilidade na sociedade. Dentro desse contexto, Ferreira (2015), acentua que a maternidade precoce em Cabo Verde pode ser entendida como fruto da desigualdade entre os gêneros, pois são os homens os que decidem acerca das prevenções e reprodução nas relações afetivas.

Assim, a hipótese proposta é de que as personagens femininas são silenciadas e importunadas por causa de toda uma estrutura hegemônica que coloca o homem como símbolo de força e dominação. A figura narrativa agredida na relação conjugal retrata às mulheres cabo-verdianas que sofrem violência dentro dos seus lares. Paula, representa as tantas meninas que precisam abandonar escolas e sonhos típicos da juventude para adentrar na maternidade, nas responsabilidades com o filho e no trabalho doméstico.

O artigo está organizado, a princípio, pela introdução, seguido do tópico teórico, em que se argumenta acerca da violência de gênero. Posteriormente, apresenta-se a análise dos contos literários selecionados, em interface com as ponderações teóricas, com o intuito de delinear uma reflexão crítica da obra de Salústio. Por último, são evidenciadas as diversas vozes manifestadas no decorrer do trabalho, direcionando às considerações finais.

VIOLÊNCIA DE GÊNERO: VOZES EMUDECIDAS, CORPOS SURRADOS

Violência pode ser conceituada como atos que venham a ferir fisicamente, moralmente ou psicologicamente outro sujeito ou grupos de indivíduos, se revela de modo desconforme e se ramifica em demais categorias. O gênero é compreendido como “um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 86). Na concepção de Joan Scott, o gênero é uma categoria que possibilita vislumbrar os fatores que consolidam e reforçam a desigualdade nas relações entre mulheres e homens.

Um dos elementos constitutivos da violência baseada no gênero que merece menção é a ideia de patriarcado. Esta concepção é estruturalmente enraizada nos corpos sociais e, conseqüentemente, nos indivíduos. Neste sistema de organização, o homem delega dentro da família, assume os cargos notáveis no mercado de trabalho, perpetua noções de superioridade ligada à virilidade e incontestável domínio exercido nos âmbitos sociais.

No intuito de propiciar reflexões teóricas pertinentes ao contexto de produção da obra literária analisada e na tentativa de confirmar a hipótese lançada de que as personagens femininas retratam as mulheres cabo-verdianas, adentraremos em discussões direcionadas ao contexto do arquipélago de Cabo Verde, considerando uma leitura intercultural que se funda e se efetiva por meio dos dados culturais e históricos da sociedade em tela. Como visto, a independência de Cabo Verde ocorreu em 1975 e após este período, conforme Rios (2012), o país procurou outorgar às mulheres os direitos dos quais os homens usufruem, na tentativa de estabelecer a igualdade de gênero em todos os âmbitos da sociedade, prescrevendo em lei.

A Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), criada em 1981, consiste em uma coletividade social, portadora de sua própria administração e fundada em princípios jurídicos, que tem papel indispensável na luta das mulheres pela autonomia e na “defesa e promoção dos

direitos da mulher integrado numa perspectiva de género”⁶⁹. Por conseguinte, em 1994 cria-se em Cabo Verde o Instituto da Condição Feminina (ICF) que mais tarde, em julho de 2006, passou a chamar-se de Instituto Cabo-verdiano para a Igualdade e Equidade do Género (ICIEG), que produz práticas para promover a igualdade e suprimir a violência baseado no género.

De modo simultâneo, a educação passa por um processo de acessibilidade e melhorias, pois é entre as mulheres que contém poucos anos de inserção no contexto escolar que se figura o maior índice de violência de género. Resultante destas ações, constata-se progressos em diferentes campos pela presença de mulheres em áreas antes ocupadas apenas por homens, como os setores industriais, comerciais, os poderes públicos legislativos e executivos (RIOS, 2012). Por outro lado, as mulheres ainda “são identificadas como as principais vítimas da pobreza, em particular as chefes de família, desempregadas e com baixo nível de instrução” (QUEIROZ, 2010, p. 28). As informações aqui elencadas fazem-nos pensar na indispensabilidade da educação, da atuação destas mulheres além dos espaços domésticos, bem como elucida acerca da relevância das ações governamentais na diminuição da desigualdade abissal entre homens e mulheres cabo-verdianos.

As mulheres chefes de famílias em Cabo Verde dividem-se entre a dedicação ao lar e a jornada de trabalho, sendo importantes figuras na movimentação econômica e cultural do país, “cerca de 60% da população crioula é feminina, sendo 33, 5 % constituída por famílias chefiadas por mulheres” (GOMES, 2008a, p. 02). São elas que “transmitem às crianças os valores sociais, músicas, brincadeiras, crenças, hábitos alimentares” (RIOS, 2012, p. 107). Essa dupla jornada presente e comum na vida das mulheres cabo-verdianas, apresenta-se de maneira exaustiva e dolorida, visto que, quando empregadas, em sua maioria, ocupam cargos de baixa remuneração, de informalidade. Para Rios (2012), esta estruturação social ainda pertence ao modelo patriarcal de família, neste padrão predominante em Cabo Verde, há, entretanto, um diferencial, é incumbido também à mulher a subsistência da família.

O *Plano Nacional de Combate à Violência baseada no Género* (2006), destaca que o grupo mais afetado com a violência de género são compostos por mulheres chefes de família em estado de vulnerabilidade econômica que acabam sendo mais suscetíveis à dependência financeira e emocional, como possibilidade de sobrevivência, bem como por mulheres com baixo ou nenhum nível de formação, submetidas às ações do marido em detrimento da manutenção doméstica.

Sabe-se que a colonização no país insular durou mais de quinhentos anos, neste período, as mulheres eram as mais afetadas, seus direitos eram negados e a igualdade nas relações de género estava longe de ser alcançada. Constata-se que após a libertação muitos direitos foram conquistados e muitas medidas que focalizam a igualdade estão colaborando para uma melhoria no cotidiano das mulheres cabo-verdianas, porém há um longo caminho a percorrer para que mulheres e homens sejam vistos de forma igualitária, para que o acesso à educação e aos espaços profissões passem a ser ocupados de modo similar.

VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA NARRATIVA “FORAM AS DORES QUE O MATARAM”

⁶⁹ Disponível em: <http://www.omcv.org.cv/sobre-nos/>. Acesso em: 26 out. 2020.

O conto é narrado ora pela voz do narrador⁷⁰ onisciente, ora através da perspectiva da própria personagem, que assume a posição de narradora-protagonista no relato da relação abusiva que passara, na qual enfrentou além da violência psicológica, a violência física, que lhe feria “o corpo”, “as entranhas”; tirava-lhe a confiança, o contentamento. A estória é situada em um tempo desconhecido, em um espaço não descrito: “Não importa o dia. Nem importa mesmo o ano em que se conheceram. Aconteceu. E houve um momento em que se amaram” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Com isto, a narrativa estende-se à percepção atemporal, adquirindo uma certa universalidade que retrata a violência contra as mulheres cabo-verdianas, mas também contra todas as mulheres independente da classe social, cor, raça, etnia ou nacionalidade.

A protagonista do conto e o companheiro ao serem perfilados pelo narrador são mostrados como um casal que no primeiro momento se amavam, possuíam afeto recíproco. Tal fato é fortemente demarcado ao se afirmar: “Talvez tenha havido muitos momentos em que se amaram” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Observa-se que o casal, preliminarmente, não estava imerso em uma atmosfera violenta, mas sim, afetiva. De acordo com Cheim (2019) a violência baseada no gênero que ocorre nas relações conjugais, normalmente, surgem gradativamente, são caracterizadas por estágios de desenvolvimento. Correntemente apresenta três fases: na primeira, ocorrem as humilhações verbais e o aumento dos ciúmes. A vítima passa a apresentar um estado emocional fragilizado, autoestima abalada, medo. Na segunda, as agressões são agravadas, a violência física se concretiza juntamente com ataques de fúria e ofensas. A terceira fase é marcada pelas desculpas do agressor, na tentativa de alcançar a remissão aos olhos da vítima, prometendo não cometer os mesmos erros.

A convivência do casal parece exceder os limites da sobrevivência, consiste “num desafio permanente à vida, à morte, ao direito de viver” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Quando os atos contra a mulher tornam-se opressivos em um movimento fundamentado pela sociedade patriarcal em que o gênero feminino é visto como inferior ao masculino, a existência da mulher neste contexto social e nas relações em que os parceiros as subjugam e as agridem, acreditando que são superiores a elas, consiste em uma luta em defesa da vida, em nome da sobrevivência. A relação descrita no conto é por si só um deslocamento que põe em perspectivas as possibilidades de sobreviver, em um confronto com a morte cotidianamente.

A personagem assume o discurso direto e a posição de narradora-protagonista, relatando ao leitor os detalhes das dores, sofrimentos, marcas, angústias em uma descrição curta, porém realista, que causa impacto e emoção, aproximando-se do lirismo poético, normalmente empregado na construção de poemas:

Foram as dores do meu corpo que o condenaram. Foram o sangue pisado, o ventre moído, as feridas em pus.

Foram as pancadas de ontem, as de hoje e, sobretudo, as pancadas de amanhã que o mataram.

Eu amava-o. Porquê matá-lo?

Foi o meu corpo recusado e dorido após os usos e os abusos. Foram a tristeza, o desespero e a dor do amor que não tinha troco. (SALÚSTIO, 2002, p. 17)

⁷⁰ De acordo com Maria Lúcia Dal Farra (1978), o narrador onisciente tem conhecimento amplo, profundo e ilimitado de toda a narração, bem como dos personagens e de seus dilemas internos, não sendo necessário desvelar ao leitor de que modo possui as informações relatadas.

Percebe-se os retratos e as descrições do que o companheiro causava à mulher, a qual não é nomeada pelo narrador, tampouco ao assumir o fio narrativo desvela o nome. Este anonimato da personagem torna possível representar todas as mulheres, em especial, as cabo-verdianas e as condições de subalternidade, subjugação a elas impostas, porquanto, em Cabo Verde, a situação da mulher não é totalmente emancipatória no que concerne o casamento. O divórcio no arquipélago, por exemplo, consiste em uma realidade distante e difícil de se concretizar, são poucas as mulheres que conseguem romper com a união.

As descrições dos atos que marcaram o corpo são específicas, não são agressões superficiais, mas profundas que deixaram “sangue pisado [...] feridas em pus” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Com isto, constata-se que a violência sofrida pela mulher vem de longa data, de vários medos e inúmeras cicatrizes. De acordo com Gomes (2013), Salústio tende a escrever sobre temáticas que estão presentes no cotidiano das mulheres cabo-verdianas.

A mulher explica que não matou o marido, mas foram as torturas, os espancamentos, a ausência de carinho, respeito, a angústia experimentada e frequente, a dor sentida que causou o falecimento do agressor. Nota-se que o medo de morrer é um dos motivos para a reação da vítima, posta em uma posição de extremos, na qual não parecia lhe restar alternativas.

A personagem imersa na fantasia de um casamento feliz entra em lembrança dos dias em que, ao ver o marido sair para o trabalho, observava contentamento sob a janela da casa, em um ato discreto e meio temeroso os trejeitos e movimentos que o homem exibia ao se deslocar pelo caminho, ficava “[...] à espera que voltasse e me trouxesse um riso e a esperança de que as coisas iriam mudar. Nesse dia não lembraria mais os tempos duros, os paus de pedra que me roíam e me desgastavam as entranhas” (SALÚSTIO, 2002, p. 17-18). A prosadora Dina Salústio faz uso do texto literário, da palavra em sua característica denunciadora e, conseqüentemente, social, política e coletiva – pois a estória ficcional narrada representa as experiências reais do feminino, saindo do plano individual e se concretizando no coletivo – para simbolizar as realidades de mulheres que sofrem violência psicológica, moral, física dos seus parceiros.

Um outro aspecto relevante a destacar consiste no espaço limitado que a personagem mulher ocupa na narrativa, distanciando-se de certo modo dos ambientes que as mulheres cabo-verdianas atuam, as quais são verdadeiras matriarcas, trabalham dentro e fora do espaço doméstico. Nesse sentido, considera-se que a restrição da figura narrativa ao lar, aos afazeres domésticos, aos cuidados com as roupas do marido, advém de uma base patriarcal, machista e sexista que toma o gênero feminino como menor, estigmatiza-o aos limites da residência, da família, dos filhos, colocando a mulher em um lugar de submissão. Posição esta que corrobora com a violência psicológica e física.

Ansiando por mudanças, tem consciência de que o sofrimento foi tamanho que a levou a exaustão, não ocorria o retorno, ela afirma: “Mas para mim, não voltava nunca. Apenas para pedaços de meu corpo que esquecia logo” (SALÚSTIO, 2002, p. 18). O corpo da mulher foi abatido, espancado, subjugado, usado, abusado, do qual restou resquícios, “pedaços”, partes que antes da violência era um todo em harmonia.

No desfecho do conto, permanecemos no olhar da narradora-protagonista que reitera: “Eu amava-o. Porquê matá-lo?” (SALÚSTIO, 2002, p. 18). Esta afirmação é repetida quatro vezes ao longo da estória, indicando defesa, explicação, justificativa, ao mesmo tempo que tem um tom discursivo ratificador de inocência. O ocorrido ao esposo agressor é revelado de maneira explícita, atente-se ao trecho: “Ele matou-se. Criou um espaço onde coabitavam a violência, a

destruição, a miséria, o animalesco. E nós” (SALÚSTIO, 2002, p.18). Esse fragmento demonstra o que acontecia no lar da personagem, o relacionamento abusivo, violento, resultando na morte do agressor, não como consequência da vontade da esposa, mas como resposta ao sofrimento provocado, a hostilidade com a qual alimentava o convívio.

Pensa-se que “a miséria”, da qual a protagonista se refere, tem aproximação com o estado de pobreza, uma referência à situação econômica em que viviam. O animalesco, derivado do morfema “animal”, associado instantaneamente à imagem de selvageria, desrazão, brutalidade, ao ser conferido no dicionário *Michaelis Online*, tem-se: “1. Relativo ou próprio de animais. 2. Que participa das qualidades dos animais”.⁷¹ Esta é uma metáfora ao comportamento descontrolado, raivoso e violento do marido, modo que se aproxima dos animais cuja racionalidade não faz parte da natureza.

O final do conto é revelado, a vítima defende-se dos abusos do seu algoz e relata: “Deu-me as armas e fez-me assassina. Depois ficou tudo escuro. E o corpo a doer, a dor, a ...” (SALÚSTIO, 2002, p. 18). Neste momento da narrativa, segundo Brito e Lima (2015), “o papel de vítima é assumido pela mulher, assim como dois outros: o papel de agressora e de acusadora” (BRITO; LIMA, 2015, p. 61). Declara-se vítima ao tomar consciência da violência que passara; de agressora por tirar a vida do marido; e por fim, de acusadora por argumentar desde o início da narrativa que as atitudes violentas do agressor propiciaram este desfecho.

O narrador onisciente, “ouvindo aqueles pedaços de vida” (GOMES, 2008b, p. 221), elabora o desfecho aberto do conto, oferecendo ao leitor o subsídio para configurar um final para a personagem: “Um soluço frágil absorve a última palavra” (SALÚSTIO, 2002, p. 18). A palavra não pronunciada, o silêncio antes perdurado, agora quebrado, o soluço de alívio e/ou de dor, pronúncia que escapa, a palavra que não mais representa, em si se fecha e se abre.

MATERNIDADE PRECOCE DA PERSONAGEM PAULA

O conto “Forçadamente mulher, forçosamente mãe” tem um narrador em terceira pessoa, onisciente, que nos conta a estória da personagem Paula, adolescente de dezesseis anos que está à espera de uma criança: “Em setembro fará calor. Para setembro Paula terá seu filho. Ainda há dias ela ria e dançava pelos cantos” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). A maternidade precoce da personagem deixa marcas em suas vivências diárias, não há mais risos ou alegrias.

O narrador demarca de modo contundente ao utilizar os verbos no pretérito imperfeito: “ria”, “dançava” mostrando que são ações pertencentes ao passado da personagem, antes de ser forçosamente mãe, antes de ter a responsabilidade de gerar e educar outra pessoa, ela: “juntava conchinhas cor de rosa na praia. E colecionava sonhos. Que é das conchinhas? Que é dos sonhos?” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). Paula tinha uma infância comum, ia à praia e divertia-se com as conchas na areia, sonhadora como qualquer menina nesta idade, marcada de anseios e planos próprios da juventude. Os verbos “juntava” e “coleccionava” dizem aos leitores que Paula não mais sonha, anseia, almeja, não mais vai à praia para divertir-se juntando as conchinhas, tudo isto é agora, passado.

A personagem Paula enfrenta a maternidade e seus desafios sozinha: “hoje, carrega penosamente uma barriga enorme” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). Não há menção na narrativa do

⁷¹ Cf. ANIMALESCO. In: *Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis*. Versão *Online*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/como-consultar/como-utilizar/>. Acesso em: 30 set. 2020.

pai da criança ou de outrem que a ajude. O narrador onisciente adentra nos sentimentos de Paula para mostrar, dentre outras características, a solidão que a acompanha. A jovem mãe desprende-se das ilusões da mocidade “nos vômitos da gravidez” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). O narrador onisciente intruso, narra os fatos próximo à personagem, por isso, acaba por emitir a sua opinião acerca da condição de Paula: “Aos dezesseis anos não se devia ter filhos. A natureza não soube fazer contas. Aos dezesseis anos não se devia carregar culpas. Nem vergonhas” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). Constata-se a posição contrário do narrador à gravidez precoce, denotando solidariedade e revolta à situação, bem como adentra nos sentimentos da personagem, que se culpa por estar gestante, envergonha-se por tornar-se uma mãe tão jovem e provavelmente por ser julgada ao enfrentar a gravidez sem a presença do pai da criança.

A liberdade e meiguice – típicos da juventude – de Paula foram perdidas em meio ao processo de maternidade, restando “apenas um rostinho triste e resignado” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). A face de menina “de longe em longe se abre” (SALÚSTIO, 2002, p. 35), nas entranhas da tristeza surge repetidamente e rapidamente os sorrisos, os quais, demonstram que há uma menina que “chora às escondidas. E faz contas à vida e às luas” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). Quando se pensa em chorar em segredo, entende-se que Paula não quer se mostrar abatida, às mulheres são atribuídas a obrigação de ser forte independentemente da situação. Ao pensar nas mulheres de Cabo Verde, que são verdadeiras matriarcas na organização da sociedade e dos lares, compreende-se que esta cobrança está também nas percepções de Paula. No que tange as contagens, baseando-se nas luas, remete-se as práticas antigas de calendário lunar exercidas pelos povos antigos na cronometragem dos dias.

Desse modo, o narrador faz uma prece, um pedido, uma evocação, contando o que gostaria que acontecesse aos que perseguem Paula e as demais meninas:

Quería vê-la com raiva. Revoltada. Decidida. Mas, por Deus, aos dezesseis anos quem pode ter essa força toda? Quem pode estar tão armado?
Quería que ela e todas elas se juntassem e calassem para sempre os latidos daqueles que perseguem manhosamente as nossas meninas na quietude das noites. Com o seu ódio. E que os desfizessem com as suas mãos de mães abandonadas. E os afogassem impiedosamente nas lágrimas de todas as crianças traídas. E esfomeadas. (SALÚSTIO, 2002, p. 35)

A idade como fator determinante para a ausência de emoções mais estabilizadas é destacada pelo narrador, que afirma não ser possível uma menina de dezasseis possuir tanta persistência. Isso demarca a inexperiência pessoal e psicológica para a maternidade, advinda da pouca idade de Paula, como discorre Clemens (2015, p. 62) “a maternidade envolve capacidades e aptidões”. As palavras do narrador possuem um tom de oração, uma súplica e um anseio de união das mães desamparadas diante daqueles que perseguem e importunam as meninas. Uma evocação à revolta, ao ímpeto, das “crianças traídas” (SALÚSTIO, 2002, p. 35), deixadas à deriva em situação de desespero e fome.

Paula em meio aos choros, preserva a esperança “por que a esperança dos dezasseis anos é a última coisa a deixar-se ir” (SALÚSTIO, 2002, p. 36). Há um contraste de ideias presente na parte final da narrativa, o narrador constata e antagoniza para mostrar as consequências da maternidade precoce na vida da personagem: “E tem esperança [...]. Mas secará com o primeiro leite do primeiro filho. Secará com os sonhos da adolescente forçadamente mãe” (SALÚSTIO,

2002, p. 36). Mesmo diante da esperança em dias melhores, o narrador afirma que os planos desaparecerão, secarão juntamente com o leite que alimentará a criança.

O conto encerra retomando a afirmação que inicia a estória de Paula: “Para setembro haverá calor” (SALÚSTIO, 2002, p. 36). A explicitação da temperatura do mês de setembro consiste em uma referência ao nascimento da criança da jovem mãe, bem como encerra o fio narrativo dando a sensação de continuidade, de não encerramento, de perpetuação e representação de outras mulheres, de outros meses marcados pelo calor, ou todos os meses, visto ser Cabo Verde uma ilha de temperatura elevada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura cabo-verdiana na voz feminina de Dina Salústio esmiúça ao leitor as vivências das mulheres do arquipélago insular, por meio dos contos curtos, da narração objetiva, segundo a concepção de Dal Farra (1978). A prosadora contemporânea mescla lirismo, o trabalho primoroso com a linguagem literária e a descrição que adquire um tom denunciativo no contar sobre as mulheres em seus rituais diários.

A maternidade precoce da personagem Paula na narrativa “Forçadamente mulher, forçosamente mãe” demonstra a realidade de inúmeras jovens mulheres marcadas pela responsabilidade de gerar um filho antes mesmo de adquirir formação psicológica e condições econômica para tal incumbência. Como apontado, a figura narrativa Paula sente-se devastada e entristecida por gerar um filho aos dezesseis anos, os sonhos de mocidade desfeitos e os choros são recorrentes na constituição da personagem e na simbolização do desconsolo pelo qual passa. A convocação, o pedido do narrador denotam um chamamento às ações que promovam o respeito para com as figuras femininas. Dina Salústio impregna o tecido literário com os acontecimentos que se desenrolam em Cabo Verde, através de um olhar refinado e demasiado.

A violência baseada no gênero, conforme as discussões suscitadas, é uma constante na realidade das mulheres cabo-verdianas, afetando principalmente as que pertencem às classes econômicas mais baixas. O conto “Foram as dores que o mataram”, tem por personagem uma mulher não nomeada em uma relação conjugal violenta que afeta o psicológico, deixando-a com as emoções e sentimentos destoantes, a ponto de sentir-se sem esperança e em estado de constante questionamento subjetivo; na dimensão física, a agressão ao corpo deixa cicatrizes marcantes. O conjunto das violências cometidas resulta na morte do algoz.

Desse modo, a hipótese preliminarmente sugerida foi confirmada: as personagens ficcionais examinadas representam literariamente às mulheres cabo-verdianas silenciadas, marcadas pela maternidade precoce e pela violência baseada no gênero. A figura feminina situada em um tempo não definido, denota e expande a situação vivida pela personagem às mulheres reais. Paula, por sua vez, retrata as tantas meninas que precisam abandonar escolas e sonhos da juventude para adentrar na maternidade, assumindo as responsabilidades com o filho e com o trabalho doméstico.

REFERÊNCIAS

BRITO, Geni Mendes de; LIMA, Tânia Maria de Araújo. Dina Salústio e a violência de gênero na literatura cabo-verdiana. **Veredas – AIL. Brasília**, n. 24, p. 55-69. jul./dez, 2015.

CHEIM, Érica Oliveira Amorim Tannus. **Mulher e patriarcado. Violência de gênero contra a mulher em Carangola – MG (2006 – 2018)**. 2019. 203f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Espírito Santos. Centro de Humanas e Naturais. Vitória, 2019.

CLEMENS, Juçara. **A (mal) dita maternidade: a maternidade e o feminino entre os ideais sociais e o silêncio**. 2015. 269f. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. Portugal: Biblioteca Breve, 1977.

FERREIRA, Cláudia Sofia Teixeira Santos. **Maternidade na adolescência cabo-verdiana, perspectiva social e cultural no bairro cova de moura**. 2015. 112f. Dissertação (Mestrado). Instituto Universitário de Lisboa. Escola de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa, 2015.

GOMES, Simone Caputo. O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-verdiana. **Revista Idioma**. Rio de Janeiro, n. 25, 2º sem. p. 52-70, 2013.

_____. Literopintar Cabo Verde: a criação de autoria feminina. **Revista Crioula**. São Paulo, n. 3. p. 1-23, maio de 2008a.

_____. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008b

ICIEG. **Plano Nacional de Combate à Violência Baseada em Gênero**. Praia: Imprensa Nacional, 2006.

LARANJEIRA, Pires. As literaturas africanas de língua portuguesa – identidades e autonomia. Belo Horizonte: **Scripta**, v. 3, n. 6. p. 237-244, 2000.

QUEIROZ, Sonia Maria Alves de. **Literatura e representação social das mulheres em Cabo Verde: vencendo barreiras**. 2010. 140f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2010.

RIOS, Mauricio de Oliveira. **Literatura cabo-verdiana e discussão de gênero: propostas para masculinidades e feminilidades em obras de Evel Rocha, Germano Almeida e Dina Salústio**. 2012. 282f. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2012.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. 3. ed. Praia: Instituto de Biblioteca Nacional, 2002.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**.
Porto Alegre. Vol. 20, n. 2. p. 71-99. Jul/dez, 1995.

O ESPAÇO E SUBALTERNIDADE NO CONTO “MARIA” DE CONCEIÇÃO EVARISTO.

EVERLÂNDIA DE AZEVEDO SILVA
FRANCISCA LAÍLSA RIBEIRO PINTO

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo discutir o espaço em que é representado a personagem Maria, problematizando qual seria o seu devido lugar vista como uma subalterna. A pesquisa permeia discutir os conceitos de subalternidade, quanto a representação e a violência, da mulher negra no espaço urbano. Utilizamos como produção literária e acadêmica o conto “Maria”, da obra *Olhos D’água* (2016), da autora Conceição Evaristo, em que os conceitos supracitados permeiam de forma direta o contexto social da personagem feminina e negra do conto. Como embasamento utilizamos como referencial teórico as contribuições das autoras Gayatri Spivak (2010) que trabalha com a subalternidade e a representatividade do sujeito pós colonial; Regina Dalcastagnè (2012) com a movimentação da personagem feminina nos espaços possíveis e o questionamento da representação da mulher negra na literatura brasileira, e Michelle Perrot (2007) sobre a invisibilidade da mulher, as dificuldades que essas encontram no percurso de suas vidas para existir no lugar público. No texto literário de Conceição Evaristo notamos a crescente luta das mulheres negras em ocupar os diferentes espaços, por vezes silenciadas e invisibilizadas.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Evaristo. Representação da mulher negra. Espaço de subalternidade.

INTRODUÇÃO

Os estudos pós-coloniais ganham força na esteira do processo de descolonização da África e da Ásia a partir da década de 1960 e temas relacionados à posição das mulheres ganham destaque dentro e fora das Universidades. As discussões partiram de questionamentos acerca dos papéis e dos espaços impostos às mulheres, especificamente as mulheres negras. Se antes as mulheres eram retratadas por sujeitos masculinos e ocultadas, agora essas estão cada vez mais inseridas nos espaços literários, como escritoras e intelectuais, sendo suas próprias referências e também de outras mulheres.

Autora, intelectual, poetisa negra Conceição Evaristo teve que trabalhar com serviços domésticos e conciliar com os estudos, conseguiu um concurso público e é graduada, mestra e doutora em Letras, pelas Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Universidade Federal Fluminense, respectivamente. Escreveu diversos livros de contos, romances e ensaios. Dentre eles a escrita sobre as mulheres negras é recorrente tendo em vista que um dos objetivos da autora é dar voz àqueles sujeitos silenciados há muito tempo. Algumas das suas obras são Ponciá Vicêncio (2017), Becos da memória (2017), Olhos D’água (2016), ela traça vivências de vários personagens (a maioria são mulheres pretas) que são esquecidas, violentadas e silenciadas, que buscam a cada dia meios de sobrevivência mesmo carregando “pedras pontiagudas” em suas memórias.

O texto literário a ser trabalhado é o conto *Maria* que está inserido na obra *Olhos D'água*. Conceição traz uma personagem mulher, negra e pobre que transita nos espaços da cidade e da favela. Esses dois espaços apresentam-se na narrativa de forma oposta, enquanto um exclui o outro busca reconhecimento.

No presente artigo temos como objetivo principal discutir os espaços que as mulheres negras estão representadas. Assim, partiremos de problematizações fundamentais para alcançarmos tal objetivo. Alguns conceitos são essenciais no percurso analítico teórico como a discussão proposta por Regina Dalcastagnè (2012) acerca dos espaços possíveis e nesta abordagem ela apresenta situações de autores que criam personagens femininas cujas características se diferem a partir do seu local de origem. Esta análise é fundamental para entendermos quais espaços estão destinados para as mulheres negras, a partir de uma construção social patriarcal, sendo elas na maioria pobres.

Outra abordagem primordial foi a realizada, dentre as diversas titulações, pela intelectual e crítica literária Gayatri Chakravorty Spivak (2010) de quando aborda a crítica aos intelectuais sejam positivistas, essencialistas ou até mesmo aqueles chamados de pós-coloniais, ou seja, que criticam o imperialismo, mas não assumem uma crítica adequada ao trabalho realizado pelos próprios intelectuais. Pois, este exercício acrítico contribui com a exclusão, invisibilização e subalternização de seus próprios “objetos” de produção literária, que são os sujeitos oprimidos, com destaque para àqueles que mais estão abaixo das múltiplas camadas de repressão, as mulheres negras.

Para apresentar esta proposta dividimos nosso artigo por hora apresentado em três partes que são Introdução, seção em que apresentamos quais os nossos objetivos e a partir de quais autoras nos embasamos para conduzir a nossa análise; o “desenvolvimento” foi a parte em que discorreremos mais acerca dos conceitos que nos apropriamos das autoras para sustentar nosso texto; nesta seção também a dividimos. A primeira parte é que falamos anteriormente sobre os conceitos e a segunda e terceira parte são referentes a apresentação e a análise do texto literário (a fonte). Na última parte do nosso artigo apresentamos nossas considerações finais, pois desde já afirmamos que não temos como um dos objetivos concluir nenhum debate acerca dos temas tratados, mas contribuir com mais um olhar acerca da obra de Conceição Evaristo. Após as considerações finais estão as referências utilizadas.

DISCUSSÃO TEÓRICA

Os estudos acerca das obras de autoria feminina contribuem para a alteração das relações que temos com o passado e com a identidade nacional, que foi palco de debates no século XIX. A história da literatura é recheada de elementos que contribuem para nossa abordagem sobre os cânones da literatura brasileira e os estudos sobre as obras de autoria feminina “desestabilizam a configuração dessa identidade” como afirmou Rita Schimidt (2017) em seu artigo sobre a história da literatura em que mostra como os novos estudos sobre textos que foram relegados ao esquecimento, ou seja, foram controlados de perto por sujeitos que determinavam o que deveria ter uma maior relevância nas discussões acerca da identidade nacional a partir da literatura. Os cânones da literatura brasileira representam uma rigidez diante de movimentos que buscam quebrar, reconfigurar, problematizar os espaços das mulheres dentro da sociedade.

Essa disputa apresenta-se de maneira cultural, tendo em vista que a revisão do passado a partir das escritas de mulheres cuja obras obtiveram descrédito parcial ou total é muito importante para a substituição dos cânones por elementos que retratem a construção da sociedade como ela é. Sendo, primordiais discussões propostas por mulheres, nos apropriamos do texto de Spivak (2010) como uma das pilstras de sustentação teórica. Em sua crítica ao essencialismo e ao estruturalismo, partindo de questões pós-coloniais, visou em seu texto compor uma crítica fundamentalmente ligada às elaborações (tentativas) de representação dos sujeitos pelos intelectuais, elencando quais as falhas dessas análises. Os principais alvos das críticas da autora foram os intelectuais Michel Foucault e Gilles Deleuze que, dentre outros fatores que acarretaram as críticas, eles não discutiram sobre as mulheres de maneira a considerá-la como sujeitos ativos. O sujeito do terceiro mundo, os subalternos, foram considerados como uma unidade (o Outro) do sujeito europeu.

o que continua sendo útil em Foucault são as mecânicas do disciplinamento e da institucionalização - a constituição, como tal, do colonizador. Foucault não as relaciona a nenhuma versão anterior ou posterior, proto- ou pós-, do imperialismo. Essas são extremamente úteis aos intelectuais preocupados com a decadência do Ocidente. Sua sedução para eles, e o temor para nós, é que poderiam permitir que a cumplicidade do sujeito investigador (profissional do sexo masculino ou feminino) fosse disfarçada como uma forma de transparência (SPIVAK, 2010, p. 84).

A crítica de Spivak (2010) mostra-se pertinente quando se refere ao papel do intelectual pós-colonial dentro da elaboração de uma representação dos subalternos, neste artigo, as mulheres. A autora diz que “como a teoria é também uma ‘ação’, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido” (SPIVAK, 2010, p. 31 – 32). Os intelectuais não são transparentes. Conceição Evaristo apresenta-se como símbolo de uma intelectual que representa de forma mais direta as pessoas subalternizadas. A construção de suas personagens parte de elementos de sua vida e das pessoas que compõem seu cotidiano. Ela conheceu de perto as vicissitudes das inúmeras formas que o preconceito atua e Maria é uma das personagens subalternizadas que representa diretamente o enfrentamento que as mulheres pretas enfrentam no Brasil, são confinadas em espaços que não são seus e que são obrigadas a humilhação diária de ser atribuída a uma criminosa.

Ao definir as classes subalternas, como as camadas mais baixas dentro uma sociedade e marcadas por diversas formas de repressão e exclusão, Spivak (2010) discorre sobre o papel dos intelectuais pós-colonial de não propor um agenciamento coletivo, pois os sujeitos de uma sociedade são heterogêneos e torna-se impossível apresentar um modelo de representação homogeneizador, sendo que dessa forma estaremos abandonando boa parte das pessoas. A temática dos subalternos e as violências epistêmicas perpetradas por esses intelectuais são pontos centrais desta autora em sua obra e também na obra de Conceição Evaristo. Portanto, isso fica explícito quando afirma que “o mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como o Outro” (SPIVAK, 2010, p. 46 – 47). Seccionando as críticas realizadas por Spivak.

Nessa perspectiva de trilhar os caminhos tortuosos em que as mulheres buscam espaço há muito tempo, Michelle Perrot (2007) descreve a “sua história das mulheres” em que nos

apresenta discussões que se iniciam com um itinerário falando sobre a invisibilidade feminina, dentre outros temas, também aborda um início da escrita da história das mulheres. Sua experiência como pesquisadora contribuiu para que ela possibilitasse, após ingressar como professora titular, outras pesquisadoras abordarem as mulheres como sujeitos de suas próprias pesquisas e propor uma escrita da história por elas mesmas.

Dalcastagnè (2012) também aborda o ponto da representação demonstrando como personagens femininas são representadas por homens e por mulheres em algumas épocas. Para essa análise ela utilizou de alguns contos de autores brasileiros como Clarice Lispector, Sérgio Sant'Anna, Paulo Linz, Luiz Ruffato em que os personagens subalternos estão em distintas situações e o “embate” constante entre os dois mundos o dos ricos, pertencentes àquelas localidades, e o dos pobres apresenta-se seja quando os personagens subalternizados de “O albergue” de Sérgio Sant'Anna ocupam um prédio abandonado e um dos personagens, morador da localidade relata que como aconteceu já em outros momentos as pessoas não tem nenhuma moradia e ficam à mercê do Estado, mas não são assistidas.

Neste ponto de encontro em que podemos relacionar mais uma ilustre escritora brasileira, uma mulher preta, pobre e que para aliviar seu espírito aprendeu a ler e a escrever; Carolina Maria de Jesus escreveu Quarto de Despejo (1960) uma denúncia tão trágica de uma realidade presente na vida de inúmeras mulheres pretas e pobres no Brasil desde a época da primeira publicação e que ainda hoje é pertinente. Neste livro a autora mostra a sua vivência dentro de uma realidade marcada pelo dualismo ricos e pobres. No primeiro grupo aqueles que compõem as classes mais abastadas de nossa sociedade; já o segundo grupo é composto pelos membros das camadas mais pobres, relegados às inúmeras arbitrariedades. Carolina Maria de Jesus faz uma abordagem crítica de uma pessoa de dentro da classe subalternizada discorrendo sobre suas experiências.

Por isso, ela classifica “São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura, é a sala de jantar e a cidade é o jardim e a favela é o quintal que jogam os lixos” (JESUS, 1960, p.24). Assim como Carolina, a personagem Maria vivencia situações semelhantes, ela levava os restos do banquete ocorridas na noite anterior na casa da patroa. “No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa” (EVARISTO, 2016, p.39). O ato de levar para casa os restos que iriam para o lixo simboliza a definição da visão do que é a favela para Carolina. As motivações que proporcionaram as autoras escreverem obras de tamanha importância no que diz respeito às denúncias sociais, ou mesmo motivação e representatividade, foram suas condições de pessoas subalternizadas. Elas são símbolos de resistência ao abandono estatal. As autoras Conceição e Carolina construíram suas narrativas como uma forma de transformar suas realidades, subvertendo sua subalternidade, contestando seus espaços.

Mesmo subentendido Maria já contesta seus espaços, dentro de sua própria subalternidade. Maria é uma mulher preta, favelada, mãe solo e trabalhadora doméstica. Diante de sua condição ela sai da favela e adentra a cidade. Ela transita entre os dois mundos que se chocam pelas desigualdades, quando está no espaço urbano é estigmatizada por todos os estereótipos existentes na sociedade; ela é renegada por indivíduos que a limitam ao espaço da favela e a definem como cúmplice pelo roubo no ônibus. Estar na cidade é uma afronta. De acordo com Dalcastagnè (2012, p. 120) “as cidades, então, muito mais que espaços de aglutinação são territórios de segregação”. São esses espaços privados e públicos. Mas em especial o público, por tanto tempo proibido às mulheres, é onde elas buscam mais representação efetiva, seja no âmbito

de qualquer profissão ou posição. no trecho a seguir do conto em análise é possível compreender como as pessoas interpretam a posição de Maria, que se apresenta como uma intrusa:

(...) O dono da voz levantou e se encaminhou em direção a Maria. A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. Olha só, a negra ainda é atrevida, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: Lincha! Lincha! Lincha!... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção a Maria. (...) Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos gostam de melão? (EVARISTO, 2016, p. 42).

Ela é vista com desprezo pois não tem as vestimentas adequadas ao contexto da cidade, sua cor é atribuída aos criminosos, e seu espaço fica limitado à favela; ainda nesse espaço urbano Maria é permitida somente trabalhar para as pessoas que moram na cidade e não possui possibilidade de nenhuma ascensão social. A citação acima retrata as complicações que Maria enfrenta por estar no espaço urbano. Dessa forma, a desumanizam e a violentam até expurga-la daquele espaço que ela não pertence. Desde a saída de sua casa até o trabalho e deste até a volta para casa no fim do dia, a personagem enfrenta múltiplos desafios e julgamentos que tentam torná-la ainda mais inferiorizada.

Djamila Ribeiro em um dos capítulos de sua obra “Quem tem medo do feminismo negro?” (2018), faz o seguinte questionamento: “homens brancos podem protagonizar a luta feminista e antirracista?”. Na visão da autora ela diz que não adianta sair protagonizando essa luta deixando de fora realmente quem interessa, a mulher negra; em vez de coloca-la como objeto de estudo devesse espaço para que seja o sujeito que produz a pesquisa. “É necessário usar seu espaço de privilégio para dar espaço a grupos que não têm, até porque esse privilégio foi construído em cima das costas de quem foi e é historicamente discriminado” (RIBEIRO, 2018, p. 83).

A personagem através da qual Conceição Evaristo representa uma mulher preta e pobre, moradora da periferia, trabalhadora doméstica e mãe solo de três filhos diante de uma situação de violência. A personagem principal, Maria, está a caminho de casa depois de um dia de trabalho, e no transporte público seu ex-companheiro, pai de um de seus filhos, entra no ônibus e realiza um assalto. Quando os assaltantes fogem, ela é acusada de ser cúmplice, por não ter sido assaltada, até porque não tinha nada além de coisas dada pela patroa e levava para sua casa. É violentada pelas pessoas que a julgaram e sentenciaram-na à morte.

A situação apresentada pela autora demonstra que Maria não tem consciência do motivo pelo qual as pessoas decidiram violentá-la. Dentro da lógica analítica do presente artigo, tomamos como embasamento, como expressado anteriormente, algumas intelectuais cujas considerações nos apropriamos para analisar o contexto da personagem do conto. Os espaços possíveis definido por Dalcastagnè (2012) contribui na visualização dos dois mundos existente, a cidade caracterizada pelos prédios e condomínios (desenvolvimento) e a periferia onde as pessoas se aglomeram em barracos e é caracterizada pelo abandono estatal. Maria é representada como um sujeito que transita dentro desses espaços, como aponta Perrot (2007) o espaço público por

muito tempo ficou relegado apenas aos homens. Ainda hoje a presença feminina em posições de destaque e liderança amedronta.

Dessa maneira, Maria é uma pessoa quase invisível - quase porque literalmente é impossível. Como ela não tem nenhuma representatividade o ponto de referência imposto sobre seus ombros foi a figura masculina daquele sujeito que naquela situação ela não o reconhecia, mas como ela era uma mulher preta e pobre a julgaram como participante do crime.

As trabalhadoras domésticas, como é o caso da protagonista do conto que foi analisado e está apresentado a seguir, são destinadas, como em exemplos apresentados por Dalcastagnè (2012), a quartos nos fundos das casas das famílias para as quais trabalham. Seja nas obras literárias ou dentro da realidade, podemos destacar situações em que as empregadas são apenas alguém responsável pela arrumação das casas, essas mesmas as quais ela não pertence e que não possui voz. No caso de nossa personagem, ela não mora na casa em que trabalha, isso mostra que a autora trata do trabalho doméstico a partir de uma realidade um pouco diferente das pessoas que moravam onde trabalhavam. Mas ela não é livre das diversas formas de exclusão.

APRESENTANDO A AUTORA E A FONTE LITERÁRIA: *MARIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO*

Tivemos como fonte literária a obra “Maria” da autora, intelectual, poetisa negra Conceição Evaristo. Como mulher que busca seu espaço na sociedade, sua inserção no mundo acadêmico foi árdua, tendo que trabalhar com serviços domésticos e conciliar com os estudos, conseguiu um concurso público e é graduada, mestra e doutora em Letras, pelas Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Universidade Federal Fluminense, respectivamente.

O conto Maria retrata uma mulher preta que mora na favela e para sustentar sua família, composta por ela e seus dois filhos, é trabalhadora doméstica na “cidade”. Em um dia, em seu trajeto do trabalho até a sua casa ela é surpreendida por um assalto no ônibus que ele estava. Um dos assaltantes fora seu companheiro e era pai de um dos meninos. O assaltante conversou silenciosamente com Maria e pergunta pelos meninos. Logo após que os assaltantes desceram do ônibus Maria é apontado por um dos passageiros como cúmplice do crime que ocorrera, pois, dentre todos os passageiros somente ela cujos pertences (os restos de comidas da noite anterior na casa da patroa onde tinha ocorrido uma festa) não tinham sido levados.

Por ser preta e ser compreendida como uma intrusa naquele lugar que não aceitavam pessoas que não merecem estar ali. Ela é apontada como culpada e antes de haver qualquer espécie de diálogo a pena é executada. Maria é assassinada por pessoas que julgam conhecer quais são os reais valores de uma sociedade e como utilizar os princípios certos em momentos certos.

MARIA E O ESPAÇO DE SUBALTERNIDADE: ANÁLISE DO CONTO

A subalternidade representa a forma que uma pessoa ou grupo está situado dentro da sociedade e como as outras pessoas e grupos se relacionando com a subalternização do outro. Maria, personagem principal do conto que por hora apresentamos e analisamos durante o trajeto analítico, é um dos símbolos do que compreendemos por uma pessoa subalternizada. Ela mora na periferia, e assim, longe de seu trabalho – ela não pertence ao espaço em que os patrões vivem;

Maria tem a cor da pele mais estigmatizada dentro de uma sociedade, como é a brasileira, marcada por mais de 400 anos de escravização de pessoas pretas que até deixam suas marcas impregnadas no nosso cotidiano. Uma das marcas da subalternização dos sujeitos é a não possibilidade de ser representada ou ter representação. Maria não tem voz e muito menos possui representatividade.

É justamente Spivak (2010) que tenta desconstruir alguns seguimentos de escrita dos intelectuais que propõem análises dos subalternos para que não continuem perpetuando conceitos generalizantes e imperialistas acerca de qualquer classe social, pois estas se constituem, invariavelmente, de subjetividade. É necessário dar voz para as pessoas excluídas e possibilidades de serem ouvidas, e não tentar ser um agenciador da coletividade. Conceição Evaristo parte de suas vivências e experiências pessoais para elaborar as suas personagens e conseguiu expor com maestria as nuances das vivências das mulheres pretas em uma sociedade em que elas são excluídas, silenciadas, esquecidas.

As mulheres, como apresenta Rita Schimidt (2017), lutam há bastante tempo para serem reconhecidas como parte da construção da sociedade, mas elas foram esquecidas porque quem decidiam quais textos deveriam ser lidos ou disseminados eram homens. A luta ainda é árdua, mas constantemente mais obstáculos são ultrapassados e as mulheres conseguem mais representatividade dentro da sociedade. Nas múltiplas posições sociais, acadêmicas, profissionais ou pessoais. Conceição Evaristo é um símbolo vivo de resistência com as suas escritas que dão protagonismo a mulheres da periferia e mostra como elas lutam todos os dias contra a sociedade que impõe tudo acerca de suas vidas.

No conto Maria, a autoria descreve a história de uma mulher que por ser preta é associada a criminosos que assaltam o ônibus em que ela estava e ela é assassinada brutalmente. Como foi apontado anteriormente, tem alguns elementos nesse conto que nos ajuda a compreender os múltiplos níveis do preconceito. Um deles é o conceito de espaços possíveis que discutimos ao longo de nosso trabalho com o propósito de problematizar: quais os espaços possíveis para as mulheres pretas e pobres dentro de uma sociedade marcada pelo preconceito? Quais os espaços destinados a essas mulheres?

No início do conto a autora apresenta que Maria está esperando o ônibus atrasado. Ela mora longe e que ela mesmo trabalhando não possui um bom salário, pois ela não tem o suficiente para o transporte para casa. “Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso se acostumar com a caminhada. O preço da passagem estava aumentando tanto!” (EVARISTO, 2016, p. 39). Nesta passagem também podemos identificar o que já debatemos sobre os espaços. A cidade – símbolo do desenvolvimento com seus prédios e avenidas mais largas e a presença maciça de pessoas e grandes empresas – se contrapõe a favela marcada pelo abandono estatal. A cidade e a favela são dois mundos opostos, mas que a subalternização dos sujeitos sempre está presente, ao mesmo tempo que a cidade possui uma diversidade de pessoas transitando e vivendo nela a exclusão daquelas que são consideradas intrusas é imensa.

Quando Carolina de Jesus falou que a favela era o *Quarto de despejo* da cidade na década de 1960 essa imagem não é diferente na obra de Evaristo, onde Maria levava para seus filhos as frutas e os restos de comida da festa da casa de sua patroa na noite anterior. Em outra passagem, já utilizada no presente artigo, podemos destacar como Maria é silenciada diante uma situação de acusação. Qualquer defesa dela é desconsiderada.

(...) O dono da voz levantou e se encaminhou em direção a Maria. A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. Olha só, a negra ainda é atrevida, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: Lincha! Lincha! Lincha!... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção a Maria. (...) Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos gostam de melão? (EVARISTO, 2016, p. 42).

Como discutiu Spivak em seu texto acerca do subalterno em que ela chegou a conclusão que o subalterno não pode falar, Maria pode representar bem essa afirmação. Ela se defende e diz que não deveria ser culpada por algo que não cometeu e sim outra pessoa. Sua voz não é ouvida, como a de inúmeras mulheres ao longo da história da humanidade. E assim como elas, Maria foi relegada ao silenciamento brutal da sociedade machista, misógina e que os preceitos masculinos possuem mais importância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da história as mulheres buscaram e continuam lutando por mais representação e representatividade. Ter espaço para falar e para ser ouvida. Conceição Evaristo constrói narrativas que colocam as mulheres como protagonistas, centros dessas narrativas, e como elas enfrentam os preconceitos da sociedade e como estes as violentam. As mulheres encontram em Conceição Evaristo representatividade e um exemplo de vida. Ao ver uma escritora e intelectual preta que conquistou ascensão social é fundamental para pessoas pobres compreender que é possível ter uma vida melhor. Ainda mais para as mulheres.

Nesta análise não pretendemos encerrar as discussões acerca dos temas debatido, mas contribuir para o diálogo sobre os espaços das mulheres na sociedade. Maria não tem espaço dentro da sociedade existente na sociedade, nem muito menos voz. O trajeto que Maria faz do trabalho para casa é marcado pelos muitos preconceitos e ela não consegue “fugir”. Evaristo transpõe as barreiras sociais e nos apresenta não somente que os subalternos não conseguem falar, mas que elas não são ouvidas.

Fonte literária

EVARISTO, C. Maria. In.:_____. **Olhos D’água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, p. 39 – 42.

REFERÊNCIAS

DALCASTAGNÈ, R. Espaços possíveis. In.:_____. **Literatura brasileira contemporânea: um espaço contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 109 – 145.

EVARISTO, C. **Ponciá Vicêncio**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

_____. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: 2017.

PERROT, M. **Minha História das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHIMIDT, R. Centro e margens: notas sobre a historiografia brasileira. In.: DALCASTAGNÈ, R.; EBLE, L. (Orgs.). **Literatura e exclusão**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2017, p. 29 – 41.

SPIVAK, G. **Pode um subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ENTRE ARTE, HISTÓRIA E FICÇÃO: OS DISCURSOS SOBRE GÊNERO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

GLEICE LINHARES DE AZEVEDO⁷²

RESUMO: Este trabalho se configura em problematizar os gêneros no sertão nordestino contemporâneo, tendo como fonte de estudo o cinema. Nesta direção, nossa análise parte da escolha de um filme, *Boi Neon* (2015) do cineasta pernambucano, Gabriel Mascaro. Objetivamente nosso olhar parte para entender à construção dos gêneros em um recorte regional que foi historicamente construído por estereótipos marcantes do machismo, como o “cabra macho” e “mulher macho”. Neste sentido, à proposta propõe pensar como estes estereótipos se dissolvem no filme citado. Pautando-se no método de análise do discurso, pela ótica Foucaultiana, tecemos nossa metodologia, num primeiro momento, pela decupagem de algumas cenas, analisando também os discursos no roteiro do referido filme, cruzando com a análise externa do contexto de produção da película. A pesquisa encontra-se em andamento, no mestrado em História dos Sertões, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, no Centro de Ensino Superior do Seridó - CERES, em Caicó/RN. Por isto, em linhas gerais, apontamos que o discurso do filme sobre gêneros demonstra várias experiências subjetivas coexistindo no sertão, ora enfatizando gêneros múltiplos, com suas essências, ambiguidades e contradições, mas que convivem com suas diferenças.

Palavras – Chave: Discurso, Gênero, Cinema.

INTRODUÇÃO

Os estudos de gênero pensados numa escala mais ampla das ciências humanas e sociais a partir dos chamados estudos feministas, em voga deste a década de 1970, e paralela ao “boom” da Nova História Cultural e seu novo repertório de objetos e temáticas trouxe para os domínios da História os estudos das mulheres e a inserção dos gêneros. Antes mesmo do apogeu dos estudos feministas percebia-se o notável silenciamentos das mulheres, a exclusão das minorias subalternas pelos preconceitos de ordem sexistas, étnicos e de Gênero que a escrita hegemônica, branca e europeia apagou.⁷³

Entre esses silenciamentos de uma história oficial europeia, vanguardista e elitista se contrapõe uma escrita, de acordo com Santos (2019), que tenta se operar a partir de territorialidades e subjetividades outras que busca novas escalas que denunciem os silenciamentos e as supostas certezas sobre as diferenças e similitudes nacionais americanas. Nesta direção, pensamos o campo da História Cultural, que contempla os estudos de múltiplas subjetividades,

⁷² Mestranda em História pelo Programa de Pós- Graduação em História, na área de concentração de História dos Sertões, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, no Centro de Ensino Superior do Seridó - CERES/ Caicó/RN. E-mail: gleicelinharesbbc@gmail.com

⁷³ BURKE, Peter. O que é História Cultural? Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p.64. Discorre que o feminismo teve implicações para a história cultural, pois estava preocupada em desmascarar os preconceitos masculinos e enfatizar as contribuições femininas para a cultura.

entre elas a história das mulheres e de gênero, evidenciando a importância da perspectiva dos estudos pós-coloniais para cimentar discursões teóricas em torno desse campo da História.⁷⁴

Dessa maneira, as diferentes perspectivas que os estudos pós-coloniais convergem, de acordo com Costa (2006) são o “caráter discursivo do social, do descentramento das narrativas e dos sujeitos contemporâneos, do método da desconstrução dos essencialismos e da proposta de uma epistemologia crítica às concepções dominantes de modernidade”. (2006 apud COSTA; BALLESTRIN, 2013, p. 90) Desta forma, pensamos os sujeitos femininos, masculinos e transsexuais contemporâneos, como construídos socialmente na cultura. Importa destacar uma história dos Gêneros pelo Sertão, região geográfica que aparecia oficialmente nos documentos coloniais como lugar longínquo, região vasta para além dos domínios da coroa portuguesa ou como lugar do interior.

Inserir os sertões para além de uma história dita oficial e canônica que alicerçou o pensamento ocidental e brasileiro ao propagar uma imagem única e homogênea deste espaço, bem como dos sujeitos neles inseridos. Pensar uma história dos gêneros neste espaço é enfatizar múltiplas subjetividades na construção dos sertões, de modo plural, ao destacar as várias masculinidades e feminilidades silenciadas pelos códigos de conduta, pelo discurso de moralidade e das formas de ser homem e/ou mulher construídas por símbolos dentro da própria cultura. Assim, ser masculino era aquele que deveria seguir os códigos de masculinidades da região, ou seja, do homem de índole viril, valente e “marcho”, que ora permearam esse horizonte sertanejo, como reflexo das condições adversas da região, da violência e do banditismo. Quando nos referimos a símbolos icônicos estamos nos remetendo as imagens produzidas tanto por discursos verbais ou escritos, que referênciam uma vontade de verdade do que era ser homem e mulher no sertão.

Em outras palavras, a vontade de verdade atribuída num conjunto de práticas uma verdadeira verdade, que somente era considerada válida pelo direito de fala dado as instituições de poder. Nesse sentido, os discursos de poder eram produtores de verdades sobre a sociedade, o que se dizia por estas instituições era considerado verdade. São as instituições de poder que controlava e normaliza pelos seus discursos e práticas o binarismo heterossexual. Partindo desta premissa nossa pesquisa estrutura-se no método de análise de discurso Foucaultiano, entendendo o procedimento do discurso como verdade, como mecanismo de controle que ordena e classifica os Gêneros.

Pensamos as fontes imagéticas como produtoras de discurso sobre os Gêneros e sobre o Sertão, como uma “imagem – força”, que se perpetua como imagem única nos discursos encontrados nas artes, sobretudo, pelo cinema que produziu ao longo do século XX, as mesmas imagens sobre o Sertão, instituindo uma verdade que se impõe e tende a mascarar a verdadeira verdade do lugar.⁷⁵

Neste horizonte, selecionamos um recorte temporal do século XXI, momento que o cinema brasileiro passava por um “segundo cinema novo”, a partir dos anos 2000, com uma produção em grande escala de filmes por ano⁷⁶. Alguns retomando e reproduzindo a mesma ideia

⁷⁴ Para mais informações ver: BURKE (2005)

⁷⁵ Ver: Foucault (2012)

⁷⁶ EDUARDO. Cléber. Continuidade Expandida e o Novo Cinema Autoral. In: (Org.) SCHVARZMAN, Sheila. RAMOS, Fernão Pessoa. *Nova História do Cinema Brasileiro*. v.2. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p.576.

de sertão árido e flagelado, às vezes dando visibilidade a questões sociais e problemas pertinentes de atenção nacional. Num período de 2000 a 2015 realizamos a seleção de um filme pernambucano, *Boi Neon* (2015), produzido pelo roteirista e diretor, Gabriel Mascaro. pensamos por meio das práticas e das representações pelos discursos ao agenciar imagens/verdades e representativas do sertão e dos Gêneros.

Portanto, tecemos os fios dessa narrativa tendo a análise de discurso como foco de nosso trabalho, percebendo que o filme em análise propõe a possibilidade da “dilatação do gênero ou dos corpos”, isto é uma ponta da meada, o qual pode indicar que o conceito de gênero é um construto social, cultural e político. Nesse sentido, organizamos esse trabalho em dois momentos: primeiro tratamos das discursões teóricas sobre a construção do conceito de gênero partindo das ideias de Scott (1999), Nader (2014), das observações de Foucault (2012) pertinentes sobre discurso e poder na construção das estruturas sociais.

Dialogamos com as considerações de Judith Butler (2003) que o “gênero é uma construção cultural e histórico, ele se faz por um determinismo cultural que define as características de gênero em corpos que são anatomicamente diferentes, mas recipientes passíveis construídos por lei cultural” (BUTLER, 2003, p.26) Na segunda parte analisamos algumas cenas específicas do filme, e cruzamos com uma série de entrevistas do diretor a blogs para podermos entender, de maneira preliminar, que tipo de verdades são instituídos nos sertões contemporâneos sobre a ideia de gênero.

GÊNERO: UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL E DE PODER

A primeira indagação que aflorou nos estágios introdutórios da pesquisa sobre gênero foi como entender as discursões conceituais da terminologia e como isto implicava na construção de teorias explicativas do termo. A segunda inquietação gestava-se em como partir de discursões mais amplas e globais para uma escala menor espacialmente e muito específica, o Sertão, e como também um estudo de gênero poderá contribuir na historiografia de uma história dos Sertões.

Partindo destes incômodos atentamos inicialmente para a gênese da terminologia Gênero, que segundo Nader (2014), vem do latim e significa, dentre outros sinônimos, um conjunto de espécies ou agrupamentos de indivíduos, objetos, fatos e ideias que apresentam características comuns, convencionalmente estabelecido. Joan Scot (1990) ao realizar um estudo sobre a gramática do termo, aponta que o gênero é uma forma de compreender fenômenos, um sistema consensual de distinção, e não uma forma descritiva objetiva dos traços inerentes.

Ainda, de acordo com Scot “seu uso mais recente parece ter aparecido primeiro pelas feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso dos termos como sexo ou diferença sexual.” (SCOT, 1989, p.10) Nesse sentido, ficava claro que os debates iniciais sobre Gênero estavam estruturados no sentido do termo para além de uma ideia biológica, e mais para um aspecto social, de estruturação do Gênero como uma relação entre o feminino e o masculino, como duas coisas que não podiam ser entendidas separadamente, pois ambos existiam em função do outro.

Esta relação binária e heterossexual dentro da cultura é uma construção social imbuída de discursos de poder que determina às hierarquias e os papéis entre homens e mulheres e, por sua vez, imprimem em seus corpos a ideia do Gênero. Estes discursos são controlados por

instituições e práticas que reforçam ideias sobre às posições de ambos os sexos (feminino e masculino) num sistema cultural. No entanto, Butler (2003) reitera que o Gênero nem sempre é constituído de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos. Isto implica na seguinte reflexão proposta por Joan Scot: “O estudo do gênero exige a não só análise da relação entre experiências masculinas e femininas no passado, mas também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais.” (SCOT, 1989, p.12)

Nesse sentido, uma das análises sociais explicam as experiências de Gênero por meio do campo da sexualidade que moldam as estruturas sociais vigentes, formadas por “dispositivos histórico do poder que marca as sociedades modernas e se caracteriza pela inserção do sexo em sistemas de unidade e regulação social”. (Apud. Foucault, 2005, p.99-100, MISKOLCI, 2009, p. 154) Por sua vez, os dispositivos são um conjunto heterogêneo de discursos e práticas sociais, uma verdadeira rede que se estabelece entre elementos tão diversos como literatura, enunciados, instituições e proposições morais. (MISKOLCI, 2009, p.154) Estes dispositivos regulam posições e comportamentos dentro de uma estrutura social pautada em uma divisão clássica entre homens e mulheres sem levar em consideração as diferenças e subjetividades que existem no Gênero.

Por conseguinte, a heteronormatividade regula e controla toda sociedade no modelo heterossexual como coerente e natural.⁷⁷ Assim, os que não estiverem nessa normalização estão fadados aos discursos de exclusão na forma de interdições que atinge, principalmente, o campo da sexualidade e da política. Por trás dos discursos, essas interdições revelam ligação com o desejo e o poder”. (FOUCAULT, 1996, p.10) É o poder em seus variados níveis dentro de uma rede social que criam mecanismos de controle sobre os Gêneros. Ao controlar e classificar ele gere a vida dos homens, de suas ações, de suas potencialidades para adestrá-los.⁷⁸

Seria um poder disciplinar, outro dispositivo, apontado por Foucault que controla os corpos e docilizam seus comportamentos na sociedade. “Ele é um tipo de organização do espaço. É uma técnica de distribuição dos indivíduos através da inserção dos corpos em um espaço individualizado, classificatório, combinatório”. (FOUCAULT, 2014, p. 22) Desse modo o gênero se constitui como uma normalização de uma classificação individualizada entre dois sexos pelos mecanismos de poder.

É a norma que de maneira repetida no cotidiano se naturaliza em uma sociedade⁷⁹. Por meio da naturalização as normas são tomadas como discursos de verdades, que a transparece como normal dentro das estruturas sociais, de modo único, homogêneo e heterossexual na divisão binária, não evidenciando que os Gêneros tem suas intersecções com classes, raças, etnias entre outros. O ponto de vista universalizante e global considera o sexo como importante nesta divisão binária, mas segundo Butler que contrapõem essa visão (2003) “o Gênero é culturalmente construído: conseqüentemente não é o resultado casual do sexo, nem aparentemente fixo como o sexo. (BUTLER, 2003, p.24)

Nesta perspectiva, o Gênero independe de uma divisão sexista, deixando transparecer que o Gênero não é restrito ao sexo, é uma questão de interpretação e construção que se faz socialmente. Ele é ainda, no pensamento de Butler, “uma superfície politicamente neutra sobre

⁷⁷ MISKOLCI, Richard. A teoria Queer e Sociologia: O desafio de uma analítica da normalização. Sociologia, Porto Alegre, ano 11, n.º. 21, jan./jun. 2009, 150-182.

⁷⁸ FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. São Paulo: Paz e Terra, 2014, 432 p.

⁷⁹ LOURO, Guacira Lopes. Gênero e Sexualidade: Pedagogias Contemporâneas. Pro- Posições, n.2, v.19, p. 17-23 mai. /ago. 2008.

qual age a cultura”. (BUTLER, 2003, p.24) Assim, os corpos são marcas da cultura em seus diversos tempos e espaços, evidenciando também uma rede de mecanismos que os controlam, disciplinam, como instituições oficiais: médicas, religiosas, jurídicas e as múltiplas redes gestadas com a contemporaneidade, incluindo as mídias digitais e suas novas formas de controle, ditando padrões e maneiras de viver a sexualidade e os Gêneros.

O GÊNERO PELAS LENTES DO CINEMA: DESCONSTRUINDO A NORMALIZAÇÃO NO FILME BOI NEON

Cacá: mãe posso comprar uma bota de couro pra mim?
Galega: não Cacá, já falei que não, não é não.
Cacá: Você só compra coisas pra você
Galega: já falei, só compro coisas pra mim. Enquanto você não for estudar e morar com sua vó vai ser assim.
Cacá: calcinha de puta!
Galega: O que foi que tu falaces Caca? O que você falou?
Galega: mim respeite, respeite quem te cria e te dá de comer. Estou cansada Caca, muito cansada. (MASCARO, Gabriel. 2015)

O presente diálogo compõe a cena - 64 do filme *Boi Neon* (2015) – roteiro e direção de Gabriel Mascaro, produzido no Sertão do Nordeste, entre as fronteiras da Paraíba com Pernambuco. Um filme tipicamente sertanejo contemporâneo que foge dos signos masculinos e femininos heterossexuais, em uma região construída historicamente, pela naturalização dos códigos da moral masculinos, hegemônicos e pela divisão binária dos Gêneros.

A narrativa acima é um trecho entre as duas personagens, Caca – considerada do Gênero feminino e sua mãe/pai biológica, Galega, também considerada Mulher, no singular. O diálogo chama atenção pelo discurso da menina Caca ao atribui a sua mãe o adjetivo pejorativo de “puta”, (ao comprar uma lingerie de um vendedor ambulante) expressão conhecida no meio social para as mulheres consideradas fora das normas de boa conduta, em outras palavras, são mulheres que tem uma vida sexual ativa e se relacionam com vários homens. Esta é a definição popular para as mulheres que fogem das formas de controle e transgridam as normas, em outros termos, são as prostitutas e/ou mulheres de vida fácil, em concepções mais conservadoras.

A fala de Cacá é perscrutada de uma verdade naturalizada sobre às mulheres que não se enquadravam nos padrões sociais femininos, impostos historicamente pelos discursos de poder. Um poder dizível em instâncias menores e regionais, como na espacialidade Sertão, onde o signo feminino era o sexo menor em relação ao masculino. Cacá ingenuamente reproduz um discurso de estirpe preconceituosa e excludente, pois ao denominar a palavra “puta”, ela traz o elemento da diferença, a inversão da mulher recatada e do lar, o seu oposto que diz tudo o que ela não deve ser, prostituta. Ser do Gênero feminino já traz consigo a marca da dominação e qualquer “quebra” que foge do controle, é visto de forma anormal, assim nascer diferente, crescer diferente e torna-se a diferença dentro das normas de uma cultura (isso varia, claro, de cada cultura) é um estado de interdição, como denominou Foucault, ao apontar os mecanismos de exclusão dos discurso.



Fonte: filme Boi Neon, 2015.

Nesta outra cena, percebemos o empenho da personagem ao realizar um trabalho desempenhado culturalmente por homens no passado. A força de Galega no trato com o carro e também no volante ao conduzir a trupe, mostra que a inferiorização da mulher era em relação a outro, no caso ao masculino/nordestino. De acordo com Durval Muniz:

Essa identidade feminina nordestina foi construída em relação ao homem nordestino. Na ideia de estabelecer o homem nordestino como aquele que não tem medo, de pensá-lo como forte e resistente ao clima árido que assola o sertão, tornou o homem viril, macho e corajoso. Assim, a mulher também foi sendo construída em relação a esta identidade masculina, e igualmente em decorrência das condições de sua região, passou a ser masculinizada, ou seja, a mulher tinha que ser “macho” para sobreviver aos obstáculos (ALBUQUERQUE JR., 2011)

Neste contexto nordestino, a mulher tida como frágil pelos discursos dominantes, é a mulher “macho, sim, senhor”. No caso de Galega, ela não é a inversão do sexo masculino, ela vive em outra temporalidade no sertão, um lugar de possibilidades na contemporaneidade pautadas em vários processos. A cultura molda Galega e a faz viver esse lado forte, resistente e destemida colocando a experiência feminina de modo pleno e transformador. Reiterando que antes, nesta região, as mulheres também não poderiam fazer trabalhos considerados masculinos, e por muito tempo, ficaram relegadas as cozinhas dos fazendeiros ou as lavanderias improvisadas nos açudes do sertão, aos cuidados do lar, filhos e do marido. Neste século, as mulheres ressignificaram antigas experiências e vivem em busca de suas conquistas, sejam pessoais e profissionais.

Da Esquerda para a Direita: Fotografia 03 – cena 28; Fotografia 04 – cena 92



Fonte: filme Boi Neon, 2015

Nas cenas acima, em plano médio, observamos o signo masculino no centro representado pelo personagem Iremar, vaqueiro/curraleiro que trabalha com os cuidados dos bois para as vaquejadas. Porém, a imagem construída na cena não remete ao símbolo icônico do vaqueiro de Gibão e Chapéu de couro instituído por um discurso de verdade sobre o homem sertanejo, como imagem única dos sujeitos deste lugar. O discurso pelo princípio da descontinuidade, revela que não existe um único discurso, que ainda não foi dito, mas discursos descontínuos. Neste sentido, o discurso descontínuo traz outra verdade sobre a masculinidade sertaneja, isto quer dizer, que não existem somente homens viris, fortes e valentes que usam Gibão, mas outras subjetividades masculinas.

Neste horizonte, Iremar é um símbolo icônico do macho sensível que rompe também com o discurso do “cabra macho” ao realizar atividades consideradas femininas, como costurar e se tornam estilista de moda num polo industrial do Sertão. Ele representa o bruto que deseja brilhar como a cor Neon, mas não é uma inversão heterossexual do Gênero, pelo contrário, Iremar vive outras experiências dentro do Gênero, de modo a normaliza-las. Isso acontece com Galega e com sua filha Caca, além dos outros personagens que normalizam as vivências dos Gêneros no Sertão. O Diretor, Gabriel Mascaro, em entrevista publicou o seguinte:

No filme proponho não necessariamente a inversão de gênero, mas a dilatação destas representações. A partir da ritualização do ordinário, tento não fazer destes deslocamentos de gênero algo sensacionalista, mas sim normalizar essas curvas. E para muito além da psicologia dos personagens, eu engajo o filme através da presença corpórea dos personagens e em todo o entorno que esta coreografia é capaz de mobilizar enquanto experiência. O filme não segue necessariamente a jornada de um personagem protagonista, mas aposta na experiência performática enquanto potência. (MASCARO, 2016)

As experiências dos personagens estão em consonância com as transformações do espaço ao redor, no caso o Sertão. O diretor traz pelas lentes um reflexo das luzes que brilham no sertão, como as cores da modernidade em LED nas pistas de vaquejadas, a luz elétrica que propiciou a vinda de muitos objetos de consumo no lugar. Neste caso, se o Sertão pode transforma-se, desenhar outras paisagens, que agora não é a caatinga, mas concretos e arranhas céus

constituindo uma gama de fábricas, isto também geriu outros modos de viver a normalização e questionar (de modo muito implícito) a hierarquização dos Gêneros pelo poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *Boi Neon*, nosso utensílio de análise, produzido recente neste século, constrói outros discursos sobre a categoria de gênero na região, destacando que o gênero não é binário, mas múltiplo, com suas essências, ambiguidades, contradições e também com seus sonhos, visto que antes, era impossível vivê-los, num contexto marcado por vários estereótipos. O gênero feminino não é mais subjetivo, ele é subjetivo plural, cada gênero vive suas essências, a construção dos seus projetos individuais, também fruto da modernidade do século passado, da conquista dos espaços negados ao feminino, e do controle sobre seu próprio corpo, com o advento do campo científico na produção dos anticoncepcionais.

Nesta direção, percebemos que o gênero imprimido no corpo foi uma construção social, as instituições determinavam, normalizavam exerciam controle, até entendemos que somos plurais e não binários. A cultura poderia ser até homogênea, mas neste século vemos os gêneros em “dilatação”, como afirma o Gabriel Mascaro, autor e diretor de *Boi Neon*. Os gêneros estão sob o discurso da transformação no sertão, lugar que vive suas dicotomias, suas temporalidades, claro, suas questões peculiares, ainda resistindo a velhos discursos e o jugo dos estereótipos. Pelas lentes do cinema, somos convidados ou convidadas a mudar a nós mesmos ao verificar novas imagens.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **Nordestino: Invenção do “falo”** – Uma história do gênero masculino (1920 -1940). 2º. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.
- BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política. Brasília, n. 11, p. 89-117, mai. /ago. 2013.
- BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro. Produtora: Rachel Ellis. [S./N]. Desvia; Canal Brasil; Malbicho Cine; Viking Films, 2015. Arquivo digital. (104 mim). Disponível: <https://thetorrentfilmes.com>. Acesso em: 06 jan. 2020.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p.64.
- EDUARDO. Cléber. **Continuidade Expandida e o Novo Cinema Autoral**. In: (Org.) SCHVARZMAN, Sheila. RAMOS, Fernão Pessoa. Nova História do Cinema Brasileiro. v.2. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p.567-594.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso**. 3. ed. São Paulo: [s.n.], 2012.
- _____. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 432
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e Sexualidade: Pedagogias Contemporâneas**. Pro - Posições, n.2, v.19, maio. /ago. 2008. 17-23.

MASCARO, Gabriel. **Boi Neon é um filme sobre a transformação**. Site Uol. São Paulo: 14 de jan. 2016. Disponível: <https://atarde.uol.com.br/cinema/noticias/>. Acesso em: 16 mar. 2020.

MISKOLCI, Richard. **A teoria Queer e Sociologia**: O desafio de uma analítica da normalização. Sociologia, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.

SANTOS, Evandro. **Ensaio sobre Diversidade Historiográfica**: como escrever (e reconhecer) história dos sertões a partir de novas e velhas epistemologias. SAECULLUM - Revista de História. v.24, n.41. João Pessoa, p.441-452, jul./dez. 2019.

SCOTT, Joan. **Gênero uma categoria útil de análise histórica**. Revista Educação e realidade. v.15, n.2, p.72-99, jul./dez. 1990,

RANGEL, Livia A. Silveira. NADER, Maria Beatriz. **História das Mulheres e Estudo de Gênero**: Identidades e relações de poder. In:_____ Mulher e Gênero em Debate: Representações, poder e ideologia. Vitória: EDUFES, 2014. p. 102-108.

O ROMANCE VANGUARDISTA DE MARIA FIRMINA DOS REIS: DIÁLOGOS SOBRE PIONEIRISMO E CÂNONE LITERÁRIO EM “ÚRSULA”

BÁRBARA DA SILVA OLIVEIRA
JULIANA CARVALHO DE ARAUJO

RESUMO: Maria Firmina dos Reis (1822-1917) é autora do primeiro romance escrito por uma mulher negra na América Latina – *Úrsula* (1859) – e apresenta explicitamente aspectos ainda não trabalhados na literatura nacional, tal qual a representação da população negra de forma humanizada, ressignificando-a como figura basilar no processo de construção da identidade nacional (projeto manifesto pelos escritores da Primeira Geração Romântica). Contudo, apesar da relevância literária de suas obras, o alcance de suas produções foi limitado e silenciado pela historiografia – visto que a autora diverge da hegemonia socioeconômica e racial do Brasil Império. À vista disso, objetiva-se, através de uma análise literária e bibliográfica, compreender como as características românticas apresentam-se sendo uma forma de artifício articulado para comção e comunicação com o leitor. Ademais, analisaremos o contexto de produção da obra, pois este compõe a complexidade da narrativa, desenvolvendo traços vanguardistas que são adquiridos a partir das experiências de Firmina. Isto posto, para fundamentar este estudo, serão utilizados Bakhtin (1998), a fim de analisar o gênero romance; Candido (2002) e Lobo (1987) em relação às teorias sobre o romantismo brasileiro; Muzart (1995), com o objetivo de refletir sobre cânone literário; entre outros.

Palavras-chave: romantismo, cânone, literatura brasileira.

INTRODUÇÃO

Maria Firmina dos Reis (1822-1917) foi uma escritora maranhense e, na obra *Úrsula* (1859), traz aspectos de suas vivências, publicando o primeiro romance escrito por uma mulher negra em toda a América Latina. Contudo, apesar do papel fulcral da autora no movimento romântico, o reconhecimento de seu trabalho foi limitado à sua região, tendo em vista que a historiografia e os padrões canônicos no Brasil e no mundo, tradicionalmente, buscam o enaltecimento de autores masculinos e brancos na Literatura.

Desse modo, esta pesquisa buscou voltar-se para as ressignificações que Firmina apresenta, sendo ressaltados os aspectos ligados à contextualização da obra e vida da autora, movimento literário, período de produção e enredo, levando em consideração as marcas de pioneirismo e a construção hegemônica dos padrões literários.

SOBRE O ROMANCE *ÚRSULA*

Úrsula (1859) é uma narrativa de fácil compreensão por possuir linguagem acessível, provocando uma leitura fluida e tendo um enredo envolvente. Usa-se uma temática mais

ordinária para falar sobre um tema de relevância maior – o escravo como ser que sofre, que luta e que se posiciona, de forma a não ser somente mais um ornamento ou adorno e figura inanimada/desumanizada na literatura, mas, sim, dando voz e lugar à figura humana. Isso se torna revolucionário para contexto de Brasil Império escravista.

Trazendo um enredo inédito concomitante ao gênero textual que estava em ascensão — o romance —, Firmina problematiza as condições de vida que vogavam naquela época e critica a utilização da mão de obra escrava a partir de seus personagens negros. A obra retrata o típico heroísmo branco presente nos romances românticos do século XIX. Sua personagem principal, Úrsula, é a clássica idealização feminina da mulher branca: virgem e de valores familiares. Essa se apaixona por Tancredo, jovem branco, de condição financeira superior, generoso e humilde.

Eles se conhecem via o jovem escravo Túlio, que salva Tancredo da morte iminente — a partir deste trecho do livro, o qual ocorre no primeiro capítulo, já é notável como Firmina demonstra uma sensibilidade para com a causa negra, pois descreve a personagem de forma a valorizar seus sentimentos, dignidade e moral cristã.

Tancredo e Úrsula envolvem-se emocionalmente e o interesse recíproco guia os passos dos dois jovens ao longo da trama. Contudo, o casal se vê defronte a uma situação muito incômoda quando o tio da moça (Comendador Fernando P.) aparece como ponto de conflito na história. Ele é a figura do senhor de escravos.

As personagens negras vão aparecendo logo no primeiro capítulo, como citado anteriormente, com Túlio. Firmina o dota de comportamentos cristãos a fim de comover o leitor e comprovar a humanidade dessas personagens. Alguns capítulos a frente, temos Susana, escrava de idade consideravelmente avançada. Ela fomenta um discurso mais comovente e posicionado quanto à escravidão. Em uma conversa com Túlio, ela comenta sobre o que de fato é a verdadeira liberdade: a vida em sua terra natal, junto à sua família, desfrutando do amor e do respeito, portanto nenhuma possibilidade de alforria no Brasil possibilitaria o que ela almejava com mais veemência. Susana é a figura que traz de forma mais concisa um posicionamento social (talvez inconscientemente) quanto a esse retrato, porém é nítido que, para a autora, há uma estratégia comunicativa e de sensibilização para com o leitor. Tal acontecimento se trata de um retrato essencial à obra, pois há o olhar do negro sobre seu próprio corpo e história, tendo o direito de falar a respeito de si sem qualquer “intermédio branco”.

O ROMANTISMO BRASILEIRO

Já nas linhas iniciais, em *O Romantismo no Brasil* (2002), Candido inicia seu discurso relatando que “no começo do século XIX o Brasil estava numa situação que hoje podemos ver o quanto era contraditória, não apenas em sentido político, mas também cultural” (CANDIDO, 2002, p. 7) e, realmente, os artistas românticos eram conflituosos. Todavia, para fins de contextualização, é necessário primeiramente traçar os acontecimentos que motivaram as tendências românticas no Brasil.

Os homens brasileiros descendentes de famílias de posses saíam da maior colônia portuguesa e iam em direção à Europa a fim de estudar nas universidades estrangeiras, visto que o Brasil ainda não possuía nenhuma instituição de ensino superior. Essa dependência educacional era saciada temporariamente e, ao retornar à terra natal, deparavam-se com uma insuficiência também na esfera da cultura. Tudo muda em 1808: a família real portuguesa, fugindo da ameaça

napoleônica, transfere-se para a América Latina, no coração do Rio de Janeiro, dando à capital o requinte e aparato necessários.

Assim, a geração romântica (especialmente a primeira) busca, dentre as principais características, de acordo com Lobo (1987), “o aprofundamento de uma problemática individual, traçada de forma a aprofundar o sujeito, e a ampliação do literário para um plano mais revolucionário e social, no sentido do indivíduo”, ou seja, os românticos buscavam valorizar a subjetividade e ressignificar o mundo.

Rente a essa ressignificação, houve a idealização de um Brasil que acompanhasse o novo ritmo socioeconômico orquestrado pela Europa recém-liberal e burguesa, o que significava abrir mão dos modelos coloniais, ou seja, do regime escravocrata.

Nesse viés, o crítico literário Roberto Schwarz (1992) define a sociedade brasileira pré-liberal como incompatível, pois o regime econômico vigente em maior parte da Europa não estava de acordo com o modelo escravagista. Era como ser “liberal na economia” e “conservador aos costumes”, pensamento que também é notado no discurso tradicionalista contemporâneo no Brasil.

Posteriormente, com a promulgação da Lei Áurea, sabemos que o fim da escravidão não se dá por um viés ideológico desconstruído (isto é, não ocorre pela consciência de destituir o negro de sua humanidade ao escravizá-lo), mas por interesses políticos, a saber pressões políticas internas (formação quilombos) e externas (Bill Aberdeen). Portanto, como Firmina, uma escritora negra, tem a astúcia de escrever para um público predominantemente formado pelas famílias dos donos de escravos (que eram os maiores consumidores e críticos de literatura no país e no mundo)? E ainda trazendo tais fatos históricos e pensando nas vias de recepção da obra, como o público vigente do século XIX/XX poderia ler *Úrsula*? A obra é ignorada em sua época e ganha pouca projeção midiática justamente pela situação social que é atingida pelos mecanismos racistas.

As mesmas cadeias ideológicas que impossibilitaram as oportunidades de ascensão de trabalho, acesso à saúde e educação buscam privar a população negra de alcançar posições de prestígio. Percebemos, portanto, que, assim como Darcy Ribeiro afirma, “a crise da educação no Brasil não é uma crise; é um projeto”, a situação em que a população negra é condicionada não se dá por fatores aleatórios, mas trata-se de um plano secular e escravocrata que se origina com a chegada do primeiro navio negreiro no país, em 1525. Se ainda na contemporaneidade colhe-se os frutos da escravidão, que só se agravam com o passar dos séculos, como Firmina, nascida em pleno regime escravocrata não colheria o gosto amargo de tais frutos? E como esse amargor não afetaria a sua recepção artística?

Outrossim, ainda entende-se que as relações entre escrita e temática passam pelas questões históricas, ou seja, torna-se apropriado entender o contexto da tentativa liberal do Brasil no século XIX no contexto contraditório da escravidão.

[...] contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada em que imprevisível dormita a História que vão depender profundidade. (SCHWARZ, 1992, p.16.)

Por isso, a busca por uma identidade que fosse de acordo com pensamentos e configuração socioeconômica do Brasil leva os escritores nacionais a uma direção semelhante a que é vista na Idade Média. Logo, como a honra era derramada sob cavaleiros e figuras medievais aclamados por defender a Igreja e a tradição familiar, surge a Primeira Geração Romântica, que faz uma adaptação ao contexto histórico tupiniquim: se o Brasil não viveu o período medieval, quem seria a figura historicamente heroica? O indígena surge, apenas na literatura, com essa função. Bem protagonizada por José de Alencar, essa ideologia encena que "o índio [...] entra em íntima comunhão com o colonizador" (BOSI, 1992, p. 177).

O que importa é ver como a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século [...]. (BOSI, 1992, p. 179)

Além de ser uma ideia completamente fantasiosa, o indígena é a figura mais cômoda para a elite se familiarizar com esse passado histórico utópico, pois não apresenta perigo imediato. Em contrapartida, o negro habitava as cidades e vivia com os senhores de engenho, de modo contrário, o indígena estava nas regiões mais distantes e intocadas pelo processo de industrialização.

Portanto, o brasileiro torna-se o fruto da incorporação do indígena com o europeu, ou seja, começa aqui uma difusão do mito do multiculturalismo. No entanto, os povos escravizados ficam à margem desse plano romântico e, de acordo com a pesquisadora carioca Flora Sussekind, são excluídos desse mito fundacional.

[...] os letrados brasileiros, impelidos, por seu turno, no período que se segue à independência política do país a um movimento incessante de retorno, ao compromisso de "fazer uma cousa americana - exclusivamente nossa", como disse certa vez Gonçalves Dias [...] (SUSSEKIND In: PIZARO, 1994, p. 453).

O "programa estético-ideológico" do "abrasileiramento paisagístico" (palavras de Sussekind) traz a noção de que o país precisa uma reinvenção histórico-social, apagando o passado do massacre indígena e da escravidão. Não se esperava mais que isso, porém, na Terceira Geração Romântica, encontra-se o desejo e a busca da inserção do negro nesse processo "genealogista" que defende as ideias abolicionistas. Desse modo, Firmina redesenha a história do Brasil, incentivando um país mais justo e humano, mostrando o povo negro sendo tratado de forma igualitária.

Ainda a perpassar por questões históricas do romantismo de Firmina, Adriana de Fátima Barbosa Araújo, professora da Universidade de Brasília, faz uma análise sobre o perfil do leitor brasileiro do século XVII e fala sobre a astúcia de Firmina pelo fato de, logo no seu prólogo, usar ferramentas mais populares no período romântico. Portanto, assim como Araújo, apresenta-se abaixo o prólogo do romance, de modo a auxiliar a compreender tal pensamento:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que

aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. Então por que o publicas? – perguntará o leitor. [...] Ele semelha a donzela, que não é formosa; porque a natureza negou-lhe as graças feminis [...]. Deixai pois que a minha Úrsula, tímida e acanhada, sem dotes da natureza, nem enfeites e louçanias de arte, caminhe entre vós. Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias [...]. (REIS, 2018, p. 12-13)

Ao fim da leitura do trecho, nota-se que Firmina utiliza todos os recursos estilísticos que estavam em voga, trazendo uma obra genuinamente romântica. Sua maestria traz elementos famosos e bem conhecidos (como a falsa modéstia) internacionalmente para assim deixar transparecer sua luta e resistência abolicionista.

Araújo (2019) ainda caracteriza essa escolha estética da autora.

Podemos identificar aí a primeira subversão da desigualdade – é essa mulher de quem nada se esperava, primeiro por ser mulher e segundo por não ter a educação necessária, que se infiltrou na língua da dominação e foi capaz de subverter a lógica hegemônica colonial e racista para estabelecer mediações e ensinar sobre a humanidade na resistente e revolucionária “língua de seus pais”. (ARAÚJO In: GOMES, RAMALHO e CARVALHO, p. 36, 2019)

A urgência de Firmina a colocar-se desta maneira emerge uma possibilidade de se aproximar do público leitor, pois como a escritora não se apresenta com exacerbada confiança, consegue infiltrar-se, nesta zona quase intocada pela população negra: a produção de literatura. Ademais, também foi percebida a importância da escolha do gênero textual em questão: o romance. A ascensão dessa nova forma narrativa confunde-se com a do romantismo, além de que a construção e a estética romanesca, mais envolventes e fluidas do que a epopeia tradicional, aparecem de modo a convencer e seduzir o leitor burguês por meio de seus mecanismos estruturais, estéticos e da ideia de conflito *versus* resolução. De acordo com o teórico e filósofo Bakhtin, é entendido que:

Certamente não se pode explicar o fenômeno da “romancização” somente pela influência direta e espontânea do próprio romance em si. Mesmo onde semelhante influência possa ser constatada e prontamente demonstrada ela se entrelaça indissolavelmente com a ação direta das transformações da própria realidade, que determinam também o romance e que condicionam sua supremacia naquela época. (BAKHTIN, 1998, p. 400)

O romance está incluído em um sistema em que há uma “exagerada interioridade do mundo subjetivo” (LUKÁCS, 2007, p. 70), portanto características do próprio gênero e do movimento romântico aparecem em uma mescla sentimentalista e não concreta.

Desse modo, não haveria possibilidade melhor de escolha de construção textual para conseguir trazer de forma tão nítida, compreensível e franca essa troca de experiências, pois o romance se transforma concomitantemente com a fluidez da vida, além de suprir todas as necessidades culturais dos públicos burgueses. Logo, é perceptível como se trata de um movimento literário criado por e para essa classe.

PIONEIRISMO, VIDA E OBRA

Voltando-nos à vida da autora, outras características foram observadas, como o fato de Firmina ser uma mulher negra descendente de escravos e colocar em pauta o negro de forma humanizada (não acessória). Assim, a temática da abolição da escravatura (lembrando que *Úrsula* foi publicado em 1859 e a lei Áurea só foi promulgada em 1888), além das marcas auto vivenciadas, levam a maranhense a outro patamar, pois ela é vanguardista neste assunto no Brasil antes mesmo do lançamento de *Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, e *Navio Negreiro* (1870), do conhecido poeta dos escravos, Castro Alves.

Firmina não obteve o reconhecimento merecido em vida e, infelizmente, grande parte das suas obras foi perdida. Porém, Mendes (2014) — mestre em História pela Universidade Federal do Maranhão — traz alguns aspectos positivos em relação à vida literária da autora e relata que, “após a publicação do romance *Úrsula*, Maria Firmina passou a contribuir assiduamente com a imprensa local. Publicou poesias em prosa e verso, charadas/enigmas, além de um conto – *A escrava* – e outro romance, *Gupeva*.” (MENDES, 2014, p. 41). Ou seja, apesar da inviabilização das suas obras após sua morte, em vida ela ainda chegou a produzir e divulgar seus escritos e obter reconhecimento local.

Uma mulher negra, em pleno Brasil Império, não somente lendo, mas produzindo literatura é algo visto como ameaçador para a sociedade da época, pois o público-leitor era justamente quem ela critica em sua obra via figura do Comendador: os donos de escravos. Devido a isso, ela foi (e ainda é) esquecida pelo cânone, pela Academia, pelas historiografias e currículos escolares. Isso dificultou o reconhecimento de Maria Firmina e de tantas outras mulheres e negros. Outrossim, a historiadora Zahidé Muzart, em *A questão do cânone* (1995), mostra como os padrões literários são intrínsecos na sociedade, sendo então uma problemática “antiga e permanente” (MUZART, 1995, p. 87).

Portanto, podemos entender como o apoio editorial e a crítica literária são importantes para impulsionar (ou apagar) um determinado autor ou tema. Castro Alves, além de ser homem e branco, consegue visibilidade para falar de um tema que é de importância inegável, porém seu olhar realmente não ultrapassa uma visão “condoreira”, externa à problemática em si.

É importante, para reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar. Para isso, além do resgate, da publicação dos textos, é preciso fazer reviver essas mulheres trazendo seus textos de volta aos leitores, criticando-os, contextualizando-os, comparando-os, entre si ou com os escritores homens, contribuindo para recolocá-las no seu lugar na História. Porém, na questão do resgate, devemos ter em mente que não se trata de uma substituição: os consagrados pelos esquecidos. Isso seria muito tolo. (MUZART, 1995, p. 90)

Não se pode afirmar se, caso Firmina tivesse o devido reconhecimento em vida, teria influenciado tantos outros autores como Alves, até porque a produção do poeta baiano também flertou com outros temas dentro do Romantismo e era dotada de estilo e oratória estimáveis apesar de, principalmente, ser lembrado como “poeta dos escravos”. Contudo não há dúvidas da importância e qualidade de trabalho da maranhense, que merecia e merece leitura e destaque, pois traz um clássico romântico com uma temática vanguardista.

A frente de seu tempo, Firmina também demonstra astúcia e pioneirismo em outros ambientes sociais: na esfera pública, educacional, literária. Ainda jovem, aos 22 anos, conquistou cargo público através de concurso da província de Vila de Guimarães, considerada, assim, a

primeira professora a realizar tal feito. Manteve-se na carreira docente, em Maçaricó, e deu continuidade à sua missão em sala de aula quando, no ano de 1880, cria a primeira escola para meninos e meninas do estado do Maranhão.

Após, assinando como “Uma maranhense”, lança *Úrsula* (1859), de forma a ser “[...] seguramente o primeiro romance publicado por uma mulher negra em toda a América Latina - e o primeiro romance abolicionista de autoria feminina da língua portuguesa [...]”, segundo dados da UFMG (2018).

Ao lembrar de seu pioneirismo, pode-se considerá-la uma das primeiras mulheres brasileiras com atitudes legitimamente feministas (ainda que, talvez, não se intitulasse assim ou imaginasse isso), por pensar numa educação eficaz tanto para meninos quanto para meninas. Além disso, enfrentou uma sociedade a qual acreditava que a mulher era uma propriedade do marido e não se casou assim, considerando que as filhas costumavam passar da tutela do pai para o marido, vemos Firmina romper com este padrão matrimonial.

A autora em questão assume uma posição de empoderamento, ressaltando que, à época, poderia ser considerada uma atitude completamente masculinizada, pois trata-se de tarefas que eram quase que exclusivamente executadas por homens, e por homens brancos.

Dessa forma, percebe-se que a autora constrói sua vida desafiando os moldes tradicionalmente racistas e patriarcais do Brasil Império. É importante ressaltar a relevância de suas atitudes: a dimensão do fato de uma mulher negra, descendente de escravos, colocar-se a escrever, em pleno regime escravocrata, sobre abolicionismo, reinventando uma sociedade em que o negro seria compreendido, atribuindo-lhe a alma que os mecanismos racistas e senhores de engenho tentaram anular. A autora assume sua “lugar de fala”, que tantas vezes fora invisibilizado ao longo de sua vida. A filósofa paulista Djamila Ribeiro, em *Lugar de Fala* (2017), conceitua tal expressão:

Não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades. (RIBEIRO, 2017, p. 61)

Aplicando tal conceito em *Úrsula*, pode-se exemplificar como esta obra se inscreve em uma esfera que ultrapassa as marcas de pioneirismo de sua vida: Firmina não representa um indivíduo singular, mas se estende a uma visão mais ampla. Ela não é um “condor”, o qual possui uma visão distante aos efeitos da escravidão, mas sim viveu suas mazelas, carregando as projeções racistas que inclusive inviabilizaram a divulgação de suas produções literárias.

Tendo em mente todos os aspectos trabalhados anteriormente, ainda acrescentemos que, a partir dos últimos anos, os estudos sobre Firmina ganharam espaço entre membros da Academia. Só no ano de 2020, de acordo com o site criado em homenagem a própria autora (<https://mariafirmina.org.br>), a maranhense passou a compor a matriz de leituras obrigatórias da Segunda Etapa do Programa de Avaliação Seriada (PAS) da Universidade de Brasília e do Vestibular Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Anteriormente, em 2009, a Universidade Estadual do Piauí (UESPI) também a utilizou no rol de obras do seu processo seletivo.

Ainda segundo dados do site supracitado, foi percebido que a virada do século foi crucial em relação ao aumento do alcance do nome de Firmina em estudos, artigos, dissertações e teses. Antes de 2004, houve apenas dois documentos que a citaram (um da Universidade de São Paulo e outro da historiadora e escritora Norma Telles).

Contudo, apesar do crescimento do número de pesquisas, o nome de Reis ainda se restringe ao círculo de pesquisadores literários, com isso, entende-se que essas restrições ainda precisam ser combatidas, de modo que sua obra alcance o cânone literário e a Educação Básica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em conta a importância da obra de Firmina, percebe-se que as construções hegemônicas são compreendidas como fruto das dominações impostas pela colonização, além de serem motivadas por um sistema socioeconômico fundamentado no racismo e na imposição da visão, inclusive cultural, do colonizador, o que levou a autora ser segregada dos padrões canônicos historiográficos, o que resultou no ostracismo de suas obras.

Por conseguinte, nota-se que os contextos de produção — entre outros fatores, como o racismo e a misoginia — além de serem imprescindíveis na formação dos sentidos e significados do texto, afastaram a obra de Firmina do devido lugar de destaque, dessa forma, entendemos a importância de desmistificar a construção do cânone literário e trazer à luz autores como ela, que são estigmatizados e postos à margem tanto pela sociedade quanto pelos padrões literários.

Úrsula é uma tentativa de conscientizar a sociedade brasileira de 1859 que, infelizmente e não muito obstante do Brasil contemporâneo, ausentou-se em relação à luta pela pauta da igualdade de direitos e responsabilidade social. Portanto, é necessário trazer as obras de Firmina para os novos debates que vem ganhando espaço, para que possamos trazer mais pesquisas e estudos sobre tal autora.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. **Úrsula, de Maria Firmina Dos Reis e o projeto de nação antirracista**. In: *Escritas da resistência: intersecções feministas da literatura* / Organizadores: Carlos Magno Gomes, Christina Bielinski Ramalho e Ana Maria Leal Cardoso. – 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora. Brasil, 2019. 345.; il.; (Coleção *Escritas da Resistência*, v. 2), 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance**. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antônio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo, Humanitas/ FFLCH, 2002.
- LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1987.
- LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. 2007. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2017/01/lukacs-a-teoria-do-romance.pdf>. Editora 34. São Paulo. Acesso em: 27 jan 2020.
- Maria Firmina no Vestibular. **Memorial Maria Firmina**. 2018. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/categoria/firmina-na-escola/vestibular/>. Acesso em: 12 de agosto de 2020.
- MENDES, Melissa Rosa Teixeira. **Maria Firmina: mulher e escritora oitocentista**. RevIU,

Vol. 2, Num. 1, p. 39-48, 2014. Disponível em: <https://ojs.unila.edu.br/IMEA-UNILA/article/viewFile/202/256>. Acesso: 09 fev 2020.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **A questão do Cânone**. Anuário de Literatura 3, p. 85-94, 1995.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula e outras obras**. Brasília, Edições Câmara, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG). 2017. (Coleção: Feminismos Plurais).

SCHWARZ, Roberto. **Ideias fora do lugar**. In: Ao vencedor as batatas. São Paulo. Duas Cidades, 1992.

SUSSEKIND, Flora. **O escritor como genealogista: A função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro**. In: PIZARRO, Ana. América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo, Editora Unicamp, 1994.

UFMG. **Maria Firmina dos Reis**. Disponível em:

<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/322-maria-firmina-dos-reis>. Acesso: 30 set 2019

RELAÇÕES DE GÊNERO EM MOÇAMBIQUE E NA NIGÉRIA ATRAVÉS DOS ROMANCES *NIKETCHE* DE PAULINA CHIZIANE E *HIBISCO ROXO* DE CHIMAMANDA ADICHIE

ÁUREA REGINA DO NASCIMENTO SANTOS⁸⁰

ANA MAFALDA DA MORAIS LEITE⁸¹

RESUMO: Os romances *Niketché*, de Paulina Chiziane, e *Hibisco roxo*, de Chimamanda Adichie são dois exemplos da literatura pós-colonial que mostram como a colonização e a independência recente nesses países afetaram as relações sociais, os laços emocionais, as identidades e a conduta de seus habitantes. Ambos trazem as representações de famílias influenciadas e moldadas pelo colonialismo. Nesses romances, mesmo em contextos distintos, a condição das mulheres moçambicana e nigeriana é apresentada a fim de definir o seu papel sociocultural e político que assume diferentes contornos, ao longo da história colonial, e do período pós-colonial. Em países africanos como Moçambique e Nigéria, no período colonial, políticas de assimilação propostas pelos países colonizadores tentaram excluir a cultura nativa e estabelecer uma identidade próxima dos europeus, exaltando o preconceito contra as tradições, costumes e religiões locais, forçando-os a incorporar a assimilação para evitarem ser estigmatizados. Este artigo propõe-se a realizar um estudo sobre os dois romances a fim de analisar a quebra de paradigmas das personagens femininas quando elas se tornam conscientes do seu estado de inferioridade e procuram entender melhor as tradições e o contexto social em que estão inseridas, culminando em uma possibilidade de expressão, reconstrução da identidade e crítica à colonialidade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Moçambicana, Literatura Nigeriana, Paulina Chiziane, Chimamanda Adichie.

A literatura de autoria feminina nas sociedades pós-coloniais apresenta-se, entre outros aspectos, como um processo representativo da história das mulheres, uma ferramenta de denúncia e de quebra de mitos e preconceitos reforçados pelo discurso patriarcal. Mesmo já tendo ultrapassado algumas das barreiras que as aprisionavam às funções domésticas, as mulheres continuam à margem, moldadas por muitos padrões que a sociedade patriarcal legitima como o condicionamento e a tarefa de gerar filhos, criá-los e cuidar da casa da família.

Não é por acaso que a presença de mulheres na literatura canônica oficial é sempre muito reduzida. Razões culturais e políticas explicam, por exemplo, o modesto número de textos literários de autoria feminina nos catálogos da maioria das editoras não especializadas em temas ligados ao feminino.

A literatura pós-colonial dialoga constantemente com a proposta de afirmação da identidade que vem amadurecendo por meio das produções literárias, já que, historicamente, se situa no momento pós-independência.

⁸⁰ Mestra em Letras (UESPI). Doutoranda em Estudos Portugueses e Românicos pela Universidade de Lisboa. Professora EBTT do Instituto Federal do Piauí - IFPI.

⁸¹ Doutora em Literaturas Africanas (ULisboa). Professora Associada com Agregação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Em algumas partes do continente africano, muitos fatores podem explicar a chegada tardia das mulheres à literatura: a dificuldade de acesso à instrução, as tradições seculares que delegam à mulher as funções relacionadas com a maternidade e com a criação dos filhos e, certamente, os critérios de seleção utilizados pelos editores. Ainda assim, dentre várias escritoras, temos Chimamanda Adichie (Nigéria) e Paulina Chiziane (Moçambique) que se destacaram na escrita literária.

A recorrência dos temas sobre colonização, relações patriarcais e subalternidade podem ser observadas na tessitura de **Niketche-uma história de poligamia** e de **Hibisco roxo**. Duas obras distintas mas que trazem, em seus núcleos, as representações das famílias influenciadas pelas direções tomadas pelas sociedades das quais fazem parte. As narrativas mostram como a colonização e as independências em seus países, Nigéria e Moçambique, afetaram as relações sociais, os laços emocionais, as identidades e a conduta de seus habitantes.

Em **Niketche**, Rami, casada com Tony, um alto funcionário da polícia de Maputo, com quem tem cinco filhos, decide enfrentar as tradições quando descobre que seu marido tem outras mulheres, vivendo a poligamia de forma escondida.

Em **Hibisco roxo**, a família de Kambili tolera a violência do pai, Eugene, um católico fervoroso que tenta moldar seus filhos e sua esposa, Beatrice, ao seu modo de viver em um estilo rígido, eurocêntrico e fanático.

Essas escritoras utilizam a literatura para questionar os problemas políticos, culturais e sociais de seu país. Além disso, a problemática feminina é um tema que atravessa suas produções literárias. Os dois textos que abordaremos neste artigo apresentam personagens que lutam para superar as adversidades impostas pela colonização e as tradições patriarcais de seu próprio povo.

A escritora moçambicana Paulina Chiziane nascida na província de Gaza, ao sul de Moçambique é a mais conhecida escritora moçambicana da atualidade, sendo bastante ativa ao publicar ensaios, romances e contos.

De acordo com Chiziane (2002), “ser escritora é uma ousadia” e sua escrita é uma forma de estar no mundo, de existir, de conquistar seu espaço na sociedade. Foi a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique e, embora tenha declarado que não gosta do rótulo de feminista, ela declarou que seu primeiro romance, **Balada de amor ao vento**, é um livro com bastante foco na temática do feminino de forma que, nas palavras da autora: “a minha mensagem é uma espécie de denúncia, é um grito de protesto” (CHIZIANE apud CHABAL, 1994, p. 298.)

Desde então, Paulina Chiziane tem sido aclamada, internacionalmente, numa demonstração da dimensão universal da sua obra literária.

Chimamanda Ngozi Adichie, nasceu na Nigéria, mas é radicada nos Estados Unidos da América desde os dezenove anos, onde concluiu seus estudos. Seu primeiro romance, **Hibisco roxo**, foi publicado em 2003.

Uma das preocupações de Adichie como escritora é negar os estereótipos africanos criados pelo imaginário ocidental que tem uma influência significativa em sua experiência de vida, pois ela teve contato com um mundo africano diferente daquele reconhecido somente pela miséria e por guerras. Nesse sentido, a autora vê o ato de escrever como um ato político, assim, manifesta-se sobre o modo como a África é vista pelo mundo e aponta a literatura como meio para combater tais estereótipos. “A África tem sido nos últimos anos assunto da moda nos

Estados Unidos e Europa, e essa nova “moda afro” é baseada em parte no estereótipo dos pobres africanos famintos que precisam da salvação do Ocidente” (ADICHIE, 2008, p. 44).

O principal foco de Adichie é nas classes média e alta de nigerianos universitários. Sua narrativa é direcionada para a construção de um discurso político que leve o leitor, de qualquer parte do mundo, a conhecer a visão não ocidentalizada da Nigéria e de seu povo.

Um destaque importante que se faz na obra de Chimamanda refere-se à caracterização das mulheres em seus romances, onde ela revela estratégias destinadas a discutir o papel destas na ordem pública e no reforço do protagonismo feminino nesse âmbito. A autora nos mostra as mulheres em sua diversidade, desde representações da mulher nigeriana moderna, que adquiriu autonomia, a outras que apresentam a mulher tribal, presa a tradições.

Em seu discurso **O perigo de uma história única** (2009), Adichie expõe sua opinião sobre o papel do escritor em uma sociedade pós-colonial como a nigeriana. Segundo a autora, no processo de colonização, o povo colonizado perde sua dignidade, uma parte de sua identidade, bem como o orgulho por sua cultura e a consciência da capacidade de intervenção cultural.

Porque tudo que eu havia lido eram livros nos quais as personagens eram estrangeiras, eu convenci-me de que os livros, por sua própria natureza, tinham que ter estrangeiros e tinham que ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Bem, as coisas mudaram quando eu descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis e eles não eram tão fáceis de encontrar quanto os livros estrangeiros, mas devido a escritores como Chinua Achebe e Camara Laye eu passei por uma mudança mental em minha percepção da literatura. Eu percebi que pessoas como eu, meninas com a pele da cor de chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos-de-cavalo, também podiam existir na literatura. Eu comecei a escrever sobre coisas que eu reconhecia. Bem, eu amava aqueles livros americanos e britânicos que eu lia. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi: salvou-me de ter uma única história sobre o que os livros são. (ADICHIE, 2009, p.01).

A descoberta de Chimamanda chama a atenção para o fato de que, além do cânone literário mundial ser composto, em sua maioria, por escritores de países ocidentais, as escritoras mulheres tem pouca representatividade nesse cenário. Considerando a produção literária de países africanos, as mulheres demoraram muito para terem o devido destaque, enfrentando obstáculos financeiros e culturais para escreverem e publicarem, sendo excluídas do cânone e silenciadas. Ademais, a condição feminina e a construção de identidade no período pós-colonial foram marcadas pela imposição e pela força do colonialismo mesclado a aspectos da cultura europeia.

O romance **Niketche: uma história de poligamia** (2008) desvenda o universo feminino, discute a ruptura das tradições pós-coloniais e patriarcais presentes na narrativa de Chiziane, ao tempo em que a autora desafia a condição de submissa, desvelando uma mulher que busca o seu lugar como sujeito que se reafirma e rejeita os valores patriarcais em voga em Moçambique.

Na narrativa de **Niketche**, temos a estória de Rami, casada com Tony, que sofre uma grande decepção ao saber que ele possui mais quatro mulheres e outros filhos com elas. No início, Rami busca conhecer cada uma das mulheres de Tony, desentende-se com elas, mas, ao final, elas unem-se e formam uma família, em que dividem os direitos e deveres como esposas do mesmo marido. As personagens são apresentadas pela autora como representações dos dilemas culturais, históricos e sociais vivenciados pela mulher moçambicana na atualidade. Ao mesmo tempo em que Paulina Chiziane apresenta uma mulher sofrida, oprimida e subjugada, do ponto de vista simbólico, ela também alimenta as personagens

femininas de força, sabedoria e determinação. Fixamos nosso olhar nas reconfigurações sofridas pelos grupos marginalizados, mais especificamente as mulheres, e em como a tradição sobrevive ao novo formato social.

A relação entre as cinco mulheres se fortalece no decorrer da narrativa quando percebem que todas foram enganadas por Tony. A partir de então, elas se solidarizam e reivindicam o direito ao *lobolo*, conforme a tradição. Assim, Tony é transformado em polígamo, contra a sua vontade, perdendo a sua liberdade ao mesmo tempo em que as cinco mulheres são libertadas da invisibilidade social. Essa rede de apoio que elas encontram umas nas outras favorece o empoderamento de cada uma enquanto sujeitos em busca de suas próprias identidades. Essas mulheres debatem sobre a situação em que se encontram proporcionando uma troca de saberes culturais ancestrais, uma de cada região do país, representando uma unidade nacional inimaginável. Um exemplo de sororidade – ou de dororidade – que as leva ao compartilhamento de suas decepções, angústias, dores, descobertas, sucesso e amantes.

Essa tomada de consciência desenvolve uma narrativa em que a voz do feminino recupera as histórias da tradição, ressignificando-as, enquanto enfatiza as marcas da oralidade e a voz feminina apontando para um questionamento e para a ruptura daquilo que aprisiona e oprime as atitudes e os desejos femininos.

O processo colonial, na sua teoria e ideologia, era já acompanhado da ideia de diferença, sendo esta hierarquizada e valorada e, quando considerada negativa, era julgada como algo que devia ser eliminado, pela assimilação de todas as culturas às normas supostamente “civilizadas” das culturas ocidentais. Sendo ultrapassado esse universalismo segundo o qual era possível hierarquizar culturas e povos, o relativismo pressupõe que todas as culturas têm os seus méritos e que não é possível quantificá-los de modo a serem escalados. Isso não quer dizer que as diferenças são ignoradas, ao contrário, elas são enfatizadas não pelo seu lado negativo, de fragmentação, segmentação e alienação, mas pelo poder que têm enquanto ferramentas de afirmação identitária.

De acordo com o romance **Niketche** (2008), a poligamia é um direito conferido ao homem, em alguns lugares da África, como meio de mostrar sua virilidade e, acima de tudo, o poder:

A poligamia dá privilégios. Ter mordomia é coisa boa: uma mulher para a cozinha, outra para lavar os pés, uma para passear, outra para passar a noite. Ter reprodutoras de mão-de-obra, para as pastagens e gado, para os campos de cereais, para tudo, sem o menor esforço, pelo simples facto de ter nascido homem (CHIZIANE, 2008, p. 94).

Assim, a poligamia não é substituir uma mulher por outra, e sim possuir mais de uma, pois, como explica Kabengelê Munanga (1988, p. 14), a poligamia não se fundamenta no prazer sexual. A poligamia tem funções econômicas, políticas, religiosas, culturais e sociais importantíssimas. No continente africano, na área subsaariana, a poligamia é adotada por alguns países cujas sociedades são mais tradicionais.

Que sistema agradável é a poligamia! Para o homem casar de novo, a esposa anterior tem que consentir, e ajudar a escolher. [...] Não é esperar que uma envelheça para trocá-la por outra. Não é esperar que uma produza riqueza para depois a passar para outra. Poligamia não depende da riqueza ou da pobreza. É um sistema, um programa (CHIZIANE, 2008, p. 96).

No desenrolar da narrativa, pode-se perceber que Rami sai de sua zona de conforto, passa de uma mulher que vive a serviço do marido a uma questionadora dos papéis atribuídos à mulher naquela sociedade. Ela questiona as diferenças entre o comportamento dos homens e o das mulheres, enfatizando a questão da alteridade presente na narrativa.

Pode-se constatar que a escritora Paulina Chiziane apresenta a narrativa como um texto costurado com linhas de diferentes cores e texturas a partir da recuperação de histórias orais ligadas às questões de raça e gênero, levando a reflexões políticas, culturais e sociais acerca da nação moçambicana.

Por toda a narrativa, a questão da identidade feminina, da subjetividade da mulher moçambicana, é problematizada através do drama existencial, vivido pelas personagens. Rami indaga não somente sobre as condições da mulher na sociedade moçambicana, mas também da mulher africana.

As relações humanas no texto de Paulina Chiziane caracterizam-se pela identificação do Eu (a mulher, as esposas de Tony) em relação ao Outro (o homem, Tony). A busca pela identidade da mulher em *Niketche* acentua as diferenças existentes na sociedade patriarcal. Os contextos sociais moçambicanos explorados pela autora sugerem uma discussão sobre a identidade moçambicana.

Com a passagem a seguir, percebemos que o gênero é uma questão fortemente discutida no romance, pois Rami, a protagonista, não aceita sua vida, refletindo, indagando sempre sobre sua condição de mulher. Questões, como o casamento, a divisão do trabalho, o espaço da mulher dentro da sociedade e o poder masculino sobre a “fragilidade” feminina são intensamente debatidos pela voz de Rami e pelas vozes das outras esposas de Tony.

Mães, mulheres. Invisíveis, mas presentes. Sopro de silêncio que dá luz ao mundo. Estrelas brilhando no céu, ofuscadas por nuvens malditas. Almas sofrendo na sombra do céu. O baú lacrado, escondido neste velho coração, hoje abriu-se um pouco, para revelar o canto das gerações. Mulheres de ontem, de hoje e de amanhã, cantando a mesma sinfonia, sem esperança de mudanças (CHIZIANE, 2008, p. 103).

Paulina Chiziane toca no tema da condição feminina em Moçambique e torna-o uma porta de entrada para a discussão de vários temas relacionados ao universo feminino moçambicano com a intenção de questionar as relações culturais existentes entre a “tradição africana” e a “modernidade ocidental”, entre o espaço urbano e rural, e entre diferentes culturas dentro do mesmo país.

Podemos estender essa perspectiva à produção literária de Chimamanda Ngozi Adichie. No artigo **Explicatures in Conversational Discourse in Adichie's “Purple Hibiscus”**, Niyi Osunbade (2009) apresenta um exemplo de como a autora também observa as condições sociais para alimentar sua produção literária:

“Purple hibiscus”, for instance, cinematically presents the oddities in Nigeria as well as Africa in general. Particularly, it x-rays the tyrannical trauma of anarchical-cum draconian leaderships (both within the family and society at large) being experienced by the Africans. This is portrayed through the family of Eugene Achike blessed with material wealth, but mined tragically by the cruel abuses of this father turned callous by a conservative form of Catholicism. (OSUNBADE, 2009, p. 140)⁸².

O primeiro romance de Chimamanda Ngozi Adichie, concentra-se na casa de Eugene

⁸² **Hibisco roxo**, por exemplo, apresenta, cinematograficamente, as esquisitices da Nigéria, bem como da África em geral. Particularmente, ele apresenta um raio-X do trauma tirânico provocado por lideranças draconianas (tanto dentro da família quanto da sociedade em geral), vivenciado pelos africanos. Isto é retratado através da família de Eugene Achike que são abençoados com riqueza material, mas minados, tragicamente, pelos abusos cruéis deste pai que se tornou insensível através de uma forma conservadora do catolicismo.

Achike em uma Nigéria pós-independência. Eugene é um empresário bem-sucedido, muito respeitado pela comunidade local e que sujeita sua família a uma rotina de abusos físicos e psicológicos. Os eventos políticos que acontecem são filtrados pelo olhar da adolescente Kambili, filha de Eugene. Adichie descreve um estado pós-colonial falido: um regime instalado através de um golpe militar, o aumento da violência e da repressão do estado totalitário – uma verdadeira caricatura da história da Nigéria – em contraste à descrição detalhada do espaço e da vida privada da família Achike.

As mulheres são apresentadas através de elementos de força e expressão corporal para ilustrar emancipação feminina: Beatrice, mãe de Kambili e esposa de Eugene, fala quase sussurrando, caminha mancando, mantém o olhar baixo; Ifeoma, irmã de Eugene, caminha rápido, é assertiva, fala muito e alto; Amaka, filha de Ifeoma, uma adolescente como Kambili, que não tem medo de expressar suas opiniões em casa, enquanto Kambili gagueja e treme nas poucas vezes em que fala.

A casa da tia Ifeoma é descrita como um ambiente feliz e harmonioso enquanto a casa de Eugene é um ambiente de opressão. Ele agride os filhos por qualquer desobediência às normas da casa e agride a esposa quando os filhos se comportam de forma considerada inapropriada. Por outro lado, mesmo sendo um ambiente mais leve, a família de Ifeoma passa necessidades financeiras uma vez que ela é professora universitária e, em um regime militar, as universidades sofrem com a repressão do governo. Além disso, mesmo sendo uma mulher independente, ela é alvo de comentários depreciativos de seu próprio pai por ser apenas uma mulher porque, segundo ele, isso não conta.

Uma visita de alguns dias à casa da tia Ifeoma é o início de uma mudança de comportamento e pensamento em Kambili e seu irmão Jaja. O pai deles é um homem extremamente religioso, fanático, fruto de uma educação católica que impõe à esposa e filhos a necessidade de manterem as tradições religiosas e não as pagãs, representadas pelo avô Papa Nnukwu, que ele nunca visita.

Silêncio e fala; repressão e espontaneidade; violência do estado e abuso familiar; censura e liberdade de expressão; emancipação e subalternidade são paralelos que se desenvolvem após a visita de Kambili e Jaja à casa da tia Ifeoma: a possibilidade de experimentar a liberdade de falar o que pensa em uma conversa casual, risos, música e relações interpessoais, abrem os olhos dos dois jovens para os absurdos vividos em casa e permite que Kambili descubra sua própria voz. Após a quebra da ordem estabelecida por Eugene, observamos os eventos que levam à sua morte trágica. Uma consequência de todas as agressões sofridas pela esposa Beatrice.

É importante observar que o ponto de vista de Kambili é o centro da narrativa, mesmo quando as ações de Jaja ou do pai são cruciais, um elemento estrutural importante na perspectiva feminista de Adichie. Assim como a contribuição da tia Ifeoma e da prima Amaka para a emancipação de Kambili e a mudança de comportamento que afeta Beatrice, ao ponto de fazê-la tomar uma atitude radical em relação ao marido, são aspectos que ilustram a aliança entre mulheres para combater a opressão e a violência que sofrem, cometidas pelo chefe da família Achike, em nome de uma moral religiosa extrema.

Além da religião, o imperialismo a partir do ponto de vista do colonizado, a sua influência na representação do africano e a colonização são temas recorrentes na narrativa de Adichie, como forma de denunciar a subalternidade das suas personagens, como podemos observar nos comentários críticos de Gloria Ada Fwangyil, em **A Reformist-Feminist Approach to**

Chimamanda Ngozi Adichie's "Purple Hibiscus". A autora argumenta que:

Domestic violence is the most common form of gender abuse in "Purple Hibiscus". Beatrice experiences this abuse in the hands of her husband and bears it in silence. The shame associated with domestic violence, rape and other forms of indignity meted to women persist because they are afraid of the repercussions and stigma. Beatrice endures physical battering in the hands of Eugene yet she never tells anyone. (FWANGYIL, 2011, p. 264)⁸³.

A condição de subalternidade é vivida por aqueles sujeitos que são subordinados e inferiorizados em relação a outros se, por exemplo, fazem parte de níveis mais baixos da sociedade. Esses sujeitos subalternos são, portanto, excluídos dos âmbitos de representação histórica, cultural, política e legal, além da perspectiva de participação plena no status social dominante.

Gayatri Spivak (2010) afirma que, além do conceito de subalternidade delimitada pelo imperialismo, devemos também refletir sobre o conceito de sujeito feminino, utilizado por vertentes da crítica feminista. Nesse caso, o silenciamento da mulher pode ser ampliado quando diferenças étnicas e de classe social se sobrepõem e a subjugam na condição de subalterno. É mais uma questão de que, apesar de homens e mulheres serem objetos da historiografia colonial e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. 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, 2010, p. 85).

Nas narrativas pós-coloniais, há vestígios das guerras pela independência e da tentativa de (re)construir uma identidade nacional para o país, atravessada pelo colonialismo e pelos movimentos de libertação que se confundem com a condição da mulher em Moçambique e na Nigéria. Essas narrativas expõem a experiência da mulher de ser e estar no mundo, historicamente marcada pela humilhação social e pela invisibilidade pública, uma vez que os corpos femininos tornaram-se invisíveis em todos os aspectos, oprimidos, tanto pela sociedade patriarcal quanto pelo discurso pós-colonial, que anulava a cultura local para total assimilação e idealização dos valores europeus.

Paulina Chiziane e Chimamanda Adichie transmitem a situação de cada personagem nos seus romances, lidando com as condições sociais discriminatórias da sociedade em que vivem, fazendo de seus textos ferramentas poderosas para a recuperação e afirmação da identidade da mulher, problematizando as relações de gênero na sociedade contemporânea. Em **Niketche** e em **Hibisco roxo**, apesar do contexto social, podemos ver uma quebra de paradigmas no que toca à subalternidade das personagens femininas, quando as mulheres representadas se tornam conscientes do seu estado de inferioridade, culminando em uma possibilidade de expressão e reconstrução de si mesmas. Uma das propostas dos estudos sobre subalternidade é abrir espaços que favorecem essas vozes serem representadas e não apenas falar sobre estes assuntos ou sobre mulheres em condição subordinada.

Os textos dessas autoras procuram apresentar personagens que lutam para superar as

⁸³ A violência doméstica é a forma mais comum de abuso de gênero em **Hibisco roxo**. Beatrice experimenta este abuso nas mãos de seu marido e o carrega em silêncio. A vergonha associada à violência doméstica, estupro e outras formas de indignidade infligidas às mulheres persistem porque elas têm medo da repercussão e estigma. Beatrice vivencia o espancamento físico nas mãos de Eugene e, ainda assim, ela nunca diz a ninguém.

adversidades impostas pelo colonizador e as tradições patriarcais de seu próprio povo. A condição feminina e a construção de identidade no período pós-colonial foram marcadas pela imposição e pela força do colonialismo mesclado a aspectos da cultura europeia.

A escrita pode ser entendida como uma estratégia de poder desenvolvida pelas mulheres, no enfrentamento de situações em que as relações de gênero contribuem para a opressão feminina. Uma opressão que é tanto física, quanto intelectual, pois as características femininas sempre foram consideradas mais frágeis e vulneráveis, vinculadas ao corpo e confinadas às exigências biológicas da reprodução; enquanto os homens se apropriaram do campo do conhecimento e do saber, com suas características associadas à mente e à produção intelectual (XAVIER, 2007).

Em vista disso, a literatura pós-colonial africana de autoria feminina, aqui representada por Paulina Chiziane e Chimamanda Adichie, acrescenta à sua importância um valor discursivo político, pois está engajada em uma ordem social que reivindica valores feministas de emancipação e participação ativa da mulher na sociedade, na cultura, na escrita, na crítica à sociedade patriarcal, além de projetar uma transformação da realidade de opressão através de suas personagens, por meio da conscientização, da inserção cultural da mulher e da conduta revolucionária.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Hibisco roxo**. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. African “Authenticity” and the Biafran experience. **Transition**, Issue 99, Indiana University Press, pp. 42-53, 2008.
- _____. **O perigo da história única** – subtitle transcript, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br acessado em: 08/01/2020.
- CHABAL, Patrick. **Vozes Moçambicanas**. Literatura e Nacionalidade. Lisboa: Vega, p. 292-301, 1994.
- CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. 4ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- _____. **“Ser escritora é uma ousadia!!!”**. Entrevista a Rogério Manjate, ao telefone. Disponível em <http://grafiasnegras.blogspot.com/2013/11/entrevista-paulina-chiziane-sobre.html>, Acesso em nov. 2019.
- FWANGYIL, Gloria A. A Reformist-Feminist Approach to Chimamanda Ngozi Adichie’s *Purple Hibiscus*. **African Research Review**, vol. 5, nº 20, 2011, pp. 261-274.
- MUNANGA, Kabengelê. **Negritude**: usos e sentidos. 2. ed. São Paulo: Ática, Coleção Princípios, 1988.
- OSUNBADE, Niyi, Explicatures in Conversational Discourse in Adichie’s *Purple Hibiscus*. **Nordic Journal of African Studies**, 18.2, 2009, pp. 138-153.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** – o corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

DORES E AFETOS EM REDE DE MULHERES: VIDA E OBRA DE ODAILTA ALVES

ISLENE CATÃO DA SILVA
MONALIZA RIOS SILVA

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo demonstrar, através da análise literária, de quais formas o epistemicídio discutido por Carneiro (2005) legitima o apagamento de intelectuais pretas/os. Para tanto, utilizaremos como *corpus* de nossas análises alguns poemas da escritora recifense Odailta Alves, com foco em sua vida e obra. Odailta Alves é uma mulher preta, periférica, que trabalha com uma rede de mulheres. Escreveu diversos livros, entre eles o **Cativeiro de Versos** (2018), o **Letras Pretas** (2019) e o **Escrevivências** (2019) revelando, através da sua escrita, suas vivências, suas dores e os seus afetos. A metodologia utilizada para a pesquisa foi a bibliográfica, com análise de poemas e discussão da epistemologia utilizada e a entrevista não estruturada, na qual é possível que haja uma interação maior entre entrevistada e entrevistadora. Após a entrevista, foi feita a transcrição de conteúdo dos áudios que, para Manzini (2012), é uma das etapas da entrevista em que a pesquisadora se afasta do papel de pesquisadora-entrevistadora e se coloca no lugar de interpretadora de dados. Como resultados encontrados, pudemos observar, através da fala e versos de Odailta Alves, a necessidade urgente de que pretas/os ocupem os mais diversos ambientes (incluindo o acadêmico), pois o racismo ainda institucionalizado silencia as vozes de negros/as que tentam ocupar um lugar prioritariamente hegemônico e branco.

PALAVRAS-CHAVE: Rede de Mulheres, ativismo de pretas, Odailta Alves.

O conceito de **doridade**, estabelecido por Piedade (2017), defende que só mulheres pretas conseguem entender as dores de outras mulheres também pretas. Odailta Alves vivenciou isso desde quando nasceu e compartilhou a vida e as dificuldades com outras pretas. Suas vivências são combustível para a sua escrita que além de ser militante, é também uma escrita amorosa, sexual e carinhosa, afinal as pretas não escrevem apenas sobre dor.

Como uma mulher preta, que viu a verdadeira face do preconceito racial na favela que morava, luta em prol de uma sociedade antirracista para que outras pessoas, também marginalizadas pelo sistema, consigam ultrapassar as barreiras de um cenário sociopolítico e cultural que tenta apagá-las das mais diversas formas. A poeta furou a bolha do racismo institucional que nos condiciona à marginalidade nos mais diversos âmbitos e, além disso, usa a sua voz potente para denunciar as opressões diárias as quais pessoas pretas são acometidas. Odailta Alves transcende o esperado e usa sua força de mulher negra para exigir respeito para si e para os seus.

A metodologia utilizada para esta pesquisa foi a bibliográfica, com análise de poemas e discussão da epistemologia utilizada e uma entrevista feita no período da pandemia do COVID-19, no dia vinte e sete de maio de dois mil e vinte, às 15h, através da plataforma *Zoom*, com duração de uma hora. O método utilizado para entrevista foi do tipo entrevista não estruturada, na qual é possível que haja uma interação maior entre entrevistada e entrevistadora. Após a

entrevista, foi feita a transcrição de conteúdo dos áudios que, para Manzini (2012), é uma das etapas da entrevista em que a pesquisadora se afasta do papel de pesquisadora-entrevistadora e se coloca no lugar de interpretadora de dados. Ou seja, é possível a retomada da pesquisadora pelo discurso evidenciado na fala da entrevistada, para utilização deste mesmo discurso em contextos do objeto de pesquisa.

O interesse no tema desta pesquisa, que foca em poemas da escritora preta recifense Odailta Alves, dá-se pelo fato de que, no lugar de mulher preta, procuramos buscar Literaturas escritas por mulheres pretas e que consigam vincular questões interseccionais⁸⁴ de gênero-raça-classe (AKOTIRENE, 2019). Além disso, buscamos representatividade para combater as práticas hegemônicas de branquitude reproduzidas em vários espaços, incluindo o acadêmico.

Portanto, o objetivo deste artigo é demonstrar de quais formas o **epistemicídio**, discutido por Carneiro (2005), legitima o apagamento de intelectuais pretas/os. Além de trazer discussões sobre posturas racistas e sexistas, em várias esferas da sociedade, segundo aponta Gonzalez (2018), em seu texto *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*, de 1980. Somado a isso, esperamos analisar a literatura da autora, pois ela explicita opressões sofridas por mulheres pretas no espaço da escrita literária. Essas opressões geram mecanismos de resistência/resiliência entre pretas pela luta por ocupação de espaços de poder, como o da escrita.

A educadora e teórica Sueli Carneiro (2005) postula que os povos subjugados sofrem um processo de aniquilação e desqualificação onde os seus conhecimentos intelectuais são inferiorizados pelos povos dominantes. A teórica defende que esse fenômeno se trata de um **epistemicídio** racial, ou seja, são negadas condições de estudo de qualidade para os povos pobres e favelados (pretos em sua maioria) e depois, o fato de não ter acesso à educação torna-se um instrumento de opressão. Atravessar o epistemicídio, como forma de resistência, é uma maneira de combater um sistema que tenta oprimir os povos pela intelectualidade. E, quando Odailta Alves consegue publicar e veicular os seus escritos, ela transpassa esse sistema discriminatório.

Odailta Alves foi a primeira pessoa da família a aprender a ler e escrever dentro de um barraco de madeira, chão de barro e fogão à lenha, onde morava com mais oito familiares. Viveu uma infância e adolescência feliz e apesar da extrema miséria, tinha também muito amor e experiências vividas e compartilhadas. Criada por muitas mulheres negras (mãe, avó, tia, vizinhas), Alves acredita que nenhuma outra leitura é tão importante quanto a leitura de mundo que ela aprendeu a ter com as mulheres com as quais convivia.

Piedade (2017), com o seu conceito de dororidade, discute o fato de que, para além da sororidade que em sua maioria alcança as mulheres brancas, a dororidade está inserida em pautas do Feminismo Negro que contempla pretas que compartilham dos mesmos anseios, sofrimentos e medos. A dororidade une mulheres que lutam e resistem pelo mesmo objetivo.

Segundo Gonzalez (2018), a “mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta” (p. 193), entendemos que é na contramão dessa imagem subalterna de pretas que transita a poética de Alves, como sinônimo de resistência de

⁸⁴ Sobre o termo **interseccionalidade**, entendemos o conceito desenvolvido por Kimberlé Crenshaw e trazido por Carla Akotirene (2019): “a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe (AKOTIRENE, 2019, *Ebook*, Posição 71-2).

mulher preta na luta em prol de uma sociedade antirracista, “sairei de torço pelas ruas/e torcerei o seu olhar reprovador” (ALVES, 2016, p. 14).

A escritora começou a ter estímulos criativos na infância, quando inventava finais engraçados de anedotas, para que a sua avó-mãe pudesse rir. Na infância teve também a escrita estimulada por meio de cartas que escrevia a pedido de familiares e vizinhos que não sabiam ler. A autora escreve sobre militância, dores, amores, afetos, tesão e também sobre carinho. Sobre isso, lembramos de uma obra de Odailta Alves, cujo título foi inspirado no conceito desenvolvido pela escritora preta mineira, radicada no RJ, Conceição Evaristo: **escrevivência**. Sobre esse conceito, Evaristo discute que se trata da escrita que nasce das experiências vividas cotidianamente por mulheres pretas no escopo de uma sociedade racista-machista-classista (EVARISTO, 2016).

Apesar de Alves ter furado a bolha do sistema que nos condiciona a situações de marginalidade, Odailta Alves é consciente do seu lugar de fala e faz questão de combater possíveis discursos meritocráticos que, covardemente, podem levantar o argumento: “se ela conseguiu, qualquer um que se esforçar também consegue” (Entrevista concedida por Odailta Alves, em 27/05/2020). Sobre essa questão, o conceito de **interseccionalidade** defendido por Akotirene (2019) nos ajuda. A teórica afirma que a verdadeira libertação das pessoas das amarras do sistema, só se dará de forma interseccionada. Ou seja, as lutas por liberdade devem ser encaradas sob a perspectiva do entrelaçamento de opressões que envolvem gênero, raça e classe, não por questões de meritocracia.

Parafraseando Gonzalez (2018), na sociedade brasileira, o grupo hegemônico ocupa as melhores casas, os bairros bem situados, mais seguros e vigiados também, seja pela polícia, seja por seguranças particulares. Já o lugar do negro, desde a época da escravidão, é totalmente o oposto. A população negra, após a “abolição da escravatura”, saiu das senzalas sem nenhuma assistência do Estado e foi para as favelas.

Portanto, quando uma mulher negra, advinda da favela, consegue escrever, publicar e vender os seus livros, ela afronta todos os meios de opressão racista que lhe atravessa e consegue fazer com que outros negros também se enxerguem dentro da academia, da literatura e dos espaços de poder.

Os versos do poema “Não falarei de amor” publicado na **Antologia Profundanças 3**, conseguem abarcar toda a imensidão que perpassa o racismo na sociedade. Todo o poema é construído trabalhando o conceito de interseccionalidade, discutido por Akotirene (2019), em que gênero, raça e classe são transpassadas nas diversas formas de opressão, postuladas pelo colonialismo, pelo capitalismo e patriarcado e perpetradas pelos mecanismos do Estado.

Odailta Alves começa o poema fazendo uma crítica à imagem construída socialmente de que as mulheres só escrevem sobre amor “Eu não falarei de amor/ Nem se esse for/O meu último verso/Nem se amor for embora/Só por pirraça/Eu não falarei de amor” (ALVES, 2019, p. 140). Para além dessa característica, ainda na primeira estrofe, a voz poética desconstrói também a ideia de amor platônico, embranquecido e hegemônico “O meu amor morre de graça/O meu amor dorme na praça” (ALVES, 2019, p. 140).

Na segunda estrofe, a autora faz uma crítica ferrenha e explícita ao genocídio da juventude negra “Enquanto a juventude negra/Estiver sendo exterminada/O meu amor está congelado/Numa gaveta de necrotério” (ALVES, 2019, p. 140), deixando explícito, mais uma vez, que o amor representado pela voz poética está de luto. Fazendo ligação com isso, podemos

trazer o conceito de epistemicídio, discutido por Carneiro (2005), pois para além de matar a juventude negra, o Estado também apaga e silencia as/os pretas/os em todos os âmbitos sociais, impossibilitando-as/os de ter acesso a uma vida digna.

Na terceira estrofe, a voz poética aborda, mais uma vez, os aspectos do epistemicídio: “Eu não falarei de amor/Enquanto meus pretos e pretas/Forem encarcerados/Meu amor está algemado/Com passaporte pro cemitério” (ALVES, 2019, p. 140). Ou seja, o Estado, mesmo sendo o grande culpado de tanta falta de assistência para a população, apaga os pretos/as e prende-os, muitas vezes sem um motivo aparente e apenas por racismo mesmo. É importante notar que quando Odailta usa as palavra “passaporte para o cemitério”, ela demonstra uma das faces mais cruéis e racistas do estado, dizendo que o destino dos presos é a morte. Esse verso é uma crítica também ao sistema prisional brasileiro que, dentre outros aspectos, é desumano.

A escrevivência (EVARISTO, 2016) nos permite escrever sobre o que já vivemos. Na quarta estrofe, Odailta Alves procura nos mostrar a mercantilização dos corpos negros através do que ela vive, já que é uma preta que viveu na periferia “Enquanto eu for a carne/Mais barata do mercado/Meu amor está de mãos calejadas/E bolsos vazios” (ALVES, 2019, p. 140). Para além das escrevivências, esses versos reafirmam o pensamento de Lélia Gonzalez (2018) quando a teórica fala que o/a negro/a só é valorizado no carnaval. Nos demais dias do ano os/as pretos/as são vistos como “suspeitos” e para eles só sobram os empregos mais “subalternos”.

Uma mulher negra consegue sentir e entender a dor da outra de preta. Na quinta estrofe Odailta Alves aborda o conceito de dororidade, abordado por Piedade (2017), “Meu amor tem autoestima baixa/Pisada por esse mundo doentio” (ALVES, 2019, p. 140). Odailta Alves sabe que a solidão da mulher negra é comum entre as pretas porque, possivelmente, conviveu com isso. Os padrões de beleza da sociedade estão, estruturalmente, na perspectiva do branco. Portanto, o que mais vemos nas mídias são esse tipo de beleza. Logo, o processo que leva as negras a terem uma autoestima alta e se acharem bonitas é muito mais trabalhoso e constante, e a escritora sente essa dor juntamente com outras mulheres pretas.

No último verso a poeta, para além de fazer uma crítica ao sistema escravocrata, demonstra sua pauta constante de luta “Por enquanto, meu verso é edema/Inchaço de dor/Minha poesia sangra/E mancha as páginas brancas/Do livro do colonizador” (ALVES, 2019, p. 140). Nesses versos, Alves nos mostra o quanto que a sua escrita surge como um objeto de luta contra um sistema que tenta apagar os pretos/as todos os dias.

Odailta Alves sentiu o processo de aniquilação e silenciamento da sua voz e intelectualidade (CARNEIRO, 2005) na pele. Portanto, a estrofe que começa o poema “Silêncio Indigesto” publicado em 2019 no seu livro **Letras Pretas**, já demonstram a sua intenção “Num gesto de rebeldia eu quebrarei.../Esse silêncio que detesto/Silêncio que inviabilizou meus ancestrais/Silêncio que me exclui dos espaços de poder/Silêncio que você naturaliza/Finge não vê/Silêncio que me deixa pra trás” (ALVES, 2019, p. 10). O poema começa fazendo alusão ao epistemicídio (CARNEIRO, 2005) que invisibiliza, massacra, anula, apaga e silencia os corpos negros/as das mais diversas maneiras e nos mais variados âmbitos.

Nas estrofes seguintes, a escritora faz referência ao silenciamento dos pretos/as que a sociedade ignora e afirma que esse silêncio precisa ser digerido e devolvido para os que tentam nos silenciar “Preciso derramar-te em meu copo/Exorcizar-te do meu corpo/E depois servir-te puro” (ALVES, 2019, p. 10). Além disso, ainda nessas estrofes, Alves critica o genocídio da população negra, lembrando o caso do garçom que foi morto por policiais no Rio Janeiro, após

confundirem seu guarda-chuva com um fuzil “Silêncio que me mata sorridente/Que confunde guarda-chuva com fuzil” (ALVES, 2019, p. 10) e lembrando o caso da família de negros que teve seu carro atingido por oitenta tiros, também no Rio de Janeiro “Dispara 80 tiros numa família preta/Extermínio! Genocídio/E não comove a pátria mãe gentil/Silêncio Institucional” (ALVES, 2019, p. 11) Esses versos reforçam o pensamento de González (2018) quando a mesma afirma que a polícia que protege os brancos é a mesma que amedronta, reprime e violenta as/os pretas/os nas favelas.

Na quarta estrofe, percebemos as questões de interseccionalidade, defendidas por Akotirene (2018). A poeta Odailta Alves, reconhece, em seus versos, que a opressão é uma questão de gênero, raça e classe “Precisamos queimar o silêncio em praça pública/E nesse fogo bem alto/Jogar os racistas!/Aproveitamos para jogar os machistas, machões, fascistas/Queimar o silêncio” (ALVES, 2019, p. 11). Ou seja, ela reconhece todas as questões que envolvem o racismo institucional, e usa sua escrita como instrumento de encorajamento e luta por uma sociedade com equidade. Além desses aspectos, a escritora trabalha com a desconstrução da ideia de que as leis do regime escravocrata foram justas para os negros/as escravizados “Queimar o silêncio é perguntar o que fora feito/Das crianças paridas pelos Ventres Livres/De mães escravizadas” (ALVES, 2019, p. 11), afirmando sempre que até hoje o racismo é latente e não permite ocupar espaços de poder “É ocupar as universidades/Não como exceção/Mas como regra!” (ALVES, 2019, p. 11).

Por fim, a autora termina o poema reafirmando que acabar com o silêncio institucional (branco, macho, cristão, hegemônico) é necessário e urgente. E para isso, Alves usa das suas **escrevivências** (EVARISTO, 2016) e os seus poemas para atingir esse sistema racista que invisibiliza, estupra e machuca os corpos afrodescentes sem pedir permissão “Queimarei esse silêncio/Que, sem minha permissão/Abre minhas pernas e me fode todo dia/Queimarei esse silêncio/Com o fogo da poesia” (ALVES, 2019, p. 12). A poeta recifense, nesse poema, consegue demonstrar toda a sua revolta, rebeldia e luta para a construção de uma sociedade antirracista de fato.

Pessoas pretas, historicamente, nunca estiveram nas melhores estatísticas. Essas pessoas quase sempre “estão na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação” (GONZALEZ, 2018, p. 193). Portanto, encontrar a identidade negra e aperceber-se dos processos racistas que rodeiam as pretas/os, numa sociedade que tenta apagar o racismo, não é fácil nem rápido. Além desses processos, ainda existem as manobras sociais que tentam, de várias maneiras, inviabilizar o acesso de pessoas pretas à educação, às produções culturais e ao mercado de trabalho.

No espaço da favela, por exemplo, a polícia não protege os moradores, ela é só mais um instrumento legalizado e estatal de opressão dos povos pobres. Além disso, as comunidades não contam com os serviços básicos de saneamento e educação de qualidade, por exemplo. Como se já não bastasse jogar as/os novas/os escravizadas/os para às margens da sociedade, o sistema criou um discurso racista, elitista e meritocrático sobre as/os moradoras/es da favela, transformando-as/os em pessoas perigosas.

De forma pensada, o sistema não divulga “a outra face” das comunidades, onde as crianças brincam e são felizes, como citou Odailta Alves em um trecho da entrevista: “Então, assim... era ao mesmo tempo transpassado pela violência e pela miséria, mas, também tive uma infância de muitas vivências” (Alves, 2020). Transformar as favelas em um lugar de perigo é não

só apagar as pessoas que vivem nela como impedir que elas ocupem suas territorialidades nas cidades. Quebrar com esses paradigmas, assim como fez Alves, é ousar desmontar o sistema, conforme afirmam seus versos: “Sou filha do Recife, da senzala dos tempos modernos... Recife que só era doce nas festas de São Cosme e Damião, e no terreiro de Mãe Lúcia dançávamos para os ibejis, sem medo, com respeito, e saquinhos na mão” (ALVES, 2016, p. 34).

As literaturas escritas por pretas/os não são amplamente divulgadas no nosso país, seja nas gôndolas das livrarias, seja nas escolas e universidades, e isso não ocorre à toa. O Brasil foi o último país a abolir a escravidão, ou seja, ele é fruto de um sistema racista e genocida que tenta apagar as vozes negras impedindo que elas se expandam e consigam alcançar a liberdade plena de direitos, ocupando assim as universidades (temos poucos pretos/as nesse ambiente), os altos cargos públicos, a política, etc.

Carneiro (2005) postula que para que os grupos hegemônicos consigam permanecer no *status* de poder onde estão, eles precisam deslegitimar e desqualificar os conhecimentos dos povos subjugados. Fazendo isso, o único conhecimento legítimo e aceito seria o dos povos dominantes, pois o epistemicídio sequestra e mata a racionalidade dos povos subjugados, além de colocá-los como seres inferiores. Os frutos desse epistemicídio são refletidos na sociedade diariamente. Os padrões de belezas impostos não são em sua grande maioria pretos, e quando os são, não conseguem abarcar o colorismo que permeia a população negra. Diante desse cenário, onde tentam a todo momento nos colocar como “não padrão”, involuntariamente as/os pretas/os tentam enquadrar-se no que é imposto.

Logo, quando alguma pessoa preta consegue estourar a bolha racista social, ela se torna uma exceção. Esse fato, nem de longe deveria ser comum num país onde a grande parte dos seus habitantes é preta ou parda. Em um trecho da entrevista com Odailta Alves, ela fala: “O fato de eu ter conseguido furar de certo modo a bolha do racismo [...], não significa que eu consegui porque eu me esforcei muito e as pessoas que estão na favela não se esforçam nada” (Alves, 2020). Esta afirmação, reforça a ideia de que faltam oportunidades de aprendizagem, planejamento e trabalho para a juventude da favela e esse descaso corrobora o fato de que poucas/os negras/os chegam até às universidades, conseguem um emprego nos altos cargos e são respeitados em todos os espaços.

A voz de uma mulher negra, quando ecoada, representa as vozes e dores daquelas/es que não puderam falar porque foram caladas pelo racismo estrutural, pois assim como Alves afirma na sua entrevista “A militância era ter o pão de cada dia” (Alves, 2020). Ou seja, para sobreviver num contexto de opressão, as/os negras/os precisam de um esforço grande até para conseguir se alimentar e esse esforço demanda tanto tempo que outras questões, como a de “militar” se tornam menores e superficiais.

Para esse cenário de opressão mudar, o racismo precisa ser discutido, combatido e criminalizado. Além disso, os negros/as precisam se sentir representados em todos os espaços. É isso que Odailta Alves faz. Ela consegue, através de sua poética, trazer as suas experiências cotidianas que refletem a verdadeira situação de afrodescendentes no Brasil. Para além disso, consegue inspirar e fortalecer a luta dos negros e, principalmente, negras, por uma vida digna, livre e longe das imposições do patriarcado branco. Sua escrita representa a sua ancestralidade e “empretece” os espaços ocupados majoritariamente por brancos.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Coleção Feminismos Plurais - Coord. Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, Odailta. **Clamor Negro**. Recife: [s.n], 2016.

_____. **Cativeiro de Versos**. Recife: [s.n], 2018.

_____. **Letras Pretas**. Recife: [s.n], 2019.

_____. **Escrevivências**. Recife: Castanha Mecânica, 2019.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser**. Tese de Doutorado. FEUSP/Universidade de São Paulo: São Paulo, 2005.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo fala sobre o conceito de Escrevivência. In: **Estação dos Livros**: Rádio da Universidade UFRGS - 1080 AM. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/estacaodoslivros/conceicao-evaristo-fala-sobre-o-conceito-de-escrevivencia/>>. Acesso em 20/jun./2020.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera Para As Rosas Negras** - Lélia Gonzalez em primeira pessoa... Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018, p. 190-214.

MANZINI, Eduardo José. Uso da Entrevista em Dissertações e Teses Produzidas em um Programa de Pós-Graduação em Educação. In: **Revista Percurso**. Maringá, v. 4, n. 2, p. 149-171, 2012.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

Profundanças 3: antologia literária e fotográfica. Org. Daniela Galdino. Ipiaú: Voo Audiovisual, 2019. p 137-146.

ANÁLISE DA OBRA DELPHINE DE MADAME DE STAËL À LUZ DA REVOLUÇÃO FRANCESA

LOUISE SALLES SCHAEFFER⁸⁵

RESUMO: O seguinte artigo tem como objetivo apontar e analisar o livro *Delphine*⁸⁶ (1802) escrito por Madame de Staël sob o contexto histórico, social e político vivido pela França durante os anos iniciais da Revolução Francesa (1789-1792). Madame de Staël foi uma escritora franco-suíça do século XIX que contribuiu fortemente para a disseminação do romantismo europeu. A partir de suas ideias sobre literatura, liberalismo, teorias literárias, tradução e outros diversos temas, Staël foi a grande responsável pelo intercâmbio cultural entre a França com outros países da Europa, principalmente Alemanha e Itália. Suas ideias libertárias fizeram com que análises comparatistas fossem elaboradas dentro do campo político, literário e social no continente europeu. A análise proposta, parte do estilo literário inserido na escrita de Staël, uma vez que, a escritora aborda temas políticos e sociológicos como o status da mulher, o liberalismo político, o suicídio, o divórcio e a emigração a partir de um gênero muito conhecido na literatura, a escrita epistolar. Inicialmente, o artigo oferece uma abordagem contextual da Revolução Francesa e a participação política de Madame de Staël, logo depois, ele analisa a inserção do livro *Delphine* (1802) dentro do cenário revolucionário francês. É a partir da escrita do seu primeiro romance historiográfico e quase, autobiográfico, que é possível compreender os pensamentos e interesses de uma escritora tão célebre, mas atualmente tão pouco lida.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução Francesa, escritoras francesas, século XIX.

INTRODUÇÃO

A revolução Francesa (1789-1799) foi uma revolução social de massa, ela também é caracterizada como ecumênica, ou seja, considerada um dos acontecimentos políticos e sociais mais importantes da história contemporânea universal (HOBBSAWM, 2015, p.99). Foi uma revolução que impactou o mundo todo e segue até os dias atuais como um dos eventos mais marcantes da história. Não cabe nesse artigo explicar o que foi a revolução nem suas consequências históricas⁸⁷, mas sim, mostrar a influência política e social dos desdobramentos desse importante fato que refletiram fortemente na concepção e na escrita de Madame de Staël no seu romance *Delphine* de 1802 durante os anos de 1789 a 1792. Todavia, é importante contextualizar o cenário o qual Madame de Staël estava inserida.

O movimento revolucionário de 1789 teve rupturas políticas e sociais, as quais proclamaram novos valores e mudanças significativas para o mundo todo. “Podemos evoca-lo em torno de três temas: “feudalidade”, “sociedades de ordens” e “absolutismo”(…) essas são as

⁸⁵ Mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

⁸⁶ A opção de *Delphine* em itálico é para referenciar a obra, já a escolha por *Delphine* escrito de maneira tradicional remete à personagem do livro.

⁸⁷ Sobre a Revolução Francesa ver: Hobsbawm (2015), Vovelle (2012), Furet (1968), Chartier (1990), Lefebvre (1989), Michelet (1988), Hunt (1984).

três referências que podem nos guiar para compreender o que o povo queria derrubar (VOVELLE, 2012, p.3). Uma ruptura pertinente foi a com um passado recém terminado, o do Antigo Regime. Novas perspectivas surgiram, novos caminhos foram sendo traçados e tanto a história das mentalidades, quanto a história intelectual e cultural se expandiram para o conhecimento desse importante fato histórico da contemporaneidade. (ibidem p.5).

Ainda de acordo com o autor, as rupturas provocadas pela revolução tiveram em primeiro lugar a intenção de destruir o feudalismo, que remetia ao principal sistema de produção econômico vigente na Europa. Outro tema de extrema importância quando se fala em ruptura temporal, é acerca do tipo de sociedade que era vigorante na França durante o período, isto é, a “sociedade de ordens”, fundamentada em uma hierarquia estrutural piramidal. Por fim, a queda do sistema político conhecido por absolutismo, fez com que o modo de governo do Antigo Regime fosse ameaçado.

A revolução também contribuiu para a construção de novos valores que permeiam até hoje, as “palavras conceitos”, isto é, o surgimento de palavras que na sua forma conceitual caracterizam o movimento revolucionário e que serviram de inspiração para outros países. Tendo primeiramente como exemplos, a noção conceito de “revolução” em um sentido moderno, para alguns a palavra configurava um sentimento de rompimento radical e para outros estava associada ao conceito de regeneração, uma vez que graças a ela fez surgir um novo homem. Há também os fundamentos social e moral que englobam a questão do direito natural, “os direitos naturais – liberdade, igualdade, segurança e propriedade para uns, direito à existência para outros” (VOVELLE, 2012, p.75) oriundos principalmente do pensamento iluminista anterior a revolução. Por fim, há o conceito de nação que já existia há algum tempo, contudo, a divergência que se estabeleceu entre povo e aristocracia e povo e monarquia fez com que o significado se modificasse. A partir da queda da realeza, a nação se configura como o povo soberano e seu poder unificado (ibidem, p.78).

Escrito durante os anos iniciais da Revolução Francesa, *Delphine*, junto com *Corinne ou l'Italie* são os únicos romances da escritora. A obra aborda assuntos políticos e sociológicos de tamanha importância como o status da mulher, o liberalismo político, a emigração, o divórcio e o suicídio temas muito discutidos atualmente, mas que para a época em questão eram quase que um afrontamento aos costumes e a moral francesa, baseada e dirigida por um nacionalismo ditatorial e conservador do imperador Napoleão Bonaparte.

“*Roman d’amour tragique, de mœurs, roman sensible, Delphine n’en apparaît pas moins comme un roman anticonformiste au moment où la France, épuisée par les dix années révolutionnaire, s’en remet à un chef supreme.*”⁸⁸ (WINOCK, 2010, p.231). É dessa forma que Michel Winock denomina a obra de Madame de Staël. E não é por menos que essa denominação é feita. Madame de Staël era por si só uma provocação por um novo tutor para a nação, isto é, ela defendia que havia a necessidade de existir um ser que fosse capaz de governar e de liderar, mas sem que ele excedesse os limites designados a um líder, diferentemente do que era exercido por Napoleão. Sua relação conflituosa com o imperador rendeu à escritora uma série de exílios políticos.

⁸⁸ Romance de um amor trágico, de costumes, romance sensível, *Delphine* não aparece menos como um romance anticonformista no momento onde a França, exausta pelos dez anos revolucionários, se remete à um chefe supremo. Tradução própria.

O presente artigo parte, portanto, de uma análise do romance *Delphine* a partir de diversas categorias como gênero literário, relação autor e obra, literatura do século XIX e a inserção de mulheres letradas no contexto histórico francês tendo em vista os reflexos da Revolução Francesa.

I.

Muitas mulheres participaram da Revolução Francesa. As vendedoras de peixe de Paris e outras mulheres das camadas populares que marcharam até Versalhes para protestar contra a escassez do pão. As intelectuais famosas como Olympe de Gouge, criadora da Declaração dos direitos da mulher e da cidadã de 1791; Claire Lacombe, fundadora da Sociedade das Republicanas Revolucionárias de 1793 e Théroigne de Méricourt, militante das jornadas revolucionárias. Dentro desse amplo leque, houveram mulheres ativas e engajadas a lutarem por “direitos cívicos, mais educação, igualdade perante a lei para os dois sexos e independência financeira” (MORIN, 2013, p.36). Essas mulheres escreviam ao rei cartas com pedidos e reclamações, entre os que mais apareciam estavam direitos aos bons costumes, direito à educação, cidadania para as mulheres, direito ao divórcio, proteção econômica e diversos outros. Graças as essas mulheres revolucionárias que por exemplo, o suicídio é suspenso da lista de crimes, ou seja, um ato cometido considerado suicídio, não seria condenado como delito.

Houveram inúmeras manifestações de mulheres ao longo do período revolucionário, e embora as mulheres sejam muitas vezes vistas como as “excluídas da história”⁸⁹, é errado pensar que houve uma longa dominação masculina e uma submissão absoluta das mulheres. Obviamente que a aparição das mulheres durante o período não tenha sido tão visível como a participação masculina, no entanto, surge em cena o aparecimento das mulheres na política mudando a passos lentos o cenário da revolução. De acordo com Michelle Perrot, os movimentos revolucionários que iniciam o século XIX reuniram as mulheres num âmbito comum, alheio ao espaço doméstico (PERROT, 1991, p.19). Esses movimentos foram fundamentais para que a história das mulheres saísse de um limbo historiográfico e fosse feita uma escrita sobre elas, enfatizando que essas mulheres possuem uma história e não estão mais relegadas às sombras:

Os levantes da Primavera de 1795 começam pelas suas manifestações: elas tocam os sinos a rebato, fazem rufar os tambores nas ruas da cidade, zombam das autoridades e da força armada, arrastam os transeuntes, penetram nas lojas e nas oficinas(...) Elas desempenham o “papel de bota fogo” escreverão mais tarde as autoridades (GODINEAU, 1991, p.23).

Uma importante classe social dessas mulheres, além das camponesas e das urbanas das camadas populares, eram as aristocratas, que frequentavam as tribunas da Assembleia Constituinte, como a Condessa de Chalabre. No entanto, essas mulheres eram somente espectadoras, só ouviam e aplaudiam as decisões tomadas no ambiente e jamais tomavam a palavra. Com exceção de Madame de Staël:

Ela foi a principal inspiradora política (*égérie*) de seu tempo: exercia uma influência real sobre determinados representantes. (...) Staël participou intensamente dos debates políticos de sua época, comparecendo assiduamente às galerias da Assembleia Nacional,

⁸⁹ Expressão utilizada por Michelle Perrot.

de onde se dizia que mandava bilhetes aos deputados no plenário instigando-os a apoiarem moções patrióticas (MORIN, 2013, p.96).

Madame de Staël foi uma das escritoras mais célebres do entre séculos XVIII e XIX, isto, graças aos seus textos escritos durante as décadas de 1790 a 1810. Ao mesmo tempo em que viveu a Revolução Francesa no seu fervor, a escritora franco suíça também desenvolveu um papel fundamental na discussão política que ocorria no período. Durante os debates sobre a revolução, Madame de Staël foi a responsável por escrever artigos que ora defendiam, ora criticavam a transformação social que estava em vigor na França.

Nascida Anne Louise Germaine Necker em 1766 na suíça, a escritora se mudou com a família ainda criança para Paris, onde morou toda sua vida. Filha única de Jacques Necker, banqueiro e ministro das finanças de Luis XVI e Suzanne Curchod, importante intelectual francesa, Anne Louise já era brilhante antes mesmo de ser mundialmente conhecida como Madame de Staël. Ela tinha uma educação rigorosa e sabia ler diversas línguas, assim como possuía conhecimento em filosofia, política, literatura e música ainda muito jovem. Seus primeiros escritos foram produzidos nos finais da década de 1790 e já mostravam o poder que a lançaria futuramente como uma das escritoras mais importantes do continente europeu.

No decorrer da primeira república francesa, na chamada Convenção (1792-1795), Staël publicou um texto *Considerations sur la revolution française* de 1798 o qual “revela inquietação e desconforto com o fato de a República ter precisado recorrer a meios arbitrários para se salvar” (FRELLER, 2018, p.11). A autora temia as forças contrarrevolucionárias, afirmando que “é preciso que o poder não saia do partido republicano” (ibidem, p.12) isto é, a manutenção da república tinha que ser feita pelo partido republicano. Staël também centralizava sua proposta:

(...) em uma reforma da Constituição de 1795, insistindo na importância do bicameralismo e da independência do Poder Executivo – dois traços essenciais para uma Constituição livre e estável, cuja importância teria sido ignorada pelos redatores da Constituição de 1795 (FRELLER, 2018, p.11).

A participação política de Madame de Staël era fervorosa, sempre discutindo e criticando as ações governamentais e dialogando com os escritos contemporâneos a ela como os de Benjamin Constant, do seu pai Jacques Necker e outros intelectuais que estavam inseridos no grupo de Coppet. A escritora também teve importância fundamental no intercâmbio cultural provocado pelo romantismo francês para outros países. Sua obra *De l'Allemagne* (1810) é uma das obras mais importantes sobre filosofia e teoria política do século XIX e foi inspiração para diversos intelectuais posteriores a ela.

II.

Delphine, romance histórico de Madame de Staël é uma das suas obras em que a própria escritora dizia não ter caráter político, no entanto, é um livro que tem como cenário, a efervescência da Revolução Francesa. Escrito entre 1789 a 1792, mas publicado somente em 1802, Madame de Staël enfoca as situações vividas pelas suas personagens, as quais estão fortemente inseridas no contexto revolucionário francês. Essa inserção fez com que muitos biógrafos comparassem sua vida íntima com alguns traços da personagem principal Delphine d'Albémar. Embora nada seja comprovado, a maneira como Staël descreve Delphine acaba

chamando a atenção pela proximidade com sua própria personalidade, principalmente quando a autora escreve sobre a relação de Delphine com as outras personagens do livro e que nos remonta a figuras reais do seu convívio letrado como Benjamin Constant, o Conde de Narbonne e sua prima a Madame Necker de Saussure.

Segundo Michel Winock, Madame de Staël narra uma história de um ser humano cuja felicidade se torna impossível pela tirania da opinião pública:

*Delphine, l'histoire d'une jeune veuve dont l'amour pour Léonce est interdit par les préjugés de la société et de la religion, et qui s'achève par le suicide de l'héroïne et la mort du héros. Un gros roman qui entrelace plusieurs intrigues, confronte plusieurs destinées, et transpose dans l'univers psychologique et moral les grands débats politiques de la révolution*⁹⁰ (WINOCK, 2010, p.230).

De acordo com Herold, a inspiração para a história e o nome da personagem partiu de um episódio ocorrido durante um jantar nas tulherias com o primeiro cônsul francês, onde Benjamin Constant faria um discurso depois de ter sido nomeado. Madame de Staël foi “deixada” de lado e sozinha no palácio até que Delphine de Sabran a resgatou e sentou ao seu lado, começando uma conversa promissora. Delphine de Sabran nascida em 1770 e falecida em 1826, foi uma figura importante da revolução francesa, marcando os acontecimentos através de sua coragem por enfrentar o tribunal revolucionário. Seduzida pela sua coragem e bondade, Staël a transformou em uma heroína, contemplando o livro com seu nome. *Delphine* surgiu a partir desse evento, “*is a monument of gratitude to a simple gesture of kindness*”⁹¹ (HEROLD, 1958, p.223).

Mais uma vez utilizando das análises de Winock, é evidente que a personagem de *Delphine* sofre por inúmeros motivos durante o desenvolver da história. Por tratar de temas muito polêmicos, a personagem acaba sofrendo um julgamento horrível que acaba fazendo com que ela tomasse decisões igualmente terríveis. Essa perseguição sofrida pela personagem se assemelha às perseguições vividas por Madame de Staël na época do governo Napoleônico. Tendo a questão do suicídio e a apologia ao divórcio como temas principais e completamente inaceitáveis para o catolicismo, Staël provocou uma ira monumental em Napoleão. Assim como sua personagem, a escritora também foi asfixiada pela tirania dos princípios tradicionais em vigor.

Le personnage de Delphine, auquel Germaine de Staël prête beaucoup d'elle même est à lui seule une provocation. Fille des lumières, retive au catholicisme, acquiesce aux principes de 1789, bravant l'opinion, désireuse de vivre conformément à sa raison et à ses sentiments, opposant les droits de l'individu aux conventions, elle tombe victime d'une mise à mort sociale, par étouffement⁹² (WINOCK, 2010, p.232).

Diante das críticas sobre sua obra, Madame de Staël reagiu publicando *quelques réflexions sur le but moral de Delphine*⁹³ onde a autora explica que o propósito de estar sugerindo a escrita de *Delphine* era para apresentar algumas reflexões úteis sobre a verdadeira moralidade das ações

⁹⁰ Delphine, a história de uma jovem viúva, cujo amor por Léonce é proibido pelos preconceitos da sociedade e da religião e que termina no suicídio da heroína e na morte do herói. Um grande romance que entrelaça várias intrigas, confronta vários destinos e transpõe para o universo psicológico e moral, os grandes debates políticos da revolução.

⁹¹ É um gesto de gratidão a um simples gesto de bondade. Tradução própria.

⁹² A personagem Delphine, a quem Germaine de Staël se assemelha muito, é em si mesma uma provocação. Filha das luzes, relutante ao catolicismo, adquirida pelos princípios de 1789, desafiadora da opinião pública, desejosa de viver de acordo com a sua razão e os seus sentimentos, opondo-se aos direitos do indivíduo às crenças, ela é vítima de uma morte social, por asfixia. Tradução própria.

⁹³ Algumas reflexões sobre a moral de Delphine. Tradução própria.

humanas e os julgamentos que a sociedade carrega nessas ações, e dentro dessa moralidade, a bondade e a generosidade são as principais virtudes e as mais importantes qualidades (BALAYÉ, 1986, p.45).

Dois assuntos de fundamental importância no livro são o suicídio e o divórcio. Ambos os temas eram considerados escandalosos para a época pois raramente se discutia e quando eram enfatizados, a sociedade julgava as mulheres favoráveis a esses conceitos como libertinosas e pecadoras. Somente em 1792, quando foi aprovada a Lei do Divórcio que começou a sobressair um otimismo por parte das mulheres, que falavam mais abertamente sobre o tema e agradeciam incansavelmente os resultados da revolução francesa:

Antes, quando queríamos falar, calavam-nos dizendo polidamente “a senhora raciocina como mulher”(…) agora tudo mudou; nós crescemos muito depois da revolução(…). Meu Deus! Como a liberdade nos deu asas! Hoje nós vamos voar como as águias! (MORIN, apud GODINEAU, 2013. p.46).

Sobre o suicídio, Madame de Staël escreve uma passagem em que os personagens estão vivendo um drama romântico, uma vez que, os dois personagens principais não podem viver um amor, pois seria um amor proibido:

Antes, porém de se aproximar para o lugar marcado, voltou-se ainda uma vez para Delfina, que tinha caído nos braços de Serbellane, ele se precipitou para ela, e então ouviu Serbellane exclaimar: - Desgraçada! Ella tomou o veneno que me tinha pedido para dar a Leoncio! (STAËL, 1843, p. 168, tomo VI).

*Além de falar sobre o suicídio em Delphine, Madame de Staël escreveu um livro sobre o tema entre 1811 e 1812 e publicado mais tarde em 1813, chamado *Refléxions sur le suicide* cuja análise envolve a questão de que o suicídio não deveria ser entendido apenas como um ato individual, mas também como uma tendência inscrita em fatos psicológicos e sociais. A escritora fez uma análise sociológica do suicídio, enfatizando alguns critérios como por exemplo a nacionalidade e alguns fenômenos como a desonra, a ruína e o exílio. Em ambos os livros, Madame de Staël escrevia sobre o suicídio feminino, isso porque segundo a escritora, as mulheres são mais afetadas pelo suicídio por causa de condições sociológicas, isto é, a dominação masculina, uma vez que *sont privées de carrière publique et doivent sacrifier leur bonheur à celui de leur mari*⁹⁴. Staël continua dizendo que *il y a une cause de suicide, qui intéresse presque tous les cœurs des femmes, c'est l'amour*⁹⁵, o encanto desta paixão é segundo a autora, o principal motivo dos erros que se comete na forma de julgar o homicídio de si mesmo (FOERSTER, apud STAËL, 2016, p.129).*

Por outro lado, quando fala sobre o divórcio, Madame de Staël enfatiza a questão do divórcio masculino, pois o personagem de Leonce quer se separar de Mathilde com o objetivo de fazer seu caminho ficar livre para que enfim, possa ficar com Delphine:

Leoncio continua a andar fora de si por causa dela; e no momento, em que as indignas leis francesas vão permitir o divórcio, preocupa-me um temor de que ele não se desonre abandonando Mathilde por essa Delfina, cuja sedução é, segundo parece, verdadeiramente temível (STAËL, 1843, p.75, tomo V).

⁹⁴ São privadas de suas carreias públicas e devem sacrificar sua felicidade pela de seus maridos. Tradução própria.

⁹⁵ Há uma causa de suicídio que interessa quase todos os corações das mulheres, é o amor. Tradução própria.

O estilo literário usado em *Delphine* é um gênero muito conhecido na área das letras, o chamado gênero epistolar, cuja escrita é feita através de cartas entre as personagens. As 213 cartas trocadas entre as personagens, tem um peso significativo que consegue transformar esse romance numa verdade obra de arte e “a personalidade marcante da autora, a sensibilidade do século e a ilustração dos sentimentos asseguraram um sucesso imediato para Staël, transformando-a numa das maiores escritoras da época” (WINOCK, 2010, 230).

Esse é o único livro de Madame de Staël nesse estilo, mas foi o suficiente para que houvessem comparações de sua composição com outros escritores que também utilizaram essa forma literária. Um dos exemplos é *Ligações Perigosas*, publicado em 1782 do francês Choderlos de Laclos onde são trocadas 175 cartas entre as personagens. Outro exemplo é a *Nova Heloísa* de 1761 do suíço Jean Jacques Rousseau e por último *Orgulho e Preconceito* de 1813 da inglesa Jane Austen, que embora não seja uma escrita epistolar, é uma obra que tem como pano de fundo a burguesia europeia do século XIX e suas relações amorosas, políticas e sociais, ambos foram escritos sobre contextos semelhantes e publicados na mesma época.

O ambiente o qual as personagens estão inseridas no livro remonta ao cenário aristocrático francês e as relações sociais entre os indivíduos, onde Madame de Staël participou ativamente na vida real, marcando uma proximidade inegável da personagem Delphine com a autora Staël. Essa aproximação de autora e obra fica cada vez mais visível quando se percebe a sutileza de como a escritora aborda os traços das personagens. Não se pode afirmar que *Delphine* seja uma obra autobiográfica, mas que é possível visualizar a originalidade da francesa na personagem, isso é evidente.

Conclusão

Em suma, o artigo pretendeu analisar o contexto histórico ambientado durante o processo revolucionário francês através da obra Delphine de Madame de Staël. Vale lembrar também a importância de apontar a Revolução Francesa como “uma mutação decisiva na história das mulheres (...) a condição das mulheres mudou porque a revolução levantou a questão das mulheres (...)” (SLEDZIEWSKI, 1991, p.41). Ou seja, a revolução também pode e deve ser explicada a partir do papel e da participação das mulheres no ato revolucionário, pois, é com “a revolução francesa que a civilização ocidental descobre que as mulheres podem ter um lugar na cidade” (ibidem, p.42). No entanto, ter esse lugar não necessariamente significava que ele seria concedido às mulheres. Alguns pensadores e teóricos que vivenciaram a revolução acusavam os revolucionários de terem destruído a sociedade tradicional e os costumes conservadores do período, cuja “mulher é súbdito e o homem é poder.”⁹⁶ Essa definição permeava a ideia de que as mulheres eram subversivas e para manter a ordem natural tinham que ser submetidas a alguém.

Porém, é graças em parte, ao movimento revolucionário, que através do escrito de *Delphine* podemos perceber que as mulheres letradas tinham um poder intelectual capaz de incomodar o sistema patriarcal em vigor. A própria Madame de Staël irritou Napoleão Bonaparte por causa de seu estilo literário e ideias libertárias contrárias ao governo ditatorial. Algumas de suas obras foram altamente criticadas pelo imperador, que exigiu inúmeras ordens de exílio para com a escritora. Uma dessas ordens de exílio foi a responsável pela capacidade criativa de Staël vir à tona mais uma vez, redigindo seu livro inacabado e editado postumamente pelo filho

⁹⁶ Fala do teórico monárquico Bonald. Ver Sledziewski, p.43.

Auguste, o *Dix annes d'exil* (1812), onde ela descreve os dez anos que passou exilada em diversos países, impedida de pisar em território francês.

Falar de Madame de Staël e falar de Delphine é como se falasse de duas personalidades que estão unidas em prol de algum alvo em comum. No caso de Staël, sua obra se mescla com sua vida íntima (haja vista as centenas de proximidades que a personagem do livro tem com autora) e a transforma em uma das escritoras mais importantes de sua época. A participação e o papel desempenhado por Staël ao longo dos séculos XVIII e XIX, fez com que as mulheres sássem de uma “margem” e entrassem para a história.

REFERÊNCIAS

- BALAYÉ, Simone. Delphine de Madame de Staël et la presse sous le Consulat. In: *Romantisme*, 1986, nº51. *Premiers combats du siècle*. pp. 39-48.
- FOERSTER, Maxime. *Suicide et enthousiasme chez Germaine de Staël*. *Romantisme*, vol. 173, nº3, 2016; pp.125-137.
- FRELLER, Felipe. Madame de Staël, Benjamin Constant e a Reavaliação do arbítrio após o golpe do 18 Frutidor. *Revista Brasileira de Ciências Sociais – vol.34; Nº100*; 2018.
- GONIDEAU, Dominique. Filhas da liberdade e cidadãs revolucionárias. In: PERROT, Michelle (org) *História das Mulheres no Ocidente*. Vol.4: O Século XIX. Edições Afrontamento; 1991; p.21-39.
- HEROLD, J. Christopher. *Mistress to an Age: A life of Madame de Staël*. New York: Grove Press, 1958.
- HOBSBAWN, Eric. *Era das revoluções, 1789-1848*. 35ª edição – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015
- MORIN, Tania Machado. *Virtuosas e Perigosas: as mulheres na Revolução Francesa*. [1. ed.] São Paulo: Alameda, 2013.
- PERROT, Michelle. Introdução. In: PERROT, Michelle (org) *História das Mulheres no Ocidente*. Vol.4: O Século XIX. Edições Afrontamento; 1991; p.9-20.
- SLEDZIEWSKI, Elisabeth G. *Revolução Francesa: a viragem*. In: PERROT, Michelle (org) *História das Mulheres no Ocidente*. Vol.4: O Século XIX. Edições Afrontamento; 1991; p.41-57.
- STAËL, Madame de. *Delphine*. Traduzida por D. Anna Henriqueta Froment da Motta e Silva. Tomo V. Lisboa; Typographia da Viuva Rodrigues; 1843.
- VOVELLE, Michel. *A revolução francesa, 1789-1799*; traduzido por Mariana Echolor. – 2. ed. rev. - São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- WINOCK, Michel. *Madame de Staël*. Fayard, 2010.

CONTOS PARA CRIANÇAS NO SÉCULO XIX: ANA DE CASTRO OSÓRIO NO PERIÓDICO BRANCO E NEGRO ⁹⁷

MARIA LUISA BITTENCOURT DAS NEVES PINTO⁹⁸
GERMANA MARIA ARAÚJO SALES⁹⁹

RESUMO: Autora do primeiro manifesto feminista de Portugal, Ana de Castro Osório (1872-1935) foi uma escritora de muita notoriedade no âmbito da literatura infantil, além de ser ativista dos movimentos feminista e republicano. O início da carreira da escritora na literatura infantil está atrelado ao periódico lisbonense Branco e Negro (1896-1898), no qual publicava contos na seção “Historias para creanças”. Dentre as narrativas publicadas na revista, destacam-se “Bater na mulher com razão ou sem ella” e “Esperteza d’uma velha”, de 1896. Neste trabalho, busco apresentar brevemente a autora, o contexto histórico e literário dos contos mencionados e os seus enredos, para elaborar uma análise de cada um deles, evidenciando principalmente a presença de mulheres fortes, destemidas e independentes. A presente comunicação discutirá os resultados preliminares da pesquisa “As narrativas da escritora Ana de Castro Osório, no periódico Branco e Negro”, vinculada ao projeto “Boa noite, senhor! Boa noite, senhora: histórias contadas e recontas em impressos no século XIX”, coordenado pela profa. Dra. Germana Sales e financiado pela Capes/CNPq.

Palavras-chave: Ana de Castro Osório, feminismo, literatura infantil

1 INTRODUÇÃO

O século XIX, especialmente o seu final, foi um período que deu espaço para grandes mudanças científicas, políticas, de mentalidade e, nesse contexto, está o início de uma luta organizada pelos direitos das mulheres, que exigiam uma posição menos submissa na sociedade. Entre as feministas portuguesas da época, é facilmente encontrado o nome de Ana de Castro Osório, escritora, jornalista e educadora que obteve notoriedade não apenas pelo êxito na sua profissão e por ajudar a revolucionar a Literatura Infantil, mas também pelo seu empenho na política, reivindicando para as mulheres portuguesas o direito ao divórcio e à participação na política, o acesso à educação, entre outros.

Em um Portugal que acabara de passar por uma crise financeira, vivenciava a decadência do regime monárquico e evolução expressiva no número de greves, a escritora aderiu à causa republicana também por acreditar ser o melhor caminho para a obtenção do direito das mulheres. Tais aspectos são relevantes por refletirem na sua carreira dentro da Literatura Infantil, visto que a ideologia da autora permeou nos seus escritos, ajudando a conscientizar crianças da época sobre questões de gênero.

⁹⁷ Trabalho apresentado no V Colóquio Internacional de Literatura e Gênero / II Colóquio Nacional de Imprensa Feminina, realizado de 1 a 3 de outubro de 2020.

⁹⁸ Estudante de Iniciação Científica em história literária, do 3º ano do curso de Letras - Português da Universidade Federal do Pará.

⁹⁹ Prof^a. Dr^a. da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará.

Os dois contos analisados neste trabalho, *Bater na mulher com razão ou sem ela* e *Esperteza d'uma velha*, foram publicados na revista *Branco e Negro*, em 1896, e refletem de forma leve e lúdica este lado ativista da autora: ainda que sejam contos divertidos, produzidos durante grandes mudanças que ocorriam dentro da literatura para crianças, ambos os dois exaltam a esperteza da mulher, sendo um deles uma crítica à violência doméstica.

2 A ESCRITORA

Ana de Castro Osório (1872 — 1935) foi uma escritora portuguesa de grande destaque social no período o qual viveu. Nascida em Mangualde, se mudou na década de 1890 para Setúbal, onde iniciou a sua carreira no jornalismo, e pouco tempo depois na literatura.

O início da sua carreira literária está atrelada às publicações feitas no periódico *Branco e Negro*, que ocorreram nos anos de 1896 e 1897, culminando em dez contos publicados na revista, sendo oito deles da seção *Histórias para Crianças*, e dois destinados ao público adulto. Após esse período, a autora abriu a sua própria editora e iniciou a publicação da famosa coleção *Para as Crianças*, em 1897. De acordo com a dissertação de Inês Neto (2008), a Casa Editora para as Crianças, empresa fundada em Setúbal pela escritora, foi renomeada posteriormente como Livraria Editora para as Crianças, e mais tarde Ana Osório criou a editora Lusitânia. Apesar de haver muitas dúvidas em relação às publicações dela, a coleção *Para as Crianças* teve longa duração, já que é conhecida a existência de dezenove séries; além disso, eram publicados tanto contos de histórias populares, como também traduções de histórias infantis estrangeiras, entre eles traduções das histórias dos Irmãos Grimm.

A década de 1900 foi bastante agitada para a autora devido ao fim da Monarquia em Portugal, levando em consideração que ela era ativa nos movimentos feminista e republicano. Em 1905, Ana de Castro Osório publicou *As Mulheres Portuguesas*, o primeiro manifesto feminista de Portugal, o qual debate o direito da mulher à educação, ao trabalho, ao voto, à escolha sobre querer se casar ou não, além de falar bastante sobre maternidade e patriotismo, como é possível notar parcialmente no trecho a seguir:

Acabe-se com todas as prepotências e todos os privilegios, tanto de raça, como de classe, como de sexo, e deixemos que, individualmente, cada homem e cada mulher, procurem ser felizes a seu modo, organizem os seus lares como entenderem, — desde que esse conjunto se harmonize numa sociedade de mais justiça e tolerância. (OSÓRIO, 1905, p. 40)¹⁰⁰

Em 1907, Ana de Castro Osório fundou o breve Grupo Português de Estudos Feministas, que teve seu término no ano seguinte, porém se desdobrou em outras associações, como a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, que teve a escritora como dirigente de 1909 a 1911. Também em 1909, Ana Osório foi representada com destaque na pintura *Pela República*, de Roque Gameiro (1864 — 1935), que apresenta as principais figuras que lutaram pela causa republicana, sendo a escritora a única mulher retratada. Apesar de todos os anos de ativismo, Ana de Castro Osório se decepcionou com a Primeira República, visto que ela não atendeu aos planos

¹⁰⁰ Neste artigo, apesar da pesquisa ter sido feita com fontes primárias, e o livro do manifesto utilizado ser a primeira edição, todas as citações da autora tiveram a escrita adaptada à ortografia brasileira atual.

e causas feministas de forma satisfatória, não lhes sendo concedido o sufrágio, por exemplo; tal direito só foi adquirido em 1931.

Segundo Neto (2008), ao mesmo tempo em que era uma defensora ferrenha do ideário republicano, Ana de Castro Osório manteve destaque durante todos os períodos políticos o qual Portugal passou, chegando a colocar seus textos nos almanaques para as escolas tanto durante a Monarquia, como também na Primeira República.

Temos notícias também do seu percurso pelo Brasil, quando aqui residiu durante três anos, por ocasião do seu esposo Francisco Paulino Gomes de Oliveira, ter sido nomeado cônsul em São Paulo. Durante a sua estadia no Brasil, a escritora deu continuidade à carreira, e voltou para o país apenas em 1922, para fazer uma série de conferências que resultou no livro *A Grande Aliança*, o qual propôs uma aliança ideológica e de luta entre Brasil e Portugal.

A escritora foi a grande impulsionadora da literatura para crianças em Portugal, estendendo também a sua notoriedade ao Brasil, ainda que de forma menor, e obteve destaque como educadora. Segundo Natércia Rocha (1992, p. 51), as obras da autora eram “uma marca de qualidade como garantia para pais e educadores”. Em Lisboa, há a Rua Ana de Castro Osório, que foi nomeada desta forma com um decreto municipal de 1976; este edital municipal também viabilizou a nomeação das ruas Adelaide Cabete, Maria Veleda e Guiomar Torresão, uma das formas de reconhecimento para alguns nomes femininos da Literatura Portuguesa.

3 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO

O final do século XIX foi um período turbulento politicamente em Portugal. Apesar da instauração da República ter ocorrido apenas em 1910, certo declínio da Monarquia já era perceptível na década de 1890, que foi marcada por uma grande crise econômica, resultando no aumento expressivo de reivindicações sociais.

Em 1876, foi fundado o Partido Republicano Português (PRP), maior representante do ideário republicano em Portugal, que associava o regime à modernidade e a melhorias na educação. A presença desses ideais foi muito marcante quando ocorreu a crise de 1890, que abalou a estabilidade da monarquia e aumentou significativamente a quantidade de greves e outros tipos de reivindicações sociais, que se estenderam por décadas.

Setúbal, a cidade onde Ana de Castro Osório residia, foi a terceira com o movimento grevista mais expressivo de Portugal. Na segunda metade da década de 1890, “ocorrem em Setúbal 67 greves, isto é, em cinco anos quase 75% das greves que ali se dão em trinta anos. É só nessa altura que Setúbal se aproxima dos mais altos níveis nacionais” (TENGARRINHA, 1981, p. 587). Esse crescimento nas greves foi iniciado em 1896, ano em que a autora começa a escrever os seus contos infantis para o *Branco e Negro*.

A Literatura Infantil, por sua vez, já estava em fase de crescimento desde 1833, mas acabava por não ser feita como conhecemos atualmente: os autores costumavam escrever sobre a infância ou recordações de quando eram crianças. Além disso, esses escritos eram direcionados não apenas ao público infantil, como também para adultos em processo de alfabetização. No que concerne ao estilo o qual eram escritos, Natércia Rocha faz as seguintes considerações:

O tom geral é de urgente didactismo, através de um estilo sentencioso e pesado — aliás predominante na época — apoiado no uso de vocabulário pomposo, de frases de

construção complexa e no abuso de ordem inversa dos elementos componentes. A marca de que as obras se destinavam ao público não adulto (ou não culto) está no frequente recurso ao diálogo (geralmente adulto/criança), forma considerada mais acessível e patrocinada por movimentos pedagógicos contemporâneos. (ROCHA, 1992, p. 41)

Desse modo, nota-se que Ana de Castro Osório se situa na nova geração de escritores para crianças, que já obteve o propósito de escrever obras direcionadas exclusivamente ao público infantil, mais lúdicas, de linguagem simplificada — mas ainda com um primor estético —, e com uma carga menor de didatismo: no *Branco e Negro*, são encontrados contos escritos pela autora sem sequer uma lição de moral, objetivando apenas o entretenimento.

Portugal possuía uma taxa de analfabetismo de cerca de 75%, enquanto esta já estava praticamente erradicada em outros países como a Alemanha e a Inglaterra. Ana Osório, por sua vez, declarou a sua opinião sobre a situação à qual Portugal estava passando, no manifesto *As Mulheres Portuguesas*, segundo a escritora, “Uma das nossas maiores vergonhas nacionais é, por certo, o analfabetismo, mas o que agrava essa vergonha é que, no continente, é a grande maioria das mulheres que eleva pavorosamente a cifra dos analfabetos. (OSÓRIO, 1905, p. 50)

Portanto, fica perceptível a urgência de melhorias e a forma como as promessas de avanços na educação do movimento republicano impulsionaram tantos avanços na Literatura Infantil portuguesa.

4 BATER NA MULHER COM RAZÃO OU SEM ELA

Bater na mulher com razão ou sem ela foi publicado no dia oito de novembro de 1896, na seção *Histórias para Crianças* da 32ª edição da revista *Branco e Negro*. Nele, não são dados nomes dos personagens, nem o local e período o qual a história se passa.

O enredo do conto inicia com um casal feliz, até que um amigo fez uma sugestão, dizendo que o marido deveria bater na mulher com razão ou sem ela, que foi acatada pelo cônjuge, com medo de parecer tolo. Assim, a esposa passa a sofrer violência doméstica diariamente, e resolve montar um plano para se livrar desta situação.

O plano da esposa entrou em ação quando ela disse que um galo havia matado uma lebre, que seria o almoço, o que levou o marido a não agredi-la neste dia, e prometer carne de lebre aos trabalhadores no almoço. No entanto, ao ser surpreendido com a ausência da lebre no almoço, ele começa a gritar com a esposa na frente de todos, e ela apenas diz que isso nunca ocorreu porque é impossível um galo matar uma lebre, e sai chorando. Após isso, a vizinhança começa a supor que o esposo está ficando louco, e protege a senhora de ser agredida nesta noite.

Ainda nesse dia, o homem encontrou a pele da lebre e a guardou no bolso da jaqueta após uma longa busca pela casa, mas não imaginou que a sua esposa havia visto tudo e queimado a evidência logo em seguida, substituindo-a por dois pedaços de linho. No dia seguinte, o homem se levanta diante de todos, faz um breve discurso e retira os dois pedaços de linho do bolso alegando que era a pele da lebre, o que apenas “comprovou”, diante dos vizinhos, a sua suposta loucura. Desse modo, ele assumiu que a esposa tinha razão, e jurou diante de todos parar de agredi-la.

Primeiramente, deve-se destacar que, entre as histórias publicadas no *Branco e Negro*, este é o conto em que o lado feminista da autora fica mais aparente, visto que é uma crítica à violência doméstica. Apesar de ter um tom mais leve e humorístico, visto que o conto está na seção infantil, a autora não deixa de abordar os males causados pela violência, como é possível perceber no trecho “A casa, que d’antes era um paraíso, tornou-se um inferno! (...) A pobre mulher já se queria matar sem ver remédio àquilo” (OSÓRIO, 1896, p. 93). Outro aspecto feminista é a forma como foi recebido o seguinte discurso do marido:

Os senhores afirmam que eu estou doido e que minha mulher nunca lá teve a lebre. Pois eu dou provas do contrario, e que, nós os homens, somos mais finos que elas, não nos deixamos enganar e devemos bater nas nossas mulheres com razão ou sem ela !... (OSÓRIO, 1896, p. 93)

Apesar do tom altivo o qual estas palavras foram proferidas, este discurso foi motivo de piada entre os que estavam presentes, visto que o personagem já possuía fama de louco e, no final, todos deram razão à esposa: inclusive o próprio marido.

Outro motivo que atribui caráter feminista ao conto é a personagem principal. Antes de 1910, quando o divórcio foi legalizado em Portugal, as mulheres viviam em um estado de completa submissão aos maridos, coisa que Ana de Castro Osório criticou posteriormente no manifesto *Às Mulheres Portuguesas*: “Nas mãos de um doido ou de um perverso, porém, o que poderá ser a vida da mulher que se volta para a lei e a lei manda-lhe simplesmente e implacavelmente: *que obedeça!*” (OSÓRIO, 1905, p. 23). Assim, vê-se que, apesar de essa ser uma situação em que as mulheres dificilmente tinham uma saída, a esposa deste conto usa toda a sua inteligência criando um plano que a tire daquela situação, apesar de estar arriscando a reputação da família e a possibilidade de ser agredida mais ainda caso algo dê errado. Ainda que desamparada e contra todas as probabilidades, a personagem consegue sair de uma situação de violência diária sozinha, utilizando apenas da sua esperteza, que foi exposta como claramente superior à do marido em um período o qual as mulheres, além de serem mais submissas, eram tidas como menos inteligentes por terem um cérebro menor que o masculino.

Por *Bater na mulher com razão ou sem ela* ser um conto crítico, de temática pesada e complexa, Ana Osório usa, além da linguagem simples, o humor, que é utilizado apenas sobre a figura masculina, o que não permite que a violência sofrida pela esposa seja banalizada na narrativa. O marido passou a bater na sua esposa, por orgulho, “com medo que o chamassem tolo” (OSÓRIO, 1896, p.93), mas isso resultou em uma reputação menos respeitada ainda, de “louco”. Além disso, os momentos em que ele é facilmente enganado pela esposa são cômicos, pois destroem lentamente a imagem de autoridade que ele desejava ter e o levou a iniciar as agressões, até que todas elas culminam no grande discurso de superioridade masculina citado anteriormente, em que afirma não se deixar enganar pelas mulheres, mas a única reação do seu público foi que “tudo desatou à gargalhada”.

Portanto, nota-se que *Bater na mulher com razão ou sem ela* aborda os males das agressões de forma leve e lúdica, com um tom humorístico, mas sem relativizar os danos causados à vítima e com uma mensagem de lição de moral no final.

5 ESPERTEZA D’UMA VELHA

O conto *Esperteza d'uma velha* foi publicado dia 21 de julho de 1896, na 12ª edição da revista *Branco e Negro*. A história foi assinalada como parte da tradição popular de Setúbal, que ocorreu “n'uma pequena aldeia da serra” (OSÓRIO, 1896, p. 5), mas a narrativa não revela a data do ocorrido.

A narrativa começa com uma senhora idosa que mora com o seu neto, quando ele a chama dizendo que tem um homem debaixo da cama; ao ver o homem, ela acalma o neto dizendo que o sujeito se instalou ali porque estava muito frio na rua. Porém, ela havia visto uma faca escondida nas roupas do homem enquanto desciam para jantar. Durante a refeição, resolveu contar uma história sobre o seu pai, que precisou fazer uma cirurgia, e gritava muito para reproduzir o desespero do familiar. O ladrão pediu para ela não gritar duas vezes, porém, como resposta, ouviu que a vizinhança já estava acostumada com a história, e que não iria se incomodar, como é possível ver no trecho: “Era uma gritaria que não se podia aturar: — Aqui d'El-Rei! Aqui d'El-Rei, que me matam! Acudam-me! — E a velha gritava com toda a força dos seus pulmões. O homem aflitíssimo: ‘Não grite assim, tiazinha, olha que podem ouvir!’” (OSÓRIO, 1896, p. 5). Antes da senhora finalizar a história, muitas pessoas batiam à sua porta; ela discretamente explicou a situação, e eles agrediram o ladrão, levando-o para a delegacia logo em seguida.

Apesar de esse conto já fazer parte da tradição popular de Setúbal, a escolha dele para ser a segunda história publicada pela autora na revista mostra mais uma vez o protagonismo feminino, por se tratar do embate entre uma mulher idosa e um ladrão com “uns olhos que metem medo” (OSÓRIO, 1896, p. 5). Nesse aspecto, a lição feminista passada pela autora é a mesma do conto *Bater na mulher com razão ou sem ela*, pois tem como ênfase um atrito existente entre uma mulher e um homem, que é vencido pela personagem feminina apenas com o uso da sua inteligência. Vale a pena ressaltar a importância nesse período, o qual as mulheres eram julgadas frívolas, precisavam lutar pelo direito à educação, e eram consideradas intelectualmente inferiores.

6 CONCLUSÃO

Após uma análise sobre o perfil da autora, o período em que viveu e as atividades as quais se dedicou, nota-se que Ana de Castro Osório foi uma mulher engajada, empreendedora e inovadora, que obteve notoriedade em um Portugal bastante conturbado politicamente, na época.

Em um período com acesso tão difícil à educação, e que as mulheres precisavam lutar ainda mais pelos direitos, a escritora ilustrou nos contos aqui apresentados, figuras femininas que venceram suas dificuldades, unicamente com a sua inteligência, mostrando valiosos ensinamentos para a nova geração da época.

7 REFERÊNCIAS

NETO, Inês. **Ana de Castro Osório**: escritora e editora para crianças. 2008. 59f. Dissertação (Mestrado em Edição de Texto) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

OSÓRIO, Ana de Castro. **Às Mulheres Portuguesas**. Lisboa: Viuva Tavares Cardoso, 1905.

_____. Bater na mulher com razão ou sem ella. **Branco e Negro**, Lisboa, 8 de nov. de 1896. Histórias para creanças. p. 93.

_____. Esperteza d'uma velha. **Branco e Negro**, Lisboa, 21 de jun. de 1896. Histórias para creanças. p. 5.

ROCHA, Natércia. **Breve História da Literatura para Crianças em Portugal**. 2. ed. Maia: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

TENGARRINHA, José. As greves em Portugal: uma perspectiva histórica do século XVIII a 1920. *Análise Social*. Lisboa, v. XVII (-3º -4º), n. 67-68, p. 573-601, 1981.

AS COSTURAS DO TEMPO E OS FIOS DA MEMÓRIA EM “O PANO ENCANTADO”, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

NELSILENE DOS SANTOS SILVA
JOÃO BATISTA TEIXEIRA

RESUMO: Sobre a mais recente ficção moçambicana, temos em João Paulo Borges Coelho uma produção significativa e construída a partir da história e memória do povo moçambicano. Suas narrativas apostam em temas como colonização, descolonização, libertação e guerra civil. Quando falamos em um mundo que deve insistir em se descolonizar é por nos apoiarmos em novas formas de ver e reconstruir as cidadanias e democracias esfaceladas pela governação ferrenha, que afeita aos efeitos e mandos da colonização insistem em manter o mundo e as mentes colonizadas. Em *o pano encantado*, conto da coletânea *Setentrião*(2005) temos a narrativa do tempo e da memória daqueles que viveram os abusos da colonização e as lutas pela libertação de Moçambique em 1975. Os personagens falam sobre a inquietação e o desejo de liberdade assim como gozar dos benefícios dessa libertação. Convocamos à reflexão temas que aportam na crítica pós-colonial presentes nas literaturas que se pratica nos países africanos antes e pós-libertação como uma das formas de narrar e escovar a contrapelo a história como defende Walter Benjamin.

Palavras-chave: Memória, Crítica pós-colonial e João Paulo Borges Coelho.

Sobre o tempo e a memória é mister dizer que esses elementos estão nas bases de todas as narrativas e sem eles não se pode falar e elaborar literatura.

Ao discorrer sobre memória, Henri Bergson diz:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 1990:55)

É possível pela memória estabelecer as relações de tempo se o mesmo é cronológico ou psicológico para a vida das personagens e suas representações.

Pela construção da narrativa de *o pano encantado*(2005), João Paulo Borges Coelho, através do narrador e dos personagens senhor Rashid e Jamal, recria a memória dos lugares pela estética do bordado de um tecido, um pano que passa a constituir-se parte fundamental da narrativa, pois é pela sua elaboração e perda, já que o primeiro pano é tomado de Jamal sem seu consentimento e vendido como peça que estaria à mostra e à venda força o empregado, o que costura as peças sob o comando do alfaiate e dono do estabelecimento a bordar um novo pano, objeto que caracteriza os lugares pelos quais Jamal deseja também falar, passar e peregrinar no cumprimento de seus deveres religiosos.

Nesta discussão trazemos a literatura de João Paulo Borges Coelho, escritor e historiador moçambicano, expoente dentre outros da atual literatura moçambicana.

O conto do referido autor, *O pano encantado*(2005) faz parte da coletânea *Setentrião – Índicos indícios* que traz cinco narrativas, as quais tratam das histórias de Moçambique pós-independência e faz relação ao passado colonial pelo exercício da memória e do tempo, os quais alimentam os discursos dos personagens que numa espécie de visitação à memória, mostram os espaços “descolonizados” mas ainda afeitos e com a presença do colonizador que em nada pode contribuir no pós-independência, mas que estão no espaço em descolonização destoando do tempo em que as ordens coloniais perderam sua autoridade justificada de forma irracional pelo argumento da superioridade racial:

(...) o futuro era agora passado, e a outrora promissora Alfaiataria 2000 um negócio estagnado se não mesmo decaído, uma prova da nossa ingenuidade, como se o que vem na frente pudesse ser encomendado e não fruto do capricho de quem toma conta de nós e regula o tempo, quem quer que seja. De tal forma que atrás daquela pesada porta corre agora um futuro do passado, uma ingenuidade mais até do senhor Rashid que nossa, uma vez que foram dele a ideia e a iniciativa. (BORGES COELHO,2005, p.15)

Jamal pelo narrador fala da tão sonhada modernidade e os tão esperados anos 2000 como uma promessa falida a ponto de servir como uma contradição, quando o dono da alfaiataria resolve pôr o número 2000 como razão social do seu empreendimento.

Costurar o tempo torna-se uma tarefa impossível para Jamal, surgem os tecidos que não se ajustam às modas, a falta de materiais de trabalho para um bom costureiro, as encomendas já não são as mesmas.

Assim, o seu trabalho vai perdendo espaço e a procura cada vez mais escassa dos seus serviços lhe impõe uma rotina do pouco ou nada fazer naquele empreendimento:

Assim inquieto Jamal, o alfaiate, sentado no seu banco de madeira negra e sem idade, naquela imensa sala antiga de paredes grossas, rasgada ao meio pela luminosidade crua do dia que irrompe lá de fora, através da porta, como uma faca abrindo a carne. E à medida que o dia avança vai a faca remexendo a ferida escura, as penumbras mudando de lugar e Jamal entrando nelas, fugindo delas; fugindo da luz para procurar o fresco, entrando nela para poder ver o que faz na sua Singer, também ela sem idade, os pés toscos, acionando o pedal para a fazer ronronar e, com esse som, coser os panos que tem em mãos. Ou melhor, para poder ver o que faz na Singer do senhor Rashid, o proprietário da Alfaiataria 2000. (COELHO,2005, p.13-14)

O cotidiano de Jamal não traz nenhuma novidade mesmo que em um lugar que se descolonizou, Moçambique, terra de muitas histórias e trânsitos culturais, é a realidade do jovem funcionário do senhor Rashid que mesmo em um espaço comercial que vislumbra o “novo”: “Alfaiataria 2000”, tudo neste espaço remete a um tempo antigo e que está ali lembrado na máquina de costura antiga de pés toscos e de pedal.

O narrador para ser mais preciso se utiliza da expressão como “uma faca abrindo a carne” e “à medida que o dia avança vai a faca remexendo a ferida escura, as penumbras mudando de lugar e Jamal entrando nelas, fugindo delas.”

Essas expressões sugerem como se as memórias coloniais fossem surgindo como penumbras naquele lugar que tem como função “costurar”, essa costura que faz emergir as memórias e os incômodos dos quais Jamal deseja se livrar:

A narrativa, em resumo, mostra a peregrinação que Jamal faz em espírito a Meca ao bordar um pano, tarefa a que se dedica não só em seu local de trabalho como em sua casa, no bairro pobre de Macaripe. Enquanto borda, Jamal faz a sua oração particular, preso às atividades do espírito, maneira de se libertar das obrigações da sobrevivência. O incidente nuclear da novela, como diz Ferreira, é a atitude do patrão de Jamal, Rashid, que, apegado aos negócios, não hesita em vender o bordado de Jamal a uma turista italiana que ficara encantada com o trabalho. (GONÇALVES,2013, p.3)

O senhor Rashid, age como um colonizador, não respeita o trabalho de Jamal e nem a sua crença no Islã, quando ao pensar apenas no lucro de sua decadente alfaiataria 2000, vende uma peça que para o seu funcionário já tinha um destino que seria cumprir a sua obrigação à Meca mesmo que fosse uma peregrinação em espírito:

Para Jamal, aquele é um ato sacrílego, pois não fazia aquilo com intenção de ganhar dinheiro. É essa discrepância entre os comportamentos das duas personagens que Ferreira destaca, ao lembrar que, ao contrário do que é costume, aqui é ao mais jovem que cabe a função de preservar a pureza das tradições, observando ainda que a sabedoria nem sempre está naqueles que exibem cabelos grisalhos ou brancos, como se pode ver em exemplos de santos do catolicismo ou em figuras igualmente sagradas de outras culturas. (GONÇALVES,2013,p.3)

Num ato de violência, o pano bordado como um relicário para Jamal é retirado pelo patrão e vendido à turista italiana. A ideia de lucro perpassa os valores de crença de Jamal e a sua subjetividade não é respeitada.

O que vemos no conto é mais uma representação da violência colonial, a mesma trata o colonizado como aquele que nada tem para si e não deve possuir opiniões e portar comportamentos que não sejam o da subserviência e manter o poder colonial.

Naquele espaço onde realiza seu trabalho, Jamal não circula pela grande sala e realiza seu ofício se dá sentado sem questionar as ordens do patrão, o qual lhe impõe uma rotina de trabalho em só existem os tecidos, o produto final e o cliente:

Senhor Jamal! Dirá ele, esticando o pano já marcado, com gestos explícitos, para que o cliente possa ver que, passando de mãos, passa também a obra a nova fase. Concluída a arquitetura da imaginação e do sonho, é preciso que intervenha agora a engenharia minuciosa e precisa para que tudo se cumpra como ficou prometido, e sem sobressaltos. Levando o tempo necessário e a liturgia requerida. Jamal deixa escapar um ligeiro aceno, como se cumprimentasse todos os três – patrão, peça e cliente - sem, contudo, chegar a levantar-se. Não se levanta nunca do banco de madeira sem idade, em frente à Singer, a não ser quando chega ou quando parte. Como se não lhe fosse dado o direito de circular pelo salão; como se não ousasse. Estica os braços e recebe a peça com a mesma e cerimoniosa pompa com que receberia um tesouro, um testemunho. (BORGES COELHO,2005, p.27)

O personagem não vê outra possibilidade a que não seja passar o pano bordado com significados tão especiais e distintos, como a relação que tem os bordados com a sua religião o Islã e os percursos que o mesmo realiza via imaginário para o cumprimento de um dever religioso.

Mas para o Sr. Rashid os motivos da confecção do pano de Jamal não lhe interessam.

Age o dono da alfaiataria 2000 como agem todos os que detentores de algum poder que acabam desrespeitando os seus funcionários em suas empreitadas culturais, religiosas e são tratados apenas como força de trabalho e cumpridores de um dever estabelecido nas relações coloniais:

Que fazes, Jamal? Bordo um pano sem importância, patrão. Coisa minha. Para enganar o tempo. Não há trabalhos particulares na minha alfaiataria Jamal. É um pesado silêncio se abatendo. E logo a seguir os flashes da máquina fotográfica da turista italiana salpicando a penumbra do salão como os raios longínquos de uma muda tempestade. Guarda che bello!, exclamou, olhando esse primeiro pano que Jamal não conseguiu esconder a tempo, tantas noites perdidas nesta luta, tanta irritação sempre que lhe faltava linha ou a solução que corporizasse um pensamento. Quanto é? E o senhor Rashid lançando o preço que repentinamente lhe veio à ideia, sem ter conta a longa caminhada de Jamal, o ilha irmã de Zanzibar tão longe, custando tanto a lá chegar, Muqdisho ainda mais longe, aquelas pequeninas flores cinzentas no pano azul, tubarões tão difíceis de bordar. (BORGES COELHO, 2005, p.32-33)

Para que importa as atividades de Jamal fora da alfaiataria ou mesmo quando está ocioso nela? Até mesmo quando estivesse sem nada para fazer, não poderia produzir nada naquele lugar que não fosse para o lucro do seu patrão.

Jamal pela sua agulha vai recuperando as geografias afetivas como diz Nazir Can (2016, p.6) balizam-se as diferenças e até universalizam-se as semelhanças numa tentativa de harmonização dos tempos onde a história de um jovem é inventada.

Can (2016) ainda informa que a par da fé, a arte é o único caminho encontrado por Jamal como tentativa de aliviar a deformação de sua realidade, que passa pela repetição dos gestos e submissão forçada.

O senhor Rashid coloca a situação do pano de Jamal que é vendido à sua revelia como algo normal, já que tudo que se encontra no seu espaço passa também a compor o seu inventário, para o dono da alfaiataria, as relações são bem definidas no ambiente de trabalho de Jamal e que ele deve produzir incessantemente para o regalo do seu patrão:

Foi apenas um bom negócio do qual uma parte, parte boa, acabou por ir parar às mãos do próprio Jamal, que reconheço, quem fez a obra. E paguei-lhe a parte que lhe correspondia. Mas é também necessário que ele sinta que se utilizou da minha máquina de costura, da reputação que esta alfaiataria com nome de futuro trouxe a todos nós. Não é de excluir, todavia, que poderão ter sido outras razões do senhor Rashid, assentando no princípio de que a arte e o gênio eram de um, do outro apenas a técnica e a minúcia. E Jamal desafiara esse princípio, caminhando sem ter riscos de giz azul que o guiassem. (BORGES COELHO, 2005, p.34)

Ora, mas é esse o incômodo do senhor Rashid, ter o Jamal na dependência de seus riscos de giz para poder executar as costuras é o que o faz sentir-se na posição de quem comanda. Para Jamal, o costureiro resta apenas a máquina Singer para a execução das ordens do patrão.

Ao desafiar a ordem das relações que existem na alfaiataria bordando o seu próprio pano e com as suas inspirações, Jamal vai contra a ordem colonial do senhor seu patrão.

Sobre Jamal recai a violência colonial quando lhe é usurpado o pano de sua propriedade o arremessando para dentro do sistema colonial a dizer-lhe o lugar que deve ocupar.

Quando decide costurar um novo pano que como o anterior trazia em seus bordados a cartografia dos lugares que diziam de suas andanças e visão de mundo assim como a sua relação com o Islã.

Ao se posicionar e decidir elaborar outro pano, Jamal é um sujeito pós-colonial, pois, ao enfrentar o discurso do senhor Rashid pela nova costura de um novo pano sugere-se a costura do tempo motivado pelas memórias não tão afetivas e projeta novos caminhos mesmo que elaborados pelas descontinuidades e processos culturais que não são acolhidos e respeitados, assim como é questionado pelo seu patrão os horários das orações e o uso do lenço para poder ajoelhar-se e fazer as obrigações de um seguidor do Islã.

Emprende Jamal uma nova costura e bordado dos lugares e do tempo e espera que esse novo pano não tenha o mesmo destino que o primeiro:

Não acontecerá assim desta vez, com este segundo pano, Jamal torna a olhar em volta, certificando-se. Mas a esta hora está o senhor Rashid no quintal de sua casa, no bairro da Unidade, ao colo com o neto, filho de uma filha que veio de Mecuburi para o visitar. Distraído em ternuras de avô, o senhor Rashid não pensa em Jamal. E portanto, não tirará o neto do colo para o pôr na esteira, não virá por Quirahi para aqui chegar a Macaripe e à casa de seu ajudante, furtivamente não lhe ocorre que Jamal está desdobrando um novo pano à luz do candeeiro, revendo o percurso que nele fez, a distância percorrida, fazendo contas à que ainda falta percorrer. (BORGES COELHO, 2005, p.34)

Temos o momento da narrativa dentre outros no qual Jamal toma um posicionamento que vai contra o seu patrão.

A partir da decisão de bordar um novo pano que sugere um mapa para outras geografias que não sejam aquelas ditadas pelo colonizador o empregado da alfaiataria anseia novos destinos para além da ilha de Moçambique, é a representação do cidadão que almeja por liberdade e direitos civis restaurados.

Um indivíduo que ao bordar um pano o faz com o discurso de está a rever a distância percorrida, o percurso que fez ou faz e o que ainda está por fazer nos convoca à reflexão de que este personagem é quem carrega toda a força da palavra e discurso pós-colonial no conto de João Paulo Borges Coelho.

Pensamos no Jamal como alguém que se descoloniza pelo seu próprio ofício, é pelas suas costuras e bordados que a luz recai sobre o senhor Rashid no mesmo ambiente que ambos compartilham; Jamal como aquele que é atingido pela violência colonial do seu patrão que se apropria de um pano bordado seu e o vende como se fosse uma peça de sua alfaiataria.

Porém devemos lançar luz sobre as falas de Jamal que a partir de sua decisão de refazer os percursos do seu pano que não é apenas um bordado, configura-se como uma rota de fuga de uma sociedade doente e também o fortalece pela ligação ao sagrado pelos elementos os quais imprimem ao pano um valor político e libertador.

Em Jamal, apesar da violência, perspectivamos a presença do sujeito que não mais aceita a subalternização e isso é característica fundante e justifica os crítica pós-colonial:

O pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflecte sobre a sua própria condição periférica, tanto à nível estrutural como conjuntural. Não tendo o termo necessariamente a ver com a linearidade do tempo cronológico, embora dele decorra, pode entender-se pós-colonial no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização e independência política – o que não quer dizer, a priori, tempo de independência real e de liberdade, como o prova a literatura que tem revelado e denunciado a internacionalização do outro no pós-independência. (MATA, 2007, p. 39)

Com a atenção voltada ao pensamento de Inocência Mata, referendamos o pós-colonial como a recusa aos moldes de anulação do outro. A liberdade como uma conquista social tão sonhada nas independências e democracias novas ainda precisa de mais ajustes nas conquistas da comunidade e respeito às subjetividades.

É destaque também nos Estudos pós-coloniais o pensamento de Ella Shohat (2006):

Pós-coloniais que são agora as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos dos sistemas políticos, enfim, os marginalizados do processo de globalização económica, geradora de periferias culturais. O que importa hoje estudar são os efeitos das relações de poder, seja entre entidades externas, seja entre entidades que participam do mesmo espaço interno. Isto é, a teoria pós-colonial tem de se deter na dinâmica das relações entre centro e periferia, mesmo se periferias internalizadas.

Nas representações dos personagens do conto *o pano encantado* (2005) reitera-se o discurso pós-colonial a partir dos posicionamentos de Jamal quando mesmo ofendido por ter tido um objeto seu de valor subtraído pelo seu patrão com a justificativa de que na alfaiataria 2000 tudo que fosse feito nela era trabalho que interessa ao dono e, portanto, o primeiro pano é vendido a uma turista italiana.

Esse gesto violento e desrespeitoso à Jamal, revela essa necessidade que há nas sociedades pós-coloniais ainda a necessidade de agradar o estrangeiro, o turista aquele que tem dinheiro para gastar e, portanto, não deve ser contrariado.

Esse comportamento revela ainda o quanto as sociedades e países recém-independentes ou não, precisam se descolonizar à nível de consciência e valorização da cultura local e dos que ali direta ou indiretamente contribuíram para as lutas que ajudaram na libertação.

Para tal empreitada, ele deverá se utilizar das memórias e das lembranças como uma tela que irá mostrando os objetos, animais, rios e lugares que tornem o pano encantado um objeto vivo, o qual funciona como bússola a indicar-lhe os caminhos que deverá seguir para além daquela vida sem voz e protagonismo que leva na alfaiataria 2000:

Prossegue o texto do pano. Mtwara, Lindi, Kilwa, Mafia e Bagamoyo são terras tristes e já estrangeiras, transportando a custo o peso da memória dos escravos. Jamal não se esqueceu de bordar em pontos de argola essa memória, para nos fazer lembrar as correntes que ali estavam para que, se algo se escapasse, fosse apenas o desejo que eles tinham de liberdade. Em Zanzibar, quase em frente, as linhas ondulam-se, e com essa ondulação quis Jamal assinalar os cheiros que cruzam os ares e sobem os céus, da pimenta e da canela, do cravinho e do gergelim assando nas brasas, tudo isso em ponto

de espinha simples ou dobrada, o mesmo ponto de espinha que utilizou para evocar as ondas. Pemba, Monbasa, Malindi e Pate, escreveu a agulha, diligente, lugares que, embora sem lá ter estado, Jamal tão bem conhece. (BORGES COELHO, 2005, p.35-36)

A descrição dos lugares da ilha de Moçambique e o imaginário de Jamal retoca no pano encantado e os bordados são como memórias impressas no tecido como um livro.

Sua função remete ao não esquecimento de tudo que passou o povo de seu país e o respeito aos lugares, cada um desses espaços geográficos respondendo pelas suas representações culturais e religiosas:

Depois são as terras desconhecidas de todos os que somos de cá, e que só os verdadeiros fiéis seguem à confiança: Al Muknã, Al Hudaydah, Masâqif, Jizã, Al Qunfidhah, que Jamal assinala em razão de as ter lido no Livro, e portanto ser certo que ali estejam, e nessa sucessão. Ainda Jiddah, a antecâmara, e finalmente Makkah, a terra santa e almejada. (BORGES COELHO, 2005, p.36)

A descrição dos lugares sagrados e conhecidos pelo Alcorão – livro sagrado do Islã são bem explicitados no novo pano bordado.

Para Jamal essa descrição é fundamental, pois alimenta a sua alma pela sua fé nas explicações do livro sagrado, se essas terras estão descritas no Alcorão é porque existem, para Jamal é importante não esquecer dessa sabedoria e ensinamento.

“O pano encantado” funciona como uma escritura daquilo que fundamentalmente alicerça a vida dos de sua comunidade e a sua própria existência.

Isso é exercício da memória e continuidade dos ensinamentos ancestrais, seria a manutenção daquilo que de fato importava para Jamal, pois sua relação como passado é quem define o que ele de fato quer bordar no pano como uma escrita à posteridade e à sua comunidade:

O passado sobrevive de duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes. Com isso, a operação prática, e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento enfim, deve realizar de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual. (BERGSON, 1990:59-60).

A compreensão do texto literário se concretiza a partir das relações que estabelecemos enquanto leitores e crítica sobre os fatos, que ficcionalizados nos ofertam à possibilidade de uma ou mais releituras do passado histórico, assim como nos reconstituímos a partir de então, como seres mais humanos frente às situações vergonhosas e sobre as quais a literatura de ficção reconstrói pelo tempo, memória e narrativa.

Esta experiência com as narrativas se elabora pela memória que pode ser uma lembrança boa ou traumática e pela própria existência humana, uma experiência da qual não podemos sair ilesos:

Vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. (NORA, 1993, p. 10)

Como um campo fértil à construção da literatura, a memória refaz, informa autoriza e desautoriza representações que se construíram e não dizem da história e dos fatos ocorridos respeitando a “veracidade” dos eventos.

Ainda sobre o termo memória, é importante:

Diferentemente de todos os objetos da história, o lugar de memória não tem referentes na realidade... Não que não tenham conteúdo, presença física ou história, ao contrário. Mas o que os fazem lugares de memória é aquilo pelo que exatamente escapam da História... Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos... Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1993, p. 6-28).

Esses locais da memória sobre os quais Pierre Nora (1993) fala, muito coincidem com os lugares das memórias dos moçambicanos descritos no conto *O pano encantado* (2005).

A narrativa apresenta a ilha de Moçambique com seus aspectos geográficos, o que informa sobre o conhecimento do território moçambicano por João Paulo Borges Coelho e centra os acontecimentos na Alfaiataria 2000 do senhor Rashid, alfaiate e Jamal o seu funcionário que executa os riscos à giz e costura naquele espaço transformado em lugar e atua sobre a comunidade, costurando para todos os públicos e relendo as histórias do seu país e a recente libertação.

Nessa perspectiva, Jamal é quem costura o tempo pelos fios da memória, o pano encantado, objeto de sua ocupação maior, funciona como uma grande narrativa dos lugares na ilha de Moçambique e também dos lugares sagrados para além da ilha, numa relação entre os espaços islamizados ou não, para além do índico e do atlântico.

Temos a partir do pano encantado uma outra forma de dizer sobre Moçambique e isso sugere uma escrita e postura pós-colonial no tocante à resistência de Jamal que continua a sua empreitada e costura um novo pano que é a impressão da memória ou uma nova narrativa da sua vida e dos seus lugares reais e imaginários.

REFERÊNCIAS

BORGES COELHO, João Paulo. **O Pano encantado**. In: Setentrião – I Índicos indícios. Editorial caminho S/A, Lisboa, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CAN, Nazir Ahmed. **A Ilha de Moçambique na ficção de João Paulo Borges Coelho: tensões islâmicas, um pano encantado e os índicos indícios**. In: Todas as Musas ISSN 2175 - 1277 Ano 08 Número 01 Ago – dez. 2016.

GONÇALVES, Adelton. **As fronteiras entre a literatura e a religião.** In: Teografias: Metamorfoses da Santidade. Departamento de Línguas e Cultura da Universidade de Aveiro, Portugal: 388 págs., 2013.

MATA, Inocência. **A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?** In: O Marrare Revista de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro, ano 7, n.8, 2007.

NORA, P. **Entre memória e história. A problemática dos lugares.** Projeto História, São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NÍSIA FLORESTA EM CORDEL: TRAJETÓRIA PARA UMA EMANCIPAÇÃO FEMININA NO CONTEXTO DO SÉCULO XIX

LUÍS BRUNO PENHA DA SILVA
MARIA SUELY DA COSTA

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo verificar como o cordel biográfico (2019) sobre Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), escrito por Sirlia Lima, destaca aspectos histórico-sociais em relação às mulheres no Brasil na época de 1800 que ainda são recorrentes na contemporaneidade. Nesse contexto, a escritora Nísia Floresta se destaca pela sua produção escrita em alguns periódicos e contribuição na área da educação, fatores históricos de relevância principalmente em promover a valorização da mulher na sociedade. Este estudo tem uma metodologia de viés exploratório bibliográfico e analítico com fins de compreender a relação entre a Literatura e realidade por meio da poesia de cordel. Em função disso, contribuem os apontamentos teóricos de Beauvoir (2016), Bosi (2002), Bourdieu (2005), Candido (1995), dentre outros estudiosos da literatura, da mulher e da sociedade. A contribuição deste estudo se inscreve nas possibilidades de ampliar, para um número maior de leitores, não só a efetiva participação da Nísia Floresta na educação da mulher no século XIX, como ainda será possível entender a importância social de uma literatura representada por uma escrita feminina do século XXI. De modo a entender, pois, as relações entre literatura e educação enquanto um fazer determinante para a emancipação feminina ao potencializar práticas de enfrentamento aos padrões patriarcais e conservadores de uma época.

Palavras chaves: Cordel. Nísia Floresta. Emancipação feminina.

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, as mulheres têm enfrentado uma espécie de controle social compulsório, facilitando a alienação e também à dominação masculina sobre seus corpos. É possível afirmar que a sociedade contemporânea passou por inúmeras mudanças em relação à conquista de direitos igualitários entre homens e mulheres, mesmo assim não podemos dizer que as mulheres estão livres da opressão que há muito vêm sofrendo.

Considerar o Brasil do século XIX significa afirmar que, naquele contexto, as mulheres estavam presas a um modelo de sociedade que limitava e condicionava seu comportamento porque as consideravam inferiores e indignas de tomar decisões na sociedade e sobre si mesmas.

Esta inferioridade natural dada às mulheres as excluía de direitos sociais, principalmente do direito à educação. A discussão em torno de problemáticas envolvendo a mulher na sociedade tem sido motivo literário em diversos contextos históricos.

Para este trabalho, tomamos como referência o texto literário de Cordel publicado em 2019, de autoria da cordelista potiguar Sirlia Lima. Dentro de um viés biográfico, o referido texto aponta a vivência e contribuição social da educadora brasileira Nísia Floresta (1810-1885), mulher que desde muito jovem escreveu para jornais locais e regionais, tecendo discursos de cunho social, como ainda implantou o primeiro colégio dedicado ao ensino para mulheres no Brasil.

Por meio deste cordel, é possível, de um lado, analisar questões educacionais das mulheres conforme apontamentos escritos por Nísia Floresta, e por outro, destacar aspectos histórico-sociais em relação às mulheres no Brasil em 1800 ainda recorrentes na contemporaneidade, por meio de uma escrita feminina, observando o papel dessas memórias enquanto ferramenta para a reflexão de temas como emancipação, formação e transformação social.

NÍSIA FLORESTA: BREVES ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto nasceu em 1810 no Rio Grande do Norte em uma cidade chamada Papari, cidade que em homenagem a escritora foi chamada de Nísia Floresta. Seu pai, Dionísio Gonçalves Pinto Lisboa, foi um português liberal formado em advocacia casado com a brasileira chamada Antônia Clara Freire. Durante a juventude, Nísia morou em Goiânia e Recife, pois a profissão de Dionísio Lisboa era muito problemática quanto à estabilidade de moradia, eles estavam o tempo inteiro fugindo de manifestações populares que aconteciam em inúmeras capitais do nordeste naquela época. Nísia Floresta casou-se aos treze anos de idade, seu esposo era um proprietário de terras, o casamento durou poucos meses e após isso Nísia Floresta voltou a morar com os pais. Este foi um acontecimento relevante para a carreira promissora de Nísia enquanto mulher atuante na sociedade. Nísia tinha dezessete anos quando seu pai, advogado que contrariava os interesses da elite de Olinda, foi assassinado. Neste ano Nísia Floresta conheceu o estudante de direito Augusto e com ele teve dois filhos.

A família de Nísia passou a morar no Rio Grande do Sul em Porto Alegre no ano de 1832 e no ano seguinte Augusto morreu. Nísia, uma viúva de vinte e três anos, viveu com a mãe, as duas irmãs e os dois filhos em Porto Alegre. Naquela época, os papéis sociais atribuídos às mulheres e aos homens eram muito diferentes. Os homens eram educados para as ciências e ao trabalho, enquanto a educação para as mulheres se resumiam ao lar: cuidado da casa, do marido e dos filhos; etiqueta e bons modos; corte e costura e etc. As mulheres não podiam ocupar espaços sociais, políticos ou econômicos. Sobre tal contexto, Vera Andrade diz que:

A educação dos meninos brancos das elites e dos setores intermediários ocorria no espaço público social, aberto e voltado para a formação do cidadão e para a preparação profissional. A educação das meninas brancas das elites ocorria no espaço privado, isto é, em oposição ao público, sendo voltada para a formação da ‘rainha do lar e da mãe de família’, como uma forma de refinamento dos costumes sociais. ‘Ler e escrever bem em português, falar francês, declamar, conhecer música, saber dançar, receber com elegância e fazer trabalhos de agulhas, tornava as moças “cultas e prendadas” e preparadas para o casamento e para a vida em sociedade. É importante destacar que a instrução feminina não representava e/ou levava, como regra geral, à emancipação da mulher, daí o acesso feminino cortado ao Imperial Colégio, padrão do ensino oficial masculino (ANDRADE, 1999, p. 139).

As denúncias sociais de Nísia Floresta incomodavam a sociedade que era extremamente patriarcal e não oferecia à mulher o direito e dignidade de ascender socialmente. Defender os direitos femininos era uma característica marcante da escrita de Nísia. Para esta,

Por que a ciência nos é inútil? Porque somos excluídas dos cargos públicos; e por que somos excluídas dos cargos públicos? Porque não temos ciência [...] Eu digo mais, não há ciência, nem cargo público no Estado, que as mulheres não sejam naturalmente próprias a preenchê-los tanto quanto os homens (FLORESTA, 1989, p. 52; 73).

Em 1849, Nísia Floresta passou a viver o restante de sua vida na Europa onde teve contato com o positivismo comtiano pela primeira vez quando fez um curso de História Geral da Humanidade com o próprio Augusto Comte. A educadora brasileira Escreveu obras publicados no Brasil e na Europa como *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens* (1932), *Conselhos à minha filha* (1942), *A Lágrima de Um Caeté* (1949), *O Opúsculo Humanitário* (1853), entre outros (CAMPOI, 2011).

O CORDEL BIOGRÁFICO NÍSIA FLORESTA

O cordel “Nísia Floresta: Norte-rio-grandense, brasileira e universal” faz parte da coletânea *Dez Mulheres Potiguares*, publicada em 2019, abordando personagens e questões históricas muito importantes para a sociedade, ao mesmo tempo que dá voz à mulheres quanto à autonomia de produzir literatura, de produzir cordéis.

A cordelista Sírlia Sousa de Lima nasceu em Mossoró, uma cidade do Rio Grande do Norte. Ela é pedagoga, Especialista em Educação Infantil, Poetisa, cursa Direito e é uma ativista quanto às relações sociais e direitos humanos. Não é atoa que Sírlia (2019) escolheu Nísia Floresta como objeto de abordagem em seu cordel bibliográfico.

A escritora Nísia Floresta foi uma defensora dos direitos humanos e lutava contra a dominação de gênero, racial e social que havia e há dentro do Brasil. Sua produção literária tem um valor relevante enquanto um ato de resistência. Segundo Alfredo Bosi, resistência

é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *insistir*, o antônimo familiar é *desistir*. (BOSI, 2002, p.112, grifos do autor)

É importante observarmos uma obra de cordel e suas características informativas da narrativa, como o cordel “Nísia Floresta: Norte-rio-grandense, brasileira e universal, despertando a mulher de seu papel social”, principalmente quando este trabalho foi elaborado por uma mulher. Essa representatividade feminina é um ato de resistência para a luta das mulheres quanto à emancipação social dos discursos patriarcais que as impedem de exercer domínio sobre suas próprias vidas.

3.1 NÍSIA FLORESTA EM CORDEL

Este trabalho, que é parte de uma pesquisa em desenvolvimento, destacará alguns aspectos do cordel biográfico que situará a historicamente a autora e educadora Nísia Floresta através da narrativa do Cordel (2019) de autoria da cordelista Sírlia Sousa. Enquanto mulher, a referida poetisa entende às problemáticas relacionadas às questões de gêneros na sociedade

quando afirma que Nísia Floresta lançava um bom alerta e isto é compreensível sendo a escritora uma defensora da causa feminista:

E Nísia como Escritora
Lançava o seu *bom alerta*,
Em *folheto de jornais*
Mostrando ser *bem esperta*
Redescobriu que a leitura
A nossa mente desperta.
(LIMA, 2019, p. 06, grifos nossos)

O bom alerta de Nísia Floresta está ligado ao fato dela entender que as normas que limitam às mulheres ao lar, são questões sociais e não biológicas. Pierre Bourdieu (2005, p. 20) a diferença biológica entre o corpo feminino e o masculino “pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros.” Uma vez que o fator biológico é relacionado com o social:

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, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, 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, vêem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica, isto é, os que levam a lidar com a água, a erva, o verde (como arrancar as ervas daninhas ou fazer a jardinagem), com o leite, com a madeira e, sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes. (BOURDIEU, 2005, p.41)

É possível relacionar os estudos de Pierre Bourdieu com Simone de Beauvoir (2016) quando esta diz em seu livro *O Segundo Sexo*: “ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” E afirma também que:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualifica de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. (BEAUVOIR, 2016, 11, grifos da autora.)

Nísia Floresta escreveu livros e também artigos de cunho do social em um jornal chamado *Espelho das Brasileiras*, de Pernambuco (BARBOSA, 2006, p. 17). O que era muito importante quanto à formação e também empoderamento da escrita feminina naquela época extremamente conversadora. Este jornal pertencia a um francês chamado Adolphe Emile de Bois Garin e foi feito especificamente para as mulheres de Pernambuco. A pesquisadora Constância Duarte afirma que Nísia Floresta foi “uma das primeiras mulheres a publicar na grande imprensa brasileira [...] abalou as estruturas da sociedade patriarcal do século XIX ao defender a valorização da mulher” (DUARTE, 2005, p. 53).

Nísia entendia o poder da educação e para que sua mensagem fosse passada com êxito, era preciso também que as mulheres estivessem letradas quanto à leitura do código linguístico e também ao contexto social vivenciados pelas mesmas, para que conseguissem enxergar a sociedade por uma perspectiva crítica e ativa e não de aceitação e comodidade. As mulheres são sujeitos sociais que também precisam do direito à educação, observando-as enquanto coletivo é possível afirmar que:

as massas passam a exigir voz e voto no processo político da sociedade. Percebem que outros têm mais facilidade que eles e descobrem que a educação lhes abre uma perspectiva. Às vezes emergem em posição ingênua e de rebelião e não revolucionária ao se defrontar com os obstáculos [...] As massas querem participar mais na sociedade. As elites acham que isto é um absurdo e criam instituições de assistência social para domesticá-las. Não prestam serviços, atuam paternalisticamente, o que é uma forma de colonialismo. (FREIRE, 1979, p.21)

Até 1835, Nísia Floresta viveu em Porto Alegre no Rio Grande do Sul com a sua família, onde passou a lecionar para mulheres. Nas estrofes que seguem, tem-se esse dado considerado um marco para a professora que se torna uma revolucionária em propor um currículo diferenciado para as jovens da época, isso porque segundo Nísia Floresta, à ciência também deveria ser dada às mulheres:

Seguiu para o Rio Grande,
Pois tinha *outro ideal*,
Abrir escola para moças
Com educação formal.

(LIMA, 2019, p. 06, grifos nossos)

As coisas estavam indo bem, porém em 1835 surgiu a Revolução Farroupilha (aconteceu no Rio Grande do Sul de 1835 a 1845) e Porto Alegre tornou-se um lugar inviável para viver o que fez com que Nísia e sua família mudassem para o Rio de Janeiro, na época a corte do Império. O *outro ideal* que o cordel traz foi a fundação do Colégio Augusto que era dedicado à educação feminina. Percebemos estas informações nos versos:

Mas a *Guerra dos Farrapos*
Pôde impedir o seu plano
E no Rio de Janeiro
Tudo certo, sem engano,
Colégios Brasil e Augusto,
Nunca foi um gesto insano.

(LIMA, 2019, p. 07, grifos nossos)

A ideia de implantar um colégio fez com que Dionísia Gonçalves se tornasse uma precursora do feminismo no país, pois sua contribuição para a educação é um marco histórico de tamanha relevância. Nísia Floresta foi uma mulher que esteve à frente de seu tempo e entendia qual posição a mulher era colocada e principalmente qual posição a mulher deveria ocupar. Ela criticava os motivos pelos quais as mulheres eram condicionadas em situação de subserviência:

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós nascemos para seu uso, que não somos próprias senão para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens. (FLORESTA, 1989, p.35).

As censuras em relação à implantação do Colégio Augusto não foram somente ao colégio em si, mas também direcionaram críticas para a própria Nísia quanto à sua sanidade mental, pois naquela época as mulheres que tentavam quebrar os discursos normativos e padrões estabelecidos eram submetidas a hospitais psiquiátricos, era muito conveniente relacionar às insatisfações femininas com loucura.

Naquela época, as mulheres sofriam muita censura e repressão sempre que quisessem sair do ambiente do lar, pois era algo do feitio masculino. Não foi diferente com Nísia, pois a imprensa carioca criticava e considerava a metodologia de ensino do Colégio Augusto desnecessária:

A educação durante a monarquia estava ligada ao desempenho dos papéis sociais. Enquanto a educação masculina era direcionada para o exercício da cidadania e das funções públicas, a educação feminina estava voltada para as funções familiares e para a maternidade. A sociedade era pensada a partir da célula familiar, e a vida social funcionava como uma ampliação da vida doméstica. No quadro das relações sociais patriarcais, aos homens cabia formar e dirigir os núcleos familiares através da procriação, sustentação e proteção; o lugar do homem era o de administrador dos espaços privados e públicos, do micro ao macro espaço sócio-político-econômico. Às mulheres cabia o papel de reprodutoras da linhagem das famílias e zeladoras do lar; o lugar da mulher era o de esposa e mãe no âmbito doméstico e familiar, e, de forma complementar, de dama da sociedade (ANDRADE, 1999, p. 140)

Mesmo quando o conservadorismo tenta deslegitimar o Colégio Augusto implantado por Nísia Floresta, podemos observar o que os versos do cordel destacam em contrário:

Esses colégios de Nísia
Demonstravam qualidade,
Eram muito respeitados
Na alta sociedade,
O seu conceito mais amplo
Sempre foi de liberdade.
(LIMA, 2019, p. 07, grifos nossos)

O colégio Augusto era direcionado ao letramento social e aos ensinamentos pedagógicos específicos (entre eles latim, francês, italiano, inglês, matemática e geografia) para jovens mulheres, um método de ensino que até então era direcionado para os homens e naquele espaço havia o colégio Dom Pedro II. Constância Duarte explica as qualidades do Colégio Augusto:

D. Nísia Floresta Brasileira Augusta tem a honra de participar ao respeitável público que ela pretende abrir no dia 15 de fevereiro próximo, na rua Direita, nº 163, um colégio de educação para meninas, no qual, além de ler, escrever, contar, coser, bordar, marcar e tudo o mais que toca à educação doméstica de uma menina, ensinar-se-á a

gramática da língua nacional por um método fácil, o francês, o italiano, e os princípios mais gerais da geografia. Haverão igualmente neste colégio mestres de música e dança. Recebem-se alunas internas e externas. A diretora, que há quatro anos se emprega nesta ocupação, dispensa-se de entreter o respeitável público com promessas de zelo, assiduidade e aplicação no desempenho dos seus deveres, aguardando ocasião em que possa praticamente mostrar aos pais de família que a honrarem com a sua confiança, pelos prontos progressos de suas filhas, que ela não é indigna da árdua tarefa que sobre si toma. (DUARTE, 2006, p. 25)

Um Colégio voltado para a educação de mulheres significava, antes de tudo, a emancipação das mulheres, pois é através da educação se consegue transformar a realidade com base no pensamento crítico e transformador, tal qual observado por Adorno (1995, p.143), “Emancipação significa o mesmo que conscientização, racionalidade”.

Conforme aponta Pierre Bourdieu (2005, p.97), a educação prepara as mulheres para a dedicação e o cuidado dos homens. Contudo, Nísia Floresta revolucionou toda uma época com comportamentos totalmente contrários ao que se esperava das mulheres, inclusive as mulheres da alta sociedade viviam na ignorância, o que lhe rendeu críticas:

[...] Nísia Floresta surgiu – repita-se – como uma exceção escandalosa. Verdadeira machona entre as sinhazinhas dengosas do meado do século XIX. No meio dos homens a dominarem sozinhos todas as atividades extra domésticas, as próprias baronesas e viscondessas mal sabendo escrever, as senhoras mais finas soletrando apenas livros devotos e novelas que eram quase histórias do Trancoso, causa pasmo ver uma figura como a de Nísia [...] (FREYRE, 2004, p. 225)

A sociedade conservadora imperial insistia em definir as mulheres como pessoas passivas, obedientes e impossibilitadas de estudar ou usufruir quaisquer benefícios sociais que não fossem restritos ao lar. Os indivíduos participantes da sociedade são seres incompletos e possuem uma subjetividade em construção e as convenções sociais da época não adicionava às mulheres na pauta sócio-educacional. Por que somente os homens tinham o direito aos *livros*? A supremacia masculina intimidava as mulheres e Nísia floresta participou positivamente através da educação para mudar esta situação. Podemos relacionar os ideias de Nísia Floresta com os de Paulo Freire quando este afirma:

O cão e a árvore também são inacabados, mas o homem se sabe inacabado e por isso se educa. Não haveria educação se o homem fosse um ser acabado. O homem pergunta-se: quem sou? de onde venho? onde posso estar? O homem pode refletir sobre si mesmo e colocar-se num determinado momento, numa certa realidade: um ser na busca constante de ser mais e, como pode fazer esta auto-reflexão, pode descobrir-se como um ser inacabado, que está em constante busca. (FREIRE, 1979, p14)

Com efeito, as mulheres também eram capazes de refletir sobre elas mesmas e sobre a sociedade em que viviam. A partir disso, poderiam se deslocar, agir e fazer mudanças em seu espaço e também em outros espaços sociais. A emancipação na sociedade é um direito de todas as mulheres e a educação contribui positivamente para que isto aconteça. O crítico Antonio Candido afirma que:

a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura (...) Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável. (CANDIDO, 1995, p.191)

Os versos biográficos em torno de uma escritora que se posta em defesa das mulheres acabam por chamar a atenção para o fato de que tanto estas como os homens ambos devem ter os mesmos direitos sociais, desde a educação básica ao ensino superior, de modo demonstrar que as mulheres não precisam viver à sombra dos homens (casamento, ambiente doméstico) e assim possam tomar suas próprias decisões sobre seus próprios corpos e suas vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em estudos para esta pesquisa, do qual este texto é fruto, verificamos que a literatura de cordel possui um teor denunciativo e também informativo, de forma que, através desta, podemos entender acontecimentos históricos e datas (ABREU, 1999). A poetisa potiguar nos apresenta no cordel objeto de estudo questões sobre a vida e obra da educadora Nísia Floresta de forma compreendermos muito sobre a ações desta que viveu no contexto do século XIX, deixando suas marcas.

O cordel de Sírlia Lima leva o leitor a revisitar que Nísia Floresta foi uma mulher escreveu em folhetos de jornais, morou em diversos espaços e atuou de forma bastante marcante a profissão de educadora, implantando o Colégio Augusto, voltado ao público feminino do Rio de Janeiro, uma passo significativo para suas ideias quanto à igualdade dos direitos sociais para as mulheres, o que lhe rendeu o *status* de pioneira no feminismo.

Dado o exposto, a contribuição deste estudo, como parte de uma pesquisa em curso, se inscreve nas possibilidades de ampliar, para um número maior de leitores, não só a efetiva participação da Nísia Floresta na educação da mulher no século XIX, como ainda será possível entender a importância social de uma literatura representada por uma escrita feminina do século XXI. De modo a entender, pois, as relações entre literatura e educação enquanto um fazer determinante para a emancipação feminina ao potencializar práticas de enfrentamento aos padrões patriarcais e conservadores de uma época.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1999.
- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro, 3ª edição, Editora: Paz e Terra, 1995.
- ANDRADE, Vera Lúcia Cabana de Queiroz. **Colégio Pedro II – um lugar de memória**. Rio de Janeiro. UFRJ. Tese de Doutorado, 1999.
- BARBOSA, Paulo. **Nísia Floresta: uma mulher à frente de seu tempo: almanaque histórico**. 21ª edição. Brasília: Mercado Cultural, 2006. 64 p. Disponível em: Acesso em: 8 out. 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**, vol II, 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CAMPOI, Isabela Candeloro. **O livro "Direitos das mulheres e injustiça dos homens" de Nísia Floresta: literatura, mulheres e o Brasil do século XIX**. História [online]. 2011, vol.30, n.2, pp.196-213. ISSN 1980-4369. <<https://doi.org/10.1590/S0101-90742011000200010>>. Acesso em 16 set. de 2020.
- CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: _____. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta: vida e obra**. 2006. Natal: UFRN, 1995.
- FLORESTA, Nísia. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo: Editora Cortez, 1989.
- FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. 12ª Edição. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1979.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. São Paulo: Global, 2004.
- LIMA, Sirlia de Sousa – **Nísia Floresta: Norte-rio-grandense, Brasileira e Universal, despertando a mulher de seu papel social**. Natal, Março de 2019.

O *BILDUNGSROMAN* FEMININO NA LITERATURA AFRO-AMERICANA: UMA LEITURA DE *PRECIOSA*, DE SAPHIRE, COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO

SHARMILLA O'HANA RODRIGUES DA SILVA¹⁰¹

RESUMO: A literatura de formação feminina apresenta particularidades que a diferenciam do modelo “original”, o romance protagonizado pelo adolescente “branco” europeu dos séculos XVIII e XIX. Passados os séculos, transformações sociais e históricas contribuíram para a expressão da voz de mulheres negras, especialmente em solo estadunidense. Neste sentido, nosso objetivo é analisar como *bildungsroman* o romance de Sapphire, intitulado *Preciosa* e publicado em 1996. É narrado em primeira pessoa por uma adolescente negra, analfabeta e abusada pelos pais, que passa a lutar pelo futuro que deseja quando conhece uma professora. Nossa pesquisa se justifica pela possibilidade de reflexão sobre a história que aborda questões de gênero, raça e classe social. Quanto à metodologia, a pesquisa é de abordagem qualitativa, natureza básica, objetivo exploratório, com coleta de dados bibliográficos. Como base teórica, apoiamos-nos também nas ideias de Patricia Hill Collins (2002), Maria Alessandra Gabiati (2011), Bell Hooks (1981), Audre Lorde (2007), Georg Lukács (2000), Wilma Patricia Maas (2000), Cíntia Schwantes (2007) e Cecil J. Albert Zinani (2013). Acreditamos que *Preciosa* permite um final de esperança e recomeço e que a protagonista do romance estudado compartilha uma visão realista e identitária de muitas adolescentes afro-americanas nos Estados Unidos.

PALAVRAS-CHAVE: *Bildungsroman* Feminino. Literatura Afro-Americana. Sapphire. *Preciosa*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O *bildungsroman* surgiu como um tipo literário do gênero romance no final do século XVIII, com a publicação do livro *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*¹⁰², em 1795, de autoria do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. Nesta narrativa, vemos um jovem “branco”, burguês, que sai de casa e retorna após uma jornada de transformação interna. O termo foi criado em 1810 pelo filólogo alemão Karl Morgenstern ao analisar o romance de Goethe e identificar nele uma estrutura específica.

A palavra *bildungsroman* significa “romance de formação”, tendo como sinônimos os adjetivos “de educação” e “de amadurecimento” e, por causa disso, alguns acreditam que ele se restringe a este gênero literário. Além disso, há quem também defenda que tal narrativa não teria durado mais que um século ou ultrapassado as fronteiras europeias. Assim, este texto literário

¹⁰¹ Mestre em Letras/ Estudos Literários e Professora no Curso Letras Inglês da Universidade Estadual do Piauí. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4325703366860373>.

¹⁰² Título no Brasil.

seria produto de um momento, de um lugar e de uma classe social específicos: a burguesia alemã no século XIX.

Percebemos que um romance feminino escrito por uma estadunidense e publicado duzentos anos depois da citada obra de Goethe se distancia de tais peculiaridades. Acrescente-se a isso a situação identitária da protagonista. Claireece Precious Jones é uma adolescente negra, obesa, analfabeta, pobre, grávida do próprio pai e vítima de múltiplos preconceitos.

Sendo assim, neste artigo, o objetivo é analisar como *bildungsroman* o romance de Sapphire, intitulado *Preciosa*¹⁰³, que foi publicado em 1996. Entendemos que o gênero foi se adaptando a diferentes contextos e experiências pessoais vividas por sua principal personagem e que o texto estudado traz uma nova reflexão sobre a condição da jovem negra e pobre e seu processo de amadurecimento.

BILDUNGSROMAN: DO CLÁSSICO AO FEMININO

O romance de formação clássico, geralmente, é protagonizado por um jovem “branco” de classe média que experimenta situações em diferentes lugares e com diferentes pessoas tendo como resultado o seu amadurecimento. Essa personagem já foi conectada ao herói, tendo sido especialmente escolhida por suas virtudes e possibilidades, pois a:

[...] relação entre alma e ideal relativiza a posição central do herói; o herói é selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo. (LUKÁCS, 2000, p. 140).

O confronto com o meio em que vive é necessário para que este herói passe a ter consciência dos problemas existenciais da humanidade, enfatizando a individualidade, o que contribui na formação de seu caráter. A personagem em processo de formação deve alcançar os atributos idealizados para enfrentar a contento os desafios da vida adulta.

Como expressão de um contexto específico, vários especialistas defendem a existência de uma estreita relação entre a trajetória do jovem Wilhelm Meister, de Goethe, a origem do romance e o desenvolvimento da sociedade burguesa. A partir do século XVIII, o indivíduo passa a valorizar o conhecimento e a experiência adquiridos por ele mesmo, em um processo ativo de descobertas. Para alguns, o romance de formação representa fortemente esta ideologia: “[...] o *Bildungsroman* desvenda-se como instituição social, como um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente, que quis ver refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance) que apenas começara a se firmar” (MAAS, 2000, p. 17).

A autora afirma a importância da narrativa literária alemã como o modelo exemplar de *bildungsroman*. E, ao reconhecê-la como produto da burguesia, enfatiza a presença de um protagonista da mesma classe social, para quem a liberdade é permitida como forma de alcançar um ideal.

Contudo, com o passar dos anos e as mudanças sociais e de pensamento, esta mesma burguesia tornou-se complexa, afastando indivíduo e sociedade e, por consequência, ele e a evolução da literatura, distanciando os textos posteriores do protótipo do gênero alemão. Cada

¹⁰³ Título no Brasil.

um destes novos romances exploram outros aspectos da caminhada do adolescente ou jovem adulto que influenciam na sua formação.

O romance de formação feminino, por sua vez, teria surgido no século XIX. Destacamos como exemplos as narrativas das britânicas Jane Austen e Irmãs Brontë (Anne, Charlotte e Emily), as quais apresentam adolescentes que lutam para terem respeito em seus relacionamentos. Nessas histórias, as personagens são “brancas” e o casamento, a maternidade e a classe social são fatores de forte influência. Alguns estudos trazem leituras feministas destas obras, levando a crer que nelas há o compromisso com a afirmação da identidade feminina.

Aos poucos, a literatura de formação feminina se distancia ainda mais da masculina quando as mulheres passam a viver diferentes situações sociais e individuais e novas vozes são ouvidas, como afirma Zinani (2013, p. 17): “[...] por meio da desconstrução do discurso patriarcal, a voz da figura feminina passa a ser ouvida, possibilitando-lhe revelar a sua experiência e expressar uma nova ordem social e simbólica.” A situação da mulher influencia(va) sua escrita, deixando suas autoras e personagens que desejavam se libertar da tirania patriarcal.

A partir desta citação, verificamos um contraste entre os ideais masculinos e femininos a serem alcançados no *bildungsroman* até a primeira metade do século XX. Na maioria das obras, enquanto o rapaz busca a harmonia em sua relação com o mundo, à moça está reservada a solidão do ambiente doméstico e seu desenvolvimento está condicionado à sua relação com marido e filhos:

[...] o desenvolvimento pessoal (individual, profissional, intelectual, cultural, etc.) da protagonista era interrompido: na vida dedicada exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar, o final era o suicídio, a morte, a loucura, a solidão ou o isolamento do mundo. (PINTO, 1990 apud GALBIATI, 2011, p. 1719).

Se as personagens não atendessem a essas expectativas da constituição de casamento e de família, apresentavam loucura, eram marginalizadas, retratadas sem amor-próprio, diferente da imagem contemporânea defendida por muitos. A submissão era uma forte tendência, e não havia incentivo ao confronto da situação de sofrimento. Assim, a jovem protagonista do romance de formação feminino afro-americano aqui estudado permite uma nova reflexão sobre este gênero literário.

PRECIOSA E A IDENTIDADE DA JOVEM NEGRA

O *bildungsroman* estadunidense com heroína negra e pobre é narrativa recente, enfatizada a partir da segunda metade do século XX com as histórias Maya Angelou, Toni Morrison e Alice Walker. As três escritoras abordam de forma semelhante o sofrimento pelo qual passa(vam) diariamente jovens como Claireece, os preconceitos múltiplos — especialmente de raça, sexo e classe social.

A década de 1960, devido principalmente às manifestações pela igualdade racial e de gênero, contribuiu ainda mais para a consolidação da literatura afro-americana. A voz de novos escritores e personagens passa a ser ouvida e a mulher negra tenta ultrapassar as limitações que, durante muito tempo, foram-lhe impostas:

[...] A socialização racista, sexista condicionou-nos a desvalorizar a nossa feminilidade e a olhar a raça como o único rótulo importante de identificação. Por outras palavras, foi-nos pedido que negássemos uma parte de nós próprias – e fizemo-lo. (HOOKS, 1981, p. 5).

Esta ideia de inferiorização da mulher negra passa a ser mudada, permitindo finais de redenção. Em *Preciosa*, a protagonista transgride a personagem clássica do *bildungsroman*, mesmo apresentando uma intersecção de identidades e vivendo situações humilhantes. Desta maneira, o romance de Sapphire segue a tradição de Angelou, Morrison e Walker ao trazer a adolescente vítima de crueldades que, cinquenta anos antes, poderiam encerrar negativamente sua jornada.

Sapphire é o pseudônimo de Ramona Lofton —romancista, poetisa e ativista negra— que escreve como uma forma de alerta dos males que afligem ainda mais essa parte da população. Devido à narrativa forte, *Preciosa* pode também ser considerada uma escrita política, de combate ao reforço de comportamentos e discursos preconceituosos.

Narrando em primeira pessoa, Claireece se expressa em um diário¹⁰⁴ e se permite ser lida ou ouvida, criando uma imagem própria de guerreira e detentora do poder de guiar o próprio destino. Assim como outras mulheres, a protagonista enfrenta perigos que se multiplicam devido a outras condições (raça, idade, classe social, situação parental, educação escolar, insatisfação com o corpo). Sua negritude, contudo, aparenta ser o maior agravante:

[...] Dentro desse país onde a diferença racial cria uma constante, se não mencionada, distorção de visão, mulheres negras têm, por um lado, sempre sido altamente visíveis, e por outro lado, têm sido invisíveis através da despersonalização do racismo. (LORDE, 2007, p. 129, tradução nossa)¹⁰⁵.

A visão distorcida tem gerado problemas para as mulheres negras: elas são visíveis enquanto personagens de uma existência limitada—em certo trecho da narrativa, a Claireece é oferecido um trabalho de empregada doméstica (SAPPHIRE, 2010, p. 138); ao mesmo tempo são invisíveis, quando “aceitam” este papel.

Assim, o romance de formação de Sapphire permite a esperança a partir da auto-aceitação e, principalmente, da reflexão sobre a sua maturidade. Claireece passa a compreender seu poder, sua força. Levando-se em conta que o negro ainda sofre uma espécie de “invisibilidade social” em quaisquer áreas e situações de suas experiências, narrativas como *Preciosa* se fazem necessárias para o processo de empoderamento.

É o que a personagem representa – a jovem negra que supera os preconceitos e consegue se transformar em “alguém”. Ela passa a ser vista e se define como um indivíduo tão digno quanto qualquer outro, visto que: “[...] Por insistir na auto-definição, mulheres negras questionam não somente o que tem sido dito sobre mulheres afro-americanas mas sobre a credibilidade e as

¹⁰⁴ No romance, a protagonista escreve como fala, pois está em processo de alfabetização. Assim, algumas palavras nas citações, de acordo com a gramática normativa, encontram-se grafadas de maneira incorreta.

¹⁰⁵ Trecho original: “Within this country where racial difference creates a constant, if unspoken, distortion of vision, Black women have on one hand always been highly visible, and so, on the other hand, have been rendered invisible through the depersonalization of racism”.

intenções daqueles que possuem o poder para defini-las” (COLLINS, 2002, p. 114, tradução nossa)¹⁰⁶.

Claireece recusa a condição que lhe foi imposta. Seu *bildungsroman* é uma transgressão no sentido de que ultrapassa os ideais outrora escolhidos para a literatura feminina e exige a ênfase nesta diferença. As questões a serem resolvidas envolvem um diálogo ainda maior com seu universo interior. Ao escrever, a protagonista revela um lado sombrio da humanidade ao mesmo tempo em que tortuosamente alcança a redenção.

PRECIOSA COMO BILDUNGSROMAN

Em relação às características do *bildungsroman*, Shcwantes (2007, p. 2-3) destaca: o conflito de gerações — especialmente entre pais e filhos; a viagem ou fuga para uma cidade grande — ou apenas a saída da casa do adulto com o qual entra em conflito; a formação acadêmica; a educação informal; o encontro com um mentor — estas duas últimas muito conectadas; e dois casos de amor — e, como a teórica explica, um deles não dá certo. Veremos como esses aspectos são apresentados em *Preciosa*.

Claireece inicia sua história contando o abuso sexual do qual era vítima constante. Aos 16 anos, está grávida pela segunda vez do próprio pai. Como se não bastasse, o abusador é defendido pela mãe que, por sua vez, acusa a filha de tê-lo seduzido: “Obrigada, [...] por fuder com meu marido, sua putinha suja! [...]. Sua puta gorda vagabunda! Piranha preta porca! Ele me abandonou! Ele me deixou por sua causa” (SAPPHIRE, 2010, p. 29). A jovem é sempre xingada e espancada pela genitora que tem a guarda do primeiro bebê Jones apenas por interesse financeiro.

A violência da mãe aparece em todo o romance. Claireece tenta apagar da memória a distância afetiva entre elas buscando ser acolhida por outras referências adultas, como ocorre com o enfermeiro da ambulância que a socorre próximo ao parto. A maneira delicada de falar do homem surpreende a protagonista: “[...] Nenhum homem nunca foi legal comigo assim antes” (SAPPHIRE, 2010, p. 20).

Na escola, os colegas têm medo de Claireece principalmente por ela ser negra e obesa. Algumas vezes, ela se aproveita desta condição como forma de auto-defesa. Não costuma interagir e se irrita com a interferência dos professores em sua vida escolar — é analfabeta e não avança no conhecimento. Ao mesmo tempo em que causa medo, Claireece também sofre bullying: “[...] Um garoto dizendo que sô feia de rir. [...]. O amigo dele diz: — Não, essa puta gorda é feia de chorar” (SAPPHIRE, 2010, p. 21).

A adolescente presencia a violência cotidianamente. Ela sabe que o abuso sexual praticado pelo pai não devia ser “normal”. Ela sonha em confrontá-lo: “E aí, crioulo, como é que você vai casar comigo se é meu pai. Eu sou sua filha, me comer é ilegal. Mas fico de boca fechada pra que a foda não vire uma surra. [...]. ODEIO isso. [...]. ODEIO ele.” (SAPPHIRE, 2010, p. 35-70). O ato criminoso paterno interrompe a infância de Claireece. Ela é forçada a perder sua inocência e esperança.

¹⁰⁶ Trecho original: “By insisting on self-definition, Black women question not only what has been said about African-American women but the credibility and the intentions of those possessing the power to define”.

A violência é uma constante para a família Jones. A mãe também é alvo de sentimentos ruins por parte da filha: “Às vezes odeio minha mãe. [...] tô cheia de apanhar. Vou furar ela se ela bater de novo” (SAPPHIRE, 2010, p. 24). É esse sofrimento na escola e em casa que leva a jovem ao ensino supletivo na escola alternativa “Cada um ensina a um”. A mãe a vê como uma rival e a imagem de mulher que a genitora representa é perversa.

No novo colégio, a protagonista conhece Blue Rain, a professora que lhe dá esperança. Rain corresponde ao ideal de mentor mencionado, é a referência adulta positiva. Pela primeira vez, Claireece é ouvida por alguém. Inicialmente, vemos sua baixa auto-estima, seu sentimento de inadequação, a consciência da sua invisibilidade. Por causa disso, a jovem não reage. Ela sonha com uma vida diferente, porém não se sente segura para tal mudança: “Quero falar que eu sô alguém. [...]. O que é preciso pra minha mãe me ver? Às vez eu queria não tá viva. Mas não sei como morrer. Não tenho tomada para desligar.” (SAPPHIRE, 2010, p. 42-43).

A orientação de Blue Rain é essencial nesse processo de auto-descoberta. Inicialmente, o objetivo de Claireece é conseguir o diploma e ir embora da casa da mãe, pois ela recebe uma ajuda financeira do governo, um auxílio para completar os estudos. Na escola alternativa, ela encontra colegas que vivem diferentes situações conflituosas. Apesar disso, a protagonista é bem acolhida pelo grupo.

É com Rain que Claireece aprende a ler e a escrever. A partir da atividade de produção de um diário, a adolescente passa a refletir sobre sua própria vida. Entende que pode ser querida, aceita como é na personalidade e na aparência. Por isso, sente mágoa principalmente da mãe, com quem morava, e decide ir embora da casa em que vive afim de alcançar a liberdade. A progenitora lhe mantia em uma prisão de violências verbais e físicas, não oferecendo à filha qualquer emoção positiva.

A produção dos textos leva a uma análise sobre seu amadurecimento. Conforme sua escrita vai avançando, Claireece vai modificando sua visão de mundo. Ainda sem seguir a gramática normativa, demonstra que está no caminho certo, até mesmo para guiar a própria vida.

O contato com a mentora também faz Claireece a refletir sobre seu contexto social e histórico, sua negritude, a origem dela, seu papel como mãe, sua condição de manter-se financeiramente, a importância da educação escolar para reverter essa vida sofrida que teve até o momento em que se conheceram. Rain desperta o amor próprio na jovem Jones: “[...]. Diz para não ter vergonha. Não ter vergonha. [...] ela diz que é pra isso que ela diz: pra reprogramar a gente pra amar a gente. Eu me amo” (SAPPHIRE, 2010, p. 90). Discretamente, ela menciona o desejo de ser amada, de ter tido um relacionamento amoroso saudável:

[...]. Cadê meu Deus mais elevado? Cadê meu rei? Cadê meu amor negro? Cadê meu amor homem? Amor mulher? Qualquer tipo de amor? Por que eu? Não mereço isso?
[...]. Como que deve se tá apaixonada? Penso nisso o tempo TODO o tempo todo.
(SAPPHIRE, 2010, p. 101-117).

O caso de amor concreto é aspecto ausente em *Preciosa*. Tendo o pai como a representação de homem, é natural que pense ser incapaz de conquistar o amor gentil. Sobre a aparência física, Claireece se diz contente com sua “cor” e reflete como isso pode ter influenciado o interesse dos garotos:

[...] Talvez eu nunca encontro nenhum amor, ninguém. [...] Mas parece que os garoto só vê o que a gente parece. Um garoto saiu da minha buceta. [...] Quando ele crescer vai rir das garota preta gorda? Vai rir de gente que tem pele preta que nem ele? Uma coisa eu digo sobre o Farrakhan e Alice Walker: eles me ajudaram a gostar de ser preta. Eu queria não ser gorda mas sou. Talvez um dia eu gosto disso também, quem sabe. (SAPPHIRE, 2010, p. 110- 111).

A identificação positiva com as personagens mencionadas¹⁰⁷ que incentivam a voz dos negros, através de mudanças que elas apresentam em sua obras, a jovem se sente segura. O amadurecimento fica explícito quando ela escreve sobre sua dor, expressa-a e reflete sobre sua condição e o mal que sofreu. A professora Rain orienta sobre a produção da redação: a dor que sente, se há motivos para agradecer.

Assim Claireece vai pensando em futuro. o desejo de namorar, de ter uma profissão e, principalmente, de ser bonita. Ela continua sonhando em ser branca e magra, pois sabe que são aspectos valorizados na sociedade. Ser negra ainda é perigoso. Porém, tem o apoio da professoras e das colegas do supletivo e entende que pode reverter a própria condição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido à escravidão, ocorrida oficialmente entre os anos de 1500 e 1860, muitas mulheres negras foram impedidas de se expressar. Mesmo usando narrativas fictícias, no campo literário, suas vozes não eram ouvidas. No século XX, vemos evoluções positivas neste quadro — desde o “Renascimento do Harlem”, na década de 1920, passando pelos Movimentos pelos Direitos Cívicos, na década de 1960, e outras manifestações culturais e políticas que resultaram em maior liberdade de escrita.

Assim é que mulheres negras decidem publicar suas histórias com protagonistas em busca de um lugar na sociedade. Sendo vítimas de preconceitos, o racismo ainda parece ser a condição mais intensa de cada uma delas. A negritude, frequentemente caracterizada como aspecto negativo, pode levar as personagens da literatura afro-americana a um destino cruel.

Entretanto, existem narrativas esperançosas. *Preciosa*, de Sapphire, é uma delas. Trazendo a estrutura de um *bildungsroman*, o romance que resulta no amadurecimento do protagonista, apresenta uma adolescente que passa por uma série de situações de violências que definem sua vida até seus 16 anos — aparência física, analfabetismo, abuso sexual realizado pelo pai.

Percebemos, na obra citada, os aspectos que caracterizam o gênero. Desta forma, o conflito entre jovens e adultos — Preciosa e sua mãe, a saída de casa, a educação escolar e encontro com uma espécie de orientador, Srta. Blue Rain, redefinem sua existência e se tornam motivos de luta para um futuro melhor, como Claireece confirma: “[...] um final de contos de fada. Eu diria, bem, uma merda assim pode ser verdade. Às vezes, a vida pode melhorar” (SAPPHIRE, 2010, p. 97).

Alcançamos, então, nosso objetivo de analisar *Preciosa* como *bildungsroman*. Entendemos que a narrativa desta adolescente permite uma nova reflexão sobre o gênero literário ao abordar a realidade de muitas jovens afro-americanas nos Estados Unidos da segunda metade do século XX

¹⁰⁷ Louis Farrakhan é um líder religioso e ativista em prol da liberdade dos indivíduos afro-americanos. Alice Walker é escritora e também ativista em favor das mulheres negras.

e até mesmo aquelas outras meninas negras em diferentes partes do mundo atualmente. Elas carregam consigo um corpo alvo de preconceitos múltiplos relacionados, como anteriormente mencionado, à sua raça. Sua condição de ser mulher, negra, pobre, obesa, analfabeta, adolescente, praticamente órfã, mãe de dois filhos do próprio pai, não lhe impedem de acreditar que a mudança é possível e começa a agir para iniciá-la.

REFERÊNCIAS

- COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. 2. ed. Nova York: Routledge/ Taylor & Francis e-Library, 2002.
- GALBIATI, Maria Alessandra. **(Trans)formação e representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo**. 2011. Disponível em: http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/40/el.2011_v3_t45.red6.pdf. Acesso em: 31 ago. 2020.
- HOOKS, bell. **Não Sou Eu Uma Mulher? Mulheres Negras e Feminismo**. Tradução livre para a Plataforma Gueto. 1981. Disponível em: https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf. Acesso em: 31 ago. 2020.
- LORDE, Audre. **Sister Outsider: Essays and Speeches** by Audre Lorde. Berkeley: Crossing Press, 2007.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- MAAS, Wilma Patricia. **O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.
- SAPPHIRE. **Preciosa**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- SCHWANTES, Cíntia. **Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 30, p. 53-62, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/3733>. Acesso em: 31 ago. 2020.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e Gênero: A Construção da Identidade feminina**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2013.

EDUCAÇÃO EM CONTEXTO DE VULNERABILIDADE SOCIAL EM DOIS CONTOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO

LUANA MICAELHY DA SILVA MORAIS¹⁰⁸
ARTHUR DE SOUSA FERREIRA¹⁰⁹

¹⁰⁸ Graduada em Licenciatura em Pedagogia, Mestranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI-UEPB).

¹⁰⁹ Graduado em Direito e Pós-Graduado em Direito e processo do Trabalho na Faculdade de Ciências Sociais e Aplicadas (UNIFACISA)

RESUMO: O presente escrito tem como objetivo analisar as narrativas ficcionais intituladas *Di lixão* e *A gente combinamos de não morrer*, inseridas na obra literária *Olhos d'água* da escritora Conceição Evaristo, que tratam da temática da violência e vulnerabilidade social de sujeitos negros. Estas narrativas manifestam críticas sociais, tais como: permanência e aproveitamento escolar, inserção social e promoção da cidadania. Trata de uma revisão bibliográfica que pretende analisar as narrativas ficcionais e destacar os desafios enfrentados por personagens infanto-juvenis afro-brasileiros, inseridos em contexto de violência e outros riscos sociais. Neste passo, a literatura afro-brasileira nos permite visualizar com profundidade o cenário histórico-social dos sujeitos negros no Brasil ao longo do tempo por meio da leitura de escritores que narram a partir do ponto de vista do favelado, subalterno e marginalizado. Para tanto, O embasamento teórico é buscado, sobretudo, em Evaristo (2008), Duarte (2010), Miranda (2018) Oliveira (2008), dentre outros. Como considerações finais, é possível destacar a relevância da literatura afro-brasileira, escritoras negras e sua importância no cenário atual para dar visibilidade a sujeitos marginalizados. No entanto, fica evidente nas narrativas que a educação, apesar de importante mecanismo de ascensão social, não é capaz de, por si só, pôr fim à violência social que aflige os intérpretes de jovens e adolescentes carentes dispostos na memória e escrita da autora.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura afro-brasileira; Vulnerabilidade; Educação.

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea de temática afro-brasileira vem ganhando, nos últimos anos, uma maior visibilidade, tal fato se deu por meio de um processo de resistência de pessoas negras que, apesar das adversidades, vem conseguindo alcançar espaço e, através da literatura de escritores negros/as, apresentam uma série de narrativas marcadas pelo empoderamento e lugar de fala.

A literatura afro-brasileira nos permite visualizar a representação do cotidiano histórico-social dos sujeitos afrodescendentes, tais escritos inauguram com a escritora negra Conceição Evaristo o conceito de escrevivência, que significa, narrar as memórias e experiências dos sujeitos negros, permitindo a visualização de temáticas voltadas para o universo ficcional da favela e comunidades periféricas brasileiras.

O livro de Evaristo intitulado *Olhos d'água* (2016) nos apresenta contos com enredos que trazem em suas narrativas personagens de mulheres, crianças e adolescentes inseridos em um contexto de total vulnerabilidade social e violência, tal cenário configura-se como um ambiente ficcional onde todos os personagens não conseguem sair da condição subalternizada e por este motivo, a escolarização posta como único meio que lhes garantir uma oportunidade de mudar sua condição de vida não é suficiente. Estes personagens se veem obrigados a abandonar precocemente o âmbito educacional, não apenas pela qualidade ou regular oferecimento deste serviço público, mas, muitas vezes por necessidades de subsistência que resultam no envolvimento com a criminalidade ou, na pior das hipóteses, na morte trágica e precoce.

Por este norte, o presente ensaio pretende apresentar elementos da narrativa ficcional referentes aos desafios enfrentados por crianças e adolescentes, com destaque para as afrodescendentes, inseridas em contexto de violência e outros riscos sociais, dando-se ênfase em aspectos tais como permanência e aproveitamento escolar, inserção social e promoção da cidadania identificados na obra literária.

Partindo da problemática de que a educação, por si só, não é suficiente ao atendimento das necessidades de ascensão e dignidade sociais, pretende-se fazer uma análise em dois contos da escritora Conceição Evaristo, a saber: “*Di lixão*” e “*A gente combinamos de não morrer*”, contidos na obra literária intitulada *Olhos d’água* (2016).

Os contos escolhidos para análise possuem características em comum, dentre elas por se tratar de narrativas de personagens que habitam o espaço ficcional da favela, e que são intérpretes de uma realidade dura em situações de risco. Para tanto, os contos em questão são usados para promover uma reflexão crítica acerca da realidade que enfrentam crianças e adolescentes na sociedade brasileira, e como a luta por direitos básicos e cidadania caracteriza uma temática de extrema relevância e necessidade de reflexão.

VIDA REAL X FICÇÃO: A VULNERABILIDADE SOCIAL

Pensar na literatura e sua importância para a sociedade tem sido de grande valia para se perceber a presente visibilidade que a literatura afro-brasileira vem conquistando ao longo do tempo com destaque a autoras negras, a exemplo de Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, dentre outras, que por meio de suas experiências diversas, escrevem sobre a pobreza e as mazelas sociais dos espaços urbanos a partir de um escrito testemunhal. Neste sentido, a literatura afro-brasileira possibilita a fala dos sujeitos silenciados por um contexto histórico racista, discriminatório e excludente.

Historicamente, os negros (africanos, afrodescendentes e afro-brasileiros) após a abolição foram largados à própria sorte, sem moradia, escolarização ou qualquer perspectiva de sobrevivência e, por estes motivos, viram-se obrigados a darem um jeito de sobreviver numa sociedade escravocrata que liberta os escravos, mas não lhes garante qualquer qualidade de vida digna. Os grandes centros urbanos tornaram-se palco de desigualdades, e após a expulsão dos negros desabrigados dos centros urbanos, os mesmos foram obrigados a construir suas habitações de forma improvisada nas regiões periféricas das cidades.

Com isso, verificamos que as construções de habitações precárias continuam, a cada dia, se expandindo. A formação geográfica das cidades no Brasil é palco de construções de moradias improvisadas em morros e localidades com falta de planejamento, saneamento básico, iluminação, dentre outros. É acerca dessa percepção que nos indagamos: Como dar visibilidade a esses sujeitos excluídos e “invisíveis” dispostos pelas favelas do Brasil?

Uma das características marcantes do Brasil é a sua enorme extensão territorial. Infelizmente sua vasta extensão também é composta por uma grande desigualdade social. Igualmente, existem ambientes de alto risco social, marcados pela violência, pela falta de serviços públicos básicos (saneamento, iluminação pública, infraestrutura, transporte público, etc.), subsistem altos índices de evasão escolar e a educação não consegue, por si só, promover mudanças qualitativas. Neste viés, o contexto histórico de exclusão social sofrido pelos negros afrodescendentes acarreta inúmeras perdas a esta parcela da sociedade.

Estudos revelaram que a consequência do aumento da criminalidade e da violência urbana está intimamente relacionada com o acesso à escolarização, à ocupação e às precárias condições de vida nos bairros onde reside a maior parte dos jovens negros estigmatizados. (OLIVEIRA, 2008)

A educação, em sentido estrito, é a redenção daqueles que sofrem as mazelas da pobreza e da exclusão social, sendo o letramento a porta de entrada à ascensão social. No entanto, na prática, e diante da realidade cruelmente posta, a educação, por si só, não possui total eficácia perante todos os indivíduos. Pior, em algumas situações, nota-se até que o atual processo educacional tende a segregar ainda mais os sujeitos marginalizados.

A violência é um fenômeno social resultado da carência de cidadania e de acesso às condições de vida digna. Resulta, também, da exclusão social de um modelo econômico dominante que impede parcelas significativas de pessoas a terem outra possibilidade de existência, senão a violência, ou como vítimas, ou como atores principais. A precariedade afeta homens e mulheres, tornando o futuro incerto, impedindo a crença em algo melhor, ou podendo gerar a resignação de que tudo “é assim mesmo e não tem mais jeito” (OLIVEIRA, 2008).

Para a juventude negra brasileira, na sua grande maioria, a palavra “futuro” tem vários significados. Entretanto, para uma parcela significativa, encontrada nas periferias das grandes cidades e sofrendo as consequências do neoliberalismo e do assassinato policial-estatal, a vida e a morte são sinônimas, ou melhor, chegar aos 25 anos significa ser idoso (OLIVEIRA, 2008, p. 316).

Muitos são os desafios enfrentados por crianças carentes para que possam frequentar a escola, não sendo necessário, neste trabalho, enumerá-los, mas, perceber o quão se multiplicam tais desafios quando somados ao contexto das favelas. Como posto, a violência, a criminalidade, a miséria e a total exclusão são fatores que acarretam inúmeros problemas sociais.

O aluno negro enfrentando dificuldades em situações de abandono luta para sobreviver no sistema escolar, porém lhe faltam recursos e interesse para continuar na escola, não sendo, pois, capaz de alcançar sozinho o almejado sucesso. Logo, torna-se um mau aluno e é reprovado (SILVA, 2015).

Expostos desde muito cedo a vida do crime, sem amparo e condições de manter-se na escola, a evasão torna-se algo muito recorrente. Mesmo com todas estas problemáticas, a educação configura-se para muitos como um paliativo perante a desigualdade social, onde conseguir estudar é sinônimo de resistência. Como exposto nos contos de Evaristo, estudar foi, e é sinônimo de luta e resistência.

Nesse passo, é possível fazer uma ponte com a literatura afro-brasileira, que, por sua vez, vem ganhando ainda que timidamente espaço, e tal conquista não se deu de uma hora para outra, tampouco ocorreu facilmente. Trata-se, na verdade de um processo de resistência desempenhado pelo Movimento Negro, de sujeitos engajados na luta por direitos iguais, cidadania, oportunidades e condições para se viver e permanecer em sociedade.

A literatura afro-brasileira contempla nos dias atuais autores negros que denunciam por meio de sua escrita um processo de luta e resistência daqueles que integram uma parcela da sociedade, objetivando dar voz e espaço a pessoas marginalizadas, silenciadas e excluídas socialmente. Como sinaliza Duarte (2010)

Desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afrodescendente crescem em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional (p.1).

Como posto acima, ao passo que escritores negros assumem cada vez mais espaço na cultura e adquirem a capacidade de usar o meio da escrita literária como forma de apresentação e elevação da cultura afro-brasileira, cresce o número de escritos que retratam o cotidiano de violência e pobreza, onde a ficção e as cenas do dia-a-dia se entrelaçam, passando a desvendar uma realidade dura e silenciada.

Em decorrência da conquista e do direito da fala e da escrita, começam a surgir textos sobre o subúrbio, a favela e a crítica ao branqueamento, à marginalização, e, à personagens como Di Lixão, Zaíta, ou tantos outros presentes nos escritos de Conceição Evaristo, os quais sofrem duramente com a desigualdade social (DUARTE, 2010).

Duarte (2010) ressalta que uma das vertentes da diversidade temática “situa-se na história contemporânea e busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão” (p. 11). Neste sentido, o testemunho dos escritores negros postos como narrativas, permite a preservação de sua cultura, e a denúncia de condições precárias de vida.

Nesse segmento, destaca-se a escritora Conceição Evaristo que nos apresenta o conceito de *escrevivência*, o qual, por sua vez, permite o transbordamento da memória e sua montagem com a história, penetrando nos *espaços em branco do texto* (Evaristo, 2008). A autora em entrevista destaca que, a literatura possui a experiência pessoal da escritora e também experiências coletivas, por partir justamente da subjetividade de uma coletividade.

Miranda (2019) complementa “o conceito de *escrevivência* foi formulado pela autora inicialmente como método de trabalho e instrumento cognitivo para a leitura de seus próprios textos” (p. 272). Mas, como é perceptível, tal conceito tomou dimensões maiores no que tange o campo literário. A *escrevivência* torna-se estratégico, pois se trata das experiências de sujeitos que estiveram por muito tempo, silenciados (MIRANDA, 2019).

De acordo com Barossi (2017), “ouvir a perspectiva das vozes apagadas da história é uma maneira de reescrever essa mesma história, é uma maneira de compreendê-la ao mesmo tempo em que se produz novas maneiras de existir” (p.15). Por este motivo, o ato de se apropriar da leitura e da escrita, representa sobremaneira um lugar de luta e empoderamento, visto que, a escrita possibilita que o sujeito reafirme o seu lugar e sua presença no mundo como sujeito de direitos.

Dalcastagnè (2014) ao analisar a literatura de Carolina de Jesus (*O diário de Bitita*) destaca que a personagem de Bitita tem um espaço para conquistar, ou seja, o espaço escolar, a introdução nesse ambiente já se configura como aspecto de luta e resistência. Quando entra em uma sala de aula pela primeira vez ela já tropeça nas ofensas dos colegas: “Que negrinha feia!”, “Que olhos grandes, parece sapo” (JESUS, 1986, p. 122). Por isso a menina resiste, falta às aulas, não entende o que a professora lhe pede. Só quando percebe que já consegue ler, o lugar passa a fazer sentido para ela, que, assim, adquire domínio sobre aquilo que antes lhe era estranho. Infelizmente, essa descoberta logo é ceifada, pois a mãe da criança precisa se mudar para trabalhar em outro lugar e conseqüentemente a escola deve ser abandonada. “De qualquer forma, a leitura e a escrita serão para ela, sempre, um lugar seguro” (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 229).

A mudança da mãe configura-se uma questão relacionada ao trabalho, visto que, para possuir um trabalho fixo, o sujeito precisa ter um certo grau de escolarização, o que não se

aplicava ao caso da mãe de Bitita. Esta mesma situação atinge milhares de brasileiros, inseridos na informalidade trabalhista, e os conduz a uma instabilidade e carências sociais.

Com relação à importância da aquisição da leitura para aqueles que estão à margem da sociedade, assim como a personagem Bitita de Carolina de Jesus e de tantos outros que compõem as narrativas ficcionais de Conceição Evaristo, é perceptível que, “Escrever, especialmente para aqueles que recém-adquiriram essa capacidade, também pode ser uma maneira de reafirmar sua presença no mundo” (DALCASTAGNÊ, 2014, p. 295). E neste reafirmar, percebemos a importância da escrita e de escritores que colocam em palavras as experiências individuais e coletivas.

Nesse segmento, ao pensarmos em escritoras negras que ganham cada dia mais espaço no campo literário, Evaristo elucida sobre o fazer literário das mulheres negras “Pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentimento estético, buscam tematizar um outro movimento, aquele que abriga todas as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida” (Evaristo, 2008 p. 206).

Por este ângulo, a leitura, interpretação e análise dos contos aqui estudados nos permitem verificar que o insucesso de crianças e adolescentes no ambiente escolar segue um contexto marcado por muita exclusão e desafios de diversas vertentes, seja pela falta de material e assistência, ou pela falta de incentivo, ou até mesmo pela necessidade de se começar muito cedo a trabalhar informalmente em desacordo com a lei, quando não ingressam no mundo do crime. Hipótese esta observada na narrativa intitulada “*A gente combinamos de não morrer*” a qual será discutida posteriormente.

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS CONTOS: *DI LIXÃO E A GENTE COMBINARAM DE NÃO MORRER*

Nos contos de Conceição Evaristo nota-se nos personagens a falta de esperança, de perspectiva, como se todas elas tivessem o anseio por algo a mais do que meramente frequentar (temporariamente) a escola. Paz? Segurança? Inclusão verdadeira.

Com relação ao conto intitulado *Di Lixão*, percebemos que a narrativa se trata de um jovem morador de rua. Não se sabe o verdadeiro nome. A alcunha “Di Lixão” lhe foi dada pelo hábito de chutar as lixeiras. O uso de alcunhas pode ser entendido como uma prática para se designar uma pessoa de forma superficial, quando não se conhece sua identidade ou com ela não se tenha (ou não se queira ter) qualquer relação (pessoal, profissional) mais próxima. A narrativa menciona a presença de outro jovem, em condições semelhantes quanto à pobreza, marginalização e necessidade de sobrevivência nas ruas. Estes jovens reúnem-se apenas a noite, na hora de dormir, conversam sobre o dia-a-dia e mantêm diálogos aparentemente superficiais. Não há troca de informações mais íntimas, quanto às origens, à família.

A mãe parece ser um tabu, nas conversas, o garoto lembra-se dela com indignação e a chama sempre de puta. Di Lixão não tem boas recordações de sua mãe. A impressão é de que a relação mãe-filho era conturbada, ainda que a mãe quisesse um futuro melhor para o filho. No diálogo da narrativa o jovem morador de rua relembra da falação de sua mãe quando ele ainda era criança “Não aguentava a falação dela. Di, vai para a escola! Di, não fala com meus homens! Di, eu nasci aqui, você nasceu aqui, mas dá um jeito de mudar o seu caminho!” (EVARISTO, 2016,

p. 49). A mãe havia nascido na favela, mas almejava para o filho um futuro melhor, pedia-lhe constantemente que desse um jeito de sair dali. Mas como o garoto poderia fazer isso sozinho?

A cena descrita acima se trata de um jovem sem perspectiva de futuro, sem amparo da família e imerso na vida das ruas, situação esta que acontece na vida real de inúmeras crianças e adolescentes. Evaristo descreve um enredo triste, marcado por infortúnios, onde os personagens não alcançam oportunidades que lhes façam ter um futuro menos trágico.

A pobreza e a vida desregrada da mãe do personagem contribuíram para a criação equivocada, no que diz respeito a um lar estruturado e um ambiente familiar salutar e amoroso. Di Lixão, uma mera criança, testemunhou as ações de sua mãe. Ações estas, contrárias ao que esta lhe pregava. A morte de sua mãe foi apenas mais uma fatalidade a ser testemunhada. Na atualidade, já crescido (adolescente) sobrevive sozinho nas ruas. E neste ambiente ficcional que o jovem vive na pele de um sujeito marginalizado e excluído socialmente. Na escola não obteve sucesso, o caminho que lhe restou foi a rua e a criminalidade. O adolescente não era capacitado para trabalhar tornando-se um morador de rua invisível, mais um que vivia em condições subalternas.

A morte do personagem veio muito precoce, não foi bala perdida, nem acerto de contas, mas sim a inflamação de um dente e uma infecção urinária que o matou. A crítica social presente no enredo perpassa o acesso digno a escola e vai além, a falta de amparo, falta de acesso aos serviços públicos essenciais, um atendimento médico. A soma de fatores negativos no contexto da favela e da vida do personagem o levou a um fim trágico e doloroso.

O conto intitulado “*A gente combinamos de não morrer*” é constituído por mais de um narrador. Vários personagens narram a partir de seu próprio ponto de vista a sua realidade e vivência no contexto da favela. A história retrata as difíceis circunstâncias daqueles que vivem em um meio social contextualizado pela pobreza, pelo desamparo e pela violência. Como a escritora elucida, a troca de tiros é algo comum, assim como as vítimas de bala perdida (EVARISTO, 2016). Ou seja, a violência integra a rotina daqueles que vivem em áreas de risco.

A violência exposta no enredo não se resume apenas às balas perdidas, como também a um ciclo vicioso em que crianças viram adultas (alguns precocemente) e vêm as gerações seguintes vivenciarem o mesmo contexto, ou seja, “quero para meu filho um futuro melhor e diferente do meu”, porém, esse filho (a) repete a história, seja ingressando no tráfico/criminalidade, seja abandonando a escola, ou pela maternidade precoce.

Diante do exposto destaca-se e que os personagens têm a consciência deste ciclo vicioso, da falta de oportunidades, do desamparo estatal e da indiferença das classes mais abastardas.

Cita-se, ainda a fome, não apenas de alimento, mas a fome de alegria, de paz, de dignidade (que poderia ser interpretada como a fome pela cultura, pela educação e assistencialismo social). Acredito que no aspecto religioso, a fé em um ser superior não é o bastante para suprir a dor e o sofrimento das personagens, até porque Bica, uma jovem que se envolveu com o chefe do tráfico da favela cita que um antigo pretendente seu era prisioneiro da religião e daquilo que pregava o pastor, o namoro não rendeu porque a jovem gostava de outro.

Na narrativa, as novelas (e a ficção nelas retratada) e as drogas são um refúgio e uma válvula de escape para a dura realidade. Contudo, ambas não têm o condão de introduzir qualquer sentimento de esperança nos personagens. Muito pelo contrário, todos estão cientes e, de certo modo, conformados com a certeza da morte.

As narrativas de cada uma das personagens entrelaçam-se e contrapõem-se às novelas e aos telejornais exibidos na televisão, demonstrando que ficção e realidade estão muito distantes uma da outra.

A mãe que narra sobre sua tristeza diz já ter chorado pela morte de um filho, que ainda criança envolveu-se com a criminalidade. Nota-se que o mesmo não obteve um bom aproveitamento escolar e sua frequência escolar almejava mais a merenda, que lá era oferecida, do que o conhecimento estudantil. Inclusive, em parceria com outros colegas, roubava a referida merenda, sob o argumento de que aquilo “era seu, por direito”. Por fim, o adolescente percebeu que permanecer na escola não teria futuro e que iniciar no complexo mundo do crime seria a alternativa que a sociedade lhe impôs. De acordo com Oliveira (2008), para entender o submundo da criminalidade, da violência, das balas perdidas e do tráfico de drogas, é necessário entender a estrutura social que está por trás disso tudo, pois a maior parte das pessoas não escolhe o pior para suas vidas.

As complexas lamentações de uma mãe que perdeu precocemente o filho se seguem. “Eu pensei outro futuro para os meus filhos. Idago, pois é, acabaram com o garoto. Bica é tão inteligente. Na escola sempre se saiu bem, conseguiu estudar até a oitava série” (EVARISTO, 2016, p. 65). Como posto, a personagem recorre a escolarização e de certo modo culpa a falta dela como fator que acarretou a vida desregrada dos filhos, esta mãe que também não conseguiu estudar e se qualificar lamenta o futuro dos filhos.

E por fim, o conto se encerra com a descrição de uma cena muito cotidiana e a narradora se confunde com a escritora. Neste momento não se sabe ao certo se quem fala é a personagem Bica ou a própria escritora Conceição Evaristo.

“Meu filho dorme”. Lá fora a sonata seca continua explodindo balas. Neste momento, corpos caídos no chão, devem estar esvaindo em sangue. Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. “Escrever é uma maneira de sangrar”. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito...(EVARISTO, 2016, p. 68).

Evaristo diz o seguinte sobre o seu escrever:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco. Escrever pode ser uma espécie de vingança. As vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança (EVARISTO, 2008. p. 202).

Como posto acima, para Evaristo, a escrita significa um ato doloroso, mas ao mesmo tempo uma forma de diminuir a dor, pois, é por meio da escrita que o silenciamento imposto ao seu povo pode ser rompido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar a abordagem aqui tratada, percebe-se o quão necessária é a disseminação de textos literários contemporâneos que contemplem questões de cunho social e étnico-racial. Dar

uma maior visibilidade a escritoras e escritores negros no país reafirma o compromisso de uma sociedade menos racista. Por este motivo, estes escritos são de fundamental importância para a compreensão dos processos de violência e exclusão das camadas sociais que vivem nas favelas e zonas periféricas, bem como dar voz e visibilidade aos mesmos.

A abordagem referente à educação e a sua importância na vida de cidadãos excluídos socialmente nos leva a crer que ainda há muito a ser feito para que crianças e adolescente alcancem as reais condições para manterem-se inseridos no meio educacional, bem como a íntima relação entre ficção e vida real.

No entanto, fica evidente nas narrativas que a educação, apesar de importante mecanismo de ascensão social, não é capaz de, por si só, pôr fim à violência social que aflige os intérpretes de jovens e adolescentes carentes dispostos na memória e escrita da autora. Como esclarecido no decorrer deste escrito, apesar de a escola ser considerada um local de segurança e um refúgio, ainda é necessário que outras instâncias sociais se unam e a escola, juntamente com outros segmentos, possa possibilitar e oportunizar a ascensão social, para que esta última não seja uma mera utopia, senão algo realizável.

REFERÊNCIAS:

BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrevivência. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/2316-4018512>> Acessado em 04 de agosto de 2020 Estud. Lit. Bras. Contemp. no.51 Brasília mai./ago. 2017

DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. Disponível em: <[Cf.http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/Artigoeduardo2conceitodeliteratura.pdf](http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/Artigoeduardo2conceitodeliteratura.pdf)> Acessado em 02 de agosto de 2020. Terceira Margem • Rio de Janeiro • Número 23 • p. 113-138 • julho/dezembro 2010

DALCASTAGNÈ, Regina. **Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea**. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 44, p. 289-302, jul./dez. 2014.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória**. *Releitura*, Belo Horizonte (2008), n. 23.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'água**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. 116 p.: il.; 21 cm.

MIRANDA, Fernanda R. Conceição Evaristo *in*: **Silêncios prescritos; estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**. -Rio de Janeiro: Malê, 2019.

OLIVEIRA, Luiz Fernando de. **Juventude negra e violência: um extermínio anunciado**. *in*: Todas as cores na educação: Contribuições para uma reeducação das relações étnico-raciais no ensino básico. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.

SILVA, Beatriz Gonçalves e. **Crianças negras entre a assimilação e a negritude** Universidade Federal de São Carlos, UFSCar, São Carlos-SP, Brasil.

**ALMAS NÃO TÊM COR: UMA VOZ ABOLICIONISTA FEMININA
NO PERÍODO COLONIAL**

CLAUDECI RIBEIRO DA SILVA¹¹⁰
ALDINIDA MEDEIROS¹¹¹

¹¹⁰ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Integrante do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus).

RESUMO: Muito se vem discutido sobre a ampliação dos espaços para a mulher e a superação de preconceitos na contemporaneidade. No entanto, ainda presenciamos casos recorrentes de racismo e exploração, visto que o feminino como sujeito sem voz é uma construção enraizada na história que até hoje se perpetua como forma de opressão e quando falamos da mulher negra temos um preconceito contra gênero e etnia. Diante deste contexto, o objetivo do artigo é analisar o discurso de Antonia Carneiro Cunha, protagonista do romance histórico *No Tempo Frágil das Horas* (2003) em relação à condição das mulheres negras nos engenhos e o preconceito racial que se manifesta das mais diversas formas. A filha do senhor de engenhos defende em seus diálogos igualdade das classes mesmo contrariando a família. Percebemos Antonia Carneiro Cunha como voz aos silenciados e subalternos defendendo a bandeira da abolição no Período Colonial e no sistema patriarcal. A obra é da escritora Luzilá Gonçalves Ferreira, uma escritora do estado de Pernambuco, engajada com a literatura contemporânea que abre espaço para a mulher no romance histórico. Os estudos de Beauvoir (2018), Butler (2003), Davis (2016), Esteves (2010) e Spivak (2010) contribuíram como suporte teórico na análise da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Romance; História; Mulher; Preconceito racial; Opressão.

INTRODUÇÃO

O diálogo entre a História e Literatura amplia novas reflexões sobre a sociedade. No Brasil ganhou mais visibilidade desde o final do século XX, com a publicação de romances de autoria feminina, especialmente romances históricos.

Diante do exposto o artigo tem por objetivo analisar a voz da protagonista Antonia Carneiro Cunha – a baronesa de Vera Cruz – no romance histórico *No Tempo Frágil das Horas* (2003), de Luzilá Gonçalves Ferreira, em relação à condição das mulheres negras nos engenhos e o racismo. Caracteriza-se por um estudo bibliográfico, construído a partir da análise dos trechos das falas da protagonista com a sua mãe, que aparece na obra com um posicionamento contrário ao da filha. Ressaltamos que além da beleza estética da construção ficcional, a produção literária de Luzilá Gonçalves Ferreira formula uma posição de resistência coletiva capaz de recriar histórias sobre a mulher e sobre o negro. Daí a importância de fazer uma análise dos fragmentos da obra.

Situado entre fatos e ficção, o romance histórico utiliza dados históricos para construir sua narrativa e, a depender dos temas escolhidos e dos fatos narrados, possibilita reflexões sobre grupos que sofrem opressão, a exemplo da mulher e do negro. Resultado disso, a História e a Literatura nos permite múltiplas possibilidades de estudos acadêmicos, pois retratam grupos da sociedade que necessitam sair do silenciamento.

¹¹¹ Doutora em Literatura Comparada. Professora permanente e orientadora no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pesquisadora visitante no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA), Universidade de Nova de Lisboa. Coordenadora do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus).

Na literatura, as mulheres escritoras foram excluídas por muito tempo pelo cânone literário, pois o patriarcalismo limitava o espaço da mulher ao ambiente doméstico. Esse cenário mudou a partir da inserção da mulher no mercado de trabalho, também com o direito ao voto e à educação formal. Os estudos de Virginia Woolf (*Um teto para todos* – 1928), Kate Millet (*Sexual Politics* – 1970) e Simone de Beauvoir (*Segundo Sexo* – 1980¹¹²) também contribuíram com a crítica feminista dando maior visibilidade a mulher, ou seja, o movimento feminista contribuiu para uma reinvenção da mulher na sociedade.

Dentre os nomes, no percurso contemporâneo do romance histórico de autoria feminina, destacamos a escritora Luzilá Gonçalves Ferreira, que trouxe como tema central para a sua narrativa literária a história de mulheres. Ela nasceu na cidade de Garanhuns, Pernambuco; formada em Letras, doutorou-se em *Etudes Littéraires Sciences Des Textes Et Documents* pela Université de Paris VII – Université Denis Diderot (1996) – e ocupou, durante muito tempo, o cargo de professora de Letras na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Com exceção de *Muito Além do Corpo*, o primeiro romance de Luzilá Gonçalves Ferreira, publicado no ano de 1988, a pernambucana revelou, em entrevista ao blog *Palavras dos Brasileiros* (2017), que tudo que escreve parte da história relatada por historiadores ou imaginada, recriada. Para a romancista, a História de Pernambuco é um celeiro de personagens e sugestões acerca de suas vidas, sobretudo das mulheres. A escritora cita Filipa Raposa, esposa do poeta Bento Teixeira, vivendo em Olinda, Pernambuco, à época colonial, e a relação deste casal com o tribunal da Inquisição. Outra protagonista é Anna Paes, dividida entre a admiração pela Holanda e seu amor pela terra, nos tempos do Governo de Maurício de Nassau. Não menos instigante para leitura é a história da baronesa de Vera Cruz, Antonia Carneiro Cunha, dividida entre a trepidante Paris do século XIX e a melancolia de seu engenho, o qual nunca saberia administrar.

CONTEXTUALIZAÇÃO DO ROMANCE *NO TEMPO FRÁGIL DAS HORAS*

O romance histórico *No Tempo Frágil das Horas* (2003) recria nas personagens – donos de engenhos, conde, baronesa e escravos – características típicas da cultura do Brasil colonial. O destaque apresenta-se na representação feminina que a autora elabora na protagonista Antonia Carneiro Cunha, no período em que os valores do patriarcado, no Brasil colônia – período histórico em que se situa a narrativa – eram repressores. O espaço social que as mulheres ocupavam era restrito e as leis regidas por homens mantinham o feminino em submisso.

Para Esteves (2010, p. 188) uma das características do romance histórico “É devolver a palavra a setores que tradicionalmente tem sido silenciados pelo discurso oficial com o objetivo de construir uma versão mais justa”. Esteves destaca principalmente as mulheres relegadas ao papel secundário e silencioso. O autor esclarece também o significado de romance histórico:

O que chamamos de romance histórico é um gênero narrativo híbrido, surgido de um processo de combinação entre história e ficção. (...) E embora desperte mais interesse no homem contemporâneo que quaisquer outras formas mais objetivas de linguagem, não se deve esquecer de que o substantivo nessa expressão é o romance. Assim, por mais que ele se sustente em fatos ou personagens históricos, trata-se de romance, ou seja, de ficção. (ESTEVES, 2010, p. 31)

¹¹² Data da edição consultada.

No âmbito da discussão, é importante ressaltar que as narrativas históricas ficcionais chamam a atenção do leitor para momentos e fatos históricos de modo tal que os livros de História não o fazem. Motivo principal disso, acreditamos, é a possibilidade de despertar subjetividades que ha, em potencial, nos elementos da ficção.

No romance em estudo, encontramos um sistema opressor para mulheres e negros do século XIX, grupos estes que ainda lutavam árduas batalhas por espaço para se manifestarem. A narrativa criada dentro do romance reflete a escravidão e a dominação do sistema patriarcal em relação ao feminino. Então é deste universo feminino que trata a obra de Luzilá Gonçalves porque o livro remonta a um tempo em que as mulheres recebiam educação para cuidar do ambiente doméstico, casar e cuidar dos filhos e do marido. Beauvoir (1980) ressalta que essa característica refere-se:

Ao aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada. Nessa família a mulher é oprimida. O homem, reinando soberanamente, permite-se, entre outros, o capricho sexual: dorme com escravas ou hetaira. A igualdade só se poderá restabelecer quando os dois sexos tiverem direitos juridicamente iguais, mas essa libertação exige a entrada de todo o sexo feminino na atividade pública (BEAUVOIR, 1980, p. 75).

No Período Colonial, no Brasil, a sociedade era constituída por algumas famílias em que o pai, senhor do engenho, tinha poder sobre a sua mulher, filhos e os escravos. Antônia Carneiro Cunha aparece nesse ambiente do patriarcalismo, filha de senhor de engenho pernambucano, que arranhou seu casamento quando ainda recém-nascida. Para que sua riqueza permanecesse na família e seu sobrenome não se perdesse, a menina foi prometida em casamento ao próprio tio, Manoel Joaquim Carneiro da Cunha. Ele era 20 anos mais velho que a sobrinha. Antonia casou-se ainda menina e ficou viúva aos 38 anos de idade, tornando-se a baronesa de Vera Cruz.

A cultura patriarcal manifesta-se como uma forma de educação direcionada às mulheres, desde sua infância, para cuidarem do marido, dos filhos e do lar. Apesar dos avanços na sociedade pode-se dizer que o patriarcado deixou de ser explícito, mas, silenciosamente continua em algumas esferas da interação social como uma relação de poder. De acordo com Paredes (2011):

A sucessão da história nos mostra que os corpos primariamente duplos e triplos oprimidos são os de todas as mulheres. A humanidade aprendeu a oprimir, explorar, discriminar, oprimir, dominar no corpo da mulher e a partir desse dia surgiu um sistema que nós chamamos de patriarcado. (PAREDES, 2011, p. 4; tradução nossa)

Diante do contexto é preciso refletir também as razões da desigualdade de gêneros na História, de como nos tornamos homens ou mulheres. Para Beauvoir (1980, p. 8) “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. No entanto, é pertinente lembrar que algumas pessoas designadas como “masculino” e “feminino” no dia do nascimento, por muitas vezes não querem permanecer nessa categoria, ou algumas mulheres não querem ser mães ou donas de casas. Lembramos também que o conceito de família não se limita ao tradicional, pois famílias podem ser também formadas por casais gays. Apesar do avanço das discussões nesta área, os avanços são conquistados sempre com base em muitas lutas. Evidente que quando nascemos encontramos

uma sociedade pronta com regras e padrões, mas a liberdade da escolha do gênero precisa ser respeitada.

No livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), Butler questiona que "não há nada em sua explicação (Beauvoir) que garanta que o 'ser' que se torna mulher seja necessariamente fêmea" (p.27). Ela considera o gênero como uma produção social construída e adverte: "A distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre os corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos" (2003, p.24). A autora diz que é preciso observar homem-mulher ou feminino-masculino fora do padrão para reprodução e sem categorias fixas. Para a autora:

A distinção entre sexo atende à tese de que por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. (BUTLER, p.24. 2003)

Segundo Butler (2003) a distinção entre sexo e gênero sugere uma descontinuidade entre corpos sexuados e gênero culturalmente construído. Desta maneira, a construção de "homens" não se aplica exclusivamente a corpos masculinos ou "mulheres" a corpos femininos (p.24). A partir do exposto, na narrativa de *No Tempo Frágil das Horas* vamos encontrar um destino para Antonia Carneiro: ser mulher, casar e ter filhos, definido pela família, sem que ela tivesse direito a escolhas. Uma protagonista que representa outras Antonias da nossa sociedade, mas que não se cala diante das desigualdades sociais, ou seja, sua voz ecoava nos engenhos da família.

RESISTÊNCIA DE ANTONIA CARNEIRO PARA OS SILENCIADOS

A obra discutida retrata a protagonista, Antonia Carneiro da Cunha, contextualizada nesta sociedade patriarcal, já mencionada, com uma postura política definida em relação à escravidão e à condição das mulheres na casa-grande. A elaboração de Antonia revela a baronesa de Vera Cruz como uma mulher bem a frente de seu tempo. Um importante aspecto para ser refletido na obra, pois além da exploração do negro(a), a voz narrativa aborda a questão dos gêneros. A temática contextualiza a situação das minorias na sociedade, e lhe é dada visibilidade nos discursos de Antonia Carneiro por meio da literatura sobretudo porque, devido ao preconceito de cor, a mulher negra ainda é inferiorizada na sociedade, vivenciando situações de vulnerabilidade, sofrendo opressões do racismo por ser negra, e do machismo por ser mulher.

É notório que a abolição não resolveu o problema do negro(a) na sociedade e que a mulher continua sendo vista com muitas das amarras do patriarcado, ainda vigentes, como a destinação para o trabalho doméstico, a objetificação sexual, e uma luta de vários grupos minoritários em confluência de esforços para que haja mais participação da mulher na vida pública. É, portanto, importante discutir como as figuras femininas são representadas na literatura contemporânea, pois os discursos da/sobre a mulher pode contribuir para reflexões ideológicas e de cariz crítico sobre estas formas de preconceito. Visto por esta perspectiva, a construção da personagem romanesca, a depender dos valores axiológicos presentes no(ss) discurso(s) presentes na ficção, podem atribuir ao romance, em especial ao romance histórico contemporâneo, um

lugar privilegiado, como placo para discussões que podem desconstruir ou reforçar estas marcas de opressão do patriarcado e dos sistemas conservadores sobre as minorias.

Ao discutir a personagem feminina neste gênero romanesco, Medeiros (2019, p. 43) afirma: “esta categoria passa por grandes mudanças no romance histórico contemporâneo, notadamente pelo viés da axiologia”, isto porque vem se constatando “reflexões críticas que aparecem nos discursos, em diversas vozes com tons de conscientização e reivindicações” (2019, p. 43).

Esta assertiva é possível observar nos trechos das conversas de Antonia Carneiro Cunha com sua mãe, Maria Archangela, sobre as negras da casa-grande que viviam no engenho de Monjope, em Pernambuco. Em um desses trechos, elas dialogam sobre as mulheres negras que passavam o dia na cozinha e nos quartos entre as senhoras, mas à noite dormiam em locais degradantes: “Tiraram elas da família, da casa, do lugar onde moravam, da terra. E trouxeram para cá, trabalhar para nós, sem paga nenhuma. – Mãe, quando eu for senhora de engenho eu dou a liberdade para todo mundo”. (FERREIRA, 2003, p.21). Eles trabalhavam em troca da comida e moradia, sem remuneração salarial.

Percebe-se nesta fala que a protagonista não se cala diante da escravidão nos engenhos da família e seu discurso dá voz aos negros silenciados pelo poder dos seus senhores. Desde a infância Antonia Carneiro tinha uma atenção especial pelas negras e sempre ia para a cozinha ouvir às histórias de vida dessas mulheres, mesmo contrariando a sua mãe e de seu pai, de atitude racista. A negra Joana, por exemplo, sempre contava suas histórias para Antonia Carneiro e dizia até que foi princesa mina. No olhar de Antonia, Joana lembrava uma garça mesmo com uma trouxa de roupa em direção ao rio.

As representantes negras como protagonistas na literatura não são muito encontradas e, quando ganham espaço, estão sempre presas em ambientes da escravidão, doméstico ou como objeto sexual. Representações que identificamos na obra analisada de Luzilá Gonçalves. Ângela Davis no livro *Mulheres, Raça e Classe* (2016) expõe que se presume a mulher negra como uma trabalhadora doméstica – cozinheira, arrumadeira e para cuidar das crianças. A autora enfatiza que o sistema escravista definia o povo negro como propriedade e que:

As mulheres, não menos do que os homens, eram vistas como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos, elas poderiam ser desprovidas de gênero. Nas palavras de um acadêmico, “a mulher escrava era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa”. A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis com seus maridos, as mulheres negras eram, praticamente, anomalias (DAVIS, 2016, p.24)

No meio da exploração do trabalho doméstico, as negras ainda lidavam com assédios dos homens brancos e mais uma vez a voz de Antonia Carneiro Cunha ganha visibilidade em defesa da mulher negra escravizada. Ao visitar o engenho de Tamataúpe (PE), Antonia percebe que à negra Bel, estava sendo usada como objeto sexual do conde de Gaston. “Bel fora criada ao lado de Maria Amália, era doce e educada, não merecia ser usada com um objeto. O conde desrespeitava uma cria de casa” (FERREIRA, 2003, p. 141). Bel acompanhou o conde de Gaston ao engenho de Tamataúpe após a morte da sua esposa Maria Amália.

Notamos que essa relação do conde com a negra Bel citada na narrativa remete a discussão das escravas a serviço dos desejos carniais de seus donos tratadas como objetos, silenciadas e ignoradas. Os senhores abusavam sexualmente das jovens escravas e daí surgiam filhos bastardos, sem direitos e marginalizados. O que aconteceu com Bel que teve um filho negro. “Sim, senhora baronesa. Preto até não poder mais, disse um negro a Antonia Carneiro Cunha” (FERREIRA, 2003, p. 145). O conde rejeitou a criança no dia do nascimento. Maria Amália era sobrinha de Antonia Carneiro e o conde era seu segundo marido.

Os lugares ocupados por essas mulheres mostram as relações de poder mantidas entre brancos e negros historicamente, ou seja, as relações de poder são à base da historicidade, que às vezes impedem que os discursos verdadeiros sejam legitimados. O racismo cria uma hierarquia de gênero e deixa a mulher negra em uma situação maior de vulnerabilidade social. As jovens negras, por exemplo, são vistas com objetos de desejos desde a escravidão:

Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. (HOOKS, 1995, p. 469).

A imagem da mulher negra como subalterna e objeto sexual é a mesma que aparece em diversas produções literárias, como objeto, subserviente, propriedade e sem direito a voz, ou seja, vítima de um verdadeiro apagamento de sua história, pois a pouca referência a sua existência limita-se a condição de escrava, como as negras Joana e Bel. Em nenhum fragmento da obra encontramos uma voz das escravas, que ganham visibilidade por meio da voz da protagonista.

As contribuições de Spivak em relação ao subalterno são de grande importância nas nossas reflexões:

Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da “mulher” parece ser a mais problemática neste contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras. 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, 2010, p. 85-110)

Refletindo a situação da subalternidade feminina, Spivak (2010) mostra a marginalização da mulher no cenário da produção colonial dominado pelo gênero masculino. Um desconforto em relação à posição subalterna que a mulher é representada na sociedade. Em outro momento Maria Archangela mostra-se totalmente racista ao criticar a filha que tem segredo com as negras e diz: – Sabes que teu pai não vê com bons olhos esse teu achegamento com as escravas. – Pai não gosta de negros. – E quem gosta? – Eu, mãe. – Como podes? os negros não são gente como nós; – Os negros não têm esses sentimentos como nós. – Padre Emídio disse que todos são iguais na frente de Deus. – Disse que as almas não têm cor (FERREIRA, 2003, p.20).

Fica evidente, nestes fragmentos, que a obra recupera a memória do passado sócio-histórico do negro e, ao mesmo tempo, uma reflexão da existência do feminino na sociedade. Como bem enfatiza Davis “Se quando, alguém conseguir acabar, do ponto de vista histórico, com os mal-entendidos sobre as experiências das mulheres negras escravizadas, ela (ou ele) terá

prestado um serviço inestimável” (2016, p.23). Uma das marcas históricas do racismo sempre foi à concepção de que os homens brancos – especialmente aqueles com poder econômico – possuíam um direito de acesso ao corpo das mulheres negras, além da exploração da mão de obra. Porque ser negro no Brasil não significa apenas a cor, mas uma questão social e de classe. Um retrato da desigualdade que se perpetua até hoje na sociedade contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira mostra a voz de Antonia Carneiro Cunha em defesa da mulher negra como uma estratégia para abordar assuntos muitas vezes de pouca visibilidade na literatura brasileira. A autora abre espaço para que Antonia Carneiro fale da mulher e dos negros com uma condição que até então tinha sido negada, um ser humano com sentimento, memória e alma, ou seja, ela assume um posicionamento abolicionista. Uma voz para o subalterno em meio a um cenário que buscava manter a segregação racial e social através da escravidão.

A baronesa de Vera Cruz vivia no Período Colonial no qual o desenvolvimento de temas emancipatórios não se destinava ao feminino, algo revolucionário para a época. Por isso, faz-se importante refletir acerca da temática considerando-se as diferenças de gênero e classe social. Destacamos que a protagonista filha de senhor de engenho é de cor branca e as personagens negras têm papel secundário no romance. Entretanto, são personagens significativas, pois é através delas que temas de extrema relevância, tais como a problemática da escravidão e a condição feminina são também abordadas *No Tempo Frágil das Horas*.

Por fim, sabemos que na história mostra a dominação de um grupo sobre o outro, dominação que parte de um acontecimento histórico, como a escravidão africana ou dominação portuguesa sobre os indígenas no nosso País. Consequências para que um grupo tenha dominação de um sobre o outro, do branco para o negro e do masculino para o feminino. Acompanhamos avanços para as minorias, no entanto, ainda temos muito a conquistar para a garantia dos direitos e da igualdade.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo – fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. Volume 1.4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo – A experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. Volume 2. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- ESTEVES, Antônio Roberto. *O Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *No Tempo Frágil das Horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. *Revista Estudos feministas*. Rio de Janeiro, 1995, n, 2, p-464-478. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em 10 out.2020.

MEDEIROS, Aldinida. Mulheres no romance histórico contemporâneo português. Curitiba: Appris, 2019.

PAREDES, Julieta. (2011). *Una sociedad en estado y con estado despatriarcalizador*. Cochabamba: Diciembre, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Ferreira Feitosa, André Ferreira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Uma escritora alarmante que desvenda a história. *Palavras dos Brasileiros*, 2017. Disponível em <http://www.palavrasdosbrasileiros.com/2017/04/uma-escritora-alarmanete-que-desvenda.html>. Acesso em 12 out.2020.

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *A MULHER DE PÉS DESCALÇOS*, DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA

MARIA ISMÊNIA LIMA¹¹³

RESUMO: Este artigo analisa as representações do feminino no romance *A mulher de pés descalços* (2017), da ruandesa Scholastique Mukasonga, escritora africana contemporânea que se destacou no âmbito literário brasileiro ao ter sua trilogia “*A mulher de pés descalços*” (2017), “*Nossa Senhora do Nilo*” (2017) e “*Baratas*” (2018) traduzida para o português recentemente por Marília Garcia e publicada pela editora Nós. Nestas obras Mukasonga retrata o contexto da guerra civil de 1994 que assolou Ruanda e provocou fissuras observáveis até a atualidade. Em homenagem à sua mãe Stefania, que morreu neste episódio, Scholastique Mukasonga escreve “*A mulher de pés descalços*”, em uma junção entre ficção e realidade, memória e história. Tendo em vista estas questões, analisamos o modo em que o feminino é ficcionalizado nesta obra, não só a mãe, figura central da narrativa, mas outras figuras femininas também. A partir da análise, constatamos que o papel da maternidade assume centralidade na narrativa, além de que a figura feminina é por vezes, violada e impedida por sujeitos partícipes do contexto bélico de ter a própria liberdade de agir e de existir plenamente.

PALAVRAS- CHAVE: Feminino; Scholastique Mukasonga; literatura ruandesa.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há cada vez mais no mercado editorial brasileiro a presença de obras de escritores de diferentes nacionalidades e, dentre eles, podemos ressaltar o nome de Scholastique Mukasonga, escritora de Ruanda, um país africano que tem uma cultura e história não tão conhecidas no Brasil. Nesse sentido, através de três obras de Mukasonga, traduzidas para o português até o momento, os leitores poderão adentrar um pouco na cultura e sociedade ruandesa, bem como deliciar-se com o fazer literário desta escritora.

Isto posto, para este artigo, tomaremos como *corpus* a obra *A mulher de pés descalços* (2017), com o objetivo de analisar as representações do feminino presentes na tessitura textual deste livro.

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA LITERATURA AFRICANA

Pensar as relações de gênero nos dias atuais se mostra de suma relevância para o entendimento das configurações em que estão forjadas muitas sociedades. A partir de um olhar atento, perceberemos que historicamente os sujeitos femininos foram relegados a espaços de subalternidade e silenciamento, sobre eles houve a produção de discursos que corroboravam ainda mais para a manutenção desta situação, de modo que assumir plenamente a liberdade de voz e de circulação nos diferentes espaços sociais foi e ainda continua sendo, a depender da sociedade em análise, ainda um desafio a ser superado.

¹¹³ Mestranda em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: ismenialima302@hotmail.com.

Dentro deste contexto, a escrita e a literatura também surgem enquanto meios que merecem ser sublinhados, tendo em vista que conjugam, em maior ou menor proporção, questões pertinentes ao universo social e as dinâmicas estruturantes das sociedades, de modo que nessa perspectiva, poderemos vislumbrar os espaços ocupados e as funções destinadas aos sujeitos, uma vez que as produções escritas são resultado de olhar humano, o que põe em evidência a possibilidade de retratar vivências, existências e singularidades várias de homens, mulheres, como verificaremos posteriormente na análise de *A mulher de pés descalços* (2017), obra que coloca em pauta questões que envolvem a história de sujeitos em um espaço temporal demarcado e que apresenta um comprometimento com a história de uma coletividade, e, em especial, com as vidas de uma família e de suas mulheres, pondo em ênfase as articulações destas no contexto narrativo e os desafios a serem enfrentados por estes corpos femininos.

Destarte, nesta discussão podemos frisar a pesquisa *Questões de gênero e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana*, realizada por Sunday Adetunji Bamisile, o qual aponta que até pouco tempo havia uma escassez na produção literária de escritoras africanas, principalmente em comparação com o número de romancistas africanos. Situação resultante de fatores como o nível de escolaridade e o papel subalterno da mulher no seio da família e na sociedade, além da existência de uma crítica literária predominantemente praticada por homens (BAMISILE, 2012), estas questões foram preponderantes e retardaram a participação mais significativa de mulheres em âmbito literário e societal.

De acordo com Santos e Oliveira (2010, p. 12), no tocante às sociedades patriarcais,

Identifica-se uma maior apropriação pelos homens do poder político, do poder de escolha e de decisão sobre sua vida afetivo-sexual e da visibilidade social no exercício das atividades profissionais. Este é um processo que resulta em diferentes formas opressivas, submetendo as mulheres a relações de dominação, violência e violação dos seus direitos. Poder e visibilidade são construtos históricos, determinados na e pelas relações sociais. Em cada conjuntura sócio histórica é preciso, portanto, analisar os elementos de determinação do ponto de vista econômico, político e cultural que incidem na vida cotidiana dos indivíduos e estruturam valores, modos de pensar, de ser e agir. (SANTOS e OLIVEIRA, 2010, p. 12)

Disso decorre a noção de que não basta apenas identificar quem tem o poder e visibilidade, mas compreender sob quais instâncias materiais foram alicerçados e são concretizados. Nisto destacamos que, nas últimas décadas, começa a haver uma maior representatividade feminina nas literaturas das nações africanas devido a mudanças sociais e a abertura para estas produções escriturais, as quais são de suma relevância pois colocam em cena novas perspectivas acerca do mundo, outras visões arroladas, contribuindo para a construção de discursos de valorização do outro, do sujeito feminino, de suas singularidades e experiências, além de possibilitar a desconstrução de estereótipos dantes formulados. Ademais, há a oportunidade também de se compreender os contextos socioculturais, econômicos e políticos que caracterizam as comunidades em que se inserem estes corpos femininos, conforme sugere Bamisile (2012).

A produção literária feminina que busca dar maior expressão à mundividência da mulher no mundo e sensibilizar o mundo para a causa das mulheres, naturalmente, dá relevo a personagens femininas que veiculam os seus anseios próprios e afirmam os

seus questionamentos face a este mesmo mundo, que ainda não lhes outorgou o justo espaço de representatividade. (BAMISILE, 2012, p. 61)

No entanto, é interessante ressaltar que cada escrita nasce a partir de condições próprias, há quem escreva com base nas próprias experiências ou de outros sujeitos, como também há escritoras (es) que criam ficionalmente uma realidade possível ou almejada ou mesmo sem nenhum vínculo com questões de seu meio. Daí que analisar as representações dos corpos femininos em certas tessituras textuais é considerar também as condições em que estão forjadas estas escritas, literárias ou não-ficcionais. E assim, dizemos que a linguagem é este veículo através do qual os mais variados significados são tramados em sua relação com fatores tais como o indivíduo que se põe no ato da escrita, aquele que é revelado através desta produção e as intenções que sustentam essa atividade.

Destarte, em análise que faz acerca dos discursos e imagens sobre os negros (homens e mulheres) impostos pelo Ocidente, Stuart Hall assinala em *Cultura e Representação* (2016) a importância da representação hoje, ao dizer que esta “é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (HALL, 2016, p.31) e corresponde à produção de sentido pela linguagem. Baseado em um viés construtivista de representação, Hall (2016) afirma que as coisas (objetos, pessoas, eventos) não possuem, nelas mesmas, nenhum sentido fixo, final ou verdadeiro, são os sujeitos – na sociedade, dentro das culturas humanas – que lhes dão significados, estes que, conseqüentemente, mudarão de uma cultura para outra, de um período para outro.

Daí que os sentidos não são estabelecidos em uma condição fixa, mas movem-se a partir de determinadas condições, pois, como afirma Hall (2016), o sentido depende da relação entre as coisas no mundo e as representações que ocorrem mentalmente sobre elas, as quais dão-se por meio de sistemas conceituais, responsáveis por estabelecer este processo. O que leva-nos ao entendimento mais amplo de que os significados, as imagens acerca das coisas e dos sujeitos é algo possível de mudança, a depender então de articulações nas estruturas sociais ou no modo de apreensão das realidades circundantes. Nisto, a escrita mostra-se como essencial no estabelecimento e propagação de novos discursos e visões de mundo.

Ao se pensar no sujeito feminino em África, uma das principais imagens que ganha centralidade, é a figura materna. Nisto remontamos ao sistema político-social matrilinear, o qual predominava sobretudo entre as comunidades africanas pré-coloniais, temporalidade marcada pela não influência da civilização ocidental e do Islamismo, conforme sugere Giordani (1993). Na matrilinearidade a sucessão e legitimidade do poder do governante do reino ocorreria somente se ele fosse herdeiro da linhagem materna original daquela sociedade, quer dizer, ao feminino cabia a determinação e legitimação do poder governamental dos soberanos.

Sobre a matrilinearidade, Ki-Zerbo aponta que:

Essa estrutura, tão importante para definir o eminente papel da mulher na comunidade, comportava igualmente conseqüências econômicas, políticas e espirituais, uma vez que ela desempenhava um papel marcante tanto na herança de bens materiais como dos direitos à sucessão real, a exemplo do que ocorria em Ghana. O parentesco uterino parece ter saído das profundezas da pré-história africana, do momento em que a sedentarização do Neolítico tinha exaltado as funções domésticas da mulher, a ponto de torná-las o elemento central do corpo social. (KI-ZERBO apud GIORDANI, 1993, p.134)

Esta centralidade feminina também é assinalada por Elisa Larkin Nascimento (1996), para a qual nas civilizações agrárias africanas a mulher representava socialmente a estabilidade da vida agrícola porque desempenhava as atividades no campo, sendo a agricultura algo central na economia destas comunidades, além de garantir também a união coletiva, enquanto que aos homens competiam funções como a pesca, caça e a guerra. No contexto religioso o feminino estava presente através das divindades femininas, símbolos de fertilidade e bênçãos ligadas à vida, assim, eram amplamente cultuadas e veneradas nos rituais de muitos povos, a exemplo dos Iorubás, de acordo com pesquisa de Nunes (2015, p. 18)

No contexto africano existiam assim, tanto sociedades com linhagem matrilinear quanto patrilinear. Com as mudanças advindas dos processos coloniais e religiosos, a força da matrilinearidade foi-se perdendo com o tempo, com ideias patriarcalistas ganhando mais espaço nas organizações civilizacionais. Todavia, a imagem do feminino está enraizada na constituição das nações africanas, e, a partir da ideia desse passado de centralidade feminina foram construídas metáforas como a África-Mãe, vinculando o imaginário ligado à terra, pátria, nação, territorialidade continental/nacional e a imagem da mãe como símbolo de origem, de acordo com Maria Nazareth Soares Fonseca (2000, p. 226), “ [...] o lugar onde se nasceu, as alusões ao berço/colo "esplêndido" que nos embala”, apesar de que “nem sempre seja a mulher a produtora dos discursos que tecem os contornos dessa comunidade imaginada, pensada como a grande casa que acolhe todos os seus filhos.” (FONSECA, 2000, p. 226).

Destarte, realizadas estas explicações, passaremos então para a análise do feminino em *A mulher de pés descalços*, da Scholastique Mukasonga.

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *A MULHER DE PÉS DESCALÇOS* (2017)

A mulher de pés descalços ou *La femme aux pieds nus* (título original em francês) é um romance escrito pela ruandesa Scholastique Mukasonga no ano de 2008 e publicado pela editora francesa Gallimard. Consiste em uma obra autobiográfica que tem como fio condutor as memórias da infância da autora ao lado da mãe e toda a família em uma comunidade de refugiados em Ruanda entre as décadas de 1960 e 1970.

Ao longo da obra ganha centralidade as personagens femininas, em especial a figura de Stefania, mãe de Mukasonga, a qual surge para o leitor como a grande motivação do surgimento desta obra, uma homenagem póstuma de uma filha para sua mãe. Na apresentação da obra traduzida para o português em 2017, Leonardo Tonus aponta a motivação da autora, quando afirma que

Scholastique Mukasonga não pode cobrir o corpo de sua mãe. Ela não pode visitar a sepultura de suas irmãs, dos membros de sua família ou dos milhares de tutsis assassinados durante o genocídio em Ruanda [...] é da necessidade de realizar o rito do sepultamento e de conferir um rosto àqueles que ficarão eternamente associados a simples dados estatísticos da História oficial que nasce o romance *A mulher de pés descalços*, [...].

Stefania é, afinal, a mulher que tem os pés descalços (pois era assim que vivia) conforme refere-se o título e foi vítima junto com seus filhos do genocídio ocorrido em Ruanda em 1994,

este que dizimou ao todo cerca de 800.000 mil pessoas pertencentes aos grupos étnicos Tutsi, do qual eram originários, e Hutu (no caso deste, os hutus moderados). Nas palavras de Mukasonga: “Não só os assassinaram mas queriam negar até sua existência [...] Meu dever era testemunhar a existência deles; construí através dos meus livros o túmulo que foi recusado a eles.”¹¹⁴

Este massacre foi o desfecho trágico de uma trajetória de conflitos que já vinha ocorrendo há décadas em território ruandês, a partir de rivalidades entre estas duas etnias Tutsi e Hutu, maioria em número na composição desta nação, e que divergiam tanto em aspectos ideológicos quanto de dominação territorial e de participação no comando do país. Além disto, houve também a influência das intervenções coloniais alemãs e belgas, as quais fomentaram o clima de tensão através de ações que promoviam a discriminação étnica entre estes grupos, ou seja, o que se viu em 1994 foi resultado da ligação entre conflitos de ordem interna em uma junção com o colonialismo, essa configuração resultou neste evento fatídico para Ruanda e para todo o continente africano pelo modo em que foi orquestrado e as consequências posteriores. (ARAUJO, 2012)

Para Sebastião Marques Cardoso (2018), *A mulher de pés descalços* é uma obra que questiona e exige do leitor uma reflexão sobre ética no sentido de pretender mostrar uma barbárie na perspectiva das vítimas, ao passo em que também se manifesta a favor do estético, ao filtrar a dimensão histórica dessa barbárie dentro de um regime poético. (CARDOSO, 2018)

Nisto depreendemos que, ao utilizar uma linguagem clara e objetiva, mesclada com um tom de poeticidade, Mukasonga insere o leitor na ambientação em que se dão suas lembranças. Estas localizadas, como dissemos anteriormente, no espaço-temporal da infância, além de evidenciar as tensões que estão secundariamente presentes no contexto histórico-social vigente no presente narrado, conforme sugerem as seguintes passagens:

Os militares do campo de Gako, assentados entre os vilarejos e a fronteira próxima ao Burundi, estavam ali para lembrar aos tutsis que eles não eram mais seres humanos, e sim *inyenzis*, baratas, e que era permitido e justo persegui-los e, no fim, exterminá-los.” (MUKASONGA, 2017, p. 09)

Não sei dizer quantas vezes os soldados foram saquear nossas casas e aterrorizar os moradores. Na minha lembrança, toda a violência ficou gravada em uma única cena. [...] (MUKASONGA, 2017, p. 10)

Toda a família está reunida no único cômodo da casa, ao redor das três pedras da lareira. [...] E, de repente, o estrondo da placa de metal que serve de porta desabando: só tenho tempo de agarrar minha irmãzinha e deitar com ela no canto para impedir que uma bota machuque o rosto dela, a bota que sai pisando as batatas-doces e que amassa o prato de metal no meio como se fosse cartolina. (MUKASONGA, 2017, p. 10-11)

Um deles leva André até a porta (parece que vejo o corpo de meu irmão se debatendo e andando lentamente até chegar perto do meu rosto), e meu pai se precipita como se pudesse parar o militar, e ouço os gritos da minha mãe, de Alexia. [...] Com o apoio do meu pai, André se levanta todo dolorido pelas pancadas que levou. Minha mãe e Alexia recolhem o feijão espalhado pelo chão. Agora, na casa do vizinho, ouvimos os mesmos barulhos de botas, os mesmos gritos, os mesmos choros, a mesma barulheira de jarros quebrando... (MUKASONGA, 2017, p. 12)

¹¹⁴ Trecho de depoimento da autora fornecido à Folha de São Paulo Online, publicada na seção Ilustrada, na reportagem intitulada ‘Escrevo para salvar memória’, diz ruandesa Scholastique Mukasonga, em julho de 2017.

É nesta terra inóspita de Bugesera, envolta, por vezes, pela violência e pelo medo, que vemos a matriarca Stefania desenvolver, dia e noite, estratégias com vistas à proteção e sobrevivência de seus filhos, comportamento originado anteriormente à chegada ao acampamento (“campo”) em que estão alocados, como afirma a narradora: “Desde o dia em que queimaram nossa casa em Magi, em que ela ouviu o rumor do ódio, como o zumbido de um enxame monstruoso vindo em nossa direção, ela desenvolveu, parece-me, um sexto sentido, o da presa que está sempre alerta.” (MUKASONGA, 2017, p. 12-13). Nestas condições, sempre matinha a família preparada para uma fuga inesperada: “Sempre havia batata-doce, banana e uma pequena cabaça de cerveja de sorgo enrolada em um pedaço de pano. Essa trouxa ficava pronta para quem conseguisse escapar e seguir a trilha na direção do Burundi.” (MUKASONGA, 2017, p. 16). Esta sensação de apreensão está presente em algumas passagens do romance, como um presságio do que ocorreria anos mais tarde.

Ademais, vemos Stefania comandar o ambiente doméstico e dedicar-se à vida em comunidade, organizando casamentos: “Mamãe era uma casamenteira de mãos cheias. As opiniões dela sobre essas moças contavam muito nas decisões das matriarcas que buscavam uma esposa para os seus filhos.” (MUKASONGA, 2017, p.88), aconselhando as mulheres, ensinando sobre o cultivo das ervas medicinais, além de participar de encontros com outras mães em seu quintal, este tido como “[...] um espaço das mulheres.” (MUKASONGA, 2017, p.86)

Assim, a primeira representação que há em relação ao feminino no romance é a imagem materna. Stefania é a figura central da célula familiar, o elo que proporciona a união entre os filhos Antoine, André, Alexia, Scholastique, Jeanne e Julienne, representa o acolhimento, a esperança e o conforto, o seu corpo é símbolo de casa, de segurança. Nesse sentido, compreendemos a importância do pedido da mãe às filhas, ao referir-se à sua morte: “[...] quando vocês perceberem que eu morri, cubram o meu corpo. Ninguém deve ver meu corpo, não se pode deixar ver o corpo de uma mãe. Vocês, que são minhas filhas, têm a obrigação de cobri-lo, cabe somente a vocês fazer isso.” (MUKASONGA, 2017, p. 05).

Há um viés de sacralidade em relação ao corpo materno, mesmo que em condições de morte, deve ser resguardado, por ser símbolo de origem e perpetuação da vida, além de que consiste em uma forma de preservação da imagem de líder que a mãe representava na estrutura social, mesmo que em um espaço mais restrito, o lar. A importância da maternidade para a comunidade dos tutsis e para a sociedade ruandesa como um todo é centralizada no romance, figurando um papel essencial em relação ao feminino e motivo de orgulho: “Ter um filho era conquistar o auge da admiração, respeito e poder desejados por todas as mulheres. Esperavam de uma jovem casada que ela engravidasse o mais rápido possível.” (MUKASONGA, 2017, p. 146-147), mas na situação de desterrados, os filhos seriam vítimas da violência perpetrada pelos opressores locais: “[...] elas morriam de medo de colocar filhos no mundo. Não por elas, mas pelas crianças. Sobretudo pelos meninos. Elas sabiam que eles seriam mortos; que, cedo ou tarde, seriam mortos.” (MUKASONGA, 2017, p. 20).

Um episódio que ilustra a violência ao corpo feminino é o assassinato de Merciana, conforme o excerto:

Eles pegaram Merciana e a levaram até o meio do pátio, um lugar onde todo mundo podia ver. Tiraram a roupa dela, deixaram-na completamente nua. [...] “Eles não miravam no coração, repetia minha mãe, e sim nos seios, somente nos seios. Eles queriam dizer a nós, mulheres tutsis: ‘Não deem vida a mais ninguém, pois, na verdade,

se colocarem mais alguém no mundo, vocês vão acabar trazendo a morte. Vocês não são mais portadoras de vida, são portadoras de morte”’. (MUKASONGA, 2017, p. 22)

Com atos concretos e a utilização de um discurso de ódio, os corpos veem-se subjugados, inferiorizados. A opressão assenta-se não só no sentido físico, mas expande-se para uma dimensão psicológica e as mulheres são as principais vítimas. Corpos polidos em sua interioridade e vontades e nisto centram-se também os estupros, principal preocupação das jovens do vilarejo, mais uma forma de dominação e exploração orquestrada, agora em uma instância sexual. O trecho a seguir também denuncia esta situação aproveitada pelo genocídio

Em 1994, o estupro foi uma das armas usadas pelo genocídio. Quase todos os estupradores eram portadores do vírus hiv. Nem toda a água de Rwakibirizi e de todas as nascentes de Ruanda teriam bastado para “lavar” as vítimas da vergonha pelas perversidades que sofreram. Nem toda a água seria suficiente para limpar os rumores que corriam dizendo que essas mulheres eram portadoras da morte e fazendo com que todos as rejeitassem. Contudo, foi nelas, nelas próprias e nos filhos nascidos do estupro que essas mulheres encontraram uma fonte viva de coragem e a força para sobreviver e desafiar o projeto dos seus assassinos. A Ruanda de hoje é o país das Mães-coragem. (MUKASONGA, 2017, p. 154)

Esta realidade lembra uma afirmação de Sueli Carneiro, ao refletir sobre a questão de raça e gênero em contexto brasileiro, em que compartilha a opinião de que “em toda situação de conquista e dominação de um grupo humano sobre outro, é a apropriação sexual das mulheres do grupo derrotado pelo vencedor que melhor expressa o alcance da derrota.” (2002, p. 169, apud SCHMIDT, 2013, p. 231), uma prática presente principalmente nos contextos coloniais, em que buscavam-se a total exploração do outro, e a violação do corpo simbolizava uma lógica mercantil, isto é, a mulher como algo a ser tomado, como um objeto, extensão da terra. Assim, verificamos uma dupla inferiorização/subalternização dos sujeitos femininos: privação da plena liberdade em virtude da origem étnica e a espoliação na posse de seu corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que *A mulher de pés descalços* surge a partir de um comprometimento ético de Scholastique Mukasonga para com a história de sua mãe, de seus familiares e de toda uma comunidade. Na configuração de suas memórias estão as vivências de infância em companhia de sua mãe, irmãs e várias outras mulheres, que buscam a liberdade de poder existir plenamente mesmo em situação de exílio.

Ao longo da narrativa constatamos a representação do feminino estabelecido a partir da maternidade, é a ideia de mãe que se constitui como a principal função do corpo feminino e tem na protagonista Stefania o exemplo mais representativo.

A segunda imagem associada às mulheres corresponde ao corpo feminino vitimizado, explorado pelos opressores que cerceiam a liberdade da comunidade tutsi e vislumbram nos corpos das mulheres uma forma de marcar ainda mais a não-condição de humanidade deste povo.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Cintia Ribeiro de. O genocídio de Ruanda e a dinâmica da inação estadunidense. 2012. 147 f. Dissertação (mestrado) - UNESP/UNICAMP/PUC-SP, Programa San Tiago Dantas, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93738>>.
- BAMISILE, Sunday Adetunji. Questões de gênero e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana. 2012. f. 519. Tese de doutoramento – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras - Estudos de Literatura e de Cultura (Estudos Comparatistas), 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8699>>
- CARDOSO, Sebastião Marques. A farmácia de Mukasonga: um ensaio sobre a representação literária da cultura no cuidado à vida. Revista África e Africanidades. V. 28, p. 1-16, 2018.
- FOLHA ON LINE. São Paulo. Escrevo para salvaguardar memória, diz ruandesa Scholastique Mukasonga. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1904391-escrevo-para-salvaguardarmemoria-diz-ruandesa-scholastique-mukasonga.shtml>>. Acesso em: 14 nov. 2020.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. O corpo feminino da nação. Scripta. Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 225-236, 2 sem. 2000.
- GIORDANI, Mario Curtius. Historia da África anterior aos descobrimentos: Idade moderna I. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- HALL, Stuart. Cultura e representação. Tradução de Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- MUKASONGA, Scholastique. A mulher de pés descalços. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. Expressão literária e matrizes africanas no Brasil. SEMINÁRIO DAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 1, 1994. Atas... Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- NUNES, Adriano da Silva. As relações de gênero na África dos séculos XVI-XVIII e seus reflexos em Portugal e no Brasil colonial. 2015. 50 f. [Trabalho de conclusão de graduação] – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. – RS, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132359>>
- SANTOS, Silvana Mara de Moraes dos; OLIVEIRA, Leidiane. Igualdade nas relações de gênero na sociedade do capital: limites, contradições e avanços. **Rev. katálysis**, Florianópolis, v.13, n.1, p.11-19, June 2010.
- SCHMIDT, Simone Pereira. Corpo e terra em O alegre canto da perdiz (p. 229-248). In MIRANDA; Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó (org.). Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2013.

MECANISMOS DE CONTROLE DO CORPO FEMININO NA REPÚBLICA DE *GILEAD*¹¹⁵

MICHELE DA COSTA SOUZA¹¹⁶
MICHELLY SANTOS DE CARVALHO¹¹⁷

RESUMO: Este trabalho consiste em apresentar os mecanismos de controle impostos aos corpos dos sujeitos femininos na República de *Gilead*. Uma sociedade criada pela autora canadense Margaret Atwood, no romance futurista *The Handmaids's Tale* ou *O conto da Aia*”, de 1985. Por meio da análise temática e da revisão bibliográfica foram aplicados os pensamentos dos teóricos: Bourdieu, Borges, Foucault e Le Breton, a fim de entender como as instituições sociais presentes na sociedade de *Gilead* “constroem” os sentidos de sujeito, sexo e sexualidade, gênero, corpo e sujeito político e social. Por meio da aplicação desses conceitos foram encontrados os mecanismos: Gênesis 30: 1-3, Louvado seja!; e Receptáculos sagrados. Percebeu-se que esses mecanismos têm o corpo feminino como objeto e alvo para que nele se façam valer suas leis sociais, bíblicas e políticas, presentes naquela sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Distopia, controle, corpo, República de *Gilead*, *O conto da Aia*.

INTRODUÇÃO

Não é de hoje que literaturas distópicas movimentam leitores e estudiosos de produções cinematográficas. Muitas das obras produzidas ao longo do tempo foram e são relidas e adaptadas, ganhando novas versões e críticas ao gênero de ficção.

Além dos impactos provocados pelas produções audiovisuais, acontecimentos políticos - Brasil afora -, influenciaram na procura pelas distopias em suas formas impressas. A exemplo disso, de acordo com a reportagem do webjornal O Globo, de 2017, “assim que a conselheira da Casa Branca, Kellyanne Conway, usou o orwelliano termo ‘alternative facts’ (“fatos alternativos”) em uma entrevista na TV americana, em janeiro, as vendas do clássico ‘1984’ dispararam na Amazon”. E ainda em fevereiro, o romance *The Handmaid's Tale* ficou na lista de livros mais vendidos da Amazon, naquele mesmo ano.

The Handmaid's Tale ou “O conto da Aia” é um romance futurista, de 1985, escrito por Margaret Atwood, no qual, após um golpe, fundamentalistas derrubam o governo norte-americano e instalam o regime da República de *Gilead*. Um sistema teocrático e totalitário que tem como princípio e fundamentação política a religião cristã. Essa sociedade é apresentada por meio da perspectiva da personagem principal, uma “Aia”, que ao longo da ficção não revela seu nome verdadeiro.

¹¹⁵ Trabalho apresentado no 11º Simpósio - O lugar do corpo feminino nos espaços de (re)ação, evento competente do V Colóquio Internacional de Gênero e II Colóquio Nacional de Imprensa Feminina.

¹¹⁶ Comunicadora Social/Habilitada em Jornalismo pela Universidade Federal do Maranhão. E-mail: michelesouzaufma@gmail.com.

¹¹⁷ Professora do curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão, Campus Imperatriz. E-mail: michelly.carvalho@ufma.br

Além da obra da década de 80, THT (*The Handmaid's Tale*) ganhou uma versão para o cinema, adaptada por Harold Pinter, em 1990, com direção de Volker Schlöndorff e produção de Daniel Wilson. Atualmente, o romance vem se destacando por meio da série/seriado na plataforma de *streaming* Hulu e em canais fechados de televisão. No Brasil, as três temporadas da série estão sendo transmitidas pelo serviço de *streaming* Globoplay.

A autora também deu continuidade ao romance com o novo livro *The Testaments* – “Os Testamentos” - publicado no final de 2019. Especula-se que a quarta temporada reproduza a história dessa última obra. As gravações haviam sido paralisadas devido ao surto da pandemia da COVID-19 (novo coronavírus), mas foram retomadas recentemente.

A ficção não atinge somente o público nos campos literário e audiovisual. Com o advento da tecnologia e as redes de interação virtual - estimuladas pela globalização, o debate sobre consumo midiático tem crescido torrencialmente. Por meio dessas redes de interação, THT consegue estabelecer uma conexão com o público consumidor de maneira a estimular o surgimento de comunidades virtuais em algumas das redes sociais mais utilizadas: *Instagram* e *Facebook*.

Gilead é uma colônia modelo que foi criada após o golpe teocrático. Nessa nova sociedade prevalecem princípios não tão novos assim. As leis criadas para essa sociedade são baseadas na crença de que as consequências dos pecados cometidos por mulheres condicionaram todos os sujeitos a viverem uma crise de infertilidade. Essa verdade se tornou política e transformou o corpo da mulher em propriedade do Estado e do homem.

Para entendermos como elas surgem e as suas ações sobre os corpos, discutiremos nos próximos tópicos os conceitos da autora Juliana Borges e dos autores Michel Foucault, David Le Breton e Pierre Bourdieu, sobre as interferências sociais no que entendemos como corpo e corporeidade.

HISTORICIDADE DO CORPO

Se tratando de um objeto inscrito na sociedade como parte do indivíduo, e nada mais que isso, o corpo era estudado a partir da sua biologia, a fim de entender os males que provocavam/provocam a deterioração da carne. Foi tratado como impensável para o âmbito da pesquisa na sociologia, embora mostrasse ser complexo; apresentando diversidades e individualidades aplicadas em contextos culturais e sociais.

Com o domínio científico da medicina durante muitos anos, até os cientistas sociais, quando perceberam no corpo um potencial, foram influenciados pelo naturalismo e não pela aplicação social no objeto.

Nessa perspectiva naturalista, estaria a corporeidade subordinada à natureza ignorando todas as participações e ações de instituições como a igreja, o Estado, a família, a escola, por exemplo. Porém, a construção dos indivíduos passa por essas e outras instituições da sociedade, como a biologia explicaria, então, determinadas atribuições, por exemplo: as culturais, como sendo comuns da naturalidade? O ator está em constante formação de suas ações corporais e das expressões condizentes com essas ações.

As teorias naturalistas sobre a corporeidade foram, e ainda são usadas como fundamentação ideológica em vários sistemas extremistas. São exemplos disso: a Alemanha nazista de Adolf Hitler e a política de branqueamento da população no Brasil, ambos do século

XX. A busca pela submissão de atores (nesses casos suas raças) em relação a outros, mostra o quanto - em algumas situações -, não são vistos como homens e mulheres, mas sim como corpos negros e estrangeiros. Hoje, essas marcas estão presentes de várias formas e conseguem estimular não somente a segregação de indivíduos, mas também a violência em seus corpos.

Como conclui Le Breton, (e acrescento) que assim como a misoginia, “o racismo é derivado do imaginário do corpo” (LE BRETON, 2012, p. 72). O gênero e a cor são “marcas exteriores” que “acusam a diferenciação” entre os indivíduos e os “condenam” de maneira inquestionável.

Apesar do discurso de igualdade ditado pelo Estado - como no Brasil, por exemplo -, na prática os corpos tidos como “diferentes” são vistos como “anormais”. O princípio da “normalidade” está somente no campo teórico, e os corpos “diferentes” sofrem com as marcas sociais estabelecidas pela crença da inferioridade de seus atores.

O racismo repousa no estigma da superioridade porque precisa de um objeto binário (branco/negro) com o único objetivo de fazer permanecer a sensação de hierarquia. Na permanência dessa estrutura, a inferiorização do negro estará (e está) presente em todas as esferas sociais como na política, classe social, escolarização, no sistema de justiça penal, na família, no trabalho, etc.

No Brasil colonizado há uma luta constante pelo extermínio desses corpos, como pontua Juliana Borges em seu livro “Encarceramento em massa”: o sistema judiciário brasileiro tem um longo trajeto (racista) que atua principalmente sobre os corpos negros femininos. Não bastasse a hierarquização racial, o ator na condição de negro e ainda do gênero feminino, sofre duas vezes mais a segregação e a violência.

Borges apresenta o fator gênero como uma categoria importante para determinar a inferiorização dos corpos de mulheres negras, e que a política (brasileira) é agente do processo. Dessa forma, jamais foram percebidos apenas os corpos, mas sim suas peles e seus sexos.

O puritanismo dos séculos XVII, e início do XVIII, por exemplo, fez parte da política estatal. Essas exigências tinham nos corpos uma aplicação de ordem, mas isso não queria dizer que não usavam de artifícios técnicos para estabelecê-la. A fim de tornar o corpo cada vez mais educado, a inserção, de “forma igualitária”, dos sujeitos como pertencentes à sociedade está presente em muitas instituições, não somente na escola.

Michel Foucault (2013) apresenta em sua obra “Vigiar e punir” a “árvore genealógica” das punições e das prisões no Estado, onde a disciplina estava presente em instituições como prisões, escolas, igrejas, hospitais e hospícios. Para chegar ao que entendemos hoje de Justiça Criminal, o autor fala sobre os fatores punição, vigilância e aprisionamento como características e marcas de uma sociedade disciplinar que tinha os corpos como objeto de atuação.

As primeiras sociedades tidas disciplinares por Foucault obedeciam a rituais de aplicação das leis sobre os corpos por meio de técnicas da tortura. Os suplícios, denominados pelo autor, atuavam sobre os corpos como penalidades e se diferenciavam uns dos outros de acordo com o crime cometido. As formas de torturas dependiam não somente do erro, mas também das condições do crime, do quanto era imoral e de seu ator - sim, as classes e posições sociais eram levadas em consideração. Não apenas todo o ritual de punição, mas também o julgamento antes do suplício tinha na moral um princípio de relevância.

Nesse sentido, o suplício funcionava como parte da domesticação dos sujeitos, porém, a espetacularização da tortura não impedia a rebeldia às ordens do Estado, daí a necessidade da

mudança no sistema de aplicação das penas. Foi quando instituições como escolas e prisões começaram a atuar na domesticação dos corpos estabelecendo o sistema das “disciplinas”.

As disciplinas são técnicas de domesticação que interferem no comportamento corporal desde o século XVII. As normas criadas para um indivíduo ser “adestrado” vão além da corporeidade, trata-se também da criação de outras técnicas como um sistema de vigilância (panóptico).

Apesar dos conceitos atuais e da maneira que os corpos são utilizados nas sociedades tidas contemporâneas, diferente dos séculos passados, as nossas referências e práticas ainda têm nessas épocas suas raízes.

Em “A Dominação Masculina”, Pierre Bourdieu (2007) compara a organização social de uma sociedade chamada Cabília, com as estruturas simbólicas que temos hoje do papel social do homem e da mulher. Todas as ordens que movem esse sistema de dominação e fabricação dos corpos, discorridas anteriormente, abrem espaço para mais uma, citada por Bourdieu: “a força da ordem masculina” ou o androcentrismo¹¹⁸ (BOURDIEU, 2007, p. 18).

Nessa hierarquização do gênero, a família está como uma importante instituição para se iniciar os questionamentos, porque é onde os primeiros ritos de iniciação à vida adulta e civilizada acontecem. A criança enquanto sujeito em formação, aprende, por meio dos ensinamentos de seus pais, sobre as vestes, o andar, o sentar, o falar, etc. Mas é na infância que são ensinadas a como se comportar de acordo com as regras estabelecidas aos seus sexos. A menina deve se vestir como “uma menina”, da mesma forma o menino; a menina deve falar como “uma menina”, etc. Essas regras sexuais de comportamento fazem parte do senso comum que todos recebemos ao longo da vida, na educação ou por meio do mimetismo¹¹⁹.

Também onde as divisões acontecem, como por exemplo no trabalho. As mulheres, mães e filhas, sempre ficam com serviços domésticos (“trabalhos passivos”), como: cozinhar, lavar, limpar, cuidar, organizar, etc. Enquanto que os homens da família com os serviços do espaço público, e quando em casa, realizam tudo que seja relacionado à aplicação de uma força bruta, pois, biologicamente são considerados “mais fortes” (“trabalhos ativos”).

A separação do trabalho dentro e fora de casa está relacionada justamente as nossas referências androcêntricas. Assim, todos os serviços destinados às mulheres estão condicionados ao que se acredita ser indigno ao homem e de competência, unicamente, feminina.

Hierarquizando os trabalhos, tem-se estabelecido também a criação e separação dos espaços considerados “de” e “para homens e mulheres”. Ou seja, sendo os serviços domésticos obrigação da mulher (espaço privado), o trabalho fora de casa em diferentes funções é obrigação – e privilégio – do homem (espaço público).

Dessa forma, essas afirmações se expandem para além das paredes de uma casa¹²⁰. O princípio androcêntrico faz-se presente em inúmeros ambientes. Como no próprio sentido de espaço em que muitas sociedades dos séculos passados haviam lugares destinados a circulação de mulheres e outros ondem esta era proibida. Sempre enfatizando que é delas o espaço privado e que o público é condicionado à muitas restrições, mas tendo como prerrogativa que jamais será do domínio feminino.

¹¹⁸ Modelo de sociedade que tem o homem como ponto de referência de pensamento e desenvolvimento (Idem).

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ Idem.

Para Bourdieu, “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça (...)” (BOURDIEU, 2007, p. 18). Essa percepção da ordem social atua na incorporação dessas afirmações, ou melhor dizendo, “aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica (...)” (Idem)¹²¹. Pois, a busca pela permanência dessa constante incorporação será mantida enquanto uma ordem “natural do sexo” dominar o que acreditamos ser “para mulher e para homem” e, os corpos femininos sofrerão com os “efeitos duradouros que a ordem masculina” (idem) exerce sobre eles.

Percebe-se que o uso do corpo pela sociedade como símbolo de uma ordem, seja ela naturalmente biológica, discursiva, política ou cultural, está sob uma lei ainda maior, da superioridade do gênero e do sexo. O fato é que existem corpos inferiorizados e dominados por outros e tal inferiorização só é possível porque todas as instituições a naturalizam, ao mesmo tempo que as ensinam e as negam.

Porém, é importante enfatizar que essa divisão não está acaba nessas separações apresentadas. O fator “reprodução” está oculto neste processo. A ligação da mulher com o sistema reprodutivo à condiciona a inferioridade porque a reprodução de pessoas não influencia na produção de capital para a mulher. O que quero dizer com isso? O sujeito mulher não é visto como indivíduo produtivo. A reprodução não influencia na produção de capital para a mulher, mas sim, na produção de capital simbólico para o homem.

“Bem simbólico” é um termo que Bourdieu (2007) usa para classificar tudo que um homem pode adquirir como “bens”. Esses “bens” podem influenciar na conquista de capital, mas eles sempre estarão relacionados ao sentido moral. O que o autor apresenta nesse conceito, demonstra como o casamento ente o homem e a mulher proporciona ao primeiro, e somente a ele, a conquista de bens simbólicos e capitais, e que a mulher é parte de seus bens. Ou seja, o indivíduo do sexo feminino, no casamento, é tão bem simbólico quanto a casa, os móveis e etc. Sendo a mulher um “bem” do homem, este terá o sentimento de posse e dominação dela, como também de seu corpo (idem).

A dominação se expressa por meio de vários módulos de controle e estes exemplos reforçam como as raízes androcêntricas atingem os sujeitos e suas corporeidades. Assim, a hierarquização do gênero está diretamente ligada à condição sexual de um sujeito, mas a condição de subordinação atribuída será unicamente feminina.

Para se manter operante, a República de *Gilead* criou três mecanismos de dominação e de controle. Essas intersecções ou opressões são aplicadas nos corpos, principalmente naqueles do gênero feminino. Nos próximos tópicos veremos esses mecanismos e como eles aparecem ao longo da narrativa.

Mecanismo I - Gênesis 30: 1-3

Na sinopse disponível na quarta capa (ou contracapa) da obra, Atwood defende o seguinte argumento: “a República de Gilead é construída sobre a base das raízes puritanas do século XVII que sempre estiveram por baixo da América moderna que pensávamos conhecer” (ATWOOD, 2017). É por meio dessa alegação que a autora apresenta os mecanismos de dominação dos corpos femininos na obra.

¹²¹ Grifo do autor.

Antes de iniciar a história, a autora destaca uma epígrafe com três trechos. O primeiro deles é um versículo do livro Gênesis (30: 1-3) da Bíblia Cristã, onde diz que:

Vendo, pois, Raquel que não dava filhos a Jacob, teve Raquel inveja da sua irmã, e disse a Jacob: Dá-me filhos, ou senão eu morro. Então se acendeu a ira de Jacob contra Raquel e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre? E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva, Bilha; Entra nela para que tenha filhos sobre os meus joelhos, e eu, assim, receba filhos por ela (ATWOOD, 2017, p. 5).

Este trecho é utilizado como premissa para que os demais mecanismos de controle se façam válidos e justificáveis. Dito isso, iniciamos a análise apresentando o primeiro mecanismo de controle: a religião.

Pode ser repetitivo enfatizar como o governo de *Gilead* se fundamenta no cristianismo, mas é importante que se perceba que apesar do discurso religioso presente na obra, a autora não procura desenvolver uma narrativa anticristã. Atwood tenta apenas mostrar como a religião pode servir de utensílio nas mãos de Estados autoritários.

Dessa forma, podemos afirmar que tudo em *Gilead* tem ligação com a religiosidade. O próprio nome é de origem cristã. Em alguns livros do “Velho Testamento” a palavra *Gilead* aparece, mas destaco aqui uma citação também do livro de Gênesis (31: 21), que faz menção a quando então Jacó decidiu fugir, deixando para trás a família de suas esposas. “[E] fugiu ele com tudo o que tinha e levantou-se, e passou o rio; e pôs o seu rosto para a montanha de Gileade”. Neste exemplo, percebe-se que por se tratar de uma sociedade (a República de *Gilead*) o nome na obra faz referência a um local (uma montanha)¹²².

A presença da religião no Estado pode influenciar nas demais esferas de uma sociedade, e *Gilead* é exemplo disso. Como bem disse Atwood sobre as raízes puritanas na República, essas referências aparecem ao longo da narrativa em muitos momentos, seja na estrutura física ou mesmo no costume (puritano) que é fortemente pregado.

Tendo a religião como guia e fundamentação ideológica, *Gilead* transformou princípios bíblicos em leis. Nessa sociedade os mandamentos bíblicos são as normas que norteiam o Estado e seus cidadãos.

A ênfase nessas normas criacionistas relembra o pensamento naturalista. O binarismo do macho ou fêmea como normatividade ou “lei natural” reprova qualquer variação que procure quebrar o sentido biológico do nascimento. O sujeito que se mostra contrário a ele é classificado como subversivo. Indivíduos subversivos a um sistema autoritário costumam sofrer consequências severas. Exemplos de sujeitos “rebeldes” nessa República são os “Traidores por Falsidade de Gênero”, indivíduos não-heterossexuais que viviam as suas expressões sexuais antes do regime ou que foram pegos no ato “pecaminoso”.

Embora *Gilead* se mostre um Estado preocupado com a garantia da continuidade da raça humana, e por isso pregue a preservação da vida, há um paradoxo que cerca o discurso e a ação desse Estado. Exemplo: a sentença da lei para os “Traidores por Falsidade de Gênero”, quando pegos cometendo o “ato criminoso”, a pena é a morte. Essa norma é um exemplo de como o mecanismo religião se faz presente em *Gilead*. Entretanto, ele é apenas a justificativa para que os

122 BÍBLIA, A. T. Gêneses. In BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamentos. p. 36.

demais mecanismos se façam valer. Aqui percebemos que a religiosidade foi transformada em normas estatais, essas leis precisam aparecer de alguma forma e isso ocorre por meio do discurso e da linguagem.

MECANISMO II - LOUVADO SEJA!

As nomenclaturas dadas aos ritos em *Gilead* e suas organizações, como por exemplo os Salvamentos de Mulheres ou de Homens, a Cerimônia, o Dia do Nascimento, o Testemunho, etc.; os lugares de comércio e instituições como o Centro Raquel e Lea, A Casa de Jezabel, Escritos da Alma, Pães e Mel, Pão Nosso de Cada Dia, Toda a Carne, etc.; mostram o quanto a religiosidade se faz presente nos espaços físicos dessa sociedade. Além destes, os termos de tratamento de alguns indivíduos condizem com nomenclaturas também bíblicas: os Anjos, Os Olhos de Deus, os Guardiões, etc.¹²³

Essas referências discursivas citadas são exemplos de como o primeiro mecanismo se manifesta e se apropria da linguagem para se fazer presente e auxiliar na aplicação dos demais mecanismos. Embora o mecanismo religião apareça aqui, não é ele quem opera esse controle. As leis em *Gilead* se tornam o exercício do controle estabelecido por meio do discurso.

A exemplo disso, uma das leis diz que as mulheres não podem ter acesso à leitura e tampouco à escrita. Essa norma aparece em vários momentos ao longo do livro. Nos locais de comércio citados, por exemplo, não existem placas com nomes escritos, mas sim os símbolos dos objetos disponíveis para consumo, como identificação desses espaços. Aqui não se trata apenas da linguagem, mas também do discurso, pois se controla também o diálogo, como por exemplo as saudações entre os sujeitos. Um sujeito inicia a conversa: Abençoado dia! Resposta do outro: Louvado seja! - Despedida do primeiro: Bendito seja o fruto! Fim do diálogo pelo segundo: Que possa o Senhor abrir!¹²⁴

Destacamos, como exemplo da obra e complemento ao questionamento, a cena da parte VI (Pertences da Casa), no capítulo quinze. Para ilustrar como a leitura é negada às mulheres e somente os homens podem fazer uso e posse dela:

A Bíblia é mantida trancada, da mesma maneira como as pessoas antigamente trancavam o chá, para que os criados não os roubassem. É um instrumento incendiário: quem sabe o que faríamos com ela, se pudéssemos nossas mãos nela? Podemos ouvi-la lida em voz alta, por ele, mas não podemos ler (Idem, p. 107).

Embora existam essas normas, o Estado necessita torná-las válidas de toda forma. Para isso, ele cria seus “agentes” de execução. Os agentes eleitos pelo Estado se manifestam na forma de indivíduos (Tias, Guardiões, Olhos, etc.) para garantir a proximidade entre a ordem e os sujeitos. Dessa forma, o poder do Estado alcança facilmente o sujeito e a lei é aplicada.

Esses “agentes” são personagens importante no processo. É por meio deles que o Estado se faz presente a todo momento. Porém, embora existam as normas e seus agentes de execução, é

¹²³ ATWOOD, Margaret. O Conto da Aia. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

¹²⁴ Idem.

necessário que sejam criados os formatos de execução dessa normatividade para que de fato o Estado garanta a permanência de seu poder e da ordem.

MECANISMO III - RECEPTÁCULOS SAGRADOS

Ao assumir o seu posto de “trabalho”, ou seja, ir morar na casa de um dos Comandantes, as Aias realizam atividades diárias básicas como ir ao mercado e fazer compras. Mas é a Cerimônia que de fato simboliza a sua existência e função na casa.

O ritual de procriação: a “Cerimônia” - ou como preferimos chamar: estupro -, aparece pela primeira vez no capítulo catorze. É um ritual que acontece todo mês, sempre à noite, de acordo com o período de fertilidade da Aia. Ele é de conhecimento de todos os sujeitos que fazem parte da casa e para que aconteça, faz-se importante a presença de todos no início da cerimônia. Durante a iniciação ao rito, podemos notar a comunicação corporal que as Aias devem apresentar na condição de serva submissa na cerimônia:

A porta para a sala está aberta, escancarada. Eu entro: até agora não há mais ninguém ali. Não me sento, mas me ponho em meu lugar, ajoelhada, perto da cadeira com o banquinho de apoio para os pés, onde Serena Joy logo virá se entronizar, apoiada em sua bengala enquanto arria-se para tomar assento. [...] Para outros existe apenas espaço para manter-se de pé. A postura do corpo é importante, aqui e agora: pequenos desconfortos são instrutivos. [...] Minhas mãos ficam onde estão, juntas e cruzadas em meu regaço. As coxas unidas, os calcanhares recolhidos abaixo de mim, fazendo pressão para cima contra meu corpo. Cabeça baixa [...] (ATWOOD, 2017, p. 97 e 99).

Percebe-se que existe uma organização dos sujeitos a ser seguida nesse momento. Após estes trechos, ainda no mesmo capítulo, é descrita a ordem: a primeira a chegar e se posicionar deve ser a Aia, em seguida as empregadas Marthas, logo após o motorista, e por penúltimo a Esposa. O Comandante só entra ao final, quando todos estão em seus devidos lugares, o aguardando para dar início ao rito. Após a entrada dele, se inicia o ato ritualístico onde é feita a leitura do versículo bíblico (Gênesis 30: 1-3), seguido de momentos de oração e então o ritual segue para o quarto da Esposa.

Nesse local, as posições, vestes e ações dos sujeitos participantes (Comandante, Aia e Esposa) foram pensadas de acordo com o mesmo versículo. No ato da fecundação ou na ritualização do estupro, a personagem *Offred* descreve a cena da seguinte forma:

A Cerimônia se desenrola como de hábito. Deito-me de barriga para cima, completamente vestida, exceto pelos amplos calções de algodão. Acima de mim, em direção à cabeceira da cama, Serena Joy está posicionada, estendida. Suas pernas estão abertas, deito-me entre elas, minha cabeça sobre sua barriga, seu osso púbico sob a base de meu crânio, suas coxas uma de cada lado de mim. Ela também está completamente vestida. Meus braços estão levantados; ela segura minhas mãos, cada uma das minhas numa das dela. Isso deveria significar que somos uma mesma carne, um mesmo ser. O que realmente significa é que ela está no controle do processo e, portanto, do produto. Minha saia vermelha é puxada para cima até minha cintura, mas não acima disso. Abaixo dela o

Comandante está fodendo. O que ele está fodendo é a parte inferior de meu corpo (Idem, p. 114-115).

Apesar desse momento envolver o ato sexual, não se é explorada a sexualidade ou o desejo dos atores envolvidos. Por isso, todos, mesmo a Aia, permanecem vestidos, mostrando que aquele momento não é para a obtenção do prazer sexual. Incluindo as relações de esposas e maridos, nenhuma dessas interações devem envolver sentimentalismo ou desejo sexual. Por isso, *Gilead* utiliza do casamento “arranjado” para determinar quem serão maridos e esposas, no sistema.

Também podemos perceber que existe uma simbologia de inferioridade corpórea nessa cena. Ela está na divisão estabelecida entre os corpos do marido e da esposa, “ligados” pelo corpo da Aia.

Até aqui falamos de métodos de controle que se fazem operantes nos corpos dos sujeitos Aias, na narrativa. Entretanto, um outro mecanismo é tão visível quanto os demais e está acessível ao sistema de controle *gileadeano*: o corpo.

Ao momento que estas mulheres tomam esse reconhecimento - de intermediárias, de servas -, seus corpos vão perdendo sentido para elas. O objeto corpo aparece fortemente na narrativa. É por meio dele que entendemos como os demais mecanismos se aplicam e atuam. É também por meio dos relatos da personagem principal que percebemos os efeitos do sistema e como os corpos femininos são dominados constantemente na ficção.

Sabemos que as Aias são tratadas como propriedades do Estado *gileadeano*. Porém, para que a desapropriação de seus corpos aconteça de forma “pacífica”, é preciso que elas não se reconheçam como indivíduos na sociedade. Dessa forma, a perda da identidade é necessária. Ou seja, não basta que se tornem, elas precisam se ver de fato como propriedades do Estado.

A personagem *Offred* em alguns momentos relata isso e chega a classificar seu corpo como um “receptáculo sagrado”, e reconhece como tendo um único objetivo: de engravidar e parir uma criança para garantir a genealogia dessas famílias.

Em alguns relatos *Offred* faz uso de figuras de linguagem ao comparar seu corpo, suas sensações, seus sentimentos, com os de animais ou mesmo a objetos inanimados. Destacamos alguns desses momentos: Capítulo treze, “Espero, lavada, escovada, alimentada, como um porco premiado” (Idem, p. 85) e Capítulo vinte e três, “Somos úteros de duas pernas, apenas isso: receptáculos sagrados, cálices ambulantes” (Idem, p. 165).

Essa visão não-humana de si é o resultado que *Gilead* procura com seus métodos de dominação impostos aos sujeitos Aias. É também o efeito que o mecanismo corpo alcança quando atinge o interior do sujeito, a sua “alma”. Nisso, percebemos que o corpo não é apenas um objeto, mas também um mecanismo para obtenção do controle, pois ele transcende a dominação (física) para o interior desse sujeito (sua mente, seu pensamento).

Para que este mecanismo cause esse efeito, uma marca é necessária. Neste processo, a retirada do nome auxilia na perda da identidade, como é o caso das Aias. São retirados seus nomes de batismo e não recebem outros, mas sim marcas de identificação. O nome *Offred* é uma delas, onde “*Of*” significa “de” e “*fred*” é o primeiro nome do Comandante a que a Aia presta serviços, durante dois anos. Esta marca simboliza também o pertencimento à figura masculina.

Por meio dessa marca percebemos como os corpos foram desapropriados dos sujeitos. É também por meio dela que o sistema mostra a capacidade que tem de ressignificar as identidades dos sujeitos, nesse caso o sujeito mulher.

A noção de propriedade do Estado, do homem e da família é o efeito que o sistema provoca nessas mulheres. A reclassificação ou ressignificação dos sujeitos em *Gilead* é um mecanismo, sendo ele uma espécie de controle do gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o crescimento de grupos extremistas e como consequência, estímulos à violência intelectual, liberdade e o Estado de Direito, estabelecidos no fim do século XIX, tem-se tornado cada vez mais necessário o debate sobre a fragilidade dos sistemas democráticos governamentais. E embora se trate de uma ficção, as implicações sociais narradas ao longo dessa obra tomam como referência sociedades reais, em países de todo o mundo, com regimes políticos semelhantes.

Portanto, este estudo buscou analisar os conceitos de gênero, linguagem e discurso, corpo, sexualidade e sexo, disciplina, panoptismo e política, presentes nos pensamentos dos autores: Michel Foucault, Pierre Bourdieu, David Le Breton e Juliana Borges, para entender as interferências sociais, culturais e religiosas da República de *Gilead* (do O Conto da Aia), no processo de controle dos corpos femininos inseridos nessa sociedade.

Por meio dos autores citados encontramos sete mecanismos de controle e manutenção do regime de *Gilead*. São eles: a) Gênesis 30: 1-3, no fato de ser uma sociedade que faz uso da linguagem religiosa para justificar a ideologia e instruir as instituições sociais na aplicação dela; b) Louvado seja!, quando absorve essa linguagem e a transforma em discurso e leis (normatividade) para que a ideologia se faça presente por meio do diálogo; e c) Receptáculos sagrados, é a nomenclatura para o processo de objetificação e o início da ressignificação de sujeito e gênero a que as Aias são condicionadas.

Notamos ainda que a República é uma sociedade androcêntrica, patriarcal, misógina, soberana e disciplinar. Pois, para que o regime se faça permanente, *Gilead* classifica, hierarquiza, separa, ressignifica, mata e violenta os sujeitos femininos. Além disso, toda a organização social e política está fundamentada nessas premissas, perpassando a estrutura abstrata e invadindo sentidos concretos como comportamento, ornamentação, identidades e ações sociais de todos os indivíduos, principalmente das mulheres.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. 366 p.
- BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 143 p.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: História da violência na prisões. Petrópolis (RJ): Vozes, 2013.
- Jornal O Globo. Narrativas distópicas viram best seller após eleição de Trump. Disponível em: <https://cutt.ly/mdey8oY>. Acesso em: 15 de jul. de 2020.
- LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.

ITINERÂNCIA E O SAGRADO FEMININO EM *OUTRO PÉ DA SEREIA* DE MIA COUTO

JOSÉ EDVALDO PEREIRA DOS SANTOS
JOÃO BATISTA TEIXEIRA

RESUMO: A ficção de Mia Couto informa acerca de um Moçambique envolto na tradição e recriado via representação pela memória e identidades. O romance *O outro pé da sereia* (2006) traz a história da colonização portuguesa e narrado em dois tempos históricos, início do processo de colonização e também no século XXI expõe temas como a itinerância e o sagrado feminino na personagem Mwadia Malunga e na imagem de uma santa católica, sincretizada em uma divindade das águas da cultura moçambicana. A partir dos elementos citados, itinerância e sagrado feminino, faremos uma leitura da obra à luz dos Estudos culturais e autores como Bonnic(2000), Stuart Hall (2011), Glissant (2005), Bhabha (2003), Fanon (1968) sobre os modos de estar no mundo e os entraves provocados pela colonização. Nos valem do pós-colonial como conta discurso à imposição de um pensamento único e a ocidentalização dos saberes. A Literatura Africana de Língua Portuguesa tem apresentado em sua produção um olhar sobre a posição dos sujeitos pós-coloniais na construção da história e da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Itinerância, sagrado feminino e Mia Couto.

1.MIA COUTO E O OUTRO PÉ DA SEREIA: INTERVALOS E LEITURAS

Mia Couto e sua literatura já traduzida para diversos idiomas e conhecida para além da África, encontrou no Brasil um território fértil e acolhedor para as suas narrativas. Dono de uma literatura vasta que vai de poemas, contos e romances que dialogam e apresentam Moçambique colonial e pós-independência.

Ganhador do Prêmio Camões em 2013 e faz menção à sua obra com especial destaque para o romance *Terra sonâmbula* (1992) ano de sua publicação, a narrativa trata principalmente da guerra civil em 1976 um ano após a sua independência e durará 15 anos,11 meses e 5 dias.

Neste trabalho nos ocupamos em dar ênfase ao romance *O outro pé da sereia*(2006)edição da Companhia das Letras no Brasil e publicado no mesmo ano em Portugal pela Editorial Caminho, traz a história de Mwadia Malunga e Zero Madzero um casal, ela tenta regressar à infância e um casal de afro-americanos que vem à África, no caso à Moçambique idealizando um lugar encantado, típico olhar do estrangeiro que estereotipa e traz o continente africano envolto em caminhos místicos e certo mito de religiosidade tribal.

Assim, inserimos Édouard Glissant acerca das culturas no mundo e como elas se imbricam e produzem narrativas, as quais são construídas levando em consideração a troca de mitos e subjetividades:

[...] as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança que nos

permitem dizer – sem ser utópico e mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis.(GLISSANT,2005,p.18)

Outras narrativas compõem essa obra e apresenta também o escravo Nimi Nsundi à procura de sua história, a imagem de Nossa Senhora viajando de Goa para a África, encontrada séculos mais tardes por Mwadia Malunga que empreende uma travessia no próprio território, para encontrar um lugar sobre o qual a santa pudesse ter descanso e repousar, santa católica que por vezes no entendimento de Mwadia Malunga se associa às divindades das águas.

Importa destacar acerca da ficção de Mia Couto:

Temos um autor que viveu as histórias de Moçambique e que se inscreve num contexto de descolonização. Sua obra retrata essa busca por uma identidade nacional para seu país embora envolto em tantas identidades, em busca de valores como a manutenção da história e da tradição. Sua literatura atende ao que chamamos de literatura em trânsito, entre deslocamentos e movências. Seus personagens são africanos, mas também podem ser afro-americanos, indianos, com fronteiras culturais em queda constante, ressignificando territórios geográficos e simbólicos. (TEIXEIRA,2012, p.23)

Com a ficção de Mia Couto os termos memórias e identidades vão resvalando em seus personagens e lugares. Não há como dizer ou falar em uma única identidade ou uma memória nacional já que há que considerarmos as muitas línguas e expressões culturais e religiosas que elaboram as comunidades de Moçambique.

São tantos os acontecimentos, guerras pela independência e uma longa guerra civil no pós-independência, eventos os quais colocam o território em uma espécie de grande dominó, este por sua vez a ruir as peças e causar estragos e danos aos moçambicanos como o foi no período colonial.

Suas personagens como afirma Afonso (2004) representam o mosaico colorido de Moçambique, uma nação no cruzamento de vários países. Assim, todos estes homens que negros, brancos, chineses, indianos, gordos, velhos, deficientes, marginais e esfomeados acabam por povoar as suas estórias e parecem seres extraordinários que deambulam nos limites da vida, num espaço onde o sonho acaba por se confundir com a realidade. A morte assim os persegue e também é ela que dá sentido às suas existências pois os situa no espaço sagrado.

Nesse mesmo espaço o romance *O outro pé da sereia* (2006) diz das estórias que se elaboram pelo sagrado feminino e a itinerância aqui perspectivada como diáspora, evento de espalhamento populacional forçado pelas circunstâncias de violência, fome e guerras nos espaços em descolonização.

Mwadia Malunga encontra nas margens de um rio em um lugar denominado Antigamente a imagem de um ícone católico de muita representatividade na religião do colonizador, a narrativa toma uma outra perspectiva a partir do encontro da personagem com o sagrado:

A personagem e seu marido Zero Madzero encontram a imagem de Nossa Senhora além dos restos mortais de Gonçalo da Silveira, provincial jesuíta, personalidade relevante na implantação das colônias portuguesas. Além desse fato, irão encontrar um baú de manuscritos, que servirão como fonte para os diálogos de Mwadia ao longo da narrativa, trazendo de 1560 a 2002, a histórias

das grandes navegações e expansão do império lusitano. Com as orientações de Lázaro Vivo, um curandeiro, irá fazer o traslado ou travessia da imagem da santa católica para Vila Longe, também ambiente de origem, da personalidade principal, que irá se defrontar com as identidades, modos e sabências de um mundo pós-colonial. (COUTO, 2006, p.31)

Através do encontro com a imagem que se perdeu em 1560 e vai ser encontrada em 2002. Assim como Nimi Nsundi ela tem pela imagem uma verdadeira adoração e cuidado, ele o escravo que salva o ícone religioso de perder-se no lodo em 1560 evidencia a influência de uma outra representação religiosa que também habita as sociedades africanas:

Salvem! Nossa Senhora! Um escravo correu, lançando-se nas águas turvas. Com as pernas enterradas na lama, o homem soergueu a Virgem Santíssima, evitando que fosse tragada pelo lodoso chão dos trópicos. O servo negro abraçou a imagem e banhou-a lentamente na água para lhe retirar o lodo. Antunes apressou a operação:- Pronto, já está, depois lavamo-la com mais cuidado. - Eu não estou a lavar a santa. É ao contrário: a Santa é que está lavando a água, lavando o rio inteiro. (COUTO, 2006, p.52).

Numa espécie de (in) completude dos tempos históricos em Moçambique, a mesma imagem será encontrada por Mwadia Malunga e chama atenção por apenas ter um pé, mesmo tendo sido salva por Nimi Nsundi, em outro diálogo ele devolve a imagem às águas por nela não ver unicamente a imagem de Nossa Senhora, mas também passa a enxergar uma divindade das águas, o escravo em 1560 fica preocupado em guardar a imagem em um lugar seguro e ao conversar com Gonçalo da Silveira, ambos emitem um parecer sobre o destino da santa católica:

Silveira sorriu benevolente. Pousou a mão no ombro do escravo e perguntou-lhe: - Conheces um lugar mais seguro? É que vi como essa santa queria ficar no pântano. Enquanto falava, o negro ia se desviando da mão do português. Ele não era tocável, era um escravo, um ser de outra margem. Cabeça baixa procurando palavras, retomou a palavra, - Essa Senhora não escorregou... - Não escorregou? - Ela desceu, só mais nada; desceu por vontade dela. - Como por vontade dela? - Essa senhora eu já conheço, na minha terra chamam de Kianda. (COUTO, 2006, p.52)

Nesta perspectiva pensa-se a imagem como ícone de pertença às águas, e as narrativas sobre aparição de imagens e ícones sagrados nas águas dos rios é uma recorrência na cultura ocidental e também em África pela queda da imagem em 1560, resgate e devolução ao mar pelo mesmo indivíduo, o escravo Nimi Nsundi e em 2002 pelas mãos de uma mulher em itinerância para Vila Longe.

Sobre as águas Gaston Barcherlad informa:

Onde está o real: nó céu ou no fundo das águas? Ó infinito em nossos sonhos é tão profundo no firmamento quanto sob suas ondas. Nunca se dará demasiada atenção a essas duplas imagens como a da ilha-estrela numa psicologia da imaginação. Elas são como os pontos de junção do sonho, que, por elas, muda de registro, muda de matéria. Aqui nessa articulação, a água assume o céu. O sonho dá à água o sentido da mais longínqua pátria. (1998, p.51)

Haverá sempre uma relação com as águas na literatura africana pelo fato do trânsito e ligações desde a colonização aos elementos de pertencimento cultural em Moçambique, país que dialoga e se mobiliza pelas águas do Atlântico e pelo índico.

2.MWADIA MALUNGA E SUA TRAVESSIA/ITINERÂNCIA COM O SAGRADO FEMININO NAS MÃOS

Durante séculos de dominação e colonização, o sagrado e suas expressões sejam ritualísticas, iniciáticas e doutrinadoras sempre permaneceram como um privilégio dos homens e isso é muito mais reforçado na religião cristã e católica, a qual também coopera na colonização dos países africanos, colonizar pela fé, para levar a fé aos gentios e povo que viviam sem a mensagem de salvação, esses e outros pretextos fomentaram e serviram de bases para a implementação do império português por onde se estabeleceu e colonizou:

A ameaça da “perda” de sentido na interpretação transcultural, que é tanto um problema da estrutura do significante como uma questão de códigos culturais (a experiência de outras culturas), torna-se então um projeto hermenêutico para a restauração da “essência” cultural ou da autenticidade. (BHABHA,1988, p.181)

As escritas pós-coloniais tem se preocupado em trazer nas suas representações em colocar a questão do sujeito de um processo que oblitera o pré-estabelecido.

Isso se vê em *O outro pé da serena* (2006) narrado em dois tempos históricos, mostrando o quanto ainda as sociedades precisam lutar pela descolonização permanente e queda necessária dos impérios.

A personagem em respeito ao sagrado feminino que por suas mãos é encontrado vivifica em Mwadia Malunga as suas crenças ancestrais e contemporâneos:

Historicamente, os homens dominam a produção do que é ‘sagrado’ nas diversas sociedades. Discursos e práticas religiosas têm a marca dessa dominação. Normas, regras, doutrinas são definidas por homens em praticamente todas as religiões conhecidas. As mulheres continuam ausentes dos espaços definidores das crenças e das políticas pastorais e organizacionais das instituições religiosas. O investimento da população feminina nas religiões dá-se no campo da prática religiosa, nos rituais, na transmissão, como guardiãs da memória do grupo religioso (ROSADO - NUNES, 2005, p. 363)

Mwadia Malunga é a representação desse cuidado com os ícones sagrados. Pois que educada na fé católica e afastada de suas crenças e atos religiosos de seu povo, sente a necessidade de ser a guardiã da imagem de Nossa Senhora e de se aproximar dos mitos de fundação de sua comunidade.

A imagem encontrada por ela, o que já denota um certo tipo de milagre das águas e faz referência ao seu regresso à Vila longe:

No dia em que Mwadia nasceu o rio começou a inchar. [...] O Zambeze fechara seu ventre em Cahora Bassa, albufeira começou a tomar forma, as águas atropelando paisagens [...] Nesses dias, logo após o parto, Constança era assaltada por um constante pesadelo. [...] as águas enlouquecidas, começavam a cobrir Vila Longe. A recém-nascida Mwadia estava na igreja, no fundo do vale. Transtornada, Constança acorria para saber da sua menina. [...] Quando chegava à igreja, o nível do rio quase atingira o telhado [...] flutuavam imagens [...]Depois, saía em prantos, na certeza de que perdera a filha. [...] Semanas tinham decorrido quando ela foi surpreendida pela inesperada visão: Mwadia emergia, aflorando viva à superfície das águas. Quando a tomou nos braços, Constança

não nutria dúvida: a menina tinha sido tomada por uma divindade das águas. Mwadia passara a ter duas mães, uma da terra, outra das águas (COUTO, 2006, p. 85).

Sendo a mulher provedora da maternidade, cuidadora das machambas ou plantações, responsáveis naquela comunidade na criação dos filhos, já que os homens estariam recrutados para os trabalhos até mesmo fora de seu país nas minas ou estariam na luta armada pela libertação ou guerra civil.

Narrando a itinerância da personagem, Mia Couto escreve de maneira contrária ao que já se conhece pela literatura da colônia e nas decisões de Mwadia Malunga já se vê ecos de um sujeito que mesmo em um território destruído tem posturas pós-coloniais:

A ruptura operada pela literatura pós-colonial e a apropriação do idioma europeu para desenvolver a expressão imaginativa na ficção aconteceram após investigações e reflexões sobre o mecanismo do universo imperial, o maniqueísmo por ele adotado, a manipulação constante do poder e a aplicação do fator desacreditador na cultura do outro (BONNICI, 2000, p. 8).

A viagem de Mwadia Malunga é indicativa de uma busca que pelo mesmo território vai frustrando o que resta de suas expectativas sobre um espaço em ruínas:

o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado. (FANON, 1968, p.28)

É pela viagem que a literatura de Mia Couto vai dispersando os seus personagens em vários espaços e lugares.

Por essa mesma viagem a itinerância vai dando conta ou não do que se propõe como porto de chegada já que não há nem mesmo porto de partida:

Na literatura contemporânea, a viagem tem sido metáfora frequente, com seus múltiplos significados e conotações, em metamorfoses representadas por escritores que não são propriamente migrantes, mas vivem a errância e a experiência do exílio nas profundezas da sensibilidade, expressa na linguagem, onde experimentam verdadeiras passagens de fronteiras, a escrita constituindo-se, sobretudo, em lugar de perguntas, de busca de si e de um mundo habitável. (HANCIAU, 2009, p. 266)

Se há grandeza na viagem colonial e nas “aventuras” náuticas do colonizador, há para o que mesmo em um território recém liberto passa por situações vexatórias e a violência da fome, longas estiagens e ruínas.

Mia Couto em sua narrativa *O outro pé da sereia* (2006) ficcionaliza a falta de cidadania e espaço para que os moçambicanos em 2002 pudessem fazer uso dos seus direitos civis numa escala de respeito e concretude daquilo que fora pregado como o “homem novo” na libertação em 1975.

Há o peso das guerras e o espaço destruído faz com que a personagem se apegue em sua itinerância à Nossa Senhora, a imagem por ela encontrada a traslada para um espaço mítico e faz Mwadia Malunga suportar a destruição que vai encontrando em Vila longe:

À medida que se aproximava da sua vila, Mwadia ansiava recuperar o sentido de pertença a um lugar. Ela estava, a um tempo, receosa e ansiosa. As vozes e os olhares lhe iriam certamente devolver a perdida familiaridade. Nem ela adivinhava quanto os rostos de Vila Longe estavam vazios e inexpressivos, como se ela, mesmo regressando, se mantivesse ausente. Quando entrou em Vila Longe era noite madura, nessa hora tão tardia que até o mocho pestaneja para não adormecer. A vila era de bom tamanho, suficiente para merecer igreja e praça. Mwadia podia caminhar de olhos fechados, guiada pelo sentimento de estar vagueando por dentro do seu próprio corpo. Constrangida, foi atravessando as ruelas. O ruído dos cascos do burro era sua única defesa contra o medo. Perfilou-se perante a velha casa e um arrepio a fez estancar. A casa da infância é como um rosto de mãe: contemplamo-lo como se já existisse antes de haver tempo (COUTO, 2006, p.68).

O narrador insere na personagem o sentimento de dor pela destruição ali encontrada, Mwadia Malunga ao voltar a Antígamente reconhece que as ruínas e escombros deixados pela guerra civil também informam sobre um lugar que não é mais o seu, invadida por um sentimento de desgosto que a persegue ao reencontrar o lugar que lhe é caro nas memórias, destruído:

Ao chegar à praça, Mwadia se espantou: o que restava da barbearia não era mais que uma parede arruinada, localizada ao fundo, nas traseiras do que havia sido um edifício. Não havia mais nenhuma outra parede. Nem tecto existia. Tudo se tinha desmoronado durante a guerra. O espaço estava aberto, devassado. Mesmo assim, o velho barbeiro continuava fechado à chave, com rigor religioso, a única porta da única parede. A ironia do destino ali se espelhava: sendo ele guardião do espírito revolucionário, Arcanjo Mistura vigiava agora uma fortaleza sem muros. (COUTO, 2006, p.121)

Ao retornar para a Vila longe, a personagem fica a olhar as ruínas e também o Arcanjo mistura que mesmo em meio aos escombros ali ficou como que para resguardar ao menos as memórias.

Lhe chama atenção ele trancar-se à chave em um espaço que não tem segurança alguma e encontra-se totalmente destruído:

Do ponto de vista artístico, as ruínas têm sido adotadas através dos tempos por seu impacto emocional e da capacidade de evocar visões de fuga. Elas se tornaram especialmente populares, motivadas durante o movimento estético do romantismo em meados do século XIX, um período em que a atmosfera dos teatros atraía, sobretudo, a inspiração. As ruínas simbolizam o estado transitório dos esforços humanos e mostram que até mesmo as nossas barreiras mais fortes contra as forças da natureza, um dia, desintegram-se e entram em colapso, até mesmo as fortalezas feitas para resistir a exércitos inteiros e catedrais destinadas a elevar o espírito da sujeira terrestre para os céus. Não importa o quanto seja grandioso, tudo iria sucumbir ao abraço negro da podridão, puxando o edifício físico de volta para o ciclo da natureza, terminando, inevitavelmente, em decadência e decomposição (SOLIS, 2013, p. 20, tradução nossa).

Mia Couto metáforiza os lugares apresentados em destruição carregam os vários sentidos que podemos encontrar em uma paisagem alterada pela violência praticada pelas pela colonização e pelas guerras que mancharam o chão moçambicano de tanta fome, miséria e incerteza, isso é característica que alimenta a narrativa e se faz presente em outros romances do autor:

Desde o primeiro romance, o espaço da nação é amplamente metaforizado. São vários os movimentos textuais nesta construção metafórica: de afirmação da terra, de seus costumes e mitos, de certa maneira marcando sua diferença; ao mesmo tempo, imagens que vão na contramão desse projeto mostram a impossibilidade de harmonização, em uma ideia única, no discurso sobre a nação. A nação não se afirma senão como um conjunto de diferenças, como a convivência contraditória de negociações identitárias. (...)Subverte-se de certa forma o mito, mas simultaneamente ele é valorizado, na possibilidade de a ele se agregarem novos sentidos. Desse entre-lugar contraditório é agenciada a ideia de nação nos romances, desacreditando-a, reiterando-se como projeto harmonizador. (FONSECA,2008, p.83)

A narrativa dá ênfase a relação que Mwadia Malunga dedica e constrói na itinerância de Antigamente à Vila longe e também pelo apreço à imagem de Nossa Senhora, que neste momento do romance agrega à personagem um valor maior em sua ida à Vila Longe.

Esse movimento acaba por partilhar da ideia de diáspora ou itinerância que vemos em Stuart Hall:

[...] encontramos o análogo, crucial para a nossa história do “povo escolhido”, violentamente levado à escravidão no “Egito”; seu “sofrimento” nas mãos da “Babilônia”; a liderança de Moisés, seguida pelo grande Êxodo – “o movimento do Povo de Jah” – que os livrou do cativo, e do retorno à Terra Prometida. Esta é a *ur* origem daquela grande narrativa de libertação, esperança e redenção do novo mundo (HALL, 2011, p. 28)

Ainda a dizer sobre a diáspora, vale destacar essa reflexão:

Nossos povos têm suas raízes nos – ou, mais precisamente, podem traçar suas rotas a partir dos – quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na “cena primária” do Novo Mundo. Suas “rotas” são tudo, menos “puras”. A grande maioria deles é de descendência “africana” [...]. Sabemos que o termo “África” é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos. No Caribe, os índios e chineses se juntaram mais tarde à “África” [...]. A distinção de nossa cultura é manifestadamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus (HALL, 2011, p. 30-31)

Assim aos povos africanos historicamente se construiu a ideia de diáspora ou espalhamento provocados pelos vários eventos da história como a colonização e as guerras.

A presença da imagem de Nossa Senhora reitera em Mwadia Malunga o desejo de ir revirando as ruínas, tecendo a sua itinerância como uma mapa a indicar para onde irão os caminhos desfeitos, as estradas que não levam a lugar algum, os edifícios e as construções em estado de caos faz com que a personagem persista na sua travessia e itinerância pelo que restou de si e dos de sua comunidade:

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa. Mwadia Malunga sentiu que realmente viajava quando perdeu de vista o último casebre de Antigamente. Nunca ela pensara regressar a Vila Longe, sua terra natal. Não fosse o aparecimento da Santa e ela permaneceria enclausurada na solidão (COUTO, 2006.p.65).

Convocamos à reflexão as maneiras de ordenar o mundo desordenado, no que toca às memórias e a própria existência em relação aos lugares que nos são caros nas lembranças:

Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente. (WEIL,2001, p.43).

Assim pelo itinerário da personagem que a mesma segue na companhia do sagrado feminino contemplado na imagem católica, os descaminhos de Mwadia Malunga unem-se ao mesmo destino do ícone religioso.

Mwadia Malunga prosseguia por atalhos virgens, as pegadas sendo engolidas pela mobilidade das areias soltas. Era isso que ela requeria da caminhada; fazer com que o passado emudecesse, sem eco nem rastro. Apagar as horas e os dias, apagar as cicatrizes do passado. No seu retiro em Antigamente, Mwadia não desejava apenas estar distante, mas ambicionava esse exílio que só se encontra quando todos de nós se esquecem. Nunca o conseguiu. As lembranças atravessavam os rios, calcorreavam a savana e nela emergia como lava incandescente (COUTO, 2006, p. 67-68)

As lembranças e memórias alimentam o desejo do retorno ao seu lugar e mesmo que não esteja mais com imaginara deixar, encontra-se num mapa de ruínas e destruição:

A ruína é um amontoado indistinto de coisas de diferentes épocas e origens. Tudo é colocado num mesmo plano, tudo é trazido à superfície, para frente. Não há história nem lugar onde tudo acabou. Uma paisagem arruinada não tem profundidade. Nela não se consegue distinguir os objetos uns dos outros (PEIXOTO, 1987, p. 177).

É preciso inserir em sua viagem uma outra perspectiva e na imagem de Nossa Senhora, Mwadia Malunga se apoia, não é o ícone que precisa de um lugar, é a mulher em que busca uma segurança pisando em um território de minas e bombas prestes a explodir o lugar e o que resta de esperança para essa comunidade.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano. Escritas pós-coloniais.** Col. Estudos Africanos. Editorial Caminho.S/A.Lisboa,2014.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura.** Maringá: EDUEM, 2000.

COUTO, Mia.**O outro pé da sereia.** São Paulo: Companhia das Letras,2006.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A.1968.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende... [et al] – 1ª edição atualizada e 1ª reimpressão revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HANCIAU, Nubia Jacques. **Escrituras e migrações**. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (orgs.). Mobilidades culturais: agentes e processos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 265-283.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenário em ruínas**. São Paulo:Brasiliense,1987.

ROSADO NUNES, Maria J. F. **De mulheres e de deuses**. In: Estudos Feministas. v. 0, n. 0, p. 5-30,1992. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/294>

SOLIS, Julia. **Stage of decay**. Munich: London: New York:Prestel,2013.

TEIXEIRA, João Batista. **O suspenso outro-mundo e o engolido da terra: alteridades, memórias e identidades em Mia Couto**. Dissertação de Mestrado. PPGLI-Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – Campus I. Campina Grande.PB.2012.Biblioteca digital de teses e dissertações: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2497>

WEIL, Simone. **O enraizamento**. Tradução de Maria Leonor Loureiro. Bauru: Edusc, 2001.

NECROPOLÍTICA E NECROPODER: A CRÍTICA COLONIAL EM “NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO”

JOÃO BATISTA TEIXEIRA
ROSILDA ALVES BEZERRA

RESUMO: A violência praticada e imposta nos espaços coloniais, responde pelas atrocidades que além de provocar a morte dos que subalternizados aos quais é imposta uma humilhação constante no cotidiano. A leitura do conto do moçambicano Luís Bernardo Honwana, *Nós matamos o cão tinhoso* (2017), convoca à reflexões acerca do sofrimento causado intencionalmente pelo colonizador aos colonizados representados na figura de um cão cabisbaixo, portando uma baixa autoestima que se concretiza na morte social e no silenciamento de pessoas que submetidas aos mandos e desmandos da colonização, são alvos de um processo desrespeitoso com a cultura e as subjetividades do outro. Esse processo também o inferioriza e planeja a sua morte, o que muito se assemelha ao que Mbembe (2016), informa como Necropoder, Necropolítica e Biopoder como uma relação de inimizade, o trabalho da morte e o direito de matar. Este artigo se compromete em discutir os temas que ainda persistem como práticas hediondas e de extermínio dos povos mesmo após a "queda" dos impérios e a descolonização. Honwana (2017) pela representação em um cão e sobre o qual recaem todos os tipos de humilhações e abusos até o planejamento e extermínio do mesmo, aponta e sinaliza na narrativa o discurso de combate ao colonialismo português em Moçambique.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Africana de Língua Portuguesa, Necropoder, Luís Bernardo Honwana.

1. SOBRE LUÍS BERNARDO HONWANA E *NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO*

Participante da luta anticolonial, membro da FRELIMO – Frente de libertação de Moçambique e escritor, Luís Bernardo Honwana pela sua escrita denuncia os abusos do poder colonial assim como o combate como militante na libertação de seu país.

Pela ficção se utiliza das metáforas e também contribui ao recriar a situação dos colonizados e mais que isso, combater o colonialismo a partir do discurso anticolonial e na luta armada.

Nós matamos o cão tinhoso (2017) publicado em 1964 e produzido no período em que esteve preso por participar das lutas pela libertação de Moçambique traz entre outras narrativas o conto que também é título da coletânea.

Os contos tratam da humilhação e coisificação promovidas pelo colonizador o que resultou em danos irreparáveis para aqueles que viveram sob a colonização, forçados a assumirem diversos papéis baseados na subalternização e serviência dentro de um sistema violento e aniquilador:

A narrativa, inicialmente ambientada na escola colonial frequentada por filhos de colonos e ao menos por duas crianças negras moçambicanas em franco processo de assimilação, tem seu

conflito centrado na morte do Cão-Tinhoso, pautado por relações de poder e de transferência sintomática e estratégica de comprometimento. A morte do cão é dada como uma determinação do Senhor Administrador, que incumbiu o Doutor da Veterinária de providenciar essa morte. Este transferiu a ação para seu subordinado, Senhor Duarte, que, por sua vez, repassou para um grupo de garotos, do qual Ginho, o narrador, era integrante. A morte de Tinhoso, conforme afirma o administrador, era algo necessário, pois o cão “está tão podre que é um nojo”, mas o Doutor da Veterinária não tinha muita certeza dessa necessidade. Isaura, pelos dados da narrativa, é uma criança negra “nativa”, como Ginho, estudava na mesma escola que as demais crianças da história. (CONCEIÇÃO,2016, p.104)

Para exemplificar os tipos que fazem a sua literatura, temos a figura do assimilado que nega os seus e a sua cultura e passa a ocupar a categoria de lugar nenhum, pois perde o respeito da comunidade a qual culturalmente pertencera e para o grupo identitário para o qual se dirige também não tem espaço e nem voz.

Para tanto, há também os que se negam a serem cabisbaixos e passam a questionar o poder colonial, nesse espaço, a literatura de Luís Bernardo Honwana transita e pela luta que trava contra a colonização portuguesa também se ocupa em criticar pelos seus personagens as características daqueles que estão nas vilas e cidades coloniais promovendo a violência aos colonizados.

Sobre o mundo colonizado, Frantz Fanon em *Os condenados da terra* (1963) exemplifica as situações de humilhação e violência vivenciadas no conto de Honwana:

O mundo colonizado é um mundo cindido em dois. [...] A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível [...]. A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo regurgitam de sobras desconhecidas [...]. A cidade do colono é uma cidade saciada. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros. A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, [...] é um lugar mal afamado, povoado de pessoas mal afamadas. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de que. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. (FANON,1979, p. 37-39)

Temos a partir da representação do colonizado performatizado em um cão, que humilhado é motivo de abandono e violência promovida por quase todos da comunidade:

O Cão-Tinhoso tinha a pele velha, cheia de pelos brancos, cicatrizes e muitas feridas. Ninguém gostava dele porque era um cão feio. Tinha sempre muitas moscas a comer-lhes as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele, a voar em volta. Ninguém gostava de lhe passar a mão pelas costas como aos outros cães. (HONWANA, 2017, p.13)

Nesta cidade colonial o cão tihoso é a representação dos colonizados, cabisbaixos e marcados pelas feridas e morte anunciada pela violência colonial. Também ele o cão tihoso, traz as marcas daqueles que mesmo cabisbaixos sugerem a resistência ao sistema, o que incomoda aos que o querem morto, para que seja morto, o colonizador repassa a responsabilidade aos colonizados.

Trata-se de separar mesmo de um lado os pretos sem mais espaço ou lugar e sempre a servir o branco que colonizador atue sobre as vontades e até mesmo sobre a vida daqueles que por uma justificativa não cabível insere seus crimes pela pretensa superioridade racial.

Numa espécie de “lavar as mãos”, assim faz o poder colonial que mata e faz parecer algo “normal” perante a comunidade como o faz o médico da veterinária ao sugerir que os meninos levem o cão e encerrem a vida dele:

Sim, sei que vocês gostam de dar uns tiritos às rolas e aos coelhos, mesmo sem terem licença de uso e porte de arma, para não falar na licença de caça, e vocês sabem que se são apanhados por mim ou por um fiscal de caça, chupam uns meses de prisão que se lixam. Mas deixa lá que eu não levo a mal nem digo a ninguém que vocês usam – as armas dos vossos pais ilegalmente. Eu só quero que não me façam essas coisas mesmo debaixo do nariz, porque tenho responsabilidades, vocês sabem. Eu não levo isso a mal, porque conheço bem a malta, mas isto não é para ser espalhado por aí, vocês não acham? (HONWANA, 2017, p.26)

Um assassinato à guisa do que se faz nos regimes totalitários como também o é o sistema colonial.

Planeja-se a morte do outro e que se faça isso bem longe das autoridades para que não recaia responsabilidade alguma a elas sobre o fato.

O veterinário fala que não pode se comprometer e assumir a morte do cão, pois é um homem de responsabilidades e chama para si o estatuto de responsável contradizendo-se pois como um médico veterinário que cuidaria do animal, sugere aos meninos que o matem de tiros.

A violência e culpa são transferidas aos meninos e retiradas das autoridades, assim a morte do cão passa a ser um evento qualquer e exime da responsabilidade os que são autoridades civis e sanitárias da comunidade.

2.NECROPODER E NECROPOLÍTICA NO ESPAÇO COLONIAL: QUANDO A MORTE DO OUTRO NÃO IMPORTA

Em *Nós matamos o cão tinboso* (2017) Honwana diz sobre o silenciamento que a todos acomete de uma forma geral quando se vive sob regimes autoritários.

A colonização impôs pela língua, poder econômico, religião cristã e valores eurocêntricos, o discurso de inferiorização aos da colônia.

São formas de manipulação da cultura e anulação dos valores do outro. Isso também foi utilizado largamente como uma morte silenciosa e cotidiana a ponto de tornar o colonizado sem autoestima e respeito muitas vezes por si próprio.

E como falar em respeito e autoestima? se todos os dias na cidade colonial a violência se impõe à homens e mulheres, os quais passam a servir aos propósitos da colonização não encontrando valor e motivação para olharem as suas próprias existências:

Supõe-se que o atual destino do continente não advém de escolhas livre e autônomas, mas do legado de uma história imposta aos africanos, marcada a ferro e fogo em sua carne através do estupro, da brutalidade e de todo tipo de condicionamentos econômicos (MBEMBE, 2001, p. 176)

Pelas reflexões de Achille Mbembe em *As formas africanas e auto inscrição*(2001) a questão do pensamento colonial é algo que ainda se impõe a negar a cultura, a economia e a capacidade que tem as ex-colônias de enfrentarem e gerirem suas dificuldades sem a presença dos resquícios do colonizador e suas marcas no território mesmo liberto.

Mbembe ao discutir sobre Necropolítica diz:

(...) Minha preocupação é com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a —instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações. Tais formas de soberania estão longe de ser um pedaço de insanidade prodigiosa ou uma expressão de alguma ruptura entre os impulsos e os interesses do corpo e da mente. De fato, tais como os campos de morte, são elas que constituem o *nomos* do espaço político em que ainda vivemos. Além disso, experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade. Em vez de considerar a razão verdade do sujeito, podemos olhar para as outras categorias fundadoras menos abstratas e mais táteis, tais como a vida e a morte. (2016, p.125)

Ao ler o conto do Honwana (2017) passamos a estabelecer uma ligação com os conceitos apresentados por Mbembe (2016) observando que a violência colonial não teve limites, dizimando vidas e culturas e o que restava tratava como assujeitados:

Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer [...] passava o tempo todo a dormir, mas às vezes andava, e então eu gostava de o ver, com os ossos todos à mostra no corpo magro. (HONWANA, 2017, p.11)

Essas relações ainda resvalam no mundo conhecido pela crítica da cultura como pós-colonial, tornando-se necessário e urgente uma reflexão maior nos campos da política, das artes, das relações internacionais, se esses termos respondem por um mundo que se descolonizou ou esse processo ainda resvala nas relações de poder gerando novas formas de morte aos que nos territórios “independentes” ainda carecem de políticas mais claras nos setores da educação, saúde e geração de renda.

Assim é preciso reler a colonização e ver em quais lugares e discursos ela pode ainda estar presente:

(...) para descrever a cultura influenciada pelo processo imperial desde os primórdios da colonização até os dias de hoje. Muitas vezes esse termo é ignorado ou não entendido como é descrito acima, porque certos grupos que saíram do colonialismo têm como preocupação primária o nacionalismo cultural e econômico e não querem sacrificar a especificidade de suas preocupações ao termo geral “pós-colonialismo” (BONICCI, 2012, p. 19)

As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa apresentam também em seus autores e temas o combate ao colonialismo e vemos isso na ficção de Luís Bernardo Honwana em *Nós matamos o cão tinhoso*(2017) texto esse gestado em plena luta pela independência, já informava em 1963/1964 as necessidades dos moçambicanos em se reconhecerem em suas manifestações políticas e culturais num contrapondo ao colonizador e suas investidas.

O cão tihoso, animal humilhado e que personifica a figura do colonizado apresenta a crítica colonial de Honwana que também informa pela sua literatura que não deve esquecer os desmandos da colonização.

A crítica à literatura feita com os valores do império e da colônia será vista nas poucas vezes em que o cão tihoso (o persistente, o que oferece sugere na expressão tihoso, aquele que resiste ao colonizador para exterminá-lo) enfrenta os outros cães.

Há nesse momento da narrativa a postura daquele que mesmo em meio às ordens do colonizador não desiste e tenta se erguer a ponto de enfrentar o sistema, mesmo que coberto de feridas e cicatrizes, marcas ferrenhas da violência colonial:

Os outros cães às vezes deixavam de brincar e ficavam a olhar para o Cão Tihoso. Depois zangavam-se e punham-se a ladrar, mas como ele não dissesse nada e só ficasse para ali a olhar, viravam-lhe as costas e voltavam a cheirar debaixo do rabo uns dos outros e a correr. Duma dessas vezes, o Cão-Tihoso começou a chiar com a boca fechada e avançou com a cabeça muito direita e as orelhas mais espetadas do que nunca. Os outros cães ficaram um bocado a pensar no que haviam de fazer. É que o Cão-Tihoso queria ir meter-se com eles. (HONWANA, 2017, p.12)

A violência colonial justificada na superioridade racial dos brancos colonizadores, deve ser combatida em todas as formas que ela em pleno século XXI queira e possa se manifestar sob outras ordens.

O pensamento de Homi Bhabha ajuda a entender esse processo de obliteração ao pensamento único e colonial:

Temos então um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída no passado o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo. (BHABHA, 1998, p.206-7)

Dizer a crítica pós-colonial compromete a repensar os espaços e territórios “descolonizados”.

Se contrapor à violência colonial é o que faz Bernardo Honwana na sua ficção, ao escrever sobre morte de um cão planejada e executada com a crueldade do jeito colonial de conduzir as situações.

O cão tihoso é a representação dos humilhados, feridos e conduzidos à morte pelas mãos do colonizador que usa o seu espaço territorial, zomba de seus costumes e cultura e quando não mais tem condições de lhes servir é levado à morte sem direitos e a quem reclamar.

A literatura tem participado da vida social como representação que informa e faz como se perceba os significados dos tempos, das violências cometidas e que causaram traumas irreparáveis às sociedades.

Assim encontramos em *Nós matamos o cão tihoso* (2017) a história da colonização em Moçambique em processo de descolonização e esse evento político incomoda aos que desejam ainda manter as ordens coloniais.

Honwana recria esse espaço e mostra como a crueldade e a institucionalização da morte do outro se dá todos os dias na colônia pela manutenção e imposição da cultura do colonizador. Resta a morte física quando a figura do colonizado incomoda à paisagem colonial.

O texto ficcional vem e diz dessas situações vexatórias que passam muitas vezes sob às vistas da história e tidas como algo ou fato isolado dessa ou determinada cultura.

Pela literatura podemos ter acesso e conhecer os fatos que são a concretização da barbárie promovida pela dilatação do imperialismo e colonização.

Assim lembramos João Alexandre Barbosa em *Literatura nunca é apenas literatura*:

É isso que tenho procurado chamar de leitura intervalar, isto é, leitura desses intervalos existentes numa obra. Uso para isso a expressão francesa *an abime* – leituras em abismo, leituras que dão arrepio – porque ela diz tudo. E nisso toco em outro ponto abordado aqui, a relação do leitor com o texto literário. Quando o texto realmente interessa, tal relação nunca é tranquila, mas sim tensa, de medo até, ou mesmo de terror- uma relação de qualquer forma, inquietante. As obras de arte – e isto vale para todas elas – que não provocarem a inquietação são obras que não tem interesse. E uma coisa bastante interessante: aquilo que chamamos obras perenes, que permanecem, muitas vezes não permanecem pelos seus significados, mas porque nós, seus pósteros, podemos descobrir nelas relações de significantes que levam a outros significados. (BARBOSA, 2014, p.4).

Conhecemos pela literatura esses eventos traumáticos como a colonização e todos os traumas e violências que a mesma impôs nos territórios por onde esteve e se estabeleceu.

Retomamos o pensamento de Achille Mbembe sobre a morte planejada e executada para exterminar o outro, seja ele o colonizado como no caso do cão tihoso de Luís Bernardo Honwana:

Como interpretar essa forma de derramar sangue, na qual a morte é simplesmente a minha própria, mas algo contexto em que o custo de minha sobrevivência é calculado em termos de minha capacidade e disponibilidade para matar alguém? Na lógica do martírio, a vontade de morrer se funde com a vontade de levar o inimigo consigo, ou seja, eliminar a possibilidade de vida para todos. (MBEMBE,2016, p.142)

Os personagens de *nós matamos o cão tihoso* (2017) se apresentam como os que tem a autoridade colonial e os que obedecem a ela.

Luís Bernardo Honwana ao encenar a morte do cão personificado na figura do colonizado questiona as relações de poder estabelecidas na colônia.

Conceição (2016, p.33) sobre o espaço do colonizado, informa que o mesmo é recriado na ficção por Honwana como o espaço da pobreza e sob o olhar do assimilado (aquele que fica do lado do colonizador e mesmo sem protagonismo algum delata e colabora com a violência colonial.

A autora diz que primeiramente os adultos não negros são sempre identificados pelos cargos que ocupam na sociedade colonial e seus nomes são iniciados por letra maiúscula como: *Senhora Professora*, o *Senhor Administrador*, o *Doutor da Veterinária* e o *Senhor Padre*, os quais se relacionam com os colonizados: Ginho, Isaura e Vírgula oito demonstrando superioridade e desprezo pela cultura local e lhe nega até mesmo a condição de ser humano:

O poder necropolítico opera por um gênero de reversão entre vida e morte, como se a vida não fosse o médium da morte. Procura sempre abolir a distinção entre os meios e os fins. Daí a sua indiferença aos sinais objetivos de crueldade. Aos seus olhos, o crime é parte fundamental da revelação, e a morte de seus inimigos, em princípio não possui qualquer simbolismo. Este tipo de morte nada tem de trágico e, por isso, o poder necropolítico pode multiplicá-lo infinitamente, quer em pequenas doses (o mundo celular e molecular), quer por surtos espasmódicos – a estratégia dos pequenos massacres do dia-a-dia, segundo uma implacável lógica de separação, de estrangulamento de vivisseção, como se pode ver em todos os teatros contemporâneos do terror e do contraterror (MBEMBE, 2017, p. 65)

Em *Nós matamos o cão tihoso* (2017) a morte é orquestrada e deve morrer aquele que os olhos e sua passagem pela comunidade já incomodam. Não poderá permanecer aquele que manchado de cicatrizes traz a lembrança constante do que foi uma política de administração e poder colonial em crueldade e nenhum respeito à vida.

O cão tihoso é a representação do colonizado que não é invisível, mas que está no espaço colonial a dizer de si e de sua dor e para além disso sua presença reverbera como um discurso o qual não se pode calar.

Ali estar a prova do que fez a colonização e isso importa dizer como uma fala que se contrapõe ao colonizador. Matar o cão tihoso não impedirá que outros tihosos surjam e possam promover a revolução e as independências.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. 2 ed. Maringá: Eduem, 2012.

CONCEIÇÃO, Vércia Gonçalves. **Nós matamos o cão-tihoso: anticolonialismos, projetos de nação e protagonismos de (novos) homens moçambicanos**. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura. Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016.

FANON, F. **Os Condenados da Terra**. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matamos o cão tihoso**. São Paulo: Kapulana, 2017 - Série Vozes da África.

MBEMBE, A. **As formas africanas e auto-inscrição**. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, n. 1, 2001, p. 179-209.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, A. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

A POÉTICA ERÓTICA DE GILKA MACHADO: DA MÍSTICA DA SIMBOLOGIA LUNAR À TRANSGRESSÃO E EXPRESSÃO DO DESEJO FEMININO¹²⁵

ÉLIDA ALVES FERREIRA
PAULO RICARDO BRAZ DE SOUZA

Resumo: Esta pesquisa objetiva analisar a Lua como um símbolo expressivo do desejo sexual-amoroso do eu lírico feminino na poesia erótica de Gilka Machado. A análise foi feita a partir do poema "Há lá por fora...", do livro *Meu Glorioso Pecado*, publicado 1928. É válido salientar que as obras da autora foram esquecidas, tendo como motivos o fato dela ser mulher e o tom erótico dos textos. Portanto, para tratar do erotismo, utilizamos Paz (1994) e Bataille (1988); da simbologia lunar: Eliade (2002); Chevalier e Gheerbrant (1990); do movimento simbolista: Peyre (1983); sobre o cânone literário: Reis (1992) e Lemaire (1994); da teoria crítica feminista: Soares (1999), Soares (2000) e Telles (1992). Os procedimentos metodológicos abordados foram: (1) pesquisa bibliográfica; (2) leitura do corpus e (3) análise do poema. Na poética giliana, percebemos - através do símbolo da Lua, a Deusa-mãe, e sua influência mítica no sexo feminino - que a mulher deixa de ser apenas objeto do desejo, passando a ser sujeito desejante. Ao produzir uma poética de cunho erótico, as mulheres não apenas impõem seu direito a sua sexualidade, mas também contestam o próprio fazer literário. Poeticidade e emancipação feminina, poesia erótica e renúncia social têm se associado para construção individual e social da mulher.

Palavras-chave: Desejo Feminino; Simbologia Lunar; Sexualidade; Gilka Machado.

INTRODUÇÃO

Desde a antiguidade a Lua tem uma importância cultural na língua, na arte e na mitologia. É o único satélite natural da Terra e o quinto maior do sistema solar. Acredita-se que, assim como as marés e as plantações, a mulher é representada pela lua, a qual simboliza a noite, o oculto, as emoções, a magia, o escuro, o interno e o feminino. Associava-se o ciclo lunar, de aproximadamente 28 dias, ao ciclo menstrual da mulher, sendo este um dos motivos pelos quais a Lua passa a representar o gênero feminino, sua sexualidade, intuição e as emoções em face de divindade. As fases da Lua exercem grande poder na bruxaria, pois intensificam ou enfraquecem os rituais, por isso é importante conhecer suas fases e o melhor período para determinados rituais. A *Wicca*, uma religião pagã e politeísta, também conhecida como a religião da Deusa, acredita basicamente na Deusa Tríplice - a Lua - e no Deus cornífero - o Sol. A figura central, entretanto, é a Lua, sendo, primordialmente, uma religião matriarcal.

Gilka da Costa Melo Machado nasceu em 12 de março de 1893 na cidade do Rio de Janeiro, em uma família de artistas. A carioca é dada como pioneira na escrita da poesia erótica no Brasil, e participou, em 1910, da criação do Partido Republicano Feminino. Aos 14 anos, participou de um concurso literário realizado pelo jornal *A Imprensa*, ganhando os três prêmios

¹²⁵ Artigo adaptado do Trabalho de Conclusão de Curso produzido para fins de obtenção de grau no curso de licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, no Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, sob orientação do Professor Doutor Paulo Braz de Souza.

principais com poemas sob seu nome e pseudônimos. Os críticos ficaram escandalizados por seus poemas, chamando-a de "matrona imoral. Em 1933 ganhou um concurso da revista *O Malho* como maior poeta brasileira do século XX.

Assim como escreveu Carlos Drummond, em sua coluna no ano de 1980, após a morte de Gilka Machado, a escritora morreu rodeada no silêncio. Suas obras foram dadas ao esquecimento, tendo como possíveis motivos o fato dela ser mulher e o tom erótico tão comum às suas obras, uma vez que, até hoje, a mulher ainda não tinha autonomia sob a sua vida sexual. São esses motivos que evidenciam a necessidade de dar visibilidade à obra de Gilka, pois, apesar dos avanços e dos trabalhos relacionados à escrita feminina, é perceptível que esta ainda precisa ser destacada e apontada enquanto literatura de qualidade.

Ademais, a partir de uma análise prévia na fortuna teórica a respeito da escrita da Gilka Machado, conclui-se que muito se fala sobre o erotismo característico de suas obras, mas pouco se estuda a respeito do misticismo em seus textos. Por se alinhar à estética simbolista, a poeta tem em suas obras um simbolismo singular e característico ligado intimamente ao tom erótico de suas obras. Sua poética, entretanto, transcende e ultrapassa a porta de entrada de seus poemas, no caso o erotismo, para se mostrar como uma obra rica e plural em sentidos e significados, levando o leitor a sentir, num plano além do material, o que seu eu lírico feminino - é válido salientar - sente ou diz sentir.

Este trabalho, portanto, parte da hipótese de que há na poesia erótica de Gilka Machado um símbolo expressivo do desejo do eu lírico feminino, sendo este a Lua. Poeta do século XX, Gilka transgride e fere costumes de um tempo em que a mulher não tinha o direito a gozar plenamente do seu desejo e de sua liberdade. Olhar para a poesia de Gilka apenas atentando para o erotismo é, de certo, fechar os olhos para os motivos que fizeram-na ser considerada simbolista, como bem disse Carlos Drummond de Andrade, no ano de 1980, em *Gilka, a antecessora*, publicado no Jornal do Brasil:

“Seria falso dizer que a poesia de Gilka era puro sensualismo. Com elementos simbolistas em sua formação, tinha também algo de misticismo, e às vezes acusava preocupações de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico. (ANDRADE, 1980, p.7) ”

Fato esse que provoca ainda mais a entender, mas não delimitar, o papel da Lua na poesia da Gilka como símbolo místico e, portanto, diverso de interpretações. Sendo assim, esta pesquisa tem os seguintes objetivos:

- Analisar o símbolo mítico da lua e como ela se manifesta no poema em relação ao desejo do eu lírico feminino, e sua conexão com a estética simbolista;
- Perceber como a mulher utiliza um símbolo para se permitir desejar numa época e espaço que lhe proíbem tal autonomia;
- Observar como a figura feminina é *desejante* e não apenas *desejada*, na poética da Gilka Machado;
- Dar visibilidade à escrita feminina, mais especificamente, a da Gilka Machado, autora esquecida por seu tempo e por sua época por ser mulher e escrever poesia erótica.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta parte do trabalho se divide em três secções, na primeira delas há uma breve discussão a respeito do movimento simbolista e suas manifestações na literatura brasileira e um subtópico sobre a simbologia lunar; na segunda, há um apanhado do que vem a ser o cânone literário e sua institucionalização a partir de ordens dominantes no Ocidente – ainda nesta seção há uma subsecção sobre a escrita erótica feminina; e na terceira e última secção há uma discussão a respeito do erotismo.

Do movimento Simbolista

O movimento simbolista se propôs a fugir de definições e não limitar seus objetos; para, então, recriá-lo por imagens, dando ao poema um caráter plural de significações e não mais de representação, como acontecia com algumas estéticas do século XIX, baseadas na mimesis aristotélica de representação, a exemplo do Realismo e do Naturalismo. A pluralidade de significações, características aos símbolos é uma “profundidade misteriosa escondida por trás das aparências” (PEYRE, 1983, p.13). Portanto, a poesia passou a ter uma multiplicidade de sentidos, premissa pela qual é possível afirmar que o Simbolismo dá permissão para que ela não seja mais compreendida, exigindo uma leitura ativa e participativa do leitor. Tecer imagens explora a potencialização criadora da linguagem, uma vez que, deslocar o signo do seu referente externo, é “o intuito consciente e, maior parte das vezes, inconscientes do artista simbolista é sugerir, isto é, provocar no outro a emoção, o sentimento, o estado de alma que ele mesmo experimentou.” (PEYRE, 1983, p. 14)

O etéreo, o indizível, o mistério e o oculto foram alguns dos temas deste momento artístico e poético. O Simbolismo enxergava em seus objetos potencialidades significativas que vão além da sua materialidade. Tecendo uma relação entre o visível e o invisível, o movimento pretendeu chegar à condição espiritual das coisas, através da materialidade da palavra, que, livre dos seus referentes externos, significaria a partir do *contexto poético*. Dessa forma, criam-se símbolos, geradores fecundos de significados, pois “a verdadeira poesia simbolista deve conservar por muito tempo o seu mistério e a multiplicidade de seus visitantes [...]”. (PEYRE, 1983, p. 13). Como herança deste período, alguns símbolos foram bastante explorados por alguns autores em suas poéticas, como os aspectos ligados ao noturno: a solidão, a escuridão e a lua.

DA SIMBOLOGIA LUNAR

Desde a antiguidade a Lua tem uma importância cultural na língua, na arte e na mitologia. É o único satélite natural da Terra e o quinto maior do sistema solar. Acredita-se que, assim como as marés e as plantações, a mulher é representada pela lua, a qual simboliza a noite, o oculto, as emoções, a magia, o escuro, o interno e o feminino. Associava-se o ciclo lunar, de aproximadamente 28 dias, ao ciclo menstrual da mulher, sendo este um dos motivos pelos quais a Lua passa a representar o gênero feminino, sua sexualidade, intuição e as emoções em face de divindade. As fases da Lua exercem grande poder na bruxaria, pois intensificam ou enfraquecem os rituais, por isso é importante conhecer suas fases e o melhor período para determinados rituais.

Por consequência, também a Lua nunca foi adorada em *si mesma*, mas no que ela revelava de sagrado, quer dizer, na força que está concentrada nela, na realidade e na vida inesgotável que manifesta. A sacralidade lunar era conhecida, quer de uma maneira imediata na hierofania selênica, quer nas formas “criadas” por esta hierofania durante milênios, quer dizer, nas representações a que deu origem: personificações, símbolos ou mitos. (ELIADE, 1998, p. 131)

Ou seja, a lua é uma representação, um símbolo socialmente construído que evoca forças naturais presentes nas sociedades há muito tempo. Quando associada à mulher, a lua é imediatamente símbolo da fecundidade e da fertilidade, a Grande Mãe ou a Deus Mãe. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005),

Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande Mãe (*Mater Magna*). Essa corrente eterna e universal se prolonga no simbolismo astrológico, que associa ao astro das noites a presença a influência materna no indivíduo enquanto mãe-alimento, mãe-calor, mãe-carinho, mãe-universo afetivo. (p. 564, grifo do autor)

Observa-se, então, que apesar da passagem do tempo e da diferença entre as culturas, a Lua e a Mulher estarão ligadas uma à outra através da maternidade, como uma divindade geradora de vida.

A MULHER E O CÂNONE LITERÁRIO

A leitura e a interpretação são elementos importantes na institucionalização do cânone, uma vez que o texto literário é um *espaço vazio* (cf: Reis, 1992), preenchido a partir das leituras e interpretações que serão feitas por cada leitor. Sendo cada leitor um indivíduo socialmente construído, a institucionalização do cânone será perpassada por determinados posicionamentos culturais. Segundo Reis (1992), “o critério para se questionar um texto não literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-os.” (p. 69). Essas articulações e escolhas para a formação de uma “coletânea exemplar” de textos literários é, senão, um mecanismo de manutenção de poder dos sistemas existentes, regidos por aqueles que detém patrimônio capital e cultural. Visto que

uma tradição única é ininterrupta e desqualificam, isolam ou excluem, como marginais ou inimigos, indivíduos que, por uma razão ou outra (ideias, raça, sexo, nacionalidade) não se adequam ao sistema construído. A genealogia e a história literária criam a ilusão de uma só história de uma única tradição (LAMAIRE, 1994, p. 59)

Baseado e criado pelo patriarcado, o cânone obliterou mulheres ao longo da história da literatura e varreu muitos outros autores e obras, uma vez que um texto só se torna literário se seu leitor o designa enquanto tal. E uma obra que não atenda aos padrões pré-estabelecidos não só não entra na coleção de “textos exemplos” como também não garantem, muitas vezes, *status*

de literatura com qualidade para serem lidos, muitos deles levando anos até serem “redescobertos”. Pois, “o cânon está impregnado dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã” (REIS, 1992, p. 72).

Nesse sistema opressor, à mulher lhe foi negada a subjetividade artística, é considerada mediadora entre o artista e o desconhecido, sendo musa ou criatura, mas nunca criadora. Ao livrar-se do paradigma do anjo do lar, as escritoras, “consciente ou conscientemente, rejeitam valores sociais” (TELLES, 1992, p. 56). No século XIX, as autoras dão de cara com os problemas de autodefinição em virtude da socialização, já que elas eram constantemente definidas por autores homens. Dessa forma, para se chegar à imagem da autora é preciso pensar a respeito das representações da mulher, uma vez que a escrita feminina é uma espécie de palimpsesto: *uma arte que disfarça e expressa*, de acordo com Telles (1992), no qual se encontram sobreposições de significados, sendo estes menos aceitáveis socialmente.

A MATRONA IMORAL X O ANJO DO LAR

A imagem da mulher esteve desde a institucionalização da sociedade patriarcal restrita ao espaço privado, sendo caracterizada como “anjo do lar”, mas se torna anjo do mal ao “usurpar” atividades que não lhe são culturalmente atribuídas. Gilka Machado, a exemplo, ficou conhecida como “a matrona imoral”, por causa do tom erótico característico a sua poética e por sua tomada de atitude dentro do campo da produção artística exclusiva aos homens em sua época. Assim, “o que lhe cabe [à mulher] é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do mistério e intransigente outro, confrontado com veneração e temor a uma vida sem história própria.” (TELLES, 1992, p.54). Ao produzir uma poética de cunho erótico, as mulheres não apenas se impõem a seu direito de gozar plenamente da sua sexualidade, mas também contestam o próprio fazer literário. Poeticidade e emancipação feminina, poesia erótica e denuncia social têm-se associado, conforme Soares (1999), para construção individual e social da mulher, a fim de quebrar amarras socialmente impostas.

O grande investimento poético no erotismo pelas mulheres parece-me ter muito a ver com esse momento de intenso trabalho de conscientização da necessidade de ruptura dos paradigmas repressores. [...] O corpo torna-se um nexos peculiar de cultura e escolha e “existir” o próprio corpo torna-se um modo pessoal de examinar e interpretar normas de gênero recebidas. (SOARES, 2000, p. 119 – 120)

Em concordância, Telles (1992), afirma que o gênero é uma criação cultural, um modo de fazer distinções entre pessoas, configurando patrimônio e dominação ao gênero masculino e penúria ao feminino.

[É] comum, na poesia brasileira de autoria feminina, na qual se recria a liberação do desejo, a figurização da mulher como sujeito da cena erótica. E isso nos interessa, sobretudo, por indicar o caráter desconstrutor da representação estereotipada de feminino e masculino, sustentada pelas tecnologias de gênero patriarcais, que reduplicam a percepção essencialista de uma feminilidade e uma masculinidade “naturais”. Essa percepção, calcada em

fatores biológicos, encobre, ideologicamente, a sua verdadeira existência, como uma construção cultural. (SOARES, 2000, p.123)

Portanto, é possível entender a poesia erótica de escrita feminina como literatura de liberdade e rebeldia, por meio da qual as mulheres exploram a si, a seus corpos e ao outro. Isso é possível porque, agora, as visões do feminino são feitas pelas próprias mulheres, não por autores homens, que as colocam em sua poesia como sublimes ou profanas, numa dupla face: o anjo e o demônio. Pois, “[...] o autoconhecimento (erótico) leva ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria” (SOARES, 1989, p. 1-2 apud SOARES 1999, p. 102).

Gilka tem uma poética singular, na qual o eu lírico feminino não mais se limita à entrega ao amor, tecendo, a partir dessa construção, a imagem de uma mulher dona de si e do seu desejo.

A entrega total da mulher à prática amorosa e à fruição dos prazeres, que constituem os momentos de maior libertação do discurso gilciano, ganham grande intensidade literária, ao se constituírem através da recriação da comunhão cósmica, que limita os limites entre o ser humano e a Natureza [...]. (SOARES, 1999, p. 109)

Como será discutido adiante, a poética gilciana tem uma singularidade no que diz respeito ao erotismo, intimamente ligado à estética simbolista, pois faz uso de imagens que remetem à Natureza e a estereótipos femininos típicos às religiões matriarcais. Isto posto, o par conceitual “símbolo místico” e “desejo da mulher” é o que melhor caracteriza a poética da autora carioca.

O EROTISMO

Paz (1994) aborda o assunto do erotismo mais poética que científica. Para o autor mexicano, o ato erótico e a poesia são frutos de um mesmo ato: a imaginação. Dessa forma, a linguagem, através do discurso, trabalharia revelando potencialidades criativas do ser humano, uma vez que este é o único que erotiza o ato sexual. Enquanto as demais espécies de animais tem como finalidade no sexo apenas a reprodução, o ser humano erotiza o sexo por desejar um determinado objeto, podendo ser a outra pessoa que participa do ato imaginária ou real.

Em contrapartida, Bataille (2013), com um viés mais psicológico de investigação sobre o erotismo, define-o em três tipos: o sagrado, dos corpos e dos corações. Apesar de todo erotismo ser Sagrado, o primeiro deles se refere à prática religiosa de adorar a alguma divindade; o segundo, à prática sexual; e o terceiro, à experiência amorosa do estar apaixonado. O que relaciona e caracteriza estas formas de erotismo é a natureza descontínua do ser humano, a qual o faz buscar incansavelmente em determinados objetos sua continuidade. Pois, “somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade” (BATAILLE, 1988, p. 14). É por este motivo que o erotismo não deve ser reduzido ao ato sexual, mesmo que imediatamente associado a ele, deve ser entendido como uma manifestação de busca do ser humano por continuidade.

MATERIAIS E MÉTODOS

Os procedimentos metodológicos abordados neste projeto serão: (1) pesquisa bibliográfica, a fim de aprofundamento e ampliação de conceitos que serão mobilizados para análise do *corpus*; (2) leitura do poema selecionado; (3) análise e relação do poema com as fundamentações teóricas abordadas, tendo em vista os objetivos mencionados. O poema analisado, como já dito anteriormente, será “Há lá por fora...”, encontrado no livro *Meu Glorioso Pecado*, de Gilka Machado, publicado no ano de 1928.

ANÁLISES DE DADOS

Há lá por fora
um luar
que é um divino pecado...
se viesses, meu amado,
se surgisses agora
ao meu olhar,
se me apertasses, trêmula de susto,
ao teu formoso busto...

Temos na primeira estrofe do poema a união do Sublime e do Sagrado. As ideias, inicialmente opostas, parecem se complementar formando um “pecado” divino, o qual é uma tentação, aquilo que faz desejar, ou faz fazer o “mal”. Este mal, se pensarmos que na cultura cristã ocidental, é o pecado carnal ligado à sexualidade, que separa Deus, a figura do “bem” do homem, levando-o ao caminho do “mal”, da luxúria. Entretanto, para o eu lírico parece uma tentação eufórica, uma tentação que vem a tirar o ar e a completa sanidade dela por estar sendo influenciada. A construção dos versos sugere a urgência em que a mulher deseja o seu amado: os versos curtos com frases quebradas, o uso das reticências e o uso da conjunção integrante “se” – no começo da maioria dos versos revelando condições para as quais a mulher perderia de uma vez sua sanidade mental – expressam o quanto a estrutura do poema incorpora a necessidade do eu lírico, revelando significações que vão além da simples leitura interpretativa. Além disso, a mulher usa o pronome possessivo “meu”, transformando o homem no seu objeto de desejo. Esta escolha coloca a mulher no centro da cena erótica, fazendo-a tomar para si a condução do momento. Outra evidência é o uso de “amado” e não “amante”, a mulher, então, se coloca como *sujeito* da cena erótica.

O meu amor por ti é uma noite de lua,
misto de ódio e paixão com que repilo e quero
todo o teu ser de modo mais sincero,
fugindo-te e sonhando, a cada instante,
Palpitante
de gozo
meu corpo amado e amante.

A retomada do verso inicial em que o amor é comparado ao luar, ou seja um “divino pecado”. Um amor que tenta, um amor proibido, um amor de transgressão. Ela transforma a sensação amorosa ou mesmo o sentir desejo na tentação do luar, que, durante o poema, é tratado como uma droga parecida à cocaína, em um verso a autora brinca com a ambiguidade de “pó de lua”. Esta alusão é feita porque a droga em questão causa, primeiramente, uma intensa e rápida euforia, seguida por uma intensa depressão e avidez por mais droga. Tal sentimento muito se assemelha ao ato de gozar, pois conforme aposta Bataille (2013), o gozo é em francês chamado de *le petit mort*, por causar uma sensação de intenso prazer e, em seguida, de morte e busca por mais. Então, o eu lírico transforma este amor numa noite de lua, para não só expressar este “divino pecado”, mas poder senti-lo, expressá-lo, pois a própria escrita poética acaba por se tornar o meio de expressão. Assim, o corpo da pessoa que fala está palpitante de gozo, e mais uma vez a mulher quebra os tabus sobre o corpo feminino e configura-o com prazer, com gozo, não sendo apenas amado, mas também amante.

A alma a fugir-me pelos olhos,
ébria de pó de lua.
[...]
Com a alma em fogo, pela noite fria,
em vertigens de amor eu me sentia
rolar no abismo como aquela estrela...

O fogo em paralelo a desejo, ou seja, uma alma desejando, uma vez que o fogo é também ligado à paixão e ao desejo sexual. Logo, temos uma mulher que não mais esconde o que sente, mas diz abertamente ter desejos sexuais, afirma senti-los numa sociedade que a reprime. Em contrapartida, o frio da noite em antítese com o fogo da alma, e a noite como símbolo do mistério, da escuridão e do encantamento, iluminada pela luz lunar. A noite, portanto, vem a se tornar aquilo que permite tudo o que é proibido de acontecer à luz do sol, o mistério da escuridão dá liberdade para que a Lua ilumine tudo, ou seja, para que ela aja enfeitando as pessoas, deixando-as ébrias de um desejo eufórico. Destarte, as tonturas, as loucuras, as ebriedades ou efeitos do amor, são também efeitos da lua, então o “amor é uma noite de lua”, um “divino pecado”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na poética giliana, percebemos - através do símbolo da Lua, a Deusa-mãe, e sua influência mítica no sexo feminino - que a mulher deixa de ser apenas objeto do desejo, passando a ser sujeito desejante. Ao produzir uma poética de cunho erótico, as mulheres não apenas impõem seu direito a sua sexualidade, mas também contestam o próprio fazer literário. Poeticidade e emancipação feminina, poesia erótica e renúncia social têm se associado para construção individual e social da mulher.

Pesquisas como esta revelam o potencial criativo de autoras mulheres e a qualidade literária de suas obras, condenadas ao assujeitamento porque o cânone literário lhe negou a subjetividade artística. É, então, importante que façamos estas mulheres serem vistas e lidas. Gilka Machado antecedeu seu tempo, como bem disse Carlos Drummond, ao tratar em sua

poética temas de cunho sociais e fazê-lo a partir de um trabalho sobre o discurso. A poética giliana utiliza-se da linguagem no discurso para criar símbolo e, por meio dessa relação, realizar seus protestos, alçar sua voz e fazer-se vista.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Gilka, a antecessora**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1980. Caderno B, ano 90, n. 254, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/17815>. Acesso em: 30 de novembro 2019 às 14:20.
- BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. De José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução, Vera da Costa e Silva... [et al.] 2. ed. (1a. reimpressão). Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Trad. de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.
- ELIADE, Mircea. **Tratado da História das Religiões**. Trad. de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MACHADO, G. **Poesia completa**. Jamyle Rkain (org.). São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.
- PAZ, Octávio. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEYRE, Henri. **A literatura simbolista**. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1983. cap. 1.
- SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

A (IN)VISIBILIDADE DA QUESTÃO RACIAL NA OBRA *NATAL*, DE ASTOLFO MARQUES

PATRICIA RAQUEL LOBATO DURANS CARDOSO

RESUMO: A partir da relação entre Literatura e Sociedade, propõe-se uma leitura sociológica do livro de contos *Natal*, com análise da questão racial na obra de Astolfo Marques. Pretende-se refletir acerca da escrita de Astolfo Marques no âmbito da literatura afro-brasileira, evidenciando o jogo de visibilidade-invisibilidade dada a questão racial em sua obra, influenciada pelo pensamento social da época em que viveu: um negro em uma sociedade escravista/racista na passagem do século XIX para o XX. Raul Astolfo Marques foi um literato/intelectual negro que viveu no Maranhão entre o final do século XIX e início do século XX. A crítica literária maranhense classifica-o como participante do terceiro ciclo da literatura maranhense (os novos atenienses), e sua carreira nas Letras tem como importante acontecimento a fundação da Academia Maranhense de Letras em 1909. A obra em questão, publicada pela primeira vez em 1908, apresenta um cunho realista, figurando os folguedos natalinos maranhenses por meio de cinco contos. Nela, mais do que apresentar os folguedos e suas formas em território maranhense, a narrativa traz o riso em histórias inusitadas que permitem refletir sobre o significado das festas, assim como questões políticas e sociais que permeiam a origem negra de tais saberes e manifestações culturais.

Palavras-chave: Literatura maranhense. Literatura afro-brasileira. Astolfo Marques.

“Povos e Reis adorai,
É nascido o Redentor!
Que virá sofrer martírio
E morrer por nosso amor.”

Astolfo Marques

“Tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e
atua sobre a outra.”

Antônio Cândido

“Liberdade é não ter medo.”

Ângela Davis

Cândido (1991, p. 111) disse que, “embora filha do mundo, a obra literária é um mundo”. E que mundo maravilhoso, vívido e alegre mostra-se a partir da leitura de *Natal* (MARQUES, 2008), um mundo de festas, de folguedos, de reisados, de comemorações, de presépios, de esperança e de graça. Um mundo que mergulha no imaginário e na história da vivência comum do cotidiano maranhense, em especial de sua capital São Luís, mais especificamente de sua parte

central, onde vive uma São Luís histórica, que desponta com suas festas populares e com a gente simples que, até hoje, resiste em continuar essas festas.

Como filha do mundo, vários aspectos da vida maranhense são tocados na obra **Natal**, de Astolfo Marques. A religião é um dos temas mais visíveis do livro, uma vez que todos os contos apresentam a festa do Natal, a festa para o menino Deus, que é louvado, glorificado, festejado em todos os enredos dos contos. No primeiro conto, a ideia do personagem principal Nicolau era construir um presépio inovador e “tecnológico” para o Deus menino, pois “fazia já vinte e cinco anos que o Nicolau se esmerava em preparar com todo o esplendor e requinte o seu presépio”; já no segundo conto, o que aparece como central na trama é a disputa entre duas pastoras para ver qual grupo melhor bailava ou melhor cantava nas festas de Natal, finalizando com uma profissão de paz bíblica: “Glória a Deus nas alturas, Paz na terra, aos homens de boa vontade”; no terceiro, acompanha-se toda uma procissão de diferentes reisados que peregrinam até a casa de Irineu Pinheiro para homenagear a imagem do Menino Deus, perfeito tal qual a de Braga em Portugal, como o fez o reisado mais famoso da cidade, o da Ana-Boi: “Acordai, se estais dormindo,/ Deste sono em que estais;/ Menino Jesus não dorme:/ Não é bom que vós durmais!”; no quarto conto, Rufino, que tinha uma namorada oficial e uma “ex-amante atual”, não passou a véspera de Natal com sua namorada Mariazinha porque tinha uma obrigação religiosa: tocar flauta numa ladainha “pra servir a Deus”, mesmo tendo deixado a flauta na casa da namorada; na quinta estória, o pastor organizado por D. Cesaltino Rodrigues gorou, mas a celebração diante do presépio, “das quinze crianças que iam representar os pastores, de joelhos em terra”, cantando efervescente, “santa e bíblicamente repetindo com candura e unguida de fé”, a singela estrofe “Graças a Deus/Louvemos a Deus! No céu e na terra,/ Louvado seja Deus!”, aconteceu (MARQUES, 2008, p. 19-49). Ou seja, a religião é, à primeira vista, o tema central desse livro, mesmo que essa religião venha configurada por um certo sincretismo religioso.

Outro ponto interessante do mundo maranhense de **Natal** é a recuperação ou o registro estético das grandes festas populares do Maranhão, em especial do período natalino. Essas festas que atualmente estão desaparecendo da cultura ou estão confinadas a certos redutos de resistência encontram grande destaque no texto de Marques. Tal destaque permite uma viagem à infância, um resgate de memórias do tempo em que se queimava palhinha no dia de Reis e se tomava chocolate de castanha de caju com bolo de tapioca e se entoava cânticos. Um gosto de infância, um cheiro de infância, uma imagem de infância, uma lembrança dos velhos que viraram ancestrais e que são reconduzidos à memória com a narrativa engraçada de Astolfo Marques.

Engraçadas são as histórias e engraçadas são as expressões típicas maranhenses colocadas nas bocas dos seus personagens mais típicos ainda. O que dizer desses nomes de personagens: Ana-Boi; Manuel Peixe-Frito; Joaquina Cara-de-Bofe? Em certo momento, no primeiro conto, o narrador conclui: A mulher do presepeista [...] “procurava **naquela Sé dentro da Misericórdia** dar acomodação confortável a todos” (MARQUES, 2008, p. 23, grifo nosso). Trata-se de uma variação do ditado popular ludovicense que diz “quer meter a Sé na Santaninha”, ou seja, colocar a catedral da Sé dentro da Igreja de Santaninha, que é muito menor que a Sé, assim como a igreja da Misericórdia também é pequena.

No mesmo conto, no final, aparece o cearense Conrado, que faz uma troça sobre o acontecido na cara de Nicolau: “E **disque** que foram os cearenses que botaram Jesus Cristo na jangada”. Essa é uma expressão própria do maranhense que adora aglutinar palavras: **disque** é abreviação de *disse que*, o que torna esse “que” depois da expressão desnecessário. Outra

expressão que aparece repetidas vezes é o **clou**, como na passagem do segundo conto: “o clou dos festejos era a representação, no Teatro São Luís dos pastores líricos do Rayol, que para lá atraíam a sociedade culta da terra”. Clou é um estrangeirismo, uma expressão francesa que significa o ápice (MARQUES, 2008, p. 24, grifo nosso). Além desse uso, o que se torna interessante nessa passagem é a referência a um lugar e a uma pessoa que existiram de fato no cenário maranhense: o teatro São Luís, fundado em 1817 como Teatro União e que, até hoje, tem o nome de Teatro Arthur Azevedo, e o teatrólogo maranhense Antonio Rayol, característica interessante na obra de Marques, que ambienta a sua obra nas ruas e becos da ilha do Maranhão: Rua Grande, Apicum, Miritiba, Praça da Alegria, Rua do Mocambo.

No conto intermediário, duas expressões antigas do imaginário maranhense surgem nas palavras do narrador: “os vinhos de caju e **ananás** também estando à discrição para eles”, e mais adiante: “O entusiasmo crescia incessante e as marcações das quadrilhas **à janamburra** e à moderna fazia os dançantes exultarem de contentamento”. Quanto tempo eu não me deparava com essas expressões, visto que ninguém mais chama abacaxi de ananás e, muito raramente, alguém diz que isso é do tempo da janambura, ou seja, que é de um tempo muito antigo. No conto seguinte, aparece um ditado muito presente no linguajar dos idosos até hoje, que é: “Era no florejante presépio de mestre Silvério que a rosa respirava, que se **soletrava quati com L**”, isto é, era um lugar de bebedeira, de farra, de confusão, de brincadeira. Outros provérbios populares aparecem ao longo da obra, como: “feitiço é como renda, quem não o sabe encomenda” e “Boa romaria faz quem na sua casa está em paz” evocando essa linguagem coloquial e cotidiana (MARQUES, 2008, p. 38-52, grifo nosso).

Pelo comentário até aqui empreendido, fica latente o estilo realista de Astolfo Marques. Os seus contos tinham a feição e o linguajar maranhense, o que permite configurar a história da época de sua obra. As narrativas proporcionadas por Marques têm um cunho realista, pois reproduzem aspectos do mundo referencial, no sentido operado por Pellegrini (2007), uma forma particular de captar a relação dos indivíduos e que ultrapassa a noção de um simples registro, realismo como um método (uma precisão na representação) e uma postura (compromisso de descrever eventos reais, mostrando-os como existem de fato, o que pode inclusive pretender uma intenção política). Os cinco contos retratados no livro são histórias engraçadas, possíveis de acontecer em vários lugares, mas também que guardam um registro histórico e uma reflexão, mesmo esta não estando visível em um primeiro olhar.

Sobre as histórias, convém fazer um resumo rápido delas para se exemplificar esse pensamento. **Natal** foi publicado inicialmente em 1908, porém trabalho com uma segunda edição do ano de 2008. O livro inicia com o conto **O presépio do Nicolau**. Havia vinte e cinco anos que Nicolau preparava um bonito presépio para a época de Natal e toda a população de São Luís vinha apreciá-lo, inclusive os chefes da igreja. Ajudavam na montagem do presépio, que se chamava Babilônia, vários amigos do presepeista, que tinham diferentes funções: pintor, capina, encanador, além de muitos padrinhos ilustres que patrocinavam. O presépio de Nicolau era disputado porque todo ano ele apresentava um efeito novo, o que encantava os admiradores. No dia do Natal, quando todos esperavam a inauguração do presépio, “o clou do Babilônia”, a engenhoca da fonte criada pelo presepeista não funcionou e molhou todo o presépio, a casa e as pessoas, pois o barril que armazenava água furou. Todos saíram do recinto, enquanto os donos da casa tentavam convencer as pessoas a ficar. Sobraram só os músicos que treparam no banco e tocavam hino, valsa, polca, habanera e mazurca, esperando a ceia, que cheirava da varanda.

“Tudo de balde” para o Nicolau, que queria se aparecer e ostentar a riqueza de seu presépio. (MARQUES, 2008, p. 21 e 23).

O conto seguinte é **Em paz**. O “clou” dessa época era a representação dos pastores líricos de Rayol no teatro São Luís. As pastorinhas do espetáculo geraram dois partidos que as defendiam: o partido do Guia e o do Pastor-Mestre, que se digladiavam para dizer quem se apresentava melhor, confusão acontecida na Praça da Alegria (MARQUES, 2008). O certo é que um dos moradores da rua foi até a delegacia dar queixa da briga, acusando o Ismael Raposo, sapateiro que trabalhava na praça e muito pacífico. Ismael recebeu atônito a intimação policial, mas compareceu juntamente com seu amigo Clarindo da Luz ao delegado do distrito Jaime Freitas. O delegado, depois de conversar rapidamente com o sapateiro, percebeu a sua inocência e mandou-lhe embora. Na saída com o amigo Clarindo, ouviu crianças cantando cânticos de paz. Mais uma história de fuxico maranhense, mas que teve um final feliz.

No terceiro conto, chamado **Menino Deus perfeito**, conta-se a história do presépio “perfeito” de Irineu Pinheiro. Na sua casa à Rua do Norte, estavam os cinco músicos que cantavam no seu aniversário, com um grande número de pessoas que festejavam felizes. O seu amigo Manuel Severo chegou com a notícia de que tinha conseguido a visita do reisado mais famoso da cidade, o de Ana-Boi, no aniversário de Irineu. Irineu reforçou as comidas servidas aos convidados, mas se lembrou que o seu santuário estava em reforma e que não tinha a imagem do menino Jesus (MARQUES, 2008). Ainda assim, o próprio Manuel conseguiu um Menino Jesus para ele não fazer feio perante as apresentações dos reisados.

O tão esperado Reis de Ana-Boi chegou e, enquanto fazia sua apresentação, Irineu notou que não se tratava do Menino Jesus, mas de uma estatueta de biscuit do Cupido, “cuja seta substituía, aos olhos de quem ainda não houvesse dado pelo engano, a bandeira que comumente o Menino Deus traz a mão”. Poucos perceberam o engano. No dia seguinte, as mulheres comentavam quão perfeito era o Menino Deus da casa de Irineu (MARQUES, 2008, p. 41).

O quarto conto, cujo título é sugestivo, conta sobre o **Natal do Rufino**. Rufino Azevedo “era um rapaz atilado e pachola”, “que fazia garbo de possuir foros de conquistador e se mostrava envaidecido do seu porte esbelto”. Rufino estava em dúvida entre passar o natal com seus amigos no Apicum ou passar com sua namorada Dona Mariazinha. Seu amigo Manuel Peixe-Frito arregimentava a rapaziada para compor os seus pastores, que eram três grupos. Rufino, já decidido a passar o Natal com os amigos, foi à casa de Mariazinha, deu uma desculpa e rumou para o Apicum. Mal chegou na festa, apareceu a sua ex-amante Joaquina Cara-de-Bofe, que prometera dar um escândalo caso ele não a acompanhasse. Assim Rufino o fez, mas, no meio do caminho, brigou com Joaquina e conseguiu fugir dela. Foi para casa, mas não conseguia dormir. No dia seguinte, sentindo raiva de Cara-de-Bofe, foi visitar sua namorada Mariazinha, afirmando que tocara flauta na festa do Apicum, porém não contara que Mariazinha havia escondido sua flauta em sua casa. Para amenizar o imbróglio, pediu Dona Mariazinha em casamento, prometendo largar a boêmia e virar homem de bem (MARQUES, 2008, p. 47).

Por último, o conto **Pastores Gorados** apresenta a carola Dona Cesaltina, que se recolheu ao lar depois que seu marido morreu. Certa vez, Dona Cesaltina resolveu mudar de vida e sair da lassidão que se encontrava. Ela resolveu andar pela cidade, ouvir a cantata dos pastores e isso a fez recordar de sua infância, levando-a a decidir pelo ensaio de um grupo de pastor. Foi assim que se deu a escolha do elenco, os preparativos e os ensaios. Perto da estreia, no dia do ensaio redondo, a Maximiana, que fazia o papel de Guia do Pastor, a personagem mais

importante, mandou-lhe um bilhete dizendo que não iria se apresentar. Dona Cesaltina cancelou as apresentações com muita raiva e sem conseguir encontrar uma substituta para a brincante. Passado alguns dias, soube pelo Jorge, diretor do espetáculo, que a Maxi estava grávida e o noivo tinha fugido. Dona Cesaltina ficou aliviada com a explicação e com o cancelamento do espetáculo, pois a “Guia nos pastores foi guiada para o mau caminho”, mas ela tinha “salva a reputação de quinze crianças” inocentes, enfim, os pastores goraram, mas “Deus por ter a Divina Providência” tinha a livrado daquela “desmoralização de que estiveram ameaçadas”. Enquanto as crianças e Jorge rezavam na casa de Dona Cesaltina na noite de Ano Bom, Maxi dava a luz a um rapagão que foi chamado de Maximiano da Circuncisão (MARQUES, 2008, p. 64 e 66).

Os contos dessa segunda edição de *Natal*, lidos para este trabalho, aproximam-se de “uma cena do cotidiano poeticamente surpreendida”, conforme conceitua Massaud (2004, p. 87) sobre o conto no século XX. Um cotidiano maranhense brejeiro, engraçado e divertido, mas que mostra, por meio de finais tragicômicos, surpreendentes sentimentos, emoções, características e preconceitos humanos de seu tempo. O Nicolau não queria só construir um presépio para louvar ao Menino Deus, mas sim ser o centro das atenções. O sucesso que fazia ao ter a unanimidade ludovicense no esplendor de seu presépio fez o seu ego inflar. Tudo era muito rico no seu presépio – pseudopedrarias, frutas das mais variadas espécies, plantas para incrementar a floresta do Babilônia, novo balcão e um rico tapete alugado, “a própria imagem do Deus Menino fora caprichosamente reencarnada” e ganhara um vaioso cordão de ouro – e os padrinhos investiam joias, dinheiro, missas, mas o clau do Babilônia seria o chafariz, que, por ironia do destino, estragou toda essa riqueza, ensopando presépio, casa e convidados. O chafariz representava a busca de Nicolau por sempre surpreender os convidados, mas o seu malogro faz-nos refletir sobre o verdadeiro significado do Natal e a própria imagem de Jesus Cristo, nascido na mais pura simplicidade, em oposição àquela riqueza toda. O final é hilário:

A casa do Nicolau e seu Babilônia eram abandonados, cada qual, ao sair murmurando uma praga. O Conrado, cearense, chegando à porta da rua, já de saída, virou-se para as poucas pessoas que ainda estavam na sala e, rodopiando na mão o seu chapéu de carnaúba, comentou:

- E *disque* que foram os cearensens que botaram Jesus Cristo na jangada! E esse banho que deram no Deus Menino, ainda bem não tinha nascido?!... (MARQUES, 2008, p. 23).

Uma história sobre orgulho e exibicionismo. **Em paz** também é uma história sobre uma característica humana, a futricagem, a mentira, a calúnia, a perfídia. Ismael Raposo, um rapaz muito cioso de si, franco, incapaz de dissimular, tinha como única preocupação viver em paz com os homens. Ele foi envolvido em uma assuada, acusado de perturbar o sossego público, de ser “o galo-de-campina da Praça da Alegria”. Quem se incomodou com a vida de paz do Ismael? Por que quem vive em paz incomoda os outros? Por que cada um não cuida da sua própria vida? São algumas das questões que ficam ao ler a história de Ismael, que conseguiu provar, com sua franqueza e inocência, o seu não envolvimento com o ocorrido perante o delegado Jaime Freitas: “– Saberá Vossa Senhoria que a calúnia é a pior arma deste mundo de Deus, onde este põe e os homens dispõem. Eu não sou moleque, nem vadio, nem bêbedo, sr. subdelegado!”. Disse manso, porém com orgulho, batendo no peito (MARQUES, 2008, p. 32).

O Natal de Rufino também traz a mentira como tema. Rufino mente à sua namorada para poder passar o Natal na farra com seus amigos, mas é surpreendido por Joaquina Cara-de-bofe, que não só terminou com sua noite de Natal, como também lhe proporcionou uma ressaca moral, tirando o seu sono e fazendo-o meditar sobre a sua própria vida de farrista e boêmio (MARQUES, 2008). A passagem de Rufino pensando na noite que Joaquina lhe proporcionara é uma das passagens mais cômicas do livro:

Chamar-lhe nambu de cheiro e flautista cofo-roto, crismá-lo e, ainda em cima, apedrejá-lo! Não, isso não poderia ficar assim; haveria de calcar-lhe um processo às cosats! Só se Deus não fosse Deus! Feitiço é como renda, que não o sabe encomenda. Era lá sério ele passar assim estupidamente o resto da véspera de Natal, enclausurado sem folgar nem dormir! Ah! sua Cara-de-Bofe, abençoado o que te pôs tão bem apropriada alcunha. (MARQUES, 2008, p. 52).

Já o conto **Pastores Gorados** traz à tona o preconceito. Dona Ceraltina Rodrigues era viúva de Silvério Rodrigues, proprietário de carros de condução, morto por uma pneumonia, deixando rendas suficientes para viver com decência. Dona Ceraltina é a única personagem caracterizada como tendo posses nos contos, ou seja, pertencente a uma classe privilegiada. Com ela, vem junto o preconceito, como o que sentiu diante de uma jovem grávida na adolescência, abandonada pelo pai da criança. Dona Ceraltina, viúva que jurara junto ao cadáver do marido que nunca mais se casaria novamente, ficou muito feliz por seu pastor não ter representado, pois a menina grávida mancharia a reputação dela e de todos que estavam envolvidos na apresentação (MARQUES, 2008). O conto mostra, principalmente, a discriminação, a rejeição, a execração social de mães solas no início do século XX.

O conto do meio, porém, é bastante intrigante. **Menino Deus Perfeito** é muito engraçado por causa de um incidente imperceptível com os personagens da história, ficando abafado, como se pode ver nas falas das dançantes do reisado mais famoso da capital maranhense:

No dia seguinte, na casa de Ana-Boi, as *rainhas* comentando os episódios e os resultados das visitas, no dia anterior, a Hermenegilda dizia, ufana:

- Que Menino Deus perfeito, aquele da casa de seu Irineu, na Rua do Norte!
- Que beleza! concordava a maioria das conversantes.
- Daquele, só em Braga! Falou, persuadida, a Ana-Boi... (MARQUES, 2008, p. 42).

É engraçado o fato de o Menino Deus, mesmo tão admirado, dito perfeito, ter sido substituído pelo Cupido, ainda com o arco e flexa na mão. Interessante que somente uma meia dúzia de convidados e o próprio Irineu, dono da festa, foram os únicos que perceberam que Jesus estava um pouco diferente, o que suscita a seguinte indagação: quando foi que se construiu no imaginário popular um Jesus tão europeu, mais parecido com um Deus da mitologia grega? O Renascimento europeu construiu nas nossas mentes um Cristo de pele clara, olhos azuis, cabelos loiros, totalmente distante do Cristo nascido no Oriente Médio. É evidente que ele, mesmo bebê, não se parecia com o Cupido, pois teria a pele escura, assim como os olhos e os cabelos. O Menino Deus Perfeito no conto está problematizado, apresentando um problema de representação, já que não estampa a sua negritude.

A questão racial está sendo discutida nos contos de Astolfo, mesmo que de forma não evidente, especialmente no terceiro conto. Pela primeira vez no texto, há a apresentação de duas personagens, quando se descreve a pertença racial. Defronte da casa do Irineu, “numa porta-e-janela, erguia-se um presépio, o da velha Camila, uma crioula de Miritiba” (MARQUES, 2008, p. 37). Dentro da casa de Irineu, havia a Cordolina, que assim é descrita:

Na cozinha, o aromático café enchia as xícaras, que eram logo sorvidas. A Cordulina, uma mulata, comadre do Irineu, de cócoras, diante de um enorme alguidar batia o chocolate, cadencialmente. De quando em vez, o Cândido Rebutalho pilheriante, chegava e dizia: ande com esse Chico-na-Lata, *nhá* Cordulina! E que saia isso gostoso, hein!

A mulata enfiava com a observação e soltava a língua. Não queria amolação, nem mostramento. Havia anos que ela batia chocolate, em festas – senhoras festas! – e duvidava haver quem dissesse que chocolate batido por ela talhasse ou truxesse gosto ou pixé de ovos. Tinha consciência do seu trabalho. (MARQUES, 2008, p. 38).

Mesmo apresentando tais mulheres com expressões que são pejorativas à raça negra na contemporaneidade – mulata, crioula –, percebe-se a intenção de inserir as manifestações culturais representadas no livro como situadas e construídas pelo povo preto a partir do seu lugar. Estudos recentes como o de Nunes (2007) inserem o reisado como uma manifestação cultural de base africana, em resposta aos estudos anteriores que o associavam a uma origem europeia e, até mesmo, indígena. Para a estudiosa, essa manifestação faz parte do teatro urbano africano e das danças de cortejo, como os congados em época pré-colonial, sendo essa uma característica marcante e comum a todas as danças e festas do catolicismo de preto, quando a África passou a ser colonizada pelos portugueses. Logo, o reisado constitui uma manifestação africana ressignificada.

No Brasil colonial e pós, novas formas de expressão eram buscadas conforme eram permitidas, o que favorecia a utilização das irmandades de devoção aos santos católicos para inserção de elementos das culturas originárias, “num processo de afirmação de novas identidades, mas que os remetiam aos seus antepassados” (NUNES, 2007, p. 100). Enfim, a imposição religiosa do catolicismo português no Brasil provocou o desenvolvimento de estratégias por parte dos negros de mascaramento de suas práticas culturais e, conseqüentemente, a presença de uma variedade de reisados se conformou à sua localização territorial.

A pesquisadora Menezes (2012), ao estudar o Reisado de Nazaré do Bruno, município de Caxias (MA), fala de um trinômio característico dessa representação: catolicismo, reisada (no feminino, denominação própria desse lugar) e umbanda, chamando atenção para o embricamento entre o sagrado e o profano dessa manifestação, o que evidencia seu sincretismo religioso e hibridismo cultural. O autor coloca em evidência em seu trabalho a figura do personagem *Careta* na Reisada, um brincante fantasiado, mascarado, que desestabiliza a ordem religiosa com lorotas e piadas, comandando a festa. É impossível não estabelecer relação com outras figuras do folclore maranhense, como os cazumbás do bumba-meu-boi, o fofão do carnaval e, por conseguinte, a máscara africana e tudo o que ela representa. Corroborando a visão de Cunha, Menezes (2012) coloca que, nos terreiros de umbanda, a reisada tem obrigações de representar e de servir como ponto de descanso dos participantes. O sincretismo é observado quando nas festas de terreiro, onde a entidade geralmente quase não aparece ou não é percebida, disfarçada pelo santo do dia,

comemorado e homenageado na ladainha ou imagem do altar. No conto *Menino Deus perfeito*, o santo era uma estatueta de biscuit do Cupido, significando que pouco importava o santo católico (ou não) que ali estava, pois o louvor, a homenagem, a prece, a oferenda e a obrigação não eram para ele mesmo, mas para uma entidade de matriz africana.

Talvez a expressão dita por Manuel Severo, o dono do cupido, conviva do aniversariante, que “anuncia que, **cravando uma lança na África**, conseguira visita dos Reis de Ana-Boi ao túgurio do Irineu”, esteja menos em sentido figurado, com significado de muita dificuldade, e mais no sentido literal, destacando que o reis de Ana-Boi seria uma manifestação originariamente africana, adaptada às vicissitudes maranhenses e disfarçada de católica apostólica romana portuguesa (MARQUES, 2008, p. 38, grifo nosso).

Penso que o ponto alto da temática racial esteja no terceiro conto do livro, mas não só, já que durante todo o livro são encontradas marcas linguísticas que permitem ver os negros nos contos de Marques. Todas as manifestações artísticas que ele descreve – Reisados, Pastores – têm a participação maciça da cultura negra em seu fazimento. Apesar de não privilegiar os atributos físicos dos personagens, a maioria deles vinha de classes sociais menos abastadas – o velho Cunha era pintor, o mestre Antônio era carpinteiro, a Ismael era sapateiro, este descrito como “pobre como um rato de igreja, nada possuía, a não ser a proteção divina” (MARQUES, 2008, p. 31). Da mesma forma era com seu amigo Clarindo. Havia, portanto, uma preocupação enfática em dar voz às camadas mais pobres da sociedade maranhense, a qual, para muitos críticos de sua época, fazia sua obra ser diferente e, para alguns desses, até menos literatura.

Contudo, no quarto conto, Marques (2008, p. 48) novamente retoma o grupo social que contextualizava suas histórias. O narrador apresenta quem estava na festa de Natal, onde o pândego Rufino costumava se abrigar todos os anos e “trincar os leitões e demais assados, o que ele fazia revelando uma certa perícia, por entre pilhérias atiradas ao **mulatame** que comparecia ao folguedo, arrebanhado pela caseira do mestre Silvério”. A roda de amizade de Rufino era composta por vários mulatos, mas não fica explicitada a sua cor, ainda que seus cabelos sejam caracterizados como “anelados”, encaracolados, cacheados.

No último conto, D. Cesaltina viu a cantatata dos pastores e isso a remeteu a doces recordações do tempo em que servira de Guia, antes da Abolição (MARQUES, 2008), o que serve, para além de situar temporalmente a trama, rememorar os tempos de pré e pós abolição, tendo em vista que esse acontecimento histórico representa o contexto político-social da época.

Ao contrário do que uma primeira leitura pode externar, a questão racial está sim representada nos contos de Natal, num jogo de visibilidade e invisibilidade que o autor experimenta ao longo da obra. Esse jogo se materializa mais fortemente no conto três, no meio do livro, e se eufemiza ao longo dos outros. A sucessão de contos parece levar a um ápice dessa temática, em uma pirâmide que encontra seu cume exatamente no meio do livro e depois volta a decrescer. A questão racial não é tratada de modo explícito, mas encontra-se no subtexto, nas questões escondidas na sociedade, na história traumática da humanidade: o racismo, a dificuldade de (sobre)vivência do negro naquela sociedade, a abolição recente não completada, a colonização e a desmobilização de suas manifestações culturais, a dificuldade de um negro, como Astolfo Marques, de produzir uma literatura que figure sua própria história e do seu povo.

Cândido (2006, p. 21 e 27) diz que, na relação entre literatura e sociedade, é preciso ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo que pretenda observá-la e transpô-la, pois “a mimese é uma forma de poiesis”. Para ele, o

autor “não é uma resultante, nem mesmo simples um simples refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade”.

Essa devolução, mesmo que realista, conforme Pellegrini (2007, p. 140), é um realismo refratado, pois a realidade é decomposta em formas e cores, a mimeses é mais representação do que imitação, sendo imperativo nessa relação: “aceitar que a literatura esteja voltada apenas para si mesma ou que nada representa além do próprio texto é escamotear a própria ideia de representação, num jogo auto-reflexivo em que o objeto representado desaparece”.

Assim opera Marques nos contos de **Natal**. O processo de invisibilização e silenciamento do negro é conformado materialmente na superfície, mas é obliterado à medida que penetra nas camadas mais profundas de seu fazer literário. Para a época, essa era a literatura possível, mas não menos literatura.

REFERÊNCIAS

- CÂNDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 30, p. 111-129, jun. 1991.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006.
- MARQUES, Astolfo. **Natal (quadros)**. São Luís: AML/Eduema, 2008.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MENEZES, Flávia Andressa Oliveira de. **A comicidade na r(e)isada: o riso em seus aspectos simbólicos e sociais em um grupo de Nazaré do Bruno/ Caxias – MA**. 2012. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012.
- NUNES, Cícera. **O Reisado em Jazeiro do Norte-CE e os construídos da história e cultura africana e afrodescendente: uma proposta para a implementação da lei nº. 10.639/03**. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

AS VIDAS ENTRE LACUNAS: A IMAGEM FEMININA NA DISTOPIA A PARTIR DOS ROMANCES *NÓS* E *O CONTO DA AIA*

ÉRICA ARAÚJO DA COSTA
WAGNER DOS SANTOS ROCHA

RESUMO: Mesmo que tenha alcançado uma grande relevância no início do século XX, ao associar boas experiências narrativas com questões relacionadas ao espectro sócio-político, as distopias acabaram por não considerar importantes problemáticas como é o caso da questão feminina, sendo os grandes protagonistas distópicos homens em seus dilemas itinerantes como praticamente toda a literatura produzida nos séculos anteriores. Quanto às personagens mulheres, ainda que de alguma forma contribuíssem para o enredo, lhes foi relegado um espaço secundário, algo que só mudaria a partir dos anos 1980, quando elas são colocadas no centro destas histórias, sobretudo por influência das ondas feministas dos anos 1960 e de um maior engajamento de escritoras no campo da narrativa distópica e especulativa em geral. Desta forma, o presente trabalho analisa os romances *Nós* (1924) de Ievguêni Zamiátin e *O conto da aia* (1985) de Margaret Atwood, a fim de perceber como a imagem feminina surge na distopia e se modifica com o passar do tempo. Os resultados demonstram que mesmo a distopia tendendo a um papel reflexivo, ainda perpetuou a representação de estereótipos de gênero em detrimento de uma agenda política que pouco considerava as mulheres. Felizmente com o advento do feminismo esse quadro muda, fazendo com que possamos refletir um pouco mais sobre como as mulheres ainda estão associadas a uma violência hierárquica que impossibilita seu discurso. A pesquisa possui caráter exploratório e cunho bibliográfico, apoiando-se teoricamente em nomes como Baccolini (1996), Cavalcanti (2003), Moylan (2016) e Sargent (1994).

PALAVRAS-CHAVE: Mulher. Distopia. Representação feminina.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A distopia enquanto desdobramento da utopia literária¹²⁶ culminou na literatura do início do século XX, dando uma nova dimensão a esse gênero literário surgido no século anterior. Partindo de um princípio cronotópico, tal qual suas contrapartes eutópicas, essas narrativas abordam um não-lugar no futuro onde impera o autoritarismo e a barbárie que dialogavam com a crescente desesperança e pessimismo vislumbrados na época em que foram escritas. Assim, ela surge como uma aura medonha e zombeteira, mas também reflexiva, pois fez com que aos poucos as possibilidades dadas como certas pelas perspectivas progressistas e científicas não parecessem tão absolutas.

No entanto, mesmo que cumpra seu papel indagativo ao se construir como um texto hibridamente político, as narrativas distópicas pouco se diferenciavam de outros tantos romances

¹²⁶ Esta informação baseia-se na taxonomia de Sargent (2005), que em suas considerações sobre o utopismo considera sete subdivisões textuais da utopia literária: utopia, eutopia, distopia, sátira utópica, antiutopia, utopia crítica e distopia crítica.

publicados ao longo dos séculos anteriores, e isto ocorre pela presença do homem como protagonista da história. Desde Winston Smith e o Selvagem John, protagonistas de *1984* e *Admirável mundo novo* respectivamente, até Guy Montag e Alex, de *Fahrenheit 451* e *Laranja Mecânica*, sempre se acompanhou personagens masculinos que lidam com problemas de ordem social, política e ideológica nas distopias. Quanto às mulheres, em todos os romances citados elas surgem, mas sempre em papéis secundários, que muitas das vezes têm a função de perturbar as perspectivas do protagonista para que a história se desenrole.

Esse quadro mudaria a partir dos anos 1960, sobretudo por influência dos movimentos sociais pelos direitos civis e a segunda onda feminista, que teve reverberações sociais e políticas; também se acentuou na ficção, sobretudo americana, reativando o princípio cronotópico da literatura utópica e configurando dois novos tipos textuais: a utopia crítica e a distopia crítica (MOYLAN, 2016). Diferente de suas versões prévias, essas renovações estéticas do gênero preocuparam-se, sobretudo, com as questões femininas, trazendo protagonistas mulheres em questões relativas à educação, busca por direitos e a visão da opressão de gênero diante de um sistema misógino e hierárquico.

A fim de perceber essas mudanças, o presente trabalho analisa como a imagem feminina é construída em dois momentos distintos das narrativas distópicas: a distopia clássica encabeçada pelo romance *Nós* (1924) de Ievguêni Zamiátin; e a distopia crítica, através de *O conto da aia* (1985) de Margaret Atwood. A partir dessa comparação, pretendemos perceber que importância a figura da mulher possui para o papel estético da distopia e como sua percepção auxilia na continuidade de uma literatura engajada e que prioriza as vivências femininas em suas narrativas.

DISTOPIA(S) E O(S) MAU(S)-LUGAR(ES) DE CADA UM(A)

Como Claeys (2011, p. 109) irá colocar em suas pesquisas, a distopia é uma forma textual narrativa que se caracteriza pela descrição da quase onipotência de um estado monolítico e totalitário, que exige ou demanda total obediência de seus cidadãos, sem que haja contrariedades. O autor também aponta que mesmo que esse lugar seja desafiado ocasionalmente, geralmente por individualismo vestigial ou falhas sistemáticas, estas investidas são ineficazes para esses governos que mantêm o poder através de avanços científicos e tecnológicos que garantem o controle social.

Essa proposição dialoga com aspectos de definições como a de Hillegas (1967, p. 5), que frisa a necessidade da totalitarização do espaço na narrativa, e a de Baccolini (1992, p. 140), que aponta para a individualidade desafiadora de uma aura protagonista que está sempre pronta a questionar. Assim, encaramos as distopias como a representação de uma sociedade na qual um indivíduo, ou uma pequena parcela de indivíduos, confronta as incongruências de um regime estabelecido, o qual em retaliação irá destruir, de qualquer maneira, os resquícios de oposição a fim de manter seu poder. Nascida num século de barbárie, onde parecia inútil escrever sobre um futuro brilhante e o estado ideal, a narrativa distópica colocou em xeque muitas das antigas percepções sobre a tecnologia e o racionalismo, desde que muito da situação devia-se ao uso desses pilares em prol da guerra desenfreada.

Podemos observá-las como narrativas de teor político que unem ao mesmo tempo um pessimismo característico de uma antiutopia com a esperança e educação possibilitada pela utopia, transmutando-se em um novo texto (MOYLAN, 2016, p. 42), que não nega a utopia, mas

apenas questiona suas posições através de um “espelho manchado do porvir” (LIMA, 2017, p. XX). Já autores como Pavloski (2014, p. XX) admitem que as distopias, na verdade são continuações do texto utópico, só que negativamente colocadas como forma de alerta, criando um aspecto dúbio para as constantes benéficas trazidas até então no texto eutópico em si. Assim, a distopia tem um papel indagativo sobre o espectro sociopolítico e cultural do século XX, que uma vez dominado por estados totalitários e interesses beligerantes rumava sem precedentes para os “infernos sociais” presentes nos contos e romances distópicos.

Segundo Moylan também podemos dividir a distopia em dois tipos ao longo do século XX, sendo o primeiro a distopia clássica, encabeçada por textos como *1984*, *Admirável mundo novo* e *Nós*; e o segundo a distopia crítica, surgida em meados dos anos 1980, este tipo é representado, sobretudo, por narrativas de mulheres como Octavia Butler (*Parábola do semeador*), Ursula K. LeGuin (*A mão esquerda da escuridão*) e Margaret Atwood (*O conto da aia*). Segundo o autor, a diferença entre as duas formas parte de uma centralidade de discussões na época de suas publicações, pois enquanto as distopias clássicas tratavam de conteúdos relacionados à ascensão de estados totalitários e o uso da tecnologia em prol da continuação do domínio sobre as pessoas; a distopia crítica debate assuntos relacionados à preservação ambiental, convenções raciais; e é claro discorre acerca da condição das mulheres em um contexto machista/misógino.

Além disso, outra importante diferenciação entre essas formas está nos rumos que cada narrativa toma, no primeiro caso as narrativas se fecham no pessimismo característico que circunda os romances/contos, enquanto o segundo, ainda que guarde contornos pessimistas, mantém algum tipo de esperança suspensa em finais abertos que permitem vislumbrar algum tipo de mudança. Estas diferenças se devem principalmente aos *insights* trazidos pelas novas perspectivas dos movimentos sociais presentes a partir dos anos 1960 (FITTING, 2011, p. 121), os quais deram uma nova roupagem ao pensamento utópico através do questionamento das convenções previamente colocadas. Por isso, ao impedir o fechamento da narrativa e atribuir a possibilidade de “um outro lugar” em meio ao caos, o texto distópico-crítico mantém suspensa a esperança de mudar.

Seja em seu primeiro ou segundo momento de observância, as distopias mostram-se importantes ao discorrer sobre as difusas perspectivas sociais presentes ao longo do século XX por meio da ficção. Através de seu pessimismo característico e sua indecidibilidade narrativa, faz com que o leitor pondere sobre um mundo que tem falhas, mas que podem ser resolvidas através da ação, ou seja, é um convite a “elucidar o mundo e ajudar a desenvolver nas pessoas a capacidade crítica de saber, desafiar e mudar aqueles aspectos deste mundo que negam ou inibem a emancipação ulterior da humanidade” (MOYLAN, 2016, p. 160).

AQUELAS QUE OCUPAM ESPAÇOS EM BRANCO

Como Johns (2010, p. 174) afirma, a crítica feminista sempre observou as representações utópicas de forma dúbio, pois se por um lado, as utopias adotavam um processo, que quase sempre era firmado em uma hierarquia, normalmente patriarcal, que relegava as mulheres aos mesmos papéis regrados historicamente, ao mesmo tempo ele possibilitou o vislumbre de um número maior de mudanças socioculturais para as mulheres. Sendo assim, pareceu muito mais relevante encontrar um meio termo para que o feminismo pudesse se apropriar da temática ao

invés de condená-la, algo que foi feito pelas autoras feministas de utopias por meio de um modelo crítico.

Cavalcanti (2003) pensa de forma semelhante ao afirmar que o feminismo organiza um renascimento das ideias utópicas que pode ser observado por meio de uma “revisão radical, no âmbito de todas as esferas da experiência, proposta pelo movimento feminista. Um princípio utópico, caracterizado pela crítica ao presente e pela projeção de um futuro alternativo, age como ponto central para o movimento” (p. 30). Dessa forma, o feminismo e a utopia, se tornaram conciliáveis, tanto por permitir problematizações do próprio gênero como por possibilitar uma maior representação feminina nas artes como modo de levar às discussões do movimento ao futuro de uma forma simples e didática.

O mesmo pode ser dito da distopia, que em sua escritura guarda um caráter revisionista ao se apropriar de uma tradição que era majoritariamente masculina e reescrevê-la, além de problematizar a própria ideia dos bons e maus lugares ao incorporar uma crítica à opressão de gênero presente em muitos dos trabalhos anteriores. Baccolini (2019, p. 46) por exemplo, argumenta que a distinção hierárquica entre homens e mulheres, como existe nos textos mais clássicos da distopia, não deveria existir, uma vez que mulheres e homens são arrasados por um estado totalitário, no entanto, a autora percebe que é possível que a questão de gênero se torne um fator que delimita diferença nos textos distópicos visto que existe uma diferença de consciência das questões e relações de gênero.

Seguindo este pensamento, nos debruçamos sobre alguns fatores que possam corroborá-lo. O primeiro sem dúvidas é a falta de uma autoria feminina na grande parte da ficção especulativa da primeira metade do século XX, considerado um campo alheio às mulheres, como grande parte da literatura em si, um exemplo pode ser visto em Katherine Burdakin, autora de *Swastika Night*, que escreveu sua mais importante obra distópica sob um pseudônimo masculino. Quanto ao segundo, está a não-conscientização de questões de gênero, que leva a uma perpetuação de determinados estereótipos femininos como a função puramente reprodutiva da mulher ou a visão de musa inspiradora/portadora de incertezas a um sujeito masculino.

Dito isto, observamos como ocorre a representação feminina em *Nós*, a fim de corroborar nossas assertivas. O romance de Zamiátin, publicado em 1924, conta a história de D-503, um engenheiro que vive no século XXX sob a tutela do órgão estatal chamado Estado Único, uma organização que controla todos os aspectos das vidas dos cidadãos, chamados de “números”, que moram em seu domínio, seja em relação às horas de trabalho, aos dias de praticar as relações sexuais e até mesmo na moradia, casas de vidro sem o mínimo de privacidade. Por mais que a crítica direta a um estado controlador e autoritário no futuro seja eficaz, o enredo é recoberto por pensamentos que ainda pertencem à mentalidade da época em que foram escritos, sobretudo em relação às mulheres, algo percebido nas falas e atitudes do personagem principal.

Por exemplo, logo no início do romance, escrito em forma de um diário de anotações, com as percepções de D-503 sobre o mundo em que vive, o personagem escreve:

“Enquanto escrevo isto, sinto minha face arder. Suponho que esse sentimento seja semelhante ao que uma mulher experimenta quando ouve pela primeira vez, dentro de si, o pulso de uma nova vida, ainda pequenina e cega. Sou eu e ao mesmo tempo não sou eu. E será preciso alimentá-la por longos meses com meu próprio sumo, com meu

próprio sangue. E depois, com dor, arrancá-la de mim, e depositá-la aos pés do Estado Único” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 17).

Aqui observamos o uso da metáfora da reprodutividade feminina, ou seja, o olhar da mulher como um ser meramente preparado para cultivar as novas vidas. Isso mostra que o personagem possui uma limitação em ver igualmente e atribui-lhes apenas a responsabilidade de viver naquela condição, de forma obediente. A presença desses atributos surge como uma maneira de confirmar o argumento de Baccolini sobre um culto à virilidade, normalmente associados à experiência totalitária (2019, p. 46), o que diz muito sobre como as mulheres eram enxergadas nesse tipo de situação.

Podemos considerar a reprodução dessas prerrogativas no romance de Zamiátin, a partir do momento em que percebemos que o papel atribuído às mulheres é reduzido e simplesmente observado como um caminho para as grandes questões do protagonista em meio a seu mundo. Como é o caso de I-330, a mulher que aparece para “perturbar” as convicções de D-503 ao longo do romance, mesmo que possamos percebê-la como alguém que tenta uma “revolução” contra os meios de ação do Estado Único, como só temos a percepção do protagonista para nos guiar, seu papel é reduzido: “Essa mulher me incomodava da mesma maneira que um termo irracional e irreduzível que se intromete ao acaso numa equação” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 25).

Ainda que essas incitações da personagem possam ser tomadas como um caminho para o protagonista tentar desassociar sua experiência do Estado Único, elas ocorrem de uma forma que retoma o mito/arquétipo da *femme fatale*, a “mulher fatal”. De acordo com Assunção, como todo mito, ele “interroga os homens sobre questões fundamentais, questões despertadas por seus medos e fantasias” (2012, p. 161), e é isso que ocorre com a personagem em questão. I-330 é o primeiro número feminino que não se comporta da forma que D-503 julga ser conveniente, ela fuma e bebe álcool, atos imperdoáveis para o sistema em que vivem; seduz o protagonista de uma forma a deixá-lo em suas mãos; além de incitar diálogos sobre mudança de estrutura social, que parecem ser feitas com o propósito de tirá-lo dos eixos. Como podemos acompanhar nas citações abaixo:

“Por que estou aqui aguentando obediente a esse sorriso? E para que tudo isso? Por que estou aqui nessa situação ridícula? Essa mulher irritante e repulsiva, seu estranho jogo...” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 51)

“Ela é mais forte do que eu, e ao que parece farei tudo como ela quer” (*Idem*, p. 152)

“[...] sem ela, sem I, tenho medo de perder aquela que talvez seja a única chave para desvendar todas as incógnitas” (*Idem*, p. 164).

Então, gradativamente o papel atribuído à I-330 é o de dúvida e contrariedade às regras, o que em uma perspectiva feminista poderia ser compreendido como uma chave de transgressão do papel da mulher na sociedade. O romance, no entanto, deixa isso apenas para considerações exteriores ao plano narrativo, uma vez que ela está ali para “causar confusão” ao desestabilizar o personagem principal.

Pouco se sabe sobre sua origem ou clareza de objetivos, algo que também pouco parece importar a quem conta a história. Sendo assim ela “vive em um ‘não-lugar’ que seria ao mesmo tempo um lugar e a reserva que o coloca abaixo ou além de qualquer lugar” (MAINGUENEAU

apud ASSUNÇÃO, 2012, p. 158), ou seja, seu espaço não-fixo é gerador de incerteza quanto ao seu caráter. Isso, como pode ser acompanhado em certos momentos da narrativa, dá vazão para aflorar a misoginia do protagonista:

“Como eu a odeio. Olhei em silêncio para seus lábios. Todas as mulheres são lábios, apenas lábios. Alguns são rosados, firmes e redondos: um anel, uma delicada cerca do mundo todo. Mas aqueles: um segundo anel antes eles não estavam aqui, e apenas agora, como uma faca derramando gotas doces de sangue” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 104).

Sendo assim, concluímos que, mesmo sendo a crítica às instituições apresentada em *Nós* relevante, a ponto de marcar o romance como um dos pontos nodais da distopia recém-nascida, sua narrativa retoma muitos aspectos narrativos usuais na literatura, mesmo envoltos em uma experiência topofóbica nova. Assim, seu papel crítico parece se destinar apenas àqueles que estavam à frente dos assuntos sociopolíticos, o que não era o caso das mulheres.

Já em *O conto da aia* podemos perceber outro quadro. O romance de Margaret Atwood publicado em 1985 é uma distopia sobre as mulheres, que reverbera as condições opressivas a que estes sujeitos estão condicionados pela sociedade. A história se passa em um mundo devastado pela radiação, onde a maioria das mulheres se tornou infértil, o que possibilitou a criação da República de Gilead, anteriormente os Estados Unidos, uma sociedade reorganizada segundo princípios totalitários e teocráticos. Neste lugar, vive Offred, uma mulher ainda fértil de 33 anos que foi separada de sua família e é obrigada a viver como Aia na casa de Comandantes do alto escalão do regime. A discussão do romance é encabeçada pelo papel dessas Aias, que não servem apenas como damas de companhia, mas sim como reprodutoras, sendo obrigadas a terem relações sexuais com os chefes gileadeanos uma vez por mês a fim de engravidarem.

Somos receptáculos, somente as entranhas de nossos corpos é que são consideradas importantes. O exterior pode se tornar duro e enrugado, pouco lhes importa, como uma casca de noz. Isso foi um decreto das Esposas, essa ausência de loção para as mãos. Não querem que sejamos atraentes. Para elas as coisas já estão bastante ruins como estão (ATWOOD, 2017, p. 118).

As Aias atendem ao único propósito de “perpetuar a espécie”, enquanto outras classes como a das Esposas e Marthas, inférteis, estão fadadas a sentir ódio das primeiras por serem “objetos” muito valiosos. Tal relação também é estendida para a disputa entre as próprias Aias, que presas à necessidade de conceber filhos acabam se envolvendo em conflitos quando uma delas engravida, evidenciando diversas lutas por uma posição de poder que elas nem ao menos possuem naquele contexto. Como podemos acompanhar no trecho seguinte:

— Exibida — sibila uma voz, e isso é verdade. Uma mulher grávida não tem que sair, não tem que fazer compras. A caminhada diária não é mais obrigatória [...]. Mas a caminhada deve ser um capricho seu, e eles satisfazem caprichos, quando a coisa conseguiu chegar tão longe e não houve nenhum aborto. A voz atrás de mim estava correta. Ela veio para se mostrar. Está toda rosada, fulgurante, está adorando cada minuto disso (ATWOOD, 2017, p. 38).

Neste sentido, o romance de Atwood apresenta “a redução das mulheres”, como Cavalcanti (2000) coloca, presente nas distopias de autoria feminina com finalidades críticas, uma

vez que “retrata um espaço futurístico no qual os papéis sociais das mulheres foram completamente dominados e severamente limitados por uma ordem patriarcal” (2000, p. 166). Aqui, a presença de uma mulher narradora contrapõe relativamente a posição anteriormente colocada no romance de *Zamiátin*, pois notam-se nuances e camadas de uma violência estrutural que não está presente no relato de *D-503*, mas que possui as mesmas intenções, a manutenção de um sistema, dessa vez através da supressão do discurso feminino.

Este é outro papel que a distopia escrita por mulheres adota, a exposição de ideologias de gênero que tentam a todo custo proporcionar um silenciamento para manter seu poder. Então, se por um lado as distopias em geral “têm convencionalmente proporcionado um espaço ficcional para a encenação da higiene verbal autoritária, por outro o gênero também retrata o fracasso da higiene verbal em sua forma manipuladora e politicamente conservadora” (CAVALCANTI, 2000, p. 168). Desta maneira, a apropriação da linguagem feita por *Offred* dá ao romance um tom de denúncia de uma relação hierárquica e machista que subjuga mulheres, além de servir como uma maneira de suportar as adversidades que encontra no seu cotidiano autoritário.

Meu nome não é *Offred*, tenho outro nome que ninguém usa porque é proibido. Digo a mim mesma que não tem importância, seu nome é como o número de seu telefone, útil apenas para os outros; mas o que digo a mim mesma está errado, têm importância sim. Mantenho o conhecimento desse nome escondido, algum tesouro que voltarei para escavar e buscar algum dia (ATWOOD, 2017, p. 103).

Assim, o relato proporciona um entendimento das práticas adotadas pelo regime a partir de uma de suas perspectivas mais cruciais, a da Aia. Se a mulher que atende pelo nome de “*Offred*” não houvesse gravado estas memórias, como sabemos a partir das Notas históricas de 2149 que compõem um anexo do romance (ATWOOD, 2017, p. 353), não teríamos uma percepção mais profunda do que ocorria em *Gilead*. Como o regime a tirou de perto de sua família e conhecidos, destruiu sua vida pregressa fazendo-a se sentir como apenas um objeto feito para atender certas e estar feliz com isso.

Era assim que vivíamos então? Mas vivíamos como de costume. Todo mundo vive, a maior parte do tempo. Qualquer coisa que esteja acontecendo é de costume. Mesmo isto é de costume, agora. Vivíamos, como de costume, por ignorar. Ignorar não é a mesma coisa que ignorância, você tem de se esforçar para fazê-lo (ATWOOD, 2017, p. 71).

A cada mês fico vigilante à espera do sangue, temerosamente, pois quando ele vem significa fracasso. Falhei mais uma vez em satisfazer as expectativas dos outros, que se tornaram as minhas próprias expectativas (ATWOOD, 2017, p. 90).

Então, mesmo que lembrar esses acontecimentos trágicos em sua vida a levem para um local ruim, seu conto possui um papel didático que configura a oposição necessária para que possamos considerá-lo como um texto distópico. Nele, linguagem e memória configuram-se como lugar de resistência (MOYLAN, 2016, p. 83), um nó utópico, que lembra a essa personagem da existência de um lugar reconfortante no passado e que poderá haver um novo, caso ela consiga sobreviver e usar seu discurso como forma de ação.

Se acontecer de você ser homem, em qualquer tempo no futuro, e tiver chegado até aqui, por favor lembre-se: você nunca será submetido à tentação de sentir que tem de perdoar um homem como uma mulher. É difícil de resistir, acredite. Mas lembre-se de que o perdão também é um poder. Suplicar por ele é um poder, e recusá-lo ou concedê-lo é um poder, talvez o maior de todos (ATWOOD, 2017, p. 163).

Pode-se notar que a posição em que Offred se encontra enquanto Aia pouco se difere daquela em que I-330 está em *Nós*. Se adotarmos a perspectiva das Esposas ou dos Comandantes por exemplo, notamos que para estes sujeitos, a figura das Aias funciona apenas como um empecilho necessário para a realização dos desejos da sociedade. Então, pouco importa de que lugar elas vieram ou que tipo de vida levavam antes de Gilead. No entanto, existe a diferença crucial de que é a visão de Offred que está em primeiro plano, sua vivência e maneiras de se expressar interessam a ponto de nos permitir compreender a autoridade conflituosa em jogo nas práticas gileadeanas, bem como suas limitações e parcialidades.

Essa visão transgressora da autora afasta-se do primeiro caso apresentado. Se Zamiátin consegue ser um ótimo crítico sociopolítico ao erigir seu Estado Único, Atwood consegue ir além ao acrescentar a questão de gênero a um apurado senso político, cultural e social. A diferença de 61 anos entre as publicações torna-se um fator de relevância, pois prova que o texto distópico migrou suas questões para outros paradigmas, sem abandonar sua essência híbrido-narrativa sempre disposta a dialogar com as aspirações mais indagativas de seus leitores.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Através de narrativas indagativas e arrojadas, o texto distópico é bastante eficaz em sua crítica às problemáticas sociopolíticas, no entanto, mesmo que possua um papel reflexivo, ainda perpetuou a continuidade de estereótipos de gênero em detrimento de uma agenda política que pouco considerava as mulheres. Foi o que podemos acompanhar com a análise do romance de Zamiátin, *Nós*, em que o papel da mulher é relegado apenas ao propósito do devir de um protagonista masculino, mesmo que suas funções dentro do contexto narrativo apresentam características que poderiam ser muito mais relevantes caso adotássemos sua perspectiva.

Felizmente com o feminismo e a maior associação de autoras à literatura especulativa esse quadro muda, fazendo com que possamos refletir um pouco mais sobre como as mulheres ainda estão associadas a uma violência hierárquica que impossibilita seu discurso, mesmo em obras que deveriam chamar a atenção para problemáticas de bem-estar geral, tanto masculino quanto feminino. Aqui, posiciona-se a crítica a uma sociedade machista e conservadora preconizada por Margaret Atwood em *O conto da aia*, que com uma protagonista mulher, aponta para os problemas presentes nos discursos autoritários dos indivíduos que detém o poder nesse espaço narrativo.

A sua maneira, ambos os textos são importantes para o desenvolvimento da forma distópica, enquanto *Nós* representa a primeira incursão romanesca da distopia clássica do início do século XX; *O conto da aia* é uma das muitas reconfigurações desse tipo narrativo dentro do escopo da distopia crítica dos anos 1980. O papel assumido pela mulher nestes textos, reafirma o caráter cronotópico que eles possuem, já que é possível notar sua considerável evolução diante do momento histórico-social em que foram gestados. Se o feminismo ainda não tinha uma consolidação nas primeiras décadas da centúria anterior, sessenta anos depois isso é diferente,

existe mais atenção ao corpo e a perspectiva feminina, que apenas tem a oferecer ganhos à distopia com suas retomadas e saberes desviantes.

REFERENCIAS

ASSUNÇÃO, Luisa Formoso. Reflexions sur le mythe de la femme fatale: Pierre Louys et La femme et le pantin. *Cadernos do Instituto de Letras*, Porto Alegre, n. 45, dez. 2012, p. 157-174.

ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BACCOLINI, Raffaella. Breaking the boundaries: gender genre and utopia. In: MINERVA, Nadia (org.). *per una definizione dell'utopia: methodologie e discipline a confronto*. Ravenna: Longo, 1992. p. 137-146.

_____. At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women's dystopias. In: DEPLAGNE, Luciana Calado; CAVALCANTI, Ildney (org.). *Utopias sonhadas/distopias anunciadas: feminismo, gênero e cultura queer na literatura*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 45-60.

CAVALCANTI, Ildney. Utopias of/f language in contemporary feminist literary dystopias. *Utopian studies*, Pensilvania, v. 11, n. 2, p. 152-180, 2000.

_____. Feminismo, literatura e utopia: reflexões sobre uma "Fotografia". *Revista Leitura*, Maceió, n. 32, p. 29-43, jul./dez. 2003.

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: _____. *The Cambridge companion for utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

FITTING, Peter. A short story of Utopian Studies. *Science fiction studies*, Greencastle, v. 36, n. 1, p. 121-131, mar., 2009.

HILLEGAS, Mark H. *The future as nightmare*. H. G. Wells and the Anti-Utopians. Oxford: oxford University Press, 1967.

JOHNS, Alessa. Feminism and utopianism. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge companion for utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LIMA, Felipe Benício de. *Sob o signo de Janus: uma análise de Clube da luta em suas relações com a ficção distópica*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

MOYLAN, Tom. *Distopia: fragmentos de um céu límpido*. Maceió: Edufal, 2016.

PAVLOSKI, Evanir. *1984: a distopia do indivíduo sob controle*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.

SARGENT, Lyman Tower. What is a utopia?. *Revista Morus*, Campinas, v. 2, p. 153-160, 2005.

ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. São Paulo: Aleph, 2017.

DISCUSSÕES SOBRE MISOGÍNIA A PARTIR DA LEITURA DE HESÍODO E SEMÔNIDES DE AMORGOS

SOLANGE MARIA SOARES DE ALMEIDA

RESUMO: A primeira imagem negativa da mulher na literatura ocidental é encontrada em Hesíodo, no mito da criação de Pandora, presente em *Teogonia* e, também, em *Os trabalhos e os dias*. Criada de maneira a distanciá-la da deusa primordial Gaia (Terra), força geradora, Pandora é portadora de todos os males e dores infligidos aos seres humanos. O mito será explorado incansavelmente, pois ao criar a mulher, criou-se também a raça das mulheres (*genós gynaikeón*), transformando-as em seres distintos dos homens e dos deuses. Posteriormente, a imagem de Pandora será ampliada por Semônides de Amorgos, no *fr.* 7, que comparará a mulher a oito espécies de animais (porca, raposa, cachorra, mula, doninha, égua, macaca, abelha) e a dois elementos naturais (terra e mar). Dentre esses dez tipos de mulheres, apenas um escapa da dura crítica do poeta. Hesíodo e Semônides viveram, provavelmente, no mesmo período, entre os séculos VII e VI a.C., fato que nos faz crer que esse tipo de zombaria às mulheres era um costume da época. Nossa intenção com este estudo é analisar os textos selecionados e discutir a possibilidade de escritos (literários ou não) com conteúdo contra as mulheres contribuírem para a disseminação de pensamentos e atitudes misóginas que, lamentavelmente, permanecem atuais.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher. Estereótipos femininos. Ódio.

Hesíodo, em *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, narra o encontro do poeta [Hesíodo] com as Musas; o nascimento dos deuses primordiais: Caos, Terra, Tártaro e Eros, com toda a sua descendência; as guerras entre os deuses, Titanomaquia; e, em suas duas obras, o mito de Pandora, a primeira mulher, criada por Zeus para vingar-se de Prometeu, que o enganara na partilha do grande boi. De acordo com Vernant (1999, p.157): “Ele ‘oferece’ a Zeus a porção apetitosa, mas na realidade, intragável do boi. Zeus aceita essa parte, aparentemente a mais bonita, e se vê logrado (mas esse logro era parte integrante da *métis* premeditada por Zeus para desgraçar os humanos)”.

Com essa ação de Prometeu, Zeus encontra o motivo perfeito para proibir que o fogo sagrado seja levado aos homens, porém Prometeu o desobedece e rouba o fogo para levar aos seus protegidos. Por causa desse segundo engano, Zeus resolve castigar os homens até o resto de suas vidas. Assim, na *Teogonia*, Pandora é criada como “um mal aos homens” (v.570), semelhante às deusas, porém um “belo mal em vez de um bem” (v.585). Dessa mulher descende “a funesta geração e grei das mulheres, grande pena que habita entre homens mortais” (vv.591-592). O termo usado por Hesíodo para descrever a primeira mulher é *kalón kakón* (belo mal).

A criação desse “belo mal” também é descrito em *Os trabalhos e os dias*. Zeus fala a Prometeu sobre o ‘presente’ que dará aos homens: “lhes darei um mal, com o qual todos se encantarão em seu espírito, abraçando amorosamente seu próprio mal” (vv.57-58). E, assim, Pandora foi criada, da mistura da “terra com água”, com “fala e força humanas” (v.61) e “uma mente desavergonhada e um caráter fingido” (v.67).

No cerne da *Teogonia*, encontramos o espaço do divino e, em *Os trabalhos e os dias*, a vida dos mortais. Muito embora haja uma variedade de temas nas duas obras de Hesíodo, conseguimos perceber que elas formam uma unidade tão forte quanto a da cultura grega, na qual convivem o sagrado e o profano. A narrativa de *Os trabalhos e os dias* opõe-se e, ao mesmo tempo, complementa o que é narrado na *Teogonia*.

Na *Teogonia*, Zeus é o grande protagonista, responsável pela organização do Cosmos. Em *Os trabalhos e os dias*, Zeus tem um papel imprescindível, pois representa a Justiça divina (*Dike*). Para explicar como o mal surge no mundo a partir da ação do homem, Hesíodo recorre a alguns mitos emblemáticos, como o mito de Prometeu e Pandora e o mito das cinco raças. A este trabalho interessa-nos principalmente Pandora:

Então ordenou ao ilustre Hefesto que o mais rápido possível
misturasse terra com água e ali infundisse fala e força humanas,
e que moldasse, de face semelhante à das deusas imortais,
uma forma bela e amável de donzela; depois **ordenou a Atena**
que lhe ensinasse trabalhos, a tecer uma urdidura cheia de arte;
a Afrodite dourada, que lhe espargisse a cabeça com graça,
penoso desejo e inquietação que devora os membros.
Que nela colocasse uma mente desavergonhada e um caráter fingido,
ordenou a Hermes mensageiro, o matador do monstro Argos.
Assim falou, e eles obedeceram a Zeus soberano, filho de Crono.
Logo o célebre deus coxo moldou-a da terra,
à semelhança de uma virgem respeitável, seguindo a vontade do filho de Crono;
deu-lhe um cinto e enfeitou-a a deusa Atena de olhos brilhantes;
as deusas Graças e augusta Persuasão
envolveram seu corpo com joias douradas;
as Horas de belas cabeleiras coroaram-na com flores primaveris;
Palas Atena ajeitou no seu corpo todo o ornamento.
Então, o mensageiro matador de Argos fez em seu peito
mentiras, palavras sedutoras e um caráter fingido,
por vontade de Zeus que grave troveja;
assim o arauto dos deuses nela colocou linguagem, e chamou essa mulher
Pandora, porque todos os que têm moradas olímpias
deram essa dádiva, desgraça para os homens que vivem de pão
(HESÍODO, *Os trabalhos e os dias*, vv.60-82, trad. Alessandro R. Moura, grifo nosso)

Pandora é o castigo imposto por Zeus aos homens para vingar-se do fogo roubado por Prometeu. Pandora, de quem descenderá toda a raça das mulheres, é ao mesmo tempo dádiva e desgraça dada por todos os deuses aos “homens que vivem de pão” (ἄνδράσιν ἀλφειστῆσιν, v.82), mesma expressão usada na *Teogonia* (v.512). Ainda que seja criada para castigar os homens, Pandora personifica todos os atributos necessários para ser uma mulher admirável, não esquecendo a excelência na arte da tecelagem: “[Zeus] ordenou a Atena que lhe ensinasse trabalhos, a tecer uma urdidura cheia de arte” (v.63-64).

A criação de Pandora, a partir da mistura da terra com a água, relembra o mito judaico-cristão da criação de Adão e Eva. Pandora é responsável pelo mal na vida dos homens, por abrir o vaso proibido, assim como Eva é, por provar e oferecer a Adão o fruto proibido. Antes desses erros (ou pecados), os homens possuíam tudo o que desejavam, sem a necessidade do trabalho.

Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo traz uma visão negativa da mulher, tanto no mito de Prometeu e Pandora, quanto nos conselhos sobre o casamento:

No tempo certo desposa uma mulher,
quando faltarem não muitos anos para alcançares os trinta,
ou sem ultrapassares muito essa idade: é o casamento no tempo certo.
A mulher, na puberdade por quatro anos, deve se casar no quinto.
Desposa uma virgem, para que lhe ensines sábios costumes;
{de preferência casa-te com uma mulher que mora perto de ti,}
olhando bem tudo à volta: não desposes um motivo de riso para os vizinhos.
Pois um homem não consegue nada melhor que uma mulher
boa, mas não há coisa mais horrível que uma má,
à espreita de jantares, que ao homem, mesmo sendo vigoroso,
assa-o sem chama e entrega à velhice prematura.
(HESÍODO, *Os trabalhos e os dias*, vv.695-705, trad. Alessandro R. Moura)

Embora haja uma visão negativa da mulher, Hesíodo cita uma “mulher boa”, pois esse “mal” contém um bem, que é a fecundidade. Sem a mulher, a geração de homens findaria. De acordo com Vernant (1999, p.162): “Ao mesmo tempo a narrativa define, entre os animais e os deuses, o estatuto humano caracterizado pelo sacrifício, a mulher vista em seu aspecto de esposa ao mesmo tempo que de ventre bestial, a nutrição cerealífera e o trabalho agrícola”.

Antes de Pandora, os homens nasciam espontaneamente assim como os seus alimentos, agora, castigados por Zeus, os homens trabalharão na sementeira da “terra” e na sementeira do “ventre”¹²⁷. Ao ser recebida por Epimeteu¹²⁸, Pandora portava consigo um jarro, no qual todos os males estavam encerrados: “removendo com as mãos a grande tampa do jarro, espalhou-os, e preparou amargos cuidados para os humanos” (vv.94-95). Restou no jarro apenas a esperança (ou expectativa), pois, antes que ela pudesse sair, Pandora “baixou a tampa do jarro por vontade de Zeus que ajunta nuvens, o detentor da égide” (vv.98-99). Assim os homens estavam definitivamente separados dos deuses.

O mito de Pandora em muito se assemelha ao mito da tradição judaico-cristã de Eva. No *Gênesis*, Deus “formou o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida” (2, 7). Mas a mulher não foi feita da terra como homem e sim da sua própria carne. Após fazer Adão adormecer em um sono pesado, “tomou uma das duas costelas e cerrou a carne em seu lugar e da costela que o Senhor Deus tomou do homem formou uma mulher; e trouxe-a a Adão” (*Gênesis*, 2, 22).

Eva não é feita a partir do pó, mas sim de um pedaço de carne, retirada do corpo de Adão, fato que marca a sua inferioridade. Em seguida, Eva é a primeira a desobedecer, ao comer o fruto da árvore proibida, convencendo Adão a fazer o mesmo. Após essa desobediência, os dois não podem mais viver junto a Deus e são expulsos do Éden: “o Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra, de que fora tomado” (*Gênesis*, 3, 23).

A serpente, Eva e Adão são castigados, mas o castigo de Eva é o mais perverso: “Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será

¹²⁷ Conforme Vernant (1990, p.49): “Sob seu aspecto dúplice de mulher e de terra, Pandora representa a função de fecundidade [...] na produção do alimento e na reprodução da vida”.

¹²⁸ Epimeteu (o que pensa depois) é irmão de Prometeu (o que pensa antes). Por isso, apesar dos avisos de Prometeu, Epimeteu recebeu Pandora dos deuses.

para o teu marido, e ele te dominará” (*Gênesis*, 3, 16). Além da dor no momento do parto, a mulher será dominada pelo seu marido. Beauvoir explica que esses mitos serviram (e ainda servem) para oprimir as mulheres:

Organizando a opressão da mulher, os legisladores têm medo dela. Das virtudes ambivalentes de que ela se revestia retém-se principalmente o aspecto nefasto: de sagrada, ela se torna impura. Eva entregue a Adão para ser sua companheira perde o gênero humano; quando querem vingar-se dos homens, os deuses pagãos [gregos] inventam a mulher e é a primeira dessas criaturas, Pandora, que desencadeia todos os males de que sofre a humanidade. O Outro é a passividade diante da atividade, a diversidade que quebra a unidade, a matéria oposta à forma, a desordem que resiste à ordem. A mulher é, assim, votada ao Mal (BEAUVOIR, 2016, p.116).

Criada de maneira a distanciá-la da deusa primordial Gaia (Terra), força geradora, Pandora é portadora de todos os males e dores infligidos aos seres humanos. O mito de Pandora será explorado incansavelmente, pois ao criar a mulher, criou-se também a raça das mulheres, *genós gynaiakón* (*Teogonia*, v.590), transformando a mulher em um ser distinto dos homens e dos deuses. Posteriormente, a imagem de Pandora será amplificada por Semônides de Amorgos, que comparará a mulher a oito animais distintos: a porca, a raposa, a cachorra, a mula, a doninha, a égua, a macaca e a abelha. Comparar a mulher a animais, Hesíodo também fizera. A novidade em Semônides ficou por conta da comparação com a terra e com o mar:

Distinguindo-se da versão hesiódica da criação de Pandora [...], moldada pelos deuses, a partir de uma mistura de terra com água (barro), Semónides concebe, em contrapartida, estes elementos naturais separadamente e, por isso, dando origem a dois tipos de mulheres de temperamento absolutamente diferentes: a mulher-terra, caracterizada pela sua inércia e inaptidão (*πηρόν*), incapaz de outra actividade que não seja a de comer, absorver (vv. 22-23: *οὔτε γὰρ κακόν / οὔτ' ἐσθλὸν οὐδὲν αἶδε*); a mulher-mar, pelo contrário, com uma maneira de ser enérgica, caracterizava-se pela sua duplicidade (v. 27: *ἡ δὲ ἐν φρεσὶν νοεῖ*), inconstância (v. 28: *τὴν μὲν γελᾷ τε καὶ γέγηθεν ἡμέρη*) e imprevisibilidade (BRASETE, 2003, p.45).

Semônides cria, de modo degradante, uma espécie de “classificação” da mulher, dividindo-a em dez tipos, de acordo com a diversidade da sua maneira de ser, do seu caráter. Brasete (2003, p.40) acrescenta que “a crítica às mulheres seria por certo um dos temas mais antigos da sátira popular em reuniões conviviais masculinas”. Portanto, a zombaria às mulheres servia de entretenimento aos homens, em ambientes exclusivamente masculinos. Por outro lado, a poesia de Hesíodo e também a de Homero serviam de inspiração aos *aedos* (cantores performáticos) e possuíam um cunho didático. Em *Os trabalhos e os dias*, por exemplo, existem muitas orientações de ordem prática, como relações sociais e comerciais, administração do trabalho agrícola entre outros. No fragmento de Semônides, com exceção do elogio durante a comparação com a abelha, não encontramos nada além de menosprezo às mulheres:

Diferentemente deus criou o espírito da mulher
no começo. A uma, de **porca** de longa cerdas;
por sua casa tudo dissolvido em lama
desordenado jaz e rola pelo chão;
e ela, não lavada, em vestes sem riqueza,

em estrume sentada engorda.
Outra deus fez de culpável **raposa**
mulher que tudo sabe: a ela, dos males, não
está escondido nada, nem das coisas melhores:
pois, por um lado, delas diz muitas vezes mal,
por outro, bem; mas um sentimento diferente em outras ocasiões tem.
Outra, da **cachorra**; perversa, excitável
ela tudo ouvir, tudo ver quer,
por todos os lados lançando olhares e errando
grita, ainda que a nenhuma pessoa veja.
Não a faria cessar um homem, nem a ameaçando
nem se, irritado, quebrasse com pedra
seus dentes, nem docemente com ela conversando,
nem se em casa de estrangeiros sentada se encontrasse;
mas constantemente o inútil grito mantém.
Outra, plasmando em **terra**, os Olímpicos
deram ao homem estropiada; pois nem mau
nem bom – nada sabe tal mulher;
Mas ato único: comer, sabe.
E ainda que mau inverno envie deus
tomada de frio, a cadeira não traz para mais perto do fogo.
Outra vem do **mar**, a qual de dupla forma no coração sente:
Durante um dia ri e se alegre;
a louvará um hóspede em casa vendo-a:
“não existe outra mulher do que esta melhor
entre todos os humanos, nem mais bela”:
durante outro, não é suportável nem nos olhos olhar
nem perto dela chegar, mas está enlouquecida então,
inabordável, como em torno dos filhotes, uma cadela;
amarga para todos e desagradável,
para inimigos como também para amigos, torna-se;
como o mar: muitas vezes, imóvel,
está favorável – alegria para os nautas grande –
na estação do calor; muitas vezes porém se enfurece,
por ondas de surdo barulho agitado;
com este é que mais se parece tal mulher
pelo temperamento; mas o mar outra natureza tem.
Outra da cinzenta e sempre surrada **mula**,
a qual, tanto por necessidade quanto por ameaças, com dificuldade
apenas suporta tudo e se descarrega
do agradável. E enquanto isto, come os recantos
a noite inteira, o dia inteiro também come junto do fogo.
E do mesmo modo também para o ato de Afrodite
qualquer companheiro que venha acolhe.
A outra, da **doninha** infortunada, lamentável raça
pois a ela nada belo nem desejável
pertence, nem nada agradável nem gracioso.
Mas é louca pelo leito de Afrodite;
e ao homem que junto está dá náuseas.
E roubando faz muitos males aos vizinhos,
as carnes não-consagradas e mesmo as consagradas muitas vezes devora.
Outra, **égua** delicada e de longas crinas engendrou,
a qual por causa de trabalhos servis e de aflição treme toda,

e nem mesmo em mó tocariam, nem peneira
levantaria, nem merda fora de casa jogaria,
nem diante do forno – evitando a fuligem –
se sentaria; mas inevitavelmente faz o homem por ela enamorado.
Lava-se todo dia da sujeira
duas vezes, às vezes três, e com perfumes unta-se;
sempre a cabeleira estendida leva,
espessa com flores sombreada.
Belo espetáculo assim tal mulher
para outros, mas para o que a tem torna-se feio,
a não ser que algum tirano ou portador-do-cetro seja,
alguém que com tais coisas o ânimo enfeite.
Outra, da **macaca**: isto sobretudo
o maior mal que Zeus aos homens deu.
Feíssima a face: tal mulher
irá pela cidade, para toda gente objeto de riso;
sobre pescoço curto move-se com dificuldade,
sem-bunda, perna-seca. Ah! desgraçado o homem
que ruindade tal abraça.
Mas todas manhas e trejeitos conhece,
como macaca; nem o riso a preocupa;
nem a alguém bem faria; mas isto olha
e isto todo dia medita:
como a alguém o maior mal possível faria.
Outra, da **abelha**: a ela – qualquer é feliz – conquistando:
pois só a ela censura não se liga,
florescem por sua causa e crescem os bens da casa.
Amiga, com o que a ama envelhece, com o esposo,
gerando uma bela e célebre prole.
Notável entre as mulheres torna-se,
entre todas; divina em torno corre-lhe a graça.
E não, entre mulheres, se alegre, assentada,
onde conversam eróticas conversas.
Tais mulheres aos homens presenteia
Zeus, as melhores e as mais sábias.
Mas as outras espécies, aquelas, por um artifício de Zeus,
existem todas e junto dos homens permanecem.
Pois Zeus criou este mal maior:
as mulheres. Ainda que pareçam ser úteis,
para o que a tem torna-se sobretudo um mal;
pois nunca alegre um dia passa
inteiro, aquele que com mulher vive,
nem de imediato a fome de casa afastará,
divindade inimiga, coabitante hostil.
Mas um homem, quando mais ao coração agradar parece
em casa, ou por desígnio de um deus ou por graça de um homem,
encontrando ela um reproche, para a briga se arma.
Pois onde uma mulher existe, nem em casa,
um estrangeiro que vem, de boa vontade acolheriam.
E justamente aquela que mais prudente parece,
esta mais acontece ser ultrajante;
pois, estando boquiaberto o marido, os vizinhos
se alegram, vendo também este como se engana.

E a sua cada um elogiará, lembrando-se
da mulher; da do outro escarnecerá;
que temos um mesmo destino não sabemos.
Pois Zeus criou este mal maior
e um vínculo inquebrável fez de um grilhão;
desde que justamente Hades recebeu aqueles
que lutavam por uma mulher

.....
(SEMÔNIDES DE AMORGOS, *fr.* 7, trad. Teodoro Rennó Assunção e Jacyntho Lins
Brandão, grifo nosso)

Optamos por transcrever o fr. 7 em sua totalidade para que a leitora ou o leitor possa perceber que Semônides elogia apenas um tipo de mulher, aquela que provém da abelha, e que os elogios são devido a características que agradam aos homens. De resto, em seus versos, o que vemos é o desprezo e o ódio, com a inferiorização e ridicularização da mulher. Como dissemos anteriormente, o poeta iâmbico amplia e degrada a imagem criada por Hesíodo no mito de Pandora: uma visão negativa sobre a mulher, que sendo um presente dado aos homens por Zeus, como vingança, é a responsável pela introdução de todos os males no mundo.

Infelizmente, textos assim se multiplicaram com o passar dos anos e puseram em risco a vida das mulheres, como o *Malleus Maleficarum*, espécie de manual de caça às bruxas, escrito pelos monges dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger, e publicado em 1486. Mesmo sendo oficialmente anexado ao *Index Librorum Prohibitorum* (Lista de Livros Proibidos) ainda no século de sua publicação, a obra continuou muito popular, sendo frequentemente citada em atas de julgamentos de bruxas nas regiões da Alemanha, Grã-Bretanha, Península Itálica, Reinos Germânicos e Península Ibérica ao longo dos séculos XV, XVI e XVII. Apesar de ter sido responsável pela acusação e condenação à morte de muitas mulheres, o *Malleus Maleficarum* repetiu (e reforçou) estereótipos femininos que existiam desde as obras de Hesíodo e de Semônides de Amorgos.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó; BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Semônides de Amorgos e Mimmermo (Fragmentos)*. In: **Ensaio de Literatura e Filologia**, v.4, 1983, pp.209-235.

BRASETE, Maria Fernanda. *A crítica às mulheres no fr. 7 de Semônides de Amorgos*. In: MORA, Carlos de Miguel (coord.). **Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias**. (Aveiro 2003) pp.39-56.

_____. *Semônides de Amorgos, fr. 7*. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 7 (2005) 153-162.

COLOMBANI, María Cecilia. **Hesíodo: discurso y linaje: una aproximación arqueológica**. 1.ed. Mar del Plata: EUDEM, 2016.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

_____. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991 (Biblioteca Pólen).

HUBBARD, Thomas K. *Elemental psychology and the date of Semonides of Amorgos*. **The American Journal of Philology**. Vol. 115, No. 2 (Summer, 1994), pp. 175-197.

TORRANO, JAA. *O Mundo como Função de Musas*. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991, pp.11-98 (Biblioteca Pólen).

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de Myriam Campello. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CAROLINA MARIA DE JESUS: POESIA E INSUBMISSÃO EM *CLÍRIS*

VANESSA MARIA POTERIKO DA SILVA¹²⁹

RESUMO: A escritora Carolina Maria de Jesus (1914?-1977) buscou durante toda a sua trajetória ser reconhecida como uma “poetisa negra”, como se autodenominava. O que ela conseguiu, em vida, foi publicar algumas poesias em jornais ou declamar suas poesias enquanto participava de eventos, por ser a escritora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, um *best seller* em 1960. Mesmo não conseguindo publicar seus poemas em vida, Carolina continuava a se expressar em seus cadernos ou onde fosse possível escrever, por meio de poesias que também se configuravam como porta-voz da escritora, não apenas seus diários. Essas poesias foram publicadas postumamente em *Antologia Pessoal* (1996) e em *Clíris* (2019). Este trabalho traz uma análise da constituição deste eu-feminino, dessa “voz”, que Carolina Maria de Jesus apresenta em seus poemas postumamente publicados, especialmente no seu livro *Clíris* (2019). Para tal, será levado em conta o contexto histórico-social vivenciado pela escritora com base em Florestan Fernandes (1972) e Angela Davis (2004), seguido de uma análise comparativa entre os dois livros de poesia publicados postumamente, de modo a destacar o contexto histórico social vivenciado pela escritora enquanto provedor do apagamento e silenciamento da poetisa, ao contrário do contexto atual, que reconhece a produção poética Caroliniana como decolonial e a enquadra como uma grande escritora negra, autêntica, crítica, potente e insubmissa.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus. Poesia. Decolonialidade.

Eu disse: o meu sonho é escrever!
Responde o branco: ela é louca.
O que as negras devem fazer...
É ir pro tanque lavar roupa.
Carolina Maria de Jesus (1996).

A vida de Carolina Maria de Jesus foi marcada entre o sonho de ser reconhecida como escritora, como uma “poetisa negra” – conforme ela se autodenominava, e a realidade de estar socialmente determinada a um lugar específico destinado às mulheres negras, que definitivamente não era na área das letras. Os versos acima de Carolina, publicados em 1996 mas escritos na década de 60, denunciam que uma negra que sonha em escrever era considerada “louca” pois seu lugar era o tanque, era entre os serviços domésticos, pelo qual ela também passou, mas que deixou de realizar para catar papel nas ruas de São Paulo. Papel recolhido do lixo no qual, inúmeras vezes, abrigou seus escritos e de cuja venda servia de sustento para criar sozinha os três filhos.

Foi justamente seguindo seu sonho de escrever que Carolina Maria de Jesus virou um fenômeno nacional e internacional no ano de 1960, após a publicação do seu diário *Quarto de*

¹²⁹ Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutoranda em Letras – Estudos Literários na mesma instituição.

despejo: diário de uma favelada (1960). A fama atribuída à escritora girou em torno de um estereótipo orquestrado pelos meios de comunicação da época que então cederam a esta mulher negra a exceção de “escritora favelada de diário”. Mesmo saindo da favela, Carolina carregou consigo este epíteto que a impediu de publicar seus demais textos como romances, poesias, teatros, contos, crônicas e outros textos onde Carolina hibridizava os gêneros. Sem conseguir publicar, já no esquecimento do público, Carolina passou seus dias lutando entre a fome e o preconceito, mas não parou de escrever, deixando mais de cinco mil páginas escritas, a maioria de textos inéditos que, aos poucos, estão sendo publicados e trazendo à tona as múltiplas facetas da escritora cuja escrita vai muito além do que foi publicado nos diários.

Em vida, Carolina Maria de Jesus publicou, além de *Quarto de despejo* (1960) e suas várias reedições e traduções, *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961), um disco de vinil com composições dela e cantadas por ela, *Carolina Maria de Jesus – Cantando suas composições* (1961); um romance e um texto com pensamentos, *Pedaços de fome* (1963) e *Provérbios* (1963) – sendo que ela mesma financiou essas duas obras, pois estas não contavam com a aprovação de Audálio Dantas, seu editor. Postumamente, foi publicado um livro de memórias: *Diário de Bitita* (1982, na França e 1986 no Brasil); um diário, intitulado *Meu estranho diário* (1996), constituído por trechos sem cortes dos dois primeiros diários de Carolina Maria de Jesus e escritos inéditos da vida dela antes de se mudar para Parelheiros; e um livro de poemas, *Antologia pessoal* (1996) (essas publicações de 1996 foram organizados por José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine). Há também publicações recentes como *Onde estaes felicidade* (2014) – organizado por Dinha e Raffaella Fernandez; *Meu sonho é escrever...contos inéditos e outros escritos* (2018) e *Clíris* (2019) organizados por Raffaella Fernandez. Aqui, serão traçadas considerações sobre os dois livros de poemas publicados, sendo eles *Antologia pessoal* (1996) e *Clíris* (2019).

Inicialmente, faço uma breve análise do contexto histórico-social vivenciado pela população negra da cidade de São Paulo e, não diferentemente, por Carolina Maria de Jesus, partindo das considerações de Florestan Fernandes (1972); a respeito da mulher negra na sociedade trago apontamentos de Angela Davis (2004) que, apesar de falar da mulher negra norte americana, permite-nos reconhecer a semelhança de condições sociais de trabalho destinadas às mulheres negras americanas e brasileiras, comparando com a trajetória de vida de Carolina Maria de Jesus; além disso, traremos considerações de Françoise Vergès (2020) que nos permite enquadrar os poemas de Carolina Maria de Jesus em um contexto de decolonialidade.

O NEGRO EM SÃO PAULO

A urbanização e a industrialização da cidade de São Paulo promoveram uma imagem de prosperidade que atraía muitos habitantes de outras regiões do país, fascinados pelo sonho de uma vida melhor, com emprego e longe da fome (inclusive a escritora Carolina Maria de Jesus, que deixou sua cidade natal, Sacramento, em Minas Gerais, para buscar essa melhoria de vida). No entanto, a maioria da população negra não pode, na prática, experimentar o sonho de uma vida melhor:

A cidade teve um longo passado de vida tradicional da qual despertou para urbanizar-se e industrializar-se rapidamente e para se converter em uma “metrópole tentacular”. Por isso, nela deparamos com as duas dimensões, que articulam as experiências e contatos raciais, seja no tronco comum do regime escravocrata e senhorial, seja as

transformações mais avançadas da “sociedade competitiva” e da “civilização industrial” no Brasil (FERNANDES, 1972, p. 7).

Assim, ao analisar socialmente e historicamente a sociedade de São Paulo, utilizando-se também de dados estatísticos do censo de 1950, Fernandes (1972) apresenta um panorama da condição social do negro diante de uma sociedade construída para os brancos:

O padrão brasileiro de relação racial, ainda hoje dominante, foi construído para uma sociedade escravista, ou seja, para manter o “negro” sob a sujeição do “branco”. Enquanto esse padrão de relação social não for abolido, a distância econômica, social e política entre o “negro” e o “branco” será grande, embora tal coisa não seja reconhecida de modo aberto, honesto e explícito.

Assim, sob o mito da existência de uma sociedade igualitária, sem preconceito, onde todos tinham as mesmas oportunidades e poderiam crescer economicamente (o mito da democracia social), a população negra foi se deparando com dificuldades para conseguir realizar ofícios que pudessem contribuir com sua ascensão: “Poucos negros e mulatos puderam aproveitar as oportunidades com que contariam em outras circunstâncias, e que lhes permitiriam converter-se em artesãos, pequenos comerciantes etc” (FERNANDES, 1972, p. 86). Trata-se das consequências de uma abolição que desde sempre promoveu a exclusão social da população negra. Além disso, a presença do imigrante no mercado de trabalho brasileiro também contribuiu para a marginalização do trabalho do negro, já que “a imigração se adaptou às inconsistências do sistema brasileiro de relações raciais” (FERNANDES, 1972, p. 110).

Antes da desagregação completa da ordem social escravocrata e senhorial, o imigrante desfrutava de posições e de papéis econômicos, sociais e legais típicos de uma estrutura competitiva. Isso representava salário ao nível do trabalho livremente contratado, respeito humano mínimo e garantias sociais de autonomia da pessoa do trabalhador ou dos membros de seu grupo doméstico (FERNANDES, 1972, p. 116).

O “respeito humano mínimo” e “as garantias sociais” do trabalhador eram já conhecidos dos trabalhadores imigrantes, enquanto o negro lidava com as consequências de um tratamento desumanizado pelo qual passou por mais de trezentos anos.

Ao contrário do “negro” o imigrante estava inserido no seio desse processo, pelo qual se deu a revolução burguesa em São Paulo. Por isso, ele adquiriu, rapidamente, uma *situação de classe* e conseguiu usá-la como meio adaptativo de competição e de mobilidade social. (...) Em particular, os imigrantes seriam responsáveis pela “política de rejeição da prata da casa”, pois só apoiariam e protegeriam “outros estrangeiros como eles (FERNANDES, 1972, p. 117-118).

É neste quadro de marginalização da mão-de-obra negra que o gênero passa a representar um papel diferenciado: “a mulher negra assume o esteio dos agrupamentos domésticos” (FERNANDES, 1972, p. 90). À mulher negra, empregada nos serviços domésticos, cabia, muitas vezes, a função de mantenedora da família, enquanto o homem não conseguia ocupação.

Dessa forma, todo o processo histórico, social, econômico e cultural desfavorecendo o sujeito negro por séculos resultou na dificuldade de aceitação, principalmente no caso de uma

mulher negra, de ser reconhecida como poetisa, na década de 60, tendo em vista que a posição social determinada a esta mulher estava ligada ao trabalho doméstico com precárias condições. Ao analisar o trabalho doméstico na sociedade Norte Americana, Davis (2004, p. 96) aponta:

Sin embargo, la equiparación ocupacional de las mujeres negras con el servicio doméstico no era un simple vestigio de la esclavitud destinado a desaparecer con el paso del tiempo. Durante casi un siglo, un número significativo de ex esclavas fue incapaz de escapar del trabajo doméstico (...). Más de las dos terceras partes de las mujeres negras de su ciudad estaban obligadas a arrendar sus servicios como cocineras, niñeras, lavanderas, camareiras, domésticas, vendedoras ambulantes o porteras, y estaban atrapadas em condiciones que eran “exatamente igual de duras, cuando no peores, que las que soportaban bajo la esclavitud”¹³⁰.

Além das péssimas condições de trabalho, a sexualização da mulher doméstica, tomada como objeto de desejo sexual do patrão, promoveu a imoralização desta atividade:

Desde la implantación del régimen esclavista, la condición de vulnerabilidad de la trabajadora doméstica no há dejado de alimentar muchos de los sempiternos mitos acerca de la “inmoralidad” de las mujeres negras. En este clásico escenario de “entre la espada y la pared”, el trabajo doméstico se considera degradante porque ha sido realizado em una proporción desmesurada por mujeres negras, quienes a su vez son percibidas como “ineptas” y “promiscuas”. Pero la ineptitud y la promiscuidad que se les atribuye son mitos que se ven repetidamente confirmados por el trabajo degradante que están obligadas a realizar. Como observó W.E.B. Dubuois, cualquier hombre blanco “decente” le cortaría el cuello a su hija antes que permitirle aceptar um empleo en el servicio doméstico¹³¹.

No Brasil, esta realidade não era tão diferente. Carolina Maria de Jesus enfrentou o trabalho rural e doméstico que lhe coube, tendo ainda que rebaixar seu “status” com a função de catadora de papel por estar em constante contato com o lixo. Ao querer ser vista como escritora, sua condição social foi um dos inúmeros entraves impostos a ela pela sociedade. Com base neste contexto, o trabalho de edição realizado nas obras publicadas de Carolina Maria de Jesus acabou por omitir muitas coisas, principalmente fatos com relação à autonomia feminina, ao papel da maternidade exercida em uma família dirigida exclusivamente pela mulher, à militância da mulher negra diante de uma sociedade desigual, dentre outros. É sobre esta edição que trataremos a seguir.

¹³⁰ No entanto, a equiparação ocupacional de mulheres negras com serviço doméstico não era um simples vestígio de escravidão destinada a desaparecer com o passar do tempo. Por quase um século, um número significativo de ex-escravas não conseguiu escapar do trabalho doméstico (...). Mais de dois terços das mulheres negras em sua cidade foram obrigadas a arrendar seus serviços como cozinheiras, babás, lavadeiras, garçonetes, empregadas, vendedoras ambulantes ou carregadoras, e ficaram presas em condições que eram “tão difíceis quanto quando não pior do que aqueles que sofreram sob a escravidão ” (tradução nossa).

¹³¹ Desde a implantação do regime escravo, a condição de vulnerabilidade da trabalhadora doméstica não parou de alimentar muitos dos mitos eternos sobre a "imoralidade" das mulheres negras. Nesse cenário clássico de "entre a espada e a parede", o trabalho doméstico é considerado degradante porque foi realizado em proporção excessiva por mulheres negras, que por sua vez são vistas como "ineptas" e "promiscuas". Mas a ineptidão e a promiscuidade atribuídas a elas são mitos que são repetidamente confirmados pelo trabalho degradante a que são obrigadas a realizar. Como W.E.B. Dubuois, qualquer homem branco "decente" cortaria o pescoço da filha antes de permitir que ele aceitasse um emprego no serviço doméstico.

CLÍRIS: UMA EDIÇÃO SOB O PONTO DE VISTA DECOLONIAL

A análise do parágrafo anterior feita com relação ao trabalho de edição nas publicações de Carolina Maria de Jesus é realizada com base nos manuscritos e nos demais textos inéditos que a escritora deixou. Muito além da preocupação com a venda e recepção das obras publicadas, a necessidade de omitir o ponto de vista feminino fica evidente no trabalho dos editores masculinos, tendo em vista a o patriarcalismo que, justamente com as questões raciais, embasam a sociedade sob o viés colonizado.

Na década de 1960, a edição de Audálio Dantas realizada nos dois diários publicados contribuiu com a construção do estereótipo da “escritora favelada” dando enfoque à fome e às dificuldades enfrentadas por Carolina para sobreviver com seus três filhos na cidade de São Paulo, encerrando a escritora no gênero diário. Já na edição feita no romance custeado pela própria escritora, *Pedaços da fome* (1963), o editor alterou desde o título do romance até ao desfecho da história, de modo que a personagem principal criada por Carolina não revelasse tanto a autonomia feminina.

Saltando temporalmente para a década de 90, os estudos de Meihy e Levine trouxeram novamente à tona os textos de Carolina Maria de Jesus e permitiram a publicação do sonhado livro de poesias da escritora, *Antologia Pessoal* (1996). Ao analisar a edição deste livro feita pelos pesquisadores, percebeu-se que tiveram preocupação com a recepção dos poemas pelo público. Na capa, há a foto escura de Carolina com o lenço branco na cabeça. Antes dos poemas, o leitor se depara com três textos que o direcionam para este “mundo poético” específico de Carolina Maria de Jesus. Os textos são: “O Inventário de uma certa poetisa”, escrito por José Carlos Sebe Bom Meihy; “Poesia no Quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina”, escrito por Marisa Lajolo; “A vida por escrito”, produzido por Armando Freitas Filho. Destaca-se aqui o ponto de vista de Meihy (1996) a respeito do eu lírico encontrado na poesia de Carolina Maria de Jesus:

Considerando a obra dos chamados poetas negros, e as definições correntes sobre poesia negra, dificilmente poder-se-ia classificar Carolina como tal. Como não é a utilização de uma temática anti-racista nem o fato de ser negro, epidermicamente falando, que caracteriza a poesia negra, tem-se que no caso de Carolina inexistente a emergência de *um eu enunciador negro*. O que resta é *um eu titubeante entre si mesmo* e o *universalismo*. É evidente que os textos poéticos de Carolina refletem aspectos dessa cultura, mas sua vivência ultrapassa a exclusividade de qualquer compromisso com uma *causa negra*. Neste ponto, sua experiência poética foi paralela à posição de Augusto dos Anjos e contraste perfeito de Solano Trindade, ambos negros (MEIHY, 1996, p. 25).

Assim, segundo Meihy que destaca suas próprias afirmações, o leitor não encontraria na poesia de Carolina um “eu enunciador negro”. Com essa afirmação, o leitor é preparado para receber poemas em tom universal, um universalismo descomprometido da questão racial. No entanto, a própria Carolina Maria de Jesus contradizia essa afirmação ao analisarmos seu poema “O colono e o fazendeiro”, declamado publicamente várias vezes e publicado em 1941, no jornal Folha da Manhã, do qual se transcreve aqui um trecho:

O Colono e o Fazendeiro

Diz o brasileiro
Que acabou a escravidão
Mas o colono sua o ano inteiro
E nunca tem um tostão
Se o colono está doente
É preciso trabalhar
Luta o pobre no Sol quente
E nada tem para guardar
Cinco da madrugada
Toca o fiscal a corneta
Despertando o camarada
Para colheita
Chega à roça ao Sol nascer
Cada um na sua linha
Suando para comer
Só feijão com farinha
Nunca pode melhorar
Esta negra situação
(...)

Neste trecho, ao relacionar o trabalho do colono com o trabalho escravo e dizer que se trata de uma “negra situação”, ou seja, uma situação de exploração que tem cor: “negra”, por ser diretamente relacionada à vida da população negra. Com isso, Carolina deixa transparecer um eu lírico crítico com relação ao que o negro passa na sociedade.

Além disso, apesar de colocar em paralelo os poemas de Carolina Maria de Jesus com Augusto dos Anjos, um poeta pré-modernista de muita autonomia e originalidade, a seleção e a organização dos poemas realizados por Meihy traz um eu-lírico mais romantizado, o que podemos perceber pelo título dos primeiros poemas:

Dr. Ademar de Barros
Mãe é sempre mãe
Meu Brasil
Inspiração
Lua-de -mel
Súplica de mãe
Deus!
Saudades de mãe
Súplica do encarcerado
Vai vai
(JESUS, 1996, p. 5)

Nestes títulos dos dez poemas que iniciam a *Antologia Pessoal*, podemos ver, a despeito dos títulos, o tema que carregam: a exaltação de um político e do país, saudosismo da mãe, inspiração pelo amor ou pela beleza, religiosidade exacerbada e decepção amorosa. Esses temas são recorrentes do Romantismo, um estilo literário que predominou no século XIX. Assim, a edição feita pelo pesquisador no livro de poesias de Carolina Maria de Jesus permite que o leitor tenha a impressão de que terá contato com toda a poesia da escritora e que ela se enquadra em um estilo mais romantizado, com um eu-lírico “universal”, mesmo partindo da sua vivência.

A publicação de *Clíris: poemas recolhidos* (2019) também partiu de uma pesquisa, dessa vez realizada por Raffaella Fernandez (2015) que constatou que, na edição do livro de poesias de Carolina Maria de Jesus, *Antologia pessoal* (1996), várias poesias ficaram de fora da publicação, bem como o preâmbulo escrito pela própria escritora:

No estudo dos originais, realizado em minha pesquisa de doutorado, observei que não haveria apenas um livro original de poemas, mas duas versões finais, compostas por 101 poemas cada, além de diversos poemas e versos curtos registrados em quase todos os seus cadernos, escritos nas capas ou mesmo nos fôlios. As versões dos dois livros de poemas definidos por Carolina de Jesus estão precedidas de prólogos, redigidos por ela com algumas alterações de conteúdo. Assim, pode-se notar, que a versão publicada com 80 poemas não corresponde minimamente aos intentos gerais de Carolina de Jesus, como, por exemplo, o título do livro, que deveria ser, segundo ela, “Clíris”. Tampouco vem acompanhada de um dos dois importantes preâmbulos, que prescreveriam sua inserção no universo literário, com as respectivas dimensões de seu impacto enquanto autoria negra (FERNANDEZ, 2018, p. 384).

Dessa forma, percebe-se em *Clíris* uma edição que desconstrói a moldura colocada em *Antologia Pessoal* no trabalho poético de Carolina Maria de Jesus. A começar pelo título: *Clíris*, escolhido pela própria Carolina. Ao passar pela capa, nela tem a imagem feita em esboço-grafite com base em uma fotografia em que a escritora está autografando um livro, sem lenço na cabeça (como ela gostava de ser fotografada), com a página preenchida com sua caligrafia, contendo o trecho de um manuscrito onde Carolina conta sobre como aprendeu a ler. Há uma epígrafe onde a própria Carolina Maria de Jesus conta sobre surgem os versos que o leitor lerá. O prólogo também é de autoria de dela, onde ela conta como se constituiu como poetisa e sobre sua forma de criação de poemas. Depois disso, já vem seus poemas, sem interferência de nenhum texto externo que possa direcionar o leitor para alguma interpretação ou conclusão sobre a obra da escritora. As canções também fazem parte deste livro. Pela seleção organizada por Fernandez, o primeiro poema é “Os feijões”:

Os Feijões
Será que entre os feijões
Existem o preconceito
Será que o feijão branco,
Não gosta do feijão preto?
Será que o feijão preto é revoltado?
Com seu predominador
Precebe que é subjugado
O feijão branco será um ditador.

Será que existem rivalidades?
Cada um no seu lugar
O feijão branco é da alta sociedade.
Na sua casa o feijão preto não pode entrar
Será que existem desigualdades
Que deixa o feijão preto lamentar
Nas grandes universidades

O feijão preto não pode ingressar

Será que existem as seleções
Prêto pra cá e branco pra lá
E nas grandes reuniões
O feijão prêto é vedado a entrar?
Crêio que no núcleo dos feijões
Não existem as segregações.
(JESUS, 2019, p. 25)

Neste poema, já de antemão, desconstrói a imagem de um eu-lírico universalizado, cunhada por Meihy em *Antologia Pessoal* (1996), pois há a presença de um eu enunciador que questiona a desigualdade entre negros e brancos, bem como a exclusão do negro das “grandes universidades”. Ao final, ela constata que todos pertencem à mesma espécie “Crêio que no núcleo dos feijões/ Não existem as segregações”, ao inferir que “feijões” significa “seres humanos”.

Assim, segue a seleção dos dez primeiros poemas, em *Cliris*:

Os feijões
Negros
Meu avô
Deus
A passarada
Súplica do mendigo
O custo de vida atual
É orgulho da nossa gente
O pequenino
O exilado
Minha filha
Agruras de poeta
A empregada
(JESUS, 2019, p. 9)

Percebe-se, nesta seleção, a preocupação em mostrar uma poetisa também ligada a sua raça, como nos poemas “Os feijões”, citado anteriormente, e em “Negros”:

Negro tem todos os defeitos
Sofre sempre humilhação
Se reclama o seu direito,
Nunca o negro tem razão.

O negro não tem defeito
Tem qualidade e valor
O Judas não era preto
E vendeu Nosso Senhor
(...)
(JESUS, 2019, p. 26)

Também neste trecho do poema “Negros” há um eu enunciador negro que contesta sua realidade e busca valorização. O terceiro poema do livro remete à memória do avô da escritora:

Meu avô

Quando estava contente, cantava:

Cuidado com esta negra!
Que esta negra vai contá.
Cuidado que esta negra
É puxa-saco da sinhá.

Cuidado com esta negra
Que esta negra já contô.
Cuidado que esta negra
É puxa-saco do sinhô. (...)
(JESUS, 2019, p. 26)

O avô lembrado no poema com a cantiga da época da escravidão remete à ancestralidade tanto de Carolina como também do povo negro e de suas dificuldades enfrentadas por séculos de escravização. Até mesmo a religiosidade abordada ressalta um Deus que não exclui pela raça, como vemos no poema “Deus”:

(...) No céu não há preconceito,
Lá não pretere o preto,
Não há orgulho nem vaidade,
Reino que para lá chegar
É necessário praticar
A caridade.
(...) (JESUS, 2019, p. 28)

Os demais poemas seguem trazendo temas como a crítica econômica e social, a maternidade, a decepção amorosa, a solidão, a vida de poeta, enfim, uma grande variedade que dificilmente permite um enquadramento único, seja na temática, seja no estilo ou seja na estrutura. Com *Clíris*, a poesia de Carolina Maria de Jesus finalmente chega ao público liberta de barreiras de forma a evitar que a edição obnubile algum aspecto da identidade, da personalidade ou da forma de escrever de Carolina Maria de Jesus. Outro ponto relevante da edição de *Clíris* é que, somente ao final dos poemas, o leitor vai encontrar dois textos externos: *As margens como celeiro da palavra* – escrito por Raffaella Fernandez e *O que escondem os muros do universal* – escrito por Regina Dalcastagnè, ao contrário do que ocorreu em *Antologia Pessoal* onde a fala dos pesquisadores antecede o texto de Carolina Maria de Jesus.

Com esses apontamentos, não se pretende aqui desmerecer outras publicações ou edições realizadas nos textos de Carolina Maria de Jesus, mesmo porque já é um fato importante seus textos terem alcançado a publicação, dentro do contexto de uma sociedade onde a mulher negra estava predestinada ao trabalho doméstico e longe das letras. No entanto, é necessário romper com as amarras herdadas do nosso histórico social elitista, escravista e patriarcal, bem como superar a valorização exclusiva do literário canônico. Dessa forma, salienta-se a transformação pela qual o processo de edição vem passando, sob o olhar decolonial, edição sob a ótica feminina, a qual não se submete aos moldes patriarcais de neutralização da mulher, de sua personalidade, de seus adjetivos, de suas potencialidades e de suas contradições. A poesia de Carolina Maria de Jesus ganhou contornos, com a edição feminina, que destacam também sua decolonialidade, sua luta e insubmissão aos moldes instaurados na sociedade desde a escravização do povo negro.

Considerações Finais

Levando em conta o contexto histórico-social vivenciado pela escritora, é notável um apagamento e silenciamento da voz da poetiza Carolina Maria de Jesus, em uma reclusão à escritora favelada de diários durante sua existência.

Já no contexto atual, postumamente, onde se reconhece a existência da produção poética Caroliniana, pode-se identificar dois momentos distintos: um em 1996, onde estudiosos preparam o público para a recepção dos poemas de Carolina Maria de Jesus; e outro momento, em 2019, onde a edição permite que a própria Carolina se apresente e introduza seus poemas e sua forma de criar poético, trazendo, portanto, para um contexto de produção decolonial, no qual ela se enquadra como uma grande escritora negra, autêntica, crítica, potente e insubmissa.

REFERÊNCIAS

DAVIS, Angela Y. **Mujeres, raza y classe**. Madrid: Tres Cantos, 2004.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

FERNANDEZ, Raffaella. **Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus**. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP : [s.n.], 2015.

_____. **A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus**. 1ª edição. Ebook. Brasília: Edições Carolina, 2018.

_____. **A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus**. São Paulo: Aetia Editorial, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. Edição Popular, 1963.

_____. **Antologia pessoal**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (org. Meihy, José Carlos Sebe Bom).

_____. **Diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP editora, 2014.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org). O Inventário de uma Certa poetisa. In: JESUS, Carolina Maria de. **Antologia Pessoal**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

**ESCRITURA EPIFÂNICA:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE LAÇOS DE FAMÍLIA, DE CLARICE
LISPECTOR E OLHOS D'ÁGUA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

DEBORA KEYTE RODRIGUES LIMA
MÔNICA MARIA FEITOSA BRAGA GENTIL

RESUMO: Este artigo visa, a partir da pesquisa em andamento no projeto de pesquisa “Escritura Epifânica: uma análise comparativa entre Laços de Família, de Clarice Lispector e Olhos D’água, de Conceição Evaristo” na Universidade Estadual do Piauí, fazer uma análise comparatista entre as obras Laços de família de Clarice Lispector e Olhos d’água de Conceição Evaristo, mostrando como a escrita epifânica é demonstrada nessas narrativas. A pesquisa é de caráter hermenêutica e comparatista, e trabalhará com o conceito de epifania sustentado por Olga de Sá (1978) em seu livro *A escrita epifânica de Clarice Lispector* e seguirá buscando subsídios para a identificação da epifania em alguns textos de Clarice Lispector apoiando-as nas definições e análises de Nunes (1989) e de Sant’Anna (1973). Para a análise da estrutura narrativa comparatista será utilizado o modelo de Affonso Romano de Sant’Anna (1973, p. 187) que trata esse fenômeno como “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação”. Na investigação, procura-se sustentar a ideia da aparição epifânica evidente na obra de Clarice Lispector e de Conceição Evaristo, além disso, apontaremos semelhanças, que evidenciam o momento da crise do personagem, que os fazem refletir sobre suas vidas.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita Epifânica. Análise Narrativa. Clarice Lispector. Conceição Evaristo.

INTRODUÇÃO

No livro **A escrita epifânica de Clarice Lispector**, Olga de Sá (1979) separa um capítulo inteiro para tratar desse fenômeno, definindo o conceito e o procedimento da epifania. Ela encontra em Joyce a fonte de fundamentação para sua pesquisa e revela que a epifania é um acontecimento pertinente nas obras de Clarice Lispector, embora esse termo nunca ter sido usado pela autora, Olga também acrescenta considerações de outros autores que ajudam a dar clareza aos vários significados do termo. “O termo epifania vem do grego *epi* = sobre; *phaino* = aparecer, brilhar; *θεοφάνεια* *epiphaneía* significa manifestação, aparição.” (Sá, 1979, p. 168). Em sua origem, a epifania é um conceito relacionado ao Cristianismo e na Bíblia mostra a forma de como Deus se revela ao homem, ou seja, “aparição ou manifestação divina” ou “festividade religiosa com que se celebra essa aparição” a bíblia é uma completa revelação desde Gênesis à apocalipse, por diversas vezes a epifania faz-se presente, mas existem momentos em que a epifania é imprescindível aos que assim sentem esse descortínio, a estudiosa Olga de Sá (1979) revela que o fenômeno epifânico é perceptível à todos os sentidos como mostrado por todo o livro sagrado.

A epifania constitui, portanto, uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até ao tato (Gn 32,24; Jo 20,22). O Antigo Testamento destaca o ouvir, o Novo Testamento, o ver, como nas provas da Ressurreição de Cristo. (Sá, 1979, p. 169)

Olga de Sá (1979) afirma que em Joyce é possível o reconhecimento de três tipos de epifania ou procedimentos epifânicos, são elas:

1º) a epifania visão como revelação presentativa, imediata, provida ou não de desenvolvimento, explicitação, comentário. (...) 2º) a epifania – crítica como reversão irônica (a antiepifania). (...) 3º) a epifania – linguagem (revelada na própria palavra), epifania operativa ao nível da microestética. (Sá, 1979, p. 192).

Quando a autora fala da epifania em Clarice Lispector ela faz a percepção desses elementos nas obras. Ao longo do tempo, vários estudiosos dedicaram – se a dar um novo sentido ao termo, revelando uma conotação de sentido literária, Azevedo explica que epifania é uma técnica de escrita e que a forma em que a epifania aparece desperta o interesse da psicanálise na descoberta de como este evento se revela no cotidiano.

(...) corresponde a uma proposta técnica de escrita e constitui objeto de estudo e debate por parte de literatos e aficionados da arte. Seu caráter singular, seu feito de surpresa e non-sense despertaram a atenção da Psicanálise, através da abordagem feita por Lacan no Seminário XXIII, “Le Sinthome”. (Azevedo, 2004, p. 1)

Affonso Romano de Sant’Ana (1973, p. 187) define como “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação”.

É a percepção de uma realidade atordoante, quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos indivíduos, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve a personagem (MELO, 2008). Sant’Ana define o termo como uma “Revelação”, ou seja, um episódio comum pode se transformar em um momento de reflexão e tensão do personagem com o mundo. “Esse “momento privilegiado” não precisa ser “excepcional” ou “chocante”; basta que seja revelador, definitivo, determinante.” (Sá, 1979, p.165), todos estão sujeitos a passar por este momento, ao perceber uma realidade que cause um tipo de náusea, um momento bem perturbador que possa fazer um descortínio desta realidade, a vida é uma rotina, independentemente das ocupações diárias, não precisa um evento grande para que fique em evidência o momento de revelação. Benedito Nunes (1989) atribui a esse momento o nome de “descortínio silencioso” o momento de revelação é sutil, em silêncio vai acrescentando ideias ao momento pode – se dizer “frágil” revelador, somente depois em um ensaio de mesmo nome ele emprega, o termo epifania. Massaud Moisés (apud SÁ,1979, p. 165):

refere-se ao “instante existencial”, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se “por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz côm a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra.

Todos esses conceitos levam ao seguinte ponto, a epifania é um momento de revelação, momento luminoso e modificador, para as personagens. Em algum momento das nossas vidas podemos encontrar algum fator determinante que nos leve a ver coisas nunca vistas antes, Olga de Sá confirma no trecho a seguir:

Depois tudo se dissolve sob nossos passos. Aquele momento, porém, adquiriu um valor, uma realidade, e a experiência torna-se fim de si mesma. É um momento de êxtase, que gostaríamos de prender entre os dedos. Vistos sob uma luz instantânea e nova, podemos tentar fixar tintas e cores estranhas, odores delicados ou as feições de um ser amado. (SÁ, 1979, p. 170)

Esse descortínio causa um profundo impacto e a partir desse momento tudo começa a mudar. A epifania pode ser comparada a menarca, esse momento é único na vida de uma adolescente e a partir dele toda a sua vida muda, ela passa para um novo estágio, nada será mais como antes.

CLARICE LISPECTOR E A EPIFANIA

Para detectarmos a epifania em Clarice Lispector, devido a complexidade dos contos, elegemos o conto Amor, teremos como base teórica os estudos de Nunes (1989) e de Sant'Ana (1973). Para Nunes (1989) a epifania é explicada por meio de uma “tensão conflitiva” que quase sempre resulta no Clímax, essa tensão conflitiva é provocada por um fato comum do cotidiano, uma pessoa ou um lugar, é o momento de conflito entre o personagem e o mundo. Em seguida, ele fala de Anticlímax seria o retorno do personagem, quando o conflito retorna a sua situação de origem. É exatamente o que acontece com a protagonista Ana, quando ela se depara com um cego mascarando chicletes. A protagonista Ana, que leva uma vida tranquila com o marido e filhos, depara-se um dia, voltando das compras, com um acontecimento que a deixa muito perturbada, num estado de náusea e de profunda intranquilidade. De dentro do bonde, ela observa um cego mascarando chiclete: “(...) algo estranho e hostil que o cego lhe revelara, e que agora, fascinada, experimentando um estado de verdadeiro êxtase, vê estender-se sobre o mundo inteiro” (NUNES, 1989, p. 85). Esse momento de revelação e tensão conflitiva transformou – se no Clímax “Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem mascava chicles” (LISPECTOR, 1990, p.20). Ana continua em crise durante todo o trajeto de volta para casa.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascarando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. (LISPECTOR, 1990, p. 30)

Sant'Ana acredita que o conto deve ter duas leituras, uma pelo eixo sintagmático e outra pelo paradigmático. À simplicidade da sintaxe parece unir-se a complexidade da semântica de Clarice Lispector “Sua sintaxe parece estar do lado sintagmático e da simplicidade, e nessa ficção

a semântica conjuga-se com o paradigmático e com a complexidade. O vasto léxico sistêmico e fundamental da autora se compõe de palavras que têm um sentido específico” (MELO, 2008). No conto Amor, um dos contos do livro Laços de Família, a protagonista Ana é uma dona de casa que leva uma vida tranquila, porém há um desejo em Ana que ela insiste em ignorar, já que isso colocaria em risco a sua vida rotineira e normal, era exatamente uma situação confortável para uma mulher daquela época, a vida de Ana era perfeita, os seus filhos eram bons, a casa era espaçosa. Num trecho (p. 24) do livro mostra a rotina da personagem:

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação. Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estava aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores, cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno dos empregados do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, suas mãos pequenas e fortes, sua corrente de vida.

A epifania no conto mostra a Ana que a vida não estava tão perfeita como ela acreditava, ela sentiu – se angustiada, sentia – se inútil após cada atividade feita em casa, havia uma certa hora em que o perigo se aproximava, era o momento em que ela era levada a pensar sobre sua condição, em como a sua vida era um enfado, querendo a liberdade.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindoa, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha - com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera. (p. 25).

A EPIFANIA EM CONCEIÇÃO EVARISTO E ESTRUTURA DO CONTO

Conceição Evaristo utiliza a epifania por uma técnica chamada Leitmotiv, usada a princípio na música, que nasce no período romântico pelo compositor alemão Richard Wagner, porém tornou – se uma estratégia que pode ser usada na literatura ou em outras áreas. Harmon define o conceito dessa técnica:

Leitmotif: In literature an intentional and recurrent repetition of a word, a phrase, a situation, or an idea. Such repetition tends to unify a work through its power to remind the reader of its earlier

occurrences. The phrases "A stone, a leaf, an unfound door" and "Ghost, come back again" in Thomas Wolfe's Look Homeztard, Angel are examples of leitmotives. In a subtler way, "rain" in A Farewell to Arms functions as a leitmotif. (HARMON, 1985, p. 244)¹³²

Best destaca que em relação ao uso literário, acrescenta o efeito de lembrança da personagem, do objecto ou da situação através da repetição, bem como o seu papel na organização da narrativa (1972, p. 289, apud SOUSA, 1999, p. 76). O momento epifânico é um momento de descortínio para a personagem Conceição Evaristo fazendo uso dessa técnica, utiliza termos que sugerem a epifania presente na sua escrita, são termos que traduzem, sugerem ou caracterizam situações que consideramos momentos de revelação para o personagem. É comum encontrarmos em algumas narrativas, em especial, os contos de Olhos d'água, um momento em que o personagem feminino procura sua real identidade; consciente de sua situação, ele tenta aceitá-la ou, por vezes, escapar dela. Esse tipo de momento nos faz refletir sobre possíveis paralelos com o conceito de epifania, analisado anteriormente. Para o leitor esse momento faz com que ele se conecte com a obra, no caso do conto aqui analisado, quando ocorre a repetição das ondas, a monotonia com que a vida se repete sempre da mesma forma dia após dia, insistindo sempre em mostrar a correria, o leitor liga esse recorte ao seu cotidiano, e essa repetição causa um tremendo impacto. Na estrutura narrativa, temos dois espaços físicos em que o conto se passa, o primeiro é na avenida prédio em Copacabana, Avenida Rio Branco e o segundo fator que evidência o momento da epifania é o calçadão da praia, o tempo é psicológico quando o narrador fala sobre as memórias da personagem principal quando ele relembra que Cida sempre foi inquieta, o enredo é linear ele começa apresentando a personagem e o local da trama, tem o momento de complicação que é o momento em que Cida está fazendo o seu cooper, o Clímax que é o momento da epifania e o desfecho que é quando ela decide tirar um tempo para ela, e o narrador é onisciente.

ANÁLISE COMPARATISTA

Escolhemos para Análise o conto O cooper de Cida do livro Olhos d'água, para melhor compreensão acerca do fenômeno epifânico mencionado no referido trabalho, usaremos o modelo de Sant'Anna para análise da estrutura narrativa, que segue os seguintes critérios a serem observados: Colocação do personagem numa determinada situação, preparação de um incidente ou evento discretamente pressentido, ocorrência do incidente ou evento e desfecho em que se mostra ou se considera a situação do personagem após o evento ou incidente. o conto é narrado na terceira pessoa do singular por um narrador onisciente e à primeira vista impassível e objetivo a estrutura geral proposta por Sant'Anna pode ser percebida durante toda a narrativa. O conteúdo das quatro fases são:

1. A protagonista Ana, dona de casa no Rio de Janeiro, aparentemente sem ambições se não aquelas de ter a família contente, vai voltando de compras em um bonde, deixando levar – se pelos pensamentos do cotidiano.

¹³² Leitmotiv: Na literatura, uma repetição intencional e recorrente de uma palavra, frase, situação ou ideia. Essa repetição tende a unificar uma obra por meio de seu poder de lembrar o leitor de suas ocorrências anteriores. As frases "Uma pedra, uma folha, uma porta não encontrada" e "Fantasma, volte novamente" em Look Homeztard, Angel, de Thomas Wolfe, são exemplos de leitmotives. De uma forma mais sutil, "chuva" em A Farewell to Arms funciona como um leitmotiv.

2. Ana avista um cego mastigando goma que a prende metaforicamente com sua existência inquietante e põe-na em desequilíbrio com o mundo, enfatizado pelo derramar das suas compras; este efêmero acidente torna-a violenta e involuntariamente diferente dos outros aos quais ela com sentimento de paz, segurança e anonimato anteriormente tinha pertencido.

3. Atônita com a situação inesperada (e para ela também desesperada e desesperante), Ana passa o seu ponto de descida e entra no Jardim Botânico cuja atmosfera envolvente a ajuda a sentir, perceber e pensar as coisas de maneira inabitual.

4. Ana volta a casa e às suas obrigações familiares, domésticas e quotidianas.

Para Affonso Romano de Sant'Anna, a mais importante dessas quatro unidades funcionais será a terceira já que nela ocorre a epifania e ele considera toda a obra narrativa de Clarice como uma escrita epifânica. Portanto, utilizaremos o modelo de Sant'Anna, no qual o autor atribui à última etapa do processo epifânico a “situação” do personagem após o incidente para a análise do conto O cooper de Cida. Parece até bem mais razoável, pois é impossível retomar a mesma situação depois de passar por um fato ou um momento perturbador (bouleversant), a não ser que Nunes se refira apenas ao estado aparente do ser, ao quotidiano prático do personagem. Nas demais etapas dos dois modelos, as diferenças são mínimas. Cida é uma personagem de vinte e nove anos, que mora em um prédio de Copacabana e trabalha na Avenida Rio Branco, sua vida é uma constante correria, ela acredita ser necessário viver desse modo, sendo preciso correr atrás de tudo, passado, presente e futuro sem pausas para respirar ou pensar, conforme o trecho: “Ela era uma desportista natural. Corria o tempo todo querendo talvez vazar o minguado tempo do viver. Era preciso buscar sempre.

O que tinha ficado para trás, o agora e o que estava para vir.” (EVARISTO, 2014, p. 41) Tudo tinha que ser no imediatismo, no ritmo de um Cooper, até mesmo a missa ela assistia pela metade, por causa da recomendação da mãe, ela “corria sobre a corda bamba, invisível e opressora do tempo.” O tempo era o seu maior opressor, exercendo sobre ela uma certa “pressão”. “Era preciso avançar sempre e sempre.” Fazendo uma analogia, ela é como uma máquina, feita para produzir sem pausas e sem limites. O ritmo rotineiro de Cida é um pouco diferente da rotina de Ana, em razão da natureza de Cida ser assim, porém semelhante devido a monotonia dos dias, continuam sempre os mesmos afazeres, uma ação repetitiva que causa angústia. Aconteceu então o momento epifânico, um momento de revelação para Cida, mostrado no fragmento a seguir:

Aumentara vertiginosamente o hábito de correr. Todas as manhãs, os pés de Cida pisavam rápido o calçadão da praia. Iam e vinham em toques rápidos e furtivos, como se tivessem envergonhados dos carinhos que o solo pudesse lhes insinuar no decorrer da marcha. A moça imprimia mais e mais velocidade a sua louca e solitária maratona. Corria contra ela própria, não perdendo e não ganhando nunca. Mas naquele dia, a semidesperta manhã inundava Cida de um sentimento pachorrento, de um desejo de querer parar, de não querer ir. Sem perceber, pela primeira vez viu o mar. (EVARISTO, 2014, p. 74).

Conforme a teoria de Sant'Ana, uma ação do cotidiano simples e rotineira transformou-se em um momento de revelação para Cida, a partir desse momento, a personagem entra em conflito, num momento íntimo perturbador e continua olhando para o mar observando a

monotonia dos seus movimentos, comparando com a sua vida que também seguia a mesma rotina. Como mostra no fragmento a seguir:

A princípio experimentou uma profunda monotonia observando os movimentos repetidos e maníacos das ondas. Como a natureza repetia séculos e séculos, por todo o sempre, os mesmos atos? O dia raiar, a noite cair, o sol, a lua... O mar magnânimo lavando repetidamente, a curtos intervalos a areia circundante. Tudo monótono, certo e previsível. Tão previsível como os principais atos dela: levantar, correr, sair, voltar. (EVARISTO, 2014, p. 74)

Cida reflete sobre a sua condição e ver a urgente necessidade de tirar um tempo para si, “Lembrou-se então que era uma mulher e não uma máquina desenfreada, louca, programada para correr correr.” (EVARISTO, 2014, p. 74), esse momento também revelou para Ana que ela necessitava experimentar uma vida de alegria, demonstrando ser necessária uma mudança, entretanto, ela imagina que deve permanecer nesta situação, “Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera.” (LISPECTOR, 1990, p. 25). Ao mesmo tempo que Cida sente essa necessidade de mudança, ela ainda fica perplexa, num conflito interno, quando começa a observar a despreocupação do outro com o tempo “Como uma pessoa, em plena terça-feira, às seis e cinquenta e cinco da manhã, podia estar tão tranquilamente brincando no mar? Deveria ser extremamente rico. O nadador continuava com a sua brincadeira.” (EVARISTO, 2014, p. 75).

Da mesma maneira que Ana volta para casa transtornada, este conflito também perdura em Cida durante seu trajeto para casa “Ela lembrou-se que já passava da hora de voltar para casa. Era preciso continuar suas ações rotineiras, incorporar-se novamente ao cotidiano.” (EVARISTO, 2014, p.75), porém quando ela retorna, enfim decide - se por tirar um tempo para ela, houve a quebra da rotina:

Hoje ela não iria trabalhar, queria parar um pouco, não fazer nada de nada talvez. E só então falou significativamente uma expressão que tantas vezes usara e escutara. Mas falou tão baixinho, como se fosse um momento único de uma misteriosa e profunda prece. Ela ia dar um tempo para ela. (EVARISTO, 2014, p. 76)

Seguindo a mesma linha de raciocínio de Sant’Ana que foi usada no conto Amor, o mesmo será aplicado ao conto de Conceição Evaristo.

1. Colocação do personagem numa determinada situação: Cida mora em um prédio de Copacabana e trabalha na Avenida Rio Branco, tem uma vida bastante corrida, limita - se somente ao trabalho e sempre faz o seu cooper.

2. Preparação de um incidente ou evento discretamente pressentido: Quando a personagem está fazendo o seu cooper o mar se torna perceptível aos olhos dela.

3. Ocorrência do incidente ou evento: No momento em que ela ver o mar ela é “inundada pelas águas” e mergulha agoniada pelos constantes pensamentos que leva a protagonista ao momento da epifania.

4. Desfecho em que se mostra ou se considera a situação do personagem após o evento ou incidente: Cida decide dar um tempo para ela.

Sant’Ana considera o momento da epifania o mais importante, embora todo os pontos mostrados serem de grande importância, mas para a nossa finalidade todos os passos revelam

fatos importantes para a análise desse momento, contudo, para as personagens participarem desse momento de revelação/epifânico, não foi necessário que acontecesse um evento fora do comum, uma simples ação do dia a dia como “correr”, no caso de Cida, e Ana que observou um cego mascando chicletes, permitiu que as protagonistas entrassem nesse caos interior e em reflexão constante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que a epifania é demonstrada em Conceição Evaristo como em Clarice Lispector, o modelo de Sant’Ana foi essencial para o devido entendimento acerca desse fenômeno nas obras, bem como o momento exato da epifania e a mudança na vida das personagens após esse momento de revelação, foi mostrado como esse ocorrido foi forte ao ponto de provocar uma crise nas personagens, este estudo foi o ponto de partida para a teoria da epifania comparatista dos contos apresentados, Conceição utiliza a epifania por meio da técnica Leitmotiv, que confere o momento revelador. É impossível a vida retornar ao estágio em que estava depois que passa por este momento epifânico. Quanto a vida das personagens podemos observar que embora Ana tenha passado por este momento, ela não consegue deixar o seu destino de mulher e sua vida de burguesa e Cida conseguiu refletir ao ponto de chegar em uma mudança significativa, apesar de acontecer essas mudanças ou não de comportamento, as personagens não são mais as mesmas de antes do momento revelador, agora elas chegaram a ter ciência da sua condição de vida, é impossível continuar a mesma depois desse estágio perturbador de alma e consciência, é como no exemplo dado anteriormente quando uma jovem passa pela menarca, ou indo além, quando uma mãe dar à luz a um filho, suas vidas não são mais as mesmas. A epifania por Olga de Sá evidenciam várias questões importantes, bem como a contribuição dos demais teóricos apontados durante este trabalho, porém é preciso ir além dos conceitos apresentados e por mostrar a vida das personagens antes, durante e depois de passar pela epifania o modelo escolhido esclarece com riqueza esses pontos nas obras aqui destacadas, por fim, a epifania como fenômeno principal é capaz de revelar tão profundos sentimentos, reflexões e mudanças, não só nas personagens, o leitor também é impactado e provocado a refletir sobre vários temas atuais da sociedade na qual estamos inseridos.

REFERÊNCIAS

- EVARISTO, Conceição. Olhos D’Água. Rio de Janeiro – RJ: Pallas, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. Laços de família: contos/ Clarice Lispector. – 20. ed. – Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- NUNES, Benedito. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.
- SÁ, Olga de. A escritura de Clarice Lispector. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SANT’ANA, Affonso Romano de. Análise estrutural de Romances. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. Ciênc.let., Porto Alegre, n.34, p.9-21, jul/dez. 2
- Holman, Clarence Hugh, A handbook to literature. Indianapolis: ITT Bobbs-Merrill Educational Publishi.g Company, 1985.

SOUSA, Elisabete Marques Jesus de. “A Técnica do Leitmotiv em Der Ring Des Nibelungen De Richard Wagner e em Buddenbrooks de Thomas Mann”. Tese de Mestrado. FLUL, 1999, p. 76.

CORPO, GESTO E ESCRITA EM NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

FRANCISCA LICIANY RODRIGUES DE SOUSA¹³³

RESUMO: A publicação de **Novas cartas portuguesas**, em 1972, representou uma ação importante para o momento político de Portugal. Em plena Ditadura Salazarista (1926-1974), Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa escrevem uma obra cujo conteúdo questiona a situação social das mulheres e os silenciamentos a que elas são submetidas. Para isso, as autoras compõem um livro cuja coerência nasce da fragmentação e em que palavra e corpo unem-se num gesto acumulado através do tempo. O objetivo desta pesquisa é verificar como a obra reflete sobre a literatura escrita por mulheres a partir da relação entre palavra e corpo. Para tal, tomamos como base teórica as pesquisas de Simone de Beauvoir (1969) sobre representação social e cultural das mulheres e de seus corpos; de Vilém Flusser (1994) sobre os gestos, em particular os gestos do amar e do escrever; de Michel Foucault (2013), sobre as representações do corpo enquanto instrumento de controle social e também possibilidade de burlar os sistemas vigentes; de Joanna Russ (2018) e Virgínia Woolf (2012, 2014), sobre a escrita das mulheres; entre outros. Cremos que, em **Novas cartas portuguesas**, a escrita das mulheres é discutida e enaltecida como possibilidade de reflexão e mudança do papel social dado ao feminino.

PALAVRAS-CHAVES: Mulher. Escrita. Corpo.

1 INTRODUÇÃO

A literatura, como toda arte, tem em seu cerne a potência de transformação. Em alguns momentos em específico, essa potência se deixa perceber e se põe em ação de modo mais forte. É o caso da obra **Novas cartas portuguesas**, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, lançada em 1971, na Portugal do Estado Novo. Misturando poesia, narrativas, cartas e textos dos mais variados formatos, as três autoras questionam o momento político e a situação social das mulheres.

O objetivo deste artigo é observar como essa obra reflete sobre a literatura escrita por mulheres a partir da relação entre palavra e corpo. Nesse processo, o gesto se configura meio de transição entre o corpo e a linguagem. O diálogo se estabelece em contato com Mariana Alcoforado e sua experiência de escrita de **Cartas Portuguesas** (1669). Procuramos, então, perceber como esses elementos se relacionam e contribuem para esclarecer nosso objetivo principal.

Dividimos o artigo em quatro seções: na primeira, intitulado “Entre Mariana(s) e Maria(s)”, elencamos os pontos de convergência entre as três autoras do século XX e a escritora do século XVII, Mariana Alcoforado. Além disso, pesa o fato de a maioria das figuras evocadas e criadas dentro do nosso objeto de estudo se relacionarem aos nomes Maria e Mariana, reafirmando constantemente a ponte entre as duas obras, ligação que se estabelece desde o título.

¹³³ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará-UFC

Às seções seguintes optamos por nomeá-las com trechos de **Novas cartas portuguesas**. Uma maneira de reforçar nossos argumento e, principalmente, trazer à baila a poeticidade do discurso. Assim, a segunda seção trata da relação corpo e escrita; a terceira reflete sobre gesto e palavra; e a última seção, sobre a potência de corpo, gesto e escrita dentro da obra.

Para tal desenvolvimento, baseamos nossa pesquisa nas teorias de Beauvoir (1980) e Perrot (2003, 2007), sobre a questão da mulher na sociedade e na cultura ocidentais; Foucault (2013), em suas considerações sobre o corpo; Flusser (1994), em seu estudo sobre os gestos; e em Woolf (2012, 2014) e Russ (2018), nas reflexões sobre a escrita das mulheres.

Acreditamos que pesquisar a relação entre corpo e escrita presentes em **Novas cartas portuguesas** muito contribui para o entendimento mais amplo sobre a escrita das mulheres, seus percursos e desafios.

2 MARIANA(S) E MARIA(S)

Novas cartas portuguesas é um livro que propõe um diálogo entre passado presente e futuro. Escrito durante a Ditadura Salazariana (1933-1974), período marcado por conservadorismo e repressão, a obra se coloca em um lugar de contestação e resistência desde o projeto de sua composição.

Em 1971, Maria Teresa Horta, conhecida por sua poesia de cunho erótico, fora agredida na rua devido ao conteúdo de seu último livro. Amiga de Maria Velho da Costa e de Maria Isabel Barreno, costumava encontrar-se com elas ocasionalmente para almoçar. Num desses encontros, surgiu a ideia de compor um livro a seis mãos, num exercício de liberdade criadora em meio à Ditadura. Nessa proposta, nenhuma das autoras assinaria os textos publicados. “A aflição e o susto viraram regras e pactos. O tema virou de fogo a peça de forja, a objecto de situar. O cerco, círculo, parábola. Parábola aberta” (BARRENO, HORTA, COSTA, 1974, p. 124).

Esse diálogo com o presente autoritário vai buscar no passado histórico e literário português a possibilidade de uma reflexão mais ampla a respeito das amarras vividas pelas mulheres na história, elas que sofrem a repressão e o conservadorismo mesmo quando não há ditaduras vigentes. Recorrendo à tradição literária portuguesa, as autoras veem na obra **Cartas portuguesas** (1669) e na figura de sua escritora uma ponte possível para olhar a mulher e a escrita num aspecto mais amplo.

Mariana Alcoforado (1640-1723) foi entregue a vida no convento desde os onze anos de idade. Durante a Guerra da Restauração (1640-1668), conheceu Noël Bouton de Chamilly, com quem teve um relacionamento. Depois da partida cheia de promessas do amado, Mariana se vê sem notícias nem contatos com o Marquês. Daí nascem as cinco cartas marcadas de sentimentos de amor, tristeza, raiva, desespero e desilusão e que, embora não tenham sido escritas com a intenção literária, tornaram-se um documento importante para a literatura portuguesa.

Para além da beleza e apuro de sentimentos e linguagem, as cartas da freira de Beja também trazem, em seu contexto de criação, importantes reflexões sobre a condição social feminina e a escrita das mulheres. Durante muito tempo e, decerto modo, até hoje, há contestações da sua autoria (COLEPICCOLO, 2007), havendo, inclusive, quem defenda serem as cartas escritas pelo próprio Noël Bouton. Este entrave não deixa de ser representativo da história da autoria literária das mulheres, como veremos mais à frente.

Nesse contexto, “as três Marias”, como ficaram conhecidas as autoras de **Novas cartas portuguesas**, estabelecem um diálogo com Marias (elas mesmas e outras), bem como com Marianas (a de Beja e outras), reais e inventadas, numa grande retomada dos conflitos e proibições por que passaram e passam as mulheres. Através de cartas, poemas dos mais variados formatos, narrativas e textos dos mais variados usos, as autoras do século XX estabelecem uma conversa entre épocas, desde Mariana, no século XVII.

De Mariana tiramos o mote, de nós mesmas o motivo, o mosto, a métrica dos dias. Assim inventamos já de Mariana o gesto, a carta, o aborto; a mãe que as três tivemos ou nunca e lha damos. A acusamos, recusando-nos a ilibá-la por fraqueza, cobardia, fazendo dela uma pedra a fim de a atirarmos aos outros e a nós próprias (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 88).

Partindo da relação entre paixão, amor e escrita, há o questionamento sobre as possibilidades de transgressão e de mudança de postura evocadas pelas palavras e gestos das mulheres, principalmente, daquelas que escrevem.

3 “OUVE, MINHA IRMÃ, O CORPO. QUE SÓ O CORPO NOS LEVA ATÉ OS OUTROS E ÀS PALAVRAS”

A experiência de amor proibido, escuso e condenado de Mariana é retomada muitas vezes na obra das três Marias. A paixão que é, antes de tudo carnal, e, por isso mesmo, condenável, é evocada através das vivências que o corpo da mulher experimenta na busca de exercitar seu desejo. Contudo, um corpo não é apenas um corpo. Ele é também lugar de identidade, de onde se parte para sentir, refletir e agir. Como nos afirma Foucault (2013, p. 14), “O corpo é o ponto zero do mundo”.

Histórica e culturalmente, o corpo da mulher é marcado como lugar de silêncio e controle. O pudor, as regras, a educação, a limitação a que esse corpo é sujeitado marcam uma maneira de estar no mundo, cujo silêncio é o maior distintivo e o falar e o agir as suas transgressões. Sobre isso, Michelle Perrot (2013, p.13) afirma:

Há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza - quadros, esculturas, cartazes que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade.

Em **Novas cartas portuguesas**, as experiências corporais no amor são evidenciadas como modo de evocar a palavra e de transgredir o papel passivo e limitado que é dado ao corpo, à linguagem e às experiências das mulheres. “Inevitavelmente, passámos de amor à história e à política, e aos mitos que calçam circunstâncias históricas e políticas [...]” (BARRENO, HORTA, COSTA, 1974, p. 102).

Simone de Beauvoir (1980), em **O segundo sexo**, defende que a construção do que é “ser mulher” se dá culturalmente e as diferenças entre os sexos são marcadas como modos de

atrelar a mulher a um papel passivo, limitado à reprodução a ao casamento. Dentro dessa perspectiva, os mitos, hábitos, crenças e comportamentos foram criados pelos homens colocando a mulher no papel do Outro, fazendo-a crer numa essência da qual ela precisa se aproximar para conseguir alguma identidade.

Em **Novas cartas portuguesas**, essa visão contemplada por Beauvoir (1980) é reforçado em vários momentos. No trecho “Redação de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja”, por exemplo, encontramos a visão de uma menina sobre o que observa do mundo quanto às tarefas consideradas próprias a homens e a mulheres. Enquanto classifica como tarefas do homem “aquelas da coragem, da força e do mando” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 289), as tarefas das mulheres, além de ter filhos e educá-los, são aquelas relacionadas socialmente ao cuidar do outro, como ser professora, criada ou enfermeira. Maria Adélia também coloca entre as tarefas das mulheres saber disfarçar e ter manha, lembrando que, num mundo de homens, a mulher precisa ser esperta para se defender. Através da redação de uma menina em idade escolar, há a constatação de que, socialmente, as mulheres são limitadas quanto as suas possibilidades de ação e há também a contestação das dificuldades pertinentes a essa posição. É possível perceber que as conclusões de Maria Adélia se dão não apenas pela observação ao seu redor, mas são construídas pelo discurso dos pais, pelos educadores e pela cultura que a cerca. Sendo assim, o contexto cultural é matéria e moldura para a reprodução dos comportamentos estereotipados de homens e mulheres.

Nesse contexto, a obra questiona o papel da literatura na construção e contestação dessa base cultural. “O que pode a literatura, irmãs, as palavras, contra tudo isso? Havendo ainda por cima a contar sempre com que: «a mulher não tem uma cultura própria. Ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nessa cultura, alienada»...” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 286).

A literatura e as palavras se tornam, então, instrumentos de análise da posição da mulher dentro dessa sociedade e dessa cultura. O corpo, que sente, identifica e expressa, é o meio de estar e pensar dentro dessa cultura e dessa sociedade.

Talvez de amor ou de morte vos fale, disse a outra. De ambas as coisas; escreveste: «ouve, minha irmã o corpo. Que só o corpo nos leva até aos outros e às palavras», «tu és fruto, Mariana, e produto, e lento gemido de um sintoma tão perdido e reencontrado, retornado sempre ao longo de uma magra história...é medo e medo ainda, sem qualquer segredo ou habilidade...que tudo de posse é macho, Mariana, e ainda hoje...Brando queixume que te escapa, me ocupa, me emprenha, me ultrapassa e mata: minha escrita...te fingi querer até ao vício» (BARRENO, HORTA, COSTA, 1974, p. 363).

Retomando o gesto de Mariana, cuja expressão e ousadia se deram através do amor e da escrita, do corpo e da palavra, as autoras questionam as limitações da vivência e da cultura em que as mulheres estão inseridas e nas quais elas se relacionam com os homens. Amar e escrever são os motes a atrair outros gestos que expressam a identidade e o lugar das mulheres no mundo.

4 “ONDE REINVENTAR O GESTO E A PALAVRA?”

Os gestos de Mariana foram os de amar e escrever. São estes dois atos que unirão Marias e Marianas na busca por refletir e revolucionar o silêncio e o aprisionamento histórico, cultural e social da mulher.

Este amor, no entanto, não é encarado como idealização romântica ou o que direciona toda a vida de uma mulher, como se é educado a pensar. As mulheres são preparadas para o amor e a realização através do casamento e dos filhos. “Assim são os homens, amor de mulher para eles é entrega, obediência, serviço, gratidão” (BARRENO, HORTA, COSTA, 1974, p. 182). O amor evocado em **Novas cartas portuguesas** está ligado ao corpo. É um amor mais pretexto que finalidade, mais caminho que chegada. “[...] provar que Mariana nunca foi mais que seu convento e que o senhor de Chamilly apenas lhe foi pretexto de vir escrevendo a nosso encontro” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 38).

A partir dos gestos de amar, mais gestos são lembrados. Alguns ligados às experiências corporais convencionais das mulheres, como gestar e parir; outros, às atividades cotidianas associadas às mulheres, como costurar e cozinhar. No entanto, o gesto de amar é evocado enquanto possibilidade de transgressão. O amor refletido é carnal e está na seara do desejo e do prazer. Este é o gesto de amar proibido às mulheres tanto em realização quanto em expressão.

Nas sociedades do conservadorismo e da proibição, como costumam ser as regidas por ditaduras ou como, geralmente, o são a maioria para as mulheres, mostrar o amor carnal, o desejo e o sexo é proibido e tido como vergonhoso. Amar e expressar esse tipo de amor torna-se gesto de revolução. “*El gesto de amar, sin embargo, no lo vemos, porque la presión social lo ha desplazado al mundo de lo privado, y lo privado es por definición algo invisible; y cuando, por la contrapresión se desliza hacia el mundo público, aparece precisamente como un gesto protestatario [...]*” (FLUSSER, 1994, p. 69)¹³⁴.

É no amor que o corpo se desloca dos estereótipos e ideias criadas para ele e que o anulam do mundo. Michel Foucault (2016), em **O corpo utópico, as heterotopias**, afirma que o amor se aproxima da ameaça da morte e da ilusão do espelho, pois nesses há a sensação de se estar presente e se suavizam as utopias lançadas sobre nosso corpo. “No amor o corpo está *aquí?*” (FOUCAULT, 2016, p.16, destaque do autor).

Escrever se equipara a esse gesto por ser também ato que, durante muito tempo, foi proibido às mulheres. Mesmo hoje, diante de maior liberdade da escrita, as mulheres enfrentam desconfianças e julgamentos dos quais os homens se abstém. Virgínia Woolf (2012), em **Profissões para as mulheres e outros artigos feministas**, defende que escrever, para uma mulher, é extremamente desafiador, visto que a cultura e a sociedade foram feitas por homens e para homens. Durante muitos anos sem acesso à leitura, à escrita e à educação formal, preparadas para o lar e o casamento, as mulheres foram incentivadas a silenciar e a não se expor. Mesmo depois de conseguir alguma liberdade, ainda lutam com elas mesmas, diante do peso de inúmeras gerações em que lhes fora negado o direito de se expressar. A partir de sua própria experiência, a escritora inglesa afirma que, para escrever, uma mulher necessita matar o “anjo do lar”, aquela voz interior que a lembra de suas limitações e coibições para se expressar livremente. Além disso, mesmo que se consiga superar esse entrave, outros maiores estarão à frente, dentre eles, conseguir, por exemplo, abordar as próprias experiências corporais.

¹³⁴ “O gesto de amar, porém, não o vemos, porque a pressão social o deslocou para o mundo do privado, e o privado é, por definição, algo invisível; e quando, por contrapressão, se desloca até o mundo público, aparece precisamente como um gesto manifestante [...].” (FLUSSER, 1994, p. 69, tradução nossa).

Foram duas das aventuras de minha vida profissional. A primeira – matar o Anjo do lar – creio que resolvi. Ele morreu. Mas a segunda, falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, creio que não resolvi. Duvido que alguma mulher já tenha resolvido. Os obstáculos ainda são imensamente grandes – e muitos difíceis de definir. [...] Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar (WOOLF, 2012, p. 17).

Mesmo no final do século XX, época em que Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa estavam a compor suas obras, falar das experiências do corpo era visto como algo complexo. Ainda que a escritora se proponha a enfrentar seus receios internos e escreva sobre o tema, a sociedade terá meios de silenciá-la, recorrendo muitas vezes ao uso da violência física, como ocorreu com Maria Teresa Horta, ou por meio de ameaças e processos, como o que as três autoras tiveram que lidar após a publicação de **Novas cartas portuguesas**. Esse último episódio, aliás, é uma demonstração apropriada de que o questionamento primordial da obra (“Minhas irmãs: Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?” (BARRENO, HORTA, COSTA, 1974, p.253)) foi, de certo modo, respondido. O processo enfrentado pelas três Marias gerou uma movimentação das feministas fora de Portugal, exigindo que as autoras fossem inocentadas e denunciando as opressões que o Governo vinha aplicando.

A apreensão do livro e o processo instaurado às três autoras no contexto do Estado Novo provocou uma onda internacional de apoio inédita na história da literatura portuguesa, tendo os protestos e as manifestações em prol da causa das “Três Marias”, como viria a ficar conhecido o processo, atingido proporções inimagináveis: desde a cobertura do julgamento feita pelos meios de comunicação internacionais (*The Times*, *Le Nouvel Observateur*, etc.), até às manifestações feministas em várias embaixadas de Portugal no estrangeiro, passando ainda pela defesa pública da obra e das autoras levada a cabo por nomes como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Doris Lessing, Iris Murdoch ou Stephen Spender, foram várias as acções que fizeram com que este caso fosse votado, numa conferência patrocinada pela National Organization for Women (NOW), como a “primeira causa feminista internacional”¹³⁵.

No entanto, é inegável que o poder da linguagem é limitado e as autoras expressam a consciência disso, embora essa lucidez venha acompanhada também da ideia de que, mesmo limitada, a linguagem é uma maneira de se colocar no mundo, de pensá-lo e de movimentá-lo.

5 “NINGUÉM ME PEÇA, TENDE, EXIJA, QUE REGRESSE À CLAUSURA DOS OUTROS”

Como afirmado anteriormente, **Novas cartas portuguesas** propõem a reflexão sobre a escrita das mulheres através de um diálogo com uma das obras da tradição portuguesa. A escolha de **Cartas portuguesas** e de Mariana Alcoforado expõe algumas importantes questões sobre o tema.

A primeira delas se dá no fato de que uma mulher que escreve é uma mulher que reclama um lugar usurpado historicamente, mesmo que não haja a intenção ou a consciência disso.

¹³⁵ Citação presente no site do projeto **Novas Cartas Portuguesas**: 40 anos depois, executado pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa em comunhão com várias universidades.

Durante muito tempo, era proibido à mulher escrever e muitas, quando o faziam, recorriam a pseudônimos ou ao anonimato para conseguir publicar sem retaliações (WOOLF, 2014).

Quando essas mulheres escreviam assumindo a autoria, precisavam enfrentar o descrédito ou testemunhar seu trabalho ser atribuído a algum homem. Aconteceu, por exemplo, com Mary Shelley, com as irmãs Brontë (RUSS, 2018), com Rachel de Queiroz¹³⁶ e também com Mariana Alcoforado que, como apontado no início deste artigo, teve a autoria das cartas contestadas e, até mesmo, atribuídas ao próprio Conde de Chamilly. A postura das três escritoras de **Novas cartas portuguesas** em não só nomear Mariana como autora, mas também dar significado a isso demonstra a busca por trazer à tona não só a questão geral das mulheres na sociedade, mas também na literatura. “Se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia” (BARRENO, HORTA, COSTA, 1974, p.91).

Além disso, o fato da obra de referência ser composta em cartas remonta à própria história da literatura escrita por mulheres, feita, em sua maior parte, na privacidade e na surdina e cujos primórdios se ligam à escrita de diários e de cartas (PERROT, 2007). Em **Novas cartas portuguesas**, a própria literatura é encarada como uma grande correspondência em diálogo: “Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos” (BARRENO, HORTA, COSTA, 1974, p.9).

Recorrer à tradição literária, evocando um diálogo com a escrita de uma mulher que lhes antecedeu é outro fato importante. Joanna Russ (2018), em **Cómo acabar com la escritura de las mujeres**, defende que uma das estratégias para desautorizar, diminuir e anular a escrita das mulheres é fazê-las crer que não há uma tradição significativa de escritoras, levando a pensar que as poucas que conseguiram são resultados excepcionais, dificultando, assim, o diálogo, a consolidação e o incentivo para as futuras autoras. A conversa entre o texto de Mariana Alcoforado e o composto por Maria Isabel, Maria Teresa e Maria de Fátima (Velho da Costa) institui e reflete uma tradição literária das mulheres portuguesas, reconhecendo não apenas as agruras sociais como também as artísticas.

Além disso, o livro não conversa apenas com a tradição literária portuguesa. Na composição de **Novas cartas portuguesas**, outras mulheres são citadas, sejam elas reais, personagens literárias ou ainda figuras que se mitificaram num movimento constante entre a arte e a vida. Assim, encontramos a poeta Elizabeth Barrett Browning (1806-1861); a teórica feminista Ti-Grace Atkinson (1938); Joana Darc (1412-1431); Inês de Castro (1320-1355); Ofélia, personagem da peça **Hamlet** (1603), de Shakespeare; Maina, personagem do romance **Maina Mendes** (1969), de Maria Velho da Costa; dentre outras.

Assim, no lembrar e elencar de escritas e corpos, de mulheres que amam pelo corpo e pelas palavras e escrevem com ambos, **Novas cartas portuguesas** estabelece um diálogo, uma retomada histórica e uma conversa metaliterária e metalinguística de mulheres e escritas em busca da revolução e da revelação.

¹³⁶ Quando Rachel de Queiroz publicou **O quinze**, muitos duvidaram que a autoria fosse de uma mulher. O escritor Graciliano Ramos foi um deles: “Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado” (RAMOS, 1980, p. 137).

O convento de Mariana e de Marias é escancarado – “Que mulher não é freia, oferecida, abnegada sem vida sua, afastada do mundo?” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 177) – os hábitos são rasgados e expostos, os corpos são libertos pela escrita – “[...] as suas próprias cartas, seu passar, seu facto-fato-hábito-feito escrita?” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p.39) – o amor é reinventado – “Chegará tempo de amor, em que dois se amem sem que uso ou utilidade mútua se vejam e procurem, mas apenas prazer, prazer só, no dar e no receber?” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 107).

Embora conscientes das limitações das palavras, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa compõem uma obra pelo direito de juntar as mãos e dizer e questionar para movimentar. As mulheres estão mesmo menos desamparadas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivando verificar como se estabelece a relação entre corpo e escrita em **Novas cartas portuguesas**, percebemos que, na obra em questão, o corpo é elemento primordial para efetivar uma escrita das mulheres capaz de estabelecer uma contestação e uma desestruturação da figura feminina socialmente vigente.

Nesse caminho de contestação, a escrita e amor são usados como ponto de encontro entre as mulheres e seus problemas sociais durante os séculos. Mariana Alcoforado e suas cinco **Cartas portuguesas** (1669) tornam-se as principais vias de acesso a essa história das mulheres e de sua tradição literária.

Os gestos, principalmente aqueles ligados ao corpo e à expressão de amor carnal, estabelecem a possibilidade de libertação do gesto da escrita para as mulheres. Em **Novas cartas portuguesas**, palavra, corpo e escrita formam uma tríade indissociável na busca por refletir e repensar a mulher na sociedade, na cultura e na literatura.

REFERÊNCIAS

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. São Paulo: Círculo do livro, 1974

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia, 1980

COLEPICOLO, Sheila Cristina. **Transgressão em Novas cartas portuguesas**. 2007.108f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em «https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-13032008-132155/publico/TESE_SHEILA_CRISTINA_COLEPICOLO.pdf». Acesso em ago.2020

FLUSSER, Vilém. **Los Gestos: fenomenología y comunicación**. Trad. Claudio Gancho. Barcelona: Helder, 1994

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA. **Projeto Novas cartas portuguesas: 40 anos depois.** Porto, 2011. Disponível em «<http://www.novascartasnovas.com/index.html>». Acesso em ago. 2020.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In.: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Orgs.). **O corpo feminino em debate.** São Paulo: UNESP, 2003

_____. **Minha história das mulheres.** Trad.: Ângela M.S.Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas.** São Paulo: Record, 1980

RUSS, Joanna. **Cómo acabar com la escritura de las mujeres.** Trad. Gloria Fortún. Barcelona: Dos Bigotes, Barrett, 2018.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Trad. Denise Bottman. Rio de Janeiro: L&PM, 2012.

_____. **Um teto todo seu.** Trad. Bia Nunes de Sousa; Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

**CORPOS QUE PENSAM:
OS ESPAÇOS DO PODER ANGOLANO NA REVISTA *MENSAGEM* (1951-1952)**

RANNYELLE ROCHA TEIXEIRA
DURVAL MUNIZ DE ALBUQUERQUE JÚNIOR

RESUMO: O presente artigo pretende discutir a construção dos espaços corpóreos na escrita dos contos da revista *Mensagem*. Serão analisadas as narrativas literárias que discutem sobre as questões sociais, raciais, laborais sobre a realidade angolana. O recorte temporal se delimita entre 1951-1952 no espaço social de Angola. A abordagem metodológica se dará através da abordagem de Suely Rolnick. Na melhor articulação desta pesquisa será mantido diálogo com as disposições teóricas de David Le Breton, Del Priori e Michel Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: Mensagem, Corpo, Espaço Literário

INTRODUÇÃO

O presente artigo parte de um exercício de reflexão sobre as narrativas literárias presentes através dos contos, poemas na revista *Mensagem* que entram em conexão com a questão da discriminação social, racial, laboral, abuso de poder, corrupção, violência doméstica, exploração da mão de obra ou de outras tensões de cunho social de modo a encaminhar profundas reflexões sobre a realidade vivenciada em Angola. Serão analisados os contos, poemas correspondentes Ano 2, Números 2/4, outubro de 1952.

Construída pelos membros intelectuais de 1950, a revista *Mensagem* foi um órgão mensal da Casa dos Estudantes do Império de periodicidade trimestral, possuía em torno de 15 páginas era impressa em Lisboa, pois em Angola as condições ainda eram deficitárias em questões tipográficas. Era inscrita no campo literário e, sobretudo foi defensora da poesia como instrumento de análise e de crítica a respeito do cenário da época, propondo-se a cumprir uma função social de manter uma postura progressiva. Seus colaboradores faziam parte do grupo de escritores basilares da literatura angolana tais como Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade, Eduardo Castelbranco, Agostinho Neto, Alda Lara, António Jacinto, Mário António Fernandes de Oliveira, José Craveirinha, Bandeira Duarte, António Neto, Noémia de Sousa, José Mensurado, Ermelinda Pereira Xavier, Óscar Ribas entre outros. Esse conjunto de intelectuais, anos mais tarde, seriam consagrados como os grandes ícones do cenário cultural africano. Mesmo que o periódico tenha tido curta duração (1951-1952), ele foi capaz de influenciar o desenvolvimento cultural de Angola, assim como toda sua política.

Os poucos anos de publicação da revista se justifica pela forte repressão de censura imposta pelo Estado Novo que foi um regime autoritário e antiparlamentarista implementado em Portugal entre 1933 - 1974 por António Salazar, período chamado de salazarismo. O material publicado era um denunciante por parte dos seus colaboradores. Segundo Ramos (2017), a revista foi lançada em 1951 partindo do objetivo de se construir a “Nova Cultura de Angola”. Assim, passando a assumir as propostas do movimento, *Mensagem* teria como missão a revelação da angolanidade subjacente. Seria, a revista, pois, a porta-voz das aspirações, dos anseios e dos

desejos que partiam dos angolanos, pois esse poder simbólico estava inserido no corpo intelectual da revista.

A revista *Mensagem* esteve em volta de duas fases na primeira fase o tema que preponderava era sobre a terra, da mãe terra, tornando-se um local privilegiado para reviver o encontro com as próprias raízes com o intuito para que fosse capturada pelo povo a quem se dirigia e que circulasse pelos meios mais tradicionais. Na segunda fase é marcada pelo alerta contra uma apatia generalizada, imposta por um sistema secular, e pela denúncia aberta contra esse sistema colonial que, por sua força e poder restritivo, negava, até então, uma possibilidade de futuro.

Para Del Priore (1995), usar o corpo como instrumento para compreender o passado vai muito além de um simples catálogo de sensações físicas vivida no espaço urbano. O corpo vivo e vivido, experimentado, experiente passa a ser visto como palpável. Os estudos corpóreos são uma tentativa de conhecer uma narrativa que ainda não foi identificada nos contos, nos poemas da revista *Mensagem*, tornando-se relevante para perceber a construção dos espaços, ou seja, uma nova narrativa que passa pela dimensão corporal no sentido de pensarmos o corpo negro como fomentador de espaços de resistência.

Pensar o espaço por meio da narrativa possibilita dimensioná-lo acerca da característica que vai além do estático, do concreto, do palpável. É dar sentido a determinadas emoções, sensações, experiências, amores. Esse espaço é produzido na linearidade, uma vez que atravessa os sentimentos. O corpo é múltiplo, ele parte de experiências cognitivas e é colocado a partir de determinados pontos de vistas. Refletir sobre a produção do espaço na revista *Mensagem* envolve os discursos acerca do corpo em que há uma construção da dimensão ou percepção de novos olhares sobre as espacialidades, em Angola. Esse corpo narrado é espacializante, pois efetivamente está envolto das questões sociais, étnicas, culturais não só pela mistura de sangue, mas também pela fusão de sensibilidades, pela interpretação do esquema de comportamento e pelo ajustamento espontâneo de padrões culturais.

O CORPO NEGRO NA *MENSAGEM*

O corpo angolano é mostrado, inventado, narrado e representado pelo olhar do negro em que se pode observar uma construção da narrativa diferente da visão do colonizador, pois o acentuar de olhares positivos vão muito além das imagens de pessoas que sofreram, dos seus corpos calejados, feridos em consequência de uma relação entre colonizadores e colonizados, em que o negro sempre foi diminuído e menosprezado. Esses novos olhares identificam o corpo de um povo que nunca desistiu da sua luta. Os espaços que esses corpos estão ocupando representam uma função, em sua maioria são pessoas comuns, trabalhadoras, donas de casa, empregadas domésticas, ou seja, essas personagens vivem os reflexos de uma realidade social angolana. O corpo do negro é retratado de forma pejorativa em relação ao branco como já pontuado. Assim, é por meio dos relatos que o homem negro luta por uma tentativa de reconstrução de sua memória e identidade histórica, pois denuncia os abusos de um sistema das estruturas sociais que prevaleceu durante todo período colonial.

As contribuições de Michel Foucault (2013) possibilitam compreender o corpo como utopia, ou seja, como uma linguagem que constrói espacialidades. O conceito de utopia é por ele definido como um lugar fora de todos os lugares e uma utopia para apagar os corpos. O corpo é histórico, social, interage com o espaço tornando-o um grande ator utópico, imaginário, em que

os caminhos e os espaços se cruzam. A esse respeito acredita-se que as operações pelos quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado para um outro espaço faz dele um fragmento de um espaço imaginário que se comunicará com outros universos ou divindades; inclusive as vestimentas, por exemplo, que fazem com que o indivíduo entre em um espaço fechado no campo religioso ou na rede invisível da sociedade. Tudo que concerne ao corpo (desenho, cor, tiara, entre outros) tudo isso faz desabrochar as utopias por eles seladas.

Assim, se faz necessário a apresentação e análise dos contos que foram destacados nesse artigo. Os contos aqui abordados indicam a recolocação do lugar de fala do negro e de suas representações a partir de uma perspectiva crítica serão dois contos: *Namoro*, de autoria de Viriato Cruz e a *Vênus Negra*, de Maria Joana Couto da Silva.

No conto, *Namoro*, de Viriato da Cruz ganha destaque o enaltecimento de um amor por uma mulher. Seu corpo é descrito dentro dos versos evidenciando um corpo intocável, doce, desejado, que dentro dos seus detalhes o autor se fixa em valorizar o corpo da mulher negra que tanto era objetivado pelo homem branco. A cena poética evidenciada por Viriato da Cruz traz também os elementos da flora angolana e os aproxima da vivência na esfera social, como também descreve pontos exóticos pertencentes à geografia angolana. “*Namoro*” reuni atributos da cultura popular angolana como a dança, a religião fazendo com esses elementos se complementem de forma natural ao contexto social da época.

A poesia de Viriato da Cruz vai muito além do simbolismo idealizado pela conquista, pelo amor, pelo riscar o céu, ela transcende o lugar concreto, ou seja, explora as particularidades do Bairro Operário:

[...] Andei barbado, sujo e descalço, como um mona-ngama [...] Para me distrair levaram-me ao baile do sô Januário mas ela lá estava num canto a rir contando o meu caso às moças mais lindas do Bairro Operário Tocaram uma rumba – dansei com ela e num passo maluco voámos na sala qual uma estrela riscando o céu! (*Mensagem – A Voz dos Naturais de Angola*, Luanda, ano 1, julho/1952, nº 1, p.7).

De acordo com Yi-Fu Tuan (1983) é preciso confrontar espaço e espacialidade, tratando da relação entre espaço e tempo na construção do lugar. Para Yi-Fu Tuan (1983, p. 198), “O lugar é um mundo de significado organizado [...]”. Espaço é um conceito mais abstrato que o de lugar. Esse espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e designamos valores. “Lugar é uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais [...] Sentir um lugar é registrar pelos nossos músculos e ossos [...]” (TUAN, 1983, p. 203)”. Assim, espaço é, por sua vez, definido por meio de apropriações afetivas que decorrem com os anos de vivência e com as experiências atribuídas em favor das relações humanas. A revelação da estrutura social angolana é sentida através dos poemas na *Mensagem* como é possível perceber na poesia de Viriato da Cruz.

A *Vênus Negra* – outro poema publicado no número triplo da revista *Mensagem* – de autoria da Maria Joana Couto da Silva indica uma temática que funcionaria como uma afirmação da identidade angolana em que há o resgate ancestral que foi por muito tempo apagado pela literatura colonial. Esse poema remete a representação das geografias físicas e humanas de Angola que se faz justamente pela simbiose da natureza com as imagens das mulheres negras. Podemos identificar em muitos poemas essa junção da relação da natureza com o homem. Ou seja, esse

corpo que faz parte de um todo como consequência dele não apenas como um fragmento, mas como uma integração no ambiente em que está inserido.

Maria Joana Couto da Silva ao realizar essa aproximação do corpo da mulher negra com a natureza concede a ela um lugar de fala. Assim, amarraria a mulher negra ao mundo do sentimento, do simbólico. A essência da natureza viria a se colocar como elementos primordiais mais expressivos do mundo negro. Essa condição pode ser vista como um atributo a mulher negra, chegando a funcionar como meio de transmissão de sua cultura.

Utilizando a abordagem teórica de David Le Breton (2012a), cuja ênfase se dá ao dizer que o corpo passa a ser uma construção simbólica e não uma realidade em si. Nesse sentido, ele aparenta ser evidente, no entanto, é mais inapreensível do que se pensa, uma vez que é feito por meio de uma construção social, histórica, política e cultural. O autor nos faz refletir diante de duas premissas. De um lado, ele pode ser visto como o demarcador das fronteiras entre o indivíduo e o mundo; e do outro, é concebido como dissociado do ser. Ou seja, instala-se uma bipolaridade: uma visão restritiva do corpo, mais como um ter sobrevalorizado em relação ao ser no qual o homem não apenas se distancia do corpo, mas também o deprecia, e outra que faz dele a identidade do homem, produzindo no indivíduo um sentimento novo de ser ele mesmo, antes de ser membro de uma comunidade.

As análises de David Le Breton (2012b) são de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa, pois ele não só atualiza o debate acerca da construção cultural do corpo, mas também procura estabelecer diálogos com os quais buscam lidar com as tensões entre natureza e cultura que atravessam a discussão acerca do corpo. Dessa maneira, o corpo angolano é posto como emissor e receptor, pois produz sentidos continuamente no interior de dado espaço social e cultural.

A questão do retorno a sua ancestralidade para se resgatar uma espiritualidade do passado, faz parte de uma poética em que se afirma o social e a cultura. Para além de um resgate dos elementos da natureza, é perceptível em *Mensagem* a retomada de outros elementos do campo cultural, sendo eles, música, arte, religião. É interessante perceber que em *Mensagem* mesmo com a retomada de elementos tradicionais isso não reduz a realidade do contexto em que a obra é produzida

A REPRODUÇÃO DAS VOZES SOCIAIS

Nas páginas de *Mensagem* é possível perceber a construção de uma angolanidade literária em que revelaria sua função social por meio dos contos, poemas, poesias contidos nela. Essa literatura regionalista lança representações sociais centradas no sujeito enquanto agente transformador do meio. Dessa forma, passamos a sentir uma sociedade que é representada pelas narrativas em que exaltam os elementos internos como verdadeiros testemunhos sociais de lugares obscurecidos pelo subdesenvolvimento.

É dentro desse contexto, que Mário António Fernandes de Oliveira nos apresenta – Cipaio – um poema que revela uma sociedade repleta por desigualdade social, racial, em corrupção e também representa uma crítica sobre a questão laboral em Angola. Esse poema reflete os elementos atualizados a partir do contexto social e da realidade que as experiências eram vividas pelos angolanos.

[...] No dia seguinte, a companheira pediu à patroa que fosse falar ao Chefe do Posto, no Manuel. Ela recusou-se, porém.

Sim. Porque não pagara ele o imposto? Os pretos eram mesmo assim; por isso não adiantavam. Em vez de pagar o imposto, gastava o dinheiro em vinho. Agora que se arranjasse! Que ela não deixava de ter pena da rapariga! Mas esta que sossegasse: que homens como o seu, que gastavam todo o seu dinheiro no vinho não eram precisos...

A rapariga ficou desolada, chorou. E todo aquele dia, sentava à celha, a esfregar a roupa branca da patroa, cantou, numa lamurienta melopeia por onde se escoavam todos os seus sofrimentos [...].

(Mensagem – A Voz dos Naturais de Angola, Luanda, ano 1, julho/1952, nº 1, p.16).

Por meio desse poema fica claro que os espaços na sociedade angolana entre brancos e negros estavam a todo momento sendo demarcado. Os corpos negros que para os brancos não tinham valor estariam sempre condicionados aos trabalhos mais árduos, a um estigma que era associado ao que não prestava. E que o homem branco deveria estar a todo momento sendo o interlocutor de apropriação desses espaços. O homem negro como retratado no poema acima é sempre o homem que bebe vinho demais ao ponto de ser capaz de não cumprir com suas responsabilidades em casa, colocando todas as responsabilidades em cima da mulher, aquela que além dos abusos de poder que sofre na casa do patrão ainda tem que aguentar os abusos do marido.

Figueiredo (2010) apresenta os conflitos internos que são reflexos dessa situação por meio de uma narrativa única a qual intensifica os acontecimentos. Esta autora anuncia uma literatura de memória em que as carnes efetivamente aparecem. Para ela, o espaço social quebra o mito de uma versão “cor de rosa” e apropriada por boa parte da sociedade portuguesa acerca do período colonial africano, considerando que há poucas informações sobre a vida real nas colônias mesmo sob perspectivas dos retornados. A autora demonstra, em sua narrativa literária, como a distinção clara do lugar do branco e do negro presentes em espaços de poder definem seus lugares na sociedade, por exemplo, ascensão social, sub-trabalhos, superioridade sexual dos colonizadores, superioridade racial, espaço da cidade¹³⁷ e como o corpo do homem negro não tinha valor algum em relação ao do homem branco. Dessa maneira, a fábula de redenção contada pelo colonialismo português vai sendo desconstruída pela autora e isso transcende em suas memórias escritas.

Por fim, também ganha destaque analítico nesse artigo o poema – Náusea – de Agostinho Neto que traz a voz do velho João, um morador de Musseque¹³⁸ que se deslocava a ilha de Luanda para visitar sua família, e que vem a representar a síntese das vozes de outros negros e negras que tiveram uma experiência traumática relacionada ao mar, ou seja, uma experiência vivida pelo tráfico negreiro. No poema João dar detalhes do dia a dia nos porões dos navios em que estava, dar detalhes dos amigos que morriam e que seus corpos eram jogados ao mar para serem engolidos pelos tubarões, pois seu corpo negro deixa de ser mercadoria e passa ser um fardo, seu corpo se transforma em carne podre a partir do momento em que seu lugar deixa de ser nos porões dos navios (sendo visto como um objeto) e passa a ser jogado no mar (como carne sem valor).

¹³⁷Aqui a autora Figueiredo (2018) se debruça pelo espaço da cidade de Lourenço Marques- hoje Moçambique- é de suma importância analisar tais espaços mesmo que na pesquisa o espaço angolano seja o que está em evidência, pois ambas foram territórios de Portugal.

¹³⁸ Musseques foi um bairro ou uma aglomeração de residência pobres.

CONCLUSÃO

Na revista *Mensagem* é possível detectar os elementos reveladores da angolanidade literária em construção. A ideia de uma visão particular sobre as vivências de um povo que por muito tempo foi menosprezado, anulado e silenciado pelo outro passa a ser exaltado pelos seus. É preciso dar vozes a esses povos na tentativa em se obter uma vida mais digna e justa. Neste sentido, podemos afirmar que *Mensagem* emitia os lances afim de caráter humanista confirmando uma angolanidade literária que teria como consolidação um caráter totalizante e, sobretudo de Angola.

A percepção do corpo angolano como uma superfície moldada provisoriamente seja em seus aspectos físicos e materiais, simbólicos e discursivos busca-se ressaltar as posturas, os gestos, os posicionamentos evocados pelos angolanos nas narrativas literárias como resultados de inscrições históricas ligadas a um contexto sociocultural. Dessa forma, o artigo vai além da abordagem em torno de um espaço dado como natural ou estático. O movimento dos corpos sentidos nas narrativas literárias nos permite romper com a visão imóvel do espaço. As relações conflituosas, amorosas, as violências, as mutações de sensibilidades coletivas produzem espaços flexíveis nas formações dos desejos no campo social, na geografia em que os códigos, as regras se confrontam com as impostas pelos portugueses em Angola e no qual o corpo angolano passa a se ressignificar com base nos afetos, transformando um território no momento em que se compunha com o corpo.

Os relatos favorecem as passagens das intensidades que percorrem os corpos nos encontros com outros corpos com os quais pretendem se entender. Mergulhar na geografia dos afetos, das resistências permite a recriação de pontes para fazer sua travessia e, de certa forma, realizar pontes de linguagens. Dessa maneira, a revista *Mensagem* produz corporeidades e linguagens às quais remetem um determinado espaço, pois são relatos produzidos sobre temáticas que eles queriam falar, ou seja, assuntos que significavam um espaço de poder e resistência, em Angola.

REFERÊNCIAS

DEL PRIORE, Mary. Dossiê: a história do corpo. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.3. p. 9-26. jan./dez. 1995.

FIGUEIREDO, Isabela. Caderno de memórias coloniais. 4. ed. Coimbra: Angelus Novus, 2010.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LE BRETON, David. Antropologia do corpo e modernidade. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

CORPOS-ALVO: DA SENZALA AO CORTIÇO

JULIANA CARVALHO DE ARAUJO DE BARROS¹³⁹

RESUMO: A exclusão do afrodescendente do jogo social, desde a época dos tumbeiros até a contemporaneidade é uma constante, seu direito à existência digna foi – e ainda está – ameaçado no contexto nacional. A fim de discutir sobre o projeto político brasileiro de subalternização do negro, propomos analisar a Literatura a partir das perspectiva do Direito, para compreender os efeitos da invasão europeia na vida dos afro-brasileiros. A literatura, como parte da construção da história humana, possibilita-nos perceber os ideais e as características de determinada época, assim como a forma pela qual os sujeitos revelam suas identidades, ideologias e suas visões de mundo através do uso da palavra. Já o Direito nos permitirá compreender as teorias da criminologia que serviram de alicerce para a estigmatização do negro como delinquente e subalterno. Lançaremos mão dos romances *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, obras canônicas que revelam o projeto político brasileiro de caráter socioideológico e histórico: a tentativa de manter a todo custo os privilégios de uma elite que, desde que aportou nestas terras tropicais, em 1500, buscou subjugar povos não-brancos e, principalmente, a mulher negra, que figurava nestes romances como um corpo objetificado e estereotipado.

PALAVRAS-CHAVE: Direito; Literatura; Racismo; Escravidão.

INTRODUÇÃO

A exclusão do afrodescendente do jogo social, desde a época dos tumbeiros até a contemporaneidade, e seu direito à existência digna foi – e ainda está – ameaçado no contexto nacional. Na contemporaneidade, o Brasil guarda nele o desejo pelos produtos brilhantes produzidos pelas engrenagens capitalistas, mas o sonho americano é caixa de Pandora, ao abri-la, há também o desespero, a desigualdade, o subdesenvolvimento dos países periféricos, que é inerente ao estilo de vida neoliberal. Aqui, o vertiginoso progresso industrial é inversamente proporcional à distribuição de bens de consumo, acesso ao bem estar social e à educação. A muitos falta o básico, até mesmo a alimentação. “Os meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria” (CANDIDO, 2011, p. 171). Assim, nem todos têm o direito à educação, moradia, condições dignas de existência, apesar de estes serem direitos inalienáveis, necessários à humanização. É de conhecimento comum que há sociedades, como a nossa, que se esforçam para manter a desigualdade e a segregação cultural, impedindo a população de ter acesso a condições básicas, oferecendo bem menos do que o mínimo necessário para uma vida humanizada.

*TODO CAMBURÃO TEM UM POUCO DE NAVIO NEGREIRO*¹⁴⁰

¹³⁹ Professora titular na UNIP-Brasília. Doutora em Estudos da Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

¹⁴⁰ Título da música do grupo musical *O Rappa*.

Do século XVI até o XIX, o Brasil recebeu cerca de 4 milhões de africanos escravizados. De acordo com a historiadora Lília Schwarcz (2014), por causa das condições sub-humanas em que eram transportados, estima-se que milhares morreram durante a viagem em navios negreiros insalubres, “sem água nem comida, ainda mais após os anos 1830, quando os africanos roubados de suas terras foram mantidos abaixo do nível do mar, para evitar a captura dos barcos ilegais”. Ao morrer, eram jogados ao mar. Quando isso demorava a acontecer, corria-se o risco da proliferação de doenças, inclusive desconhecidas.

O historiador Mario Maestri (apud LIMA, 2020, p. 29) relata que se construíam navios com três camadas a fim de evitar rebeliões. Assim, homens viajavam no porão inferior; já as mulheres, no intermediário; e as crianças e grávidas, na parte superior. Traficavam-se africanos nas piores condições imagináveis. Os navios navegavam abarrotados de homens, mulheres e crianças que viajavam em direção à morte, fosse essa literal ou simbólica. Antes de embarcar, eram marcados com ferro em brasa, depois, acorrentados e empilhados, recebiam quase nenhuma comida e a água era salobra. As viagens podiam durar até quatro meses. Era comum só metade dos escravizados chegarem vivos ao destino.

Em 1831, entra em vigor a Lei Feijó, que “Declara livres todos os escravos vindos de fôra do Imperio, e impõe penas aos importadores dos mesmos escravos.” (BRASIL, 1831). Ficou conhecida como lei “para inglês ver”, uma vez que não surtiu efeito fora do papel e o Brasil descumpriu o acordo feito com a Inglaterra, em 1826, que previa o fim do tráfico atlântico em três anos. De fato, o tráfico de escravos só vai ser proibido em 1850, com a Lei Eusébio de Queirós, no entanto, esse marco acontece apenas na letra da lei, pois foi prática comum o contrabando de africanos, infringindo a lei e o acordo com a Inglaterra. Inclusive, o paradisíaco Porto de Galinhas (localizado em Ipojuca – PE) foi assim batizado por causa do código usado por traficantes de escravos – “Tem galinha nova no porto.” – a fim de anunciar a chegada de novos escravizados para a venda. Esses africanos eram contrabandeados junto “com galinhas de angola, para despistar as autoridades que fiscalizavam o local (a escravatura já havia sido proibida pela Europa)” (FOLHA, 2020).

O escravismo se enraizou nas terras e nos hábitos brasileiros. A continuação ilegal e perversa da escravidão contribuiu para a descredibilidade da lei brasileira e da segurança jurídica. Quem poderia garantir que um negro liberto não voltaria ao açoite? De acordo com Schwarcz, “a política de defesa do tráfico de almas e da manutenção da escravidão não pode ser considerada atitude acidental: ao contrário, tal movimento ocupou o centro da política imperial” (SCHWARCZ, 2014).

Em “Os escravos e seus direitos”, Silvia Hunold Lara traz à luz a teoria matriz da coisificação do escravo, presente no livro *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional*, de Fernando H. Cardoso. Na obra, Cardoso investiga as teorias de Perdigão Malheiro, que viva o dilema de considerar ou não o escravo coisa ou pessoa. Tal dicotomia revela um fato essencial da essencial da escravidão: homens e mulheres eram vendidos como mercadorias, vistos, então, como “coisa” por ficção da lei. Essa situação era tão naturalizada que os escravizados eram registrados como “bens semoventes”, tais como animais, juridicamente eram considerados *res*, isto é, coisa.

O mercado de escravos foi símbolo deste comércio de almas: lá homens e mulheres eram comprados, vendidos, alugados, penhorados, negociados. Os clientes poderiam analisar dentes, pele, aparência sem parcimônia. Era um verdadeiro show de horrores. Nos jornais, a realidade

não era diferente. O regime de trabalho destes homens, mulheres e crianças era exaustivo. Trabalhavam na lavoura, na casa grande, como cozinheiros, faxineiros, amas de leite e até mesmo eram violentados sexualmente. As condições de vida eram precárias. Por isso mesmo, a expectativa de vida dos escravizados do sexo masculino era de 25 anos: “A falta de alimentação, roupas e moradias apropriadas, em combinação com os castigos, enfraqueciam-nos e preparavam-nos para serem liquidados por vírus, bacilos, bactérias e parasitas que floresciam na população densa do rio urbano” (NOGUEIRA, 2011). Foi apenas em maio de 1888 que a escravidão foi abolida no Brasil, fazendo-o ter o triste marco de ser último país do Ocidente a libertar seu povo negro.

A ORIGEM DO MAL NOS TRÓPICOS: A SENZALA

A fim de exemplificar este projeto nacional de apagamento do negro, podemos lançar mão de um romance abolicionista do século XIX. *A escrava Isaura* foi escrito em 1875 e se tornou muito conhecido no Brasil e no exterior, especialmente por causa da telenovela que a Rede Globo produziu e foi ao ar em 1976, adaptada por Gilberto Braga. O mote principal da história era o drama da escravidão, focalizado na figura de Isaura, escrava miscigenada, de traços brancos, heroína romântica bela e meiga – “ninguém diria que gira em tuas veias, uma só gota de sangue africano” (GUIMARÃES, 2007, p. 5) – educada e atormentada pela paixão doentia que seu senhor, Leôncio, tinha por ela.

Leôncio é um exemplo bem-acabado de um patriarca imperialista, a começar pelo papel social que desempenhava: um senhor de escravos. Nesse contexto, Isaura é subalterna como mulher e como escrava. Em seu artigo *A dupla objetificação da mulher em A escrava Isaura: uma amostragem do poder patriarcal*, Cristina Heleno Carneiro (2005) afirma:

A opressão e a repressão que a sociedade colonial recebeu são decorrentes de uma ideologia do sujeito. Segundo Sartre (*apud* BONNICI, 2000) o ser é constituído como sujeito em relação a um outro, mas dependente de uma reciprocidade, ou seja, em ocasiões diversas, sujeito e objeto tomam o lugar do outro, num movimento dialógico de alteridade. Entretanto, esta não é a forma em que as sociedades imperialistas pautaram suas relações humanas; antes, optaram por se organizar numa hierarquia onde prevalece o dominador (sujeito) sobre o dominado (objeto). A voz do discurso não oscila entre sujeito e objeto, como presume Sartre; a voz é possessão do colonizador.

Nesse sentido, é indubitável a naturalidade com que Leôncio e a sociedade escravocrata na qual está inserido, e é ator principal, inferiorizam Isaura – mulher, negra e escrava, logo, triplamente subjugada. Mesmo tendo sido criada na casa grande e recebido uma educação refinada, sua ascendência negra é impeditivo para viver a desejada liberdade. Além disso, sua condição de mulher a aprisiona ao lar e ao marido, ao qual uma mulher deveria servir e, ainda, desejar o matrimônio como servidão, cuidando do esposo, dos afazeres domésticos, dos filhos.

Para Leôncio, nada estava à frente de seus desejos, tudo deveria se curvar a ele, de joelhos: “- Cala-te, escrava insolente! – bradou, cheio de cólera. - Que eu suporte sem irritar-me os teus desdêns e repulsas, ainda vá, mas repreensões!... Com quem pensas tu que falas?” (GUIMARÃES, 1988, p. 35). À Isaura, restava resignar-se e aceitar sua condição triplamente subalterna de aceitação e servidão. Leiamos o diálogo entre Isaura e seu senhor:

- Afectos!... Quem fala aqui em afectos!? Podes acaso dispor deles?...
- Não, por certo, meu senhor; o coração é livre; ninguém pode escravizá-lo, nem o próprio dono.
- Todo o teu ser é escravo; teu coração obedecerá, e, senão cedes de bom grado, tenho por mim o direito e a força... mas por quê? Para te possuir não vale a pena empregar esses meios extremos. Os instintos do teu coração são rasteiros e abjetos como a tua condição; para te satisfazer, far-te-ei mulher do mais vil, do mais hediondo dos meus negros. (GUIMARÃES, 1988, p. 35)

Ainda que para o insensível senhor dos escravos nem mesmo o coração de Isaura pudesse ser livre, com sua voz branda, Isaura busca explicar para Leôncio que não poderia dar seu coração, deixando seu senhor ainda mais possesso. Apesar da voz feminina, em *A escrava Isaura*, ainda ser baixa, branda, dócil, ela começa a confrontar o homem que a escravizava.

Em “Os escravos e seus direitos”, Silvia Hunold Lara questiona a visão do escravo como um corpo totalmente dócil e submisso, coisificado, uma vez que ele apresentou resistência, se rebelou, conquistou direitos em negociações com seu senhor. Segundo a autora, a visão abolicionista conservadora afirmava que todos os direitos eram negados aos escravizados. Tal afirmação destituía os negros da condição de agente e sujeito político, criando uma equação impossível de se resolver: a barbárie da escravidão *versus* o mundo civilizado. Essa oposição serviu como justificativa para a não integração do negro à sociedade moderna. Então, quando libertos, não foram admitidos como trabalhadores livres, pois eram vistos como indisciplinados. Dessa forma, Lara levanta dois motivos iniciais para derrubar a tese de que escravos não tinham direitos: a) seria possível falar de uma legislação escravista; b) lutas dos escravizados se transformaram em direitos (ainda que a grande maioria não escritos, mas acordos orais).

O domínio do senhor era pertencente à ordem doméstica, por isso a lei não alcançava-o. Mesmo assim, pressupunha-se o reconhecimento senhorial da humanidade dos escravizados, então assumia-se, ainda que tacitamente, que negros tinham necessidades e vontades, que deveriam ser observados – pelo menos em parte. Dessa forma, há tempos a historiografia tem visto de forma mais complexa a relação escravo e senhor. Entende-se que o castigo físico destinado aos escravos era dosado com outros mecanismos de coerção. Através de atitudes de resistência, os escravos impunham limites às ordens e vontades dos senhores, conquistando “concessões” que deviam ser mantidas como “direitos”. Posteriormente, ações de liberdades de mulheres e homens escravizados pressionaram o poder judiciário a tomarem decisões gradualmente mais politizadas sobre a questão do pecúlio e da compra de alforrias.

1. **Corpos sem lugar: *O cortiço***

O naturalismo tinha uma mundivivência positivista: propunha uma literatura que retratasse o real, a realidade de uma maneira objetiva e desapaixonada. O escritor seria um observador e o objetivo seria científico sobretudo; ele seria, dessa forma, como um médico que dissecava cadáveres, tendo uma visão científica e impassível da vida. Assim, vê o homem e o animal em um mesmo patamar, movidos unicamente pelo instinto. Aluísio Azevedo se refere ao homem e à mulher, em *O cortiço* – romance pilar do Naturalismo brasileiro –, como “aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas” que possuiriam um “prazer animal de existir”: “E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a

crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco” (AZEVEDO, 1890, p. 10).

O homem é, segundo a perspectiva determinista, fruto do meio e da raça. *O cortiço* vai retratar justamente o contexto resultante de uma cidade partida: de um lado, a elite carioca deseja modernizar-se aos moldes parisienses, de outro, a herança colonial escravocrata molda uma dinâmica sustentada pelo trabalho braçal daqueles que não tinham lugar no panorama europeizado a que a classe dominante aspirava, no entanto eram corpos necessários à manutenção do estilo de vida burguesa, que não se recusava a fazer “certos tipos de serviços”. Eis a contradição social: modernizar, mas manter os costumes escravocratas da elite.

O romance em questão tem uma influência determinante na vida de cada morador, o próprio cortiço é um organismo vivo, protagonista do romance, representando, então, a coletividade. É essa a mudança de foco que é uma característica fundamental do naturalismo. “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo” (AZEVEDO, 1890, p. 5) Tem-se a pretensão de retratar o proletariado, as camadas desfavorecidas da sociedade, as mazelas. Isso foi um choque para a burguesia da época, acostumada com a literatura voltada para si.

O cortiço retrata, então, o sistema capitalista incipiente que oprime o povo nativo do Brasil, em um determinismo do qual não se podia escapar. João Romão, o português que viera explorar o Brasil, construiu o cortiço às custas de Bertoleza, escrava que sonhava conseguir sua alforria. Romão, o português que enriqueceu através de sua mina de dinheiro, que é o cortiço e a venda, conseguiu prosperar, diferentemente de Jerônimo, português que se deixou contagiar pelas tentações brasileiras, pois não abdicou do sexo e dos prazeres tropicais. Era preciso não se deixar seduzir pelo meio, pela terra brasileira, que foi, alegoricamente, representada por Rita Baiana, mulher pela qual Jerônimo “perdeu a cabeça” e abandonou a família.

Azevedo não representa, no romance, apenas o trabalhador, mas aspectos da vida cotidiana que definem a situação do Brasil, que seria a matéria-prima dos planos de Romão. O português possui a astúcia, o brasileiro era a mão de obra, a força bruta, o animal de carga em seus planos. Essa superioridade de raças está explícita no próprio romance, em que Bertoleza e Rita Baiana resolvem “se amigar” com um homem branco como forma de redenção e de ascender na vida. Então, dessa forma, como consequência dessa hierarquia de raças, nada mais natural do que a raça superior dominar, subjugar a inferior. Seria um condicionamento lógico, nesse raciocínio opressor. A única vingança que teria o brasileiro contra tal exploração seria seduzir o português-branco-capitalista, fazendo-o passar da posição de dominador para a de dominado pelas tentações tropicais do Brasil.

As teorias científicas de Comte, Taine, Darwin, Spencer e Haeckel povoaram o imaginário dos escritores realistas/naturalistas em torno da filosofia positiva e do evolucionismo, criando um contexto propício aos anseios da classe média cidadina, fascinada pelos pensamentos liberais, abolicionistas e republicanos. O espírito realista democrático começara a criar terreno para o surgimento de um partido liberal radical e, em 1870, os progressistas fundaram o Partido Republicano, que advogava pelo fim da escravidão e pela valorização e difusão do trabalho livre.

De acordo com Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, a partir dos anos 1860, existirão apenas duas vertentes ideológicas entre os intelectuais europeus, são elas: o

pensamento burguês conservador e o pensamento das classes médias (em raros casos, a consciência de classe dos proletariados), que “assume os matizes de liberalismo republicano e de socialismo” (BOSI, 1997, p. 166). As condições precárias em que viviam Brasil e toda América Latina – áreas de extração colonial – impulsiona as classes médias locais a reivindicações e à luta pela democracia. Assim, a partir dos anos de 1870, o espírito abolicionista toma corpo.

As obras dos escritores abolicionistas Bernardo Guimarães e Aluísio de Azevedo trazem momentos e pensamentos ilustrativos das épocas em que foram escritos. Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* (1933), cita um ditado popular que releva como as mulheres do século XIX eram lidas: “branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”. Por sua tez branca, mas sua origem negra, Isaura não passava de distração sexual para Leôncio – jamais seria “mulher para casar”, já Bertoleza era a negra explorada como mão de obra barata, que se submete à Romão e aceita sua proposta para morarem juntos, porque, segundo o narrador – em uma consideração racista – “como toda cafuza [...] não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua”. Já Rita é descrita como “volúvel como toda a mestiça”, por isso “o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior” (AZEVEDO, 1890). As mulheres de *O cortiço* são apresentadas como corpos lascivos, corruptíveis, desde as ordeiras Pombinha e Piedade (portuguesa, esposa de Jerônimo), que, ao final da narrativa, entregam-se ao vício e à devassidão.

De acordo com Antonio Cândido, em seu celebrado ensaio “De cortiço a cortiço”, no romance de Azevedo o branco é sobretudo o português, então o leitor fica com a nítida impressão de que “branco=europeu X mestiço ou negro=brasileiro como se o romancista, simplificando, identificasse a ‘raça superior’ ao invasor econômico e a ‘a raça inferior’ ao natural explorado por ele” (CÂNDIDO, 1991, p. 124). O branco representava, nesse contexto, o elemento ordenador, aquele que instituiria uma nova ordem social. João Romão, o dono do cortiço, implementa melhorias em seu negócio e o transforma na “Avenida São Romão”, aproximando-se de uma nova camada social, afastando-se da “malandragem”, daqueles que manchariam a reputação e, por isso, foram empurrados para margens ainda mais distantes.

Era necessário, portanto, enquadrar ou eliminar todos aqueles que entravavam a modernização nacional – substituir a escrava Bertoleza pela mocinha branca e burguesa, filha de “gente de bem”, de origem portuguesa, com quem Romão se casa. Por “ordem e progresso”, era necessário que uma parte da população fizesse seu sacrifício pelo “bem da nação” e do crescimento econômico, que, no Brasil, está longe de significar desenvolvimento social.

A INVENÇÃO DA IDENTIDADE BANDIDA

A suspeita “ciência” do século XIX construiu uma nova maneira de entender o homem, a que o filósofo francês Michel Foucault vai chamar de *biopoder*: prática utilizada pelos estados modernos para regular a vida biológica a partir de cálculos políticos. Seria uma “explosão de técnicas numerosas e diversas para obter a subjugação dos corpos e o controle de populações” (FOUCAULT, 1999).

A normalização biopolítica atua sobre os aspectos da vida biológica que, se considerados na perspectiva dos grupos humanos, permitem o estabelecimento de padrões de normalidade a partir dos quais se estruturam as diversas formas de controle.

[...] Associada aos mecanismos da disciplina dos corpos, a normalização biopolítica permite a regulação dos processos da vida das populações segundo formas de gestão e de governo racionais e complexos. (FONSECA, 2013, p. 104)

Dessa forma, surgiram formas de análise – “a técnica do exame” – que deram origem a novas disciplinas acadêmicas, como a sociologia, a psicologia, a psicanálise, a psicopatologia e a criminologia ou antropologia criminal, esta tinha como principais representantes os intelectuais adeptos da Frenologia do psiquiatra italiano (e darwinista) Cesare Lombroso, que tiveram suas ideias amplamente repercutidas no Brasil.

A Frenologia é uma teoria que diz ser capaz de presumir o caráter, a personalidade e mesmo a criminalidade, a partir das formas apresentadas pela cabeça ou crânio. A teoria foi desenvolvida pelo médico alemão Franz Joseph Gall, por volta de 1800. Para muitos estudiosos, dentre os quais Paul Broca [...] através do estudo sistemático de frenologias e dos crânios poder-se-ia constatar a diversidade humana, produto das diferenças na estrutura racial. A craniologia técnica, assim, permitiria uma construção de tipos raciais específicos, o que, segundo seus colegas da “Escola Craniológica Francesa”, comprovaria a tese da “imutabilidade racial”. (TERRA, 2010, p. 53)

De acordo com Lombroso, o comportamento social poderia ser interpretado com base em características físicas e biológicas. Ao analisar centenas de casos, o médico estabeleceu tendências comportamentais de boa parte de delinquentes: pele tatuada (muitas vezes com conteúdo obsceno), excesso de vaidade, falta de senso de moralidade, vícios na sexualidade, desvios de conduta, insensibilidade à dor, preguiça. Ainda, destacava-se a assimetria e o achatamento do crânio, a capacidade craniana seria geralmente inferior, segundo Lombroso, “no selvagem ou no homem de cor” (SANTANA, 2019, p. 233).

Na fase jurídica da Escola Positiva, Raffaele Garofalo, também influenciado pelo darwinismo e pelo determinismo das teorias de Darwin e Spencer, estabeleceu princípios raciais ainda mais enfáticos ao estudo criminológico, uma vez que o argumento racial está no cerne de sua tese:

no lugar do indivíduo está a pertinência a um grupo racial; para o criminoso, cria-se a equivalência aos “caracteres” dos selvagens; no controle social, vê-se o meio eficaz de se garantir a “purificação da raça”. Daí o Direito Penal da “eliminação” e o papel da administração científica do controle social e, por parte dos “patólogos do crime”, os purificados que, em nome da raça e da ciência, serão os responsáveis pela saúde do organismo Sociedade/Estado. (SANTANA, 2019, p. 233).

No Brasil, tais teorias encontraram seus adeptos, dentre eles o médico legista, antropólogo e psiquiatra Raimundo Nina Rodrigues. Seu estudo *Mestiçagem, degenerescência e crime* (1899) defendia que negros e mestiços nasciam com tendências ao crime. Para ele, os brancos são mais civilizados e superiores aos negros, por isso deveria haver diferenciação na aplicação de sanções, isto é, a responsabilidade penal deveria ser adaptada às condições raciais de cada indivíduo. Dessa forma, o negro foi estigmatizado como delinquente, transformando seus corpos em alvos perseguidos pelo sistema criminal brasileiro. A favela – “quarto de despejo” da cidade, segundo a escritora Carolina de Jesus – costuma ser o principal lugar das buscas policiais.

Em um país como o Brasil, que está entre os líderes mundiais de violência contra o afro-brasileiro, é mister pensar quem são estes corpos rejeitados a fim de desconstruirmos preconceitos enraizados, punirmos discursos que anulam e matam o outro e construirmos uma sociedade, de fato, democrática. O Estado, ao não garantir o tratamento igualitário previsto no artigo 5º da Constituição – “todos são iguais perante a lei” –, trabalha no campo da necropolítica, conceito cunhado por Achille Mbembe, filósofo camaronês que preocupa-se “com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas ‘a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações’”. Ao pensar o regime colonial brasileiro, Castilho comenta: “A escravidão está entre as principais causas da desigualdade social, permanecendo, infelizmente, até a atualidade na forma de trabalho em condições análogas à de escravo. Seu antônimo natural é a liberdade.” (CASTILHO, 2018, p. 77)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente ao projeto de subalternização do negro, que, no Brasil, teve origem no século XVI e, até hoje, sentimos seus efeitos catastróficos, nos últimos 50 anos, houve o surgimento e consolidação de leis que se propõem garantir os direitos a todos os cidadãos. Ao levarmos em consideração os direitos políticos no contexto brasileiro, vem-nos à mente a democratização do país. A “constituição coragem” de 1988, criou mecanismos permanentes para a expressão da vontade política, para uma cidadania ativa, em que o cidadão é portador de direitos e deveres, assim como criador de direitos, sempre potencial participante da vida política brasileira.

A Constituição de 88 também possibilitou inúmeras garantias de direitos sociais, incluindo em seus objetivos “construir uma sociedade livre, justa e solidária”, “erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir desigualdades sociais e regionais” (art. 3º, I e III). Garante também garantias empregatícias, salário-mínimo, participação dos trabalhadores em lucros das empresas, jornada de trabalho de 8h diárias, férias remuneradas, licença maternidade etc. No entanto, apesar das garantias constitucionais, o Brasil continua a executar seus cidadãos afrodescendentes. Em relatório produzido pela Rede de Observatórios da Segurança, constatou-se que a população negra é o principal alvo da violência: 75% dos mortos pela polícia são negros. Entre as vítimas pelo feminicídio, 61% são mulheres negras. Já em relação à taxa geral de homicídios no Brasil, temos os seguintes dados: 28 pessoas a cada 100 mil habitantes; no entanto, entre os homens negros de 19 a 24 anos, o número sobe para mais de 200 por 100 mil habitantes (ESTADÃO, 2020).

Ainda de acordo com o Relatório, há uma construção histórica racista do criminoso padrão que está diretamente ligada ao “projeto civilizatório eugênico de embranquecimento do país e de eliminação física do outro” (ESTADÃO, 2020). A herança escravista ainda pesa mortalmente nos ombros da população afrodescendente. A discriminação racial é sentida em todos os aspectos sociais. As características que vão excluir e legitimar sempre se dão no campo da política, que representa o poder. Michel Foucault nos alerta de que o discurso é gerador de poder, tendo em vista as relações de “dominação e esquivas, e também de luta; o espaço em que o saber e o poder se articulam, pois quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito

reconhecido institucionalmente” (FOUCAULT, 2009, p. 22). Podemos, então, analisar como a aceitação e a valorização de alguns corpos em detrimento de outros, como Isaura e Bertoleza, estará ligada às classes dominantes que reafirmam os jogos políticos e sociais de poder do ocidente, excluindo corpos “não conformes” aos critérios da voz hegemônica e negando-lhes direitos básicos – como saúde e educação, absolutamente necessários à dignidade da pessoa humana.

Sabemos, contudo, que a noção de cidadania está diretamente ligada às lutas sociais em um Estado democrático de direito. No final do século XX, grupos nacionais, raciais, étnicos, de gênero passaram a ocupar um lugar relevante nas disputas políticas, reivindicando justiça na esfera pública. Passa-se a exigir “redistribuição” – comprometimento com o igualitarismo – e “reconhecimento” – uma vez que a subjetividade prevê que, para ser um sujeito individual, faz-se necessário ser reconhecido por outro sujeito. Sendo assim, o remédio para o paradigma redistributivo é uma reestruturação econômica, como, por exemplo, redistribuição de renda, reorganização da divisão do trabalho etc. Já a solução para o paradigma do reconhecimento é uma espécie de mudança cultural ou simbólica, como o respeito à diversidade cultural e a valorização de vozes não hegemônicas, a fim de tornar realmente possível uma nação brasileira.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Maria Clara. “**Afrotransfeminismo e a necessidade de quilombos de afeto para travestis negras brasileiras**”. Disponível em <https://almapreta.com/component/content/article/o-quilombo/afrotransfeminismo-e-a-necessidade-de-quilombos-de-afeto-para-travestis-negras-brasileiras>.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Garnier, 1890.
- BRASIL. LEI DE 7 DE NOVEMBRO DE 1831. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-7-11-1831.htm. Acesso em 12 set. 2020.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. “De cortiço a cortiço”. **Novos Estudos**. CEBRAP, No 30, julho de 1991, pp.111-129.
- CARNEIRO, Cristina Helena. “A dupla objetificação da mulher em *A escrava Isaura*: uma amostragem do poder patriarcal”. **Revista Urutágua**, n 7, 2005. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/007/07carneiro.htm>>. Acessado em 07 set. 2020.
- CASTILHO, Ricardo. **Direitos humanos**. São Paulo : Saraiva Educação, 2018.
- ESTADÃO. “Negros são 75% dos mortos pela polícia no Brasil, aponta relatório”. Disponível em <https://www.istoedinheiro.com.br/negros-sao-75-dos-mortos-pela-policia-no-brasil-aponta-relatorio/>. Acesso em 08 set. 2020.
- FOLHA. “Porto de Galinhas – Curiosidades”. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/americanosul/brasil-porto_de_galinhas-curiosidades.shtml. Acesso em 05 set. 2020.
- FONSECA, Marcio Alves da. “Michel Foucault: O direito nos jogos entre a lei e a norma”. In **Manual de Sociologia Jurídica**. São Paulo: Saraiva, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade** – volume 1: A Vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

- GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Chile: Editora América do Sul LDA, 1988.
- LARA, Silva Hunold. Os escravos e seus direitos. In: NEDER, Gislene (org.). *História & Direito. Jogos de encontros e transdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.
- NEVES, Raphael. “Transformações da Cidadania e Estado de Direito no Brasil”. In *Manual de Sociologia*.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Unicamp, 2003.
- LIMA, Paulo. **Novas tecnologias e questões étnico-sociais**. Brasília: Faculdade Unyleya, 2020.
- _____. “História do Brasil e a presença dos afro-brasileiros”. Brasília: Faculdade Unyleya, 2020.
- LUKÁCS, György. **História e consciência de classe**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.
- _____. “Pandemia democratizou poder de matar, diz autor da teoria da 'necropolítica’”. Folha de SP. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/03/pandemia-democratizou-poder-de-matar-diz-autor-da-teoria-da-necropolitica.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=compfb. Acesso em 12 set. 2020.
- NOGUEIRA, Luiz Fernando Veloso. “Expectativa de vida e mortalidade de escravos: uma análise da Freguesia do Divino Espírito Santo do Lamim – MG (1859-1888)”. Disponível em <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao51/materia01/>. Acesso em 08 set. 2020.
- SANTANA, Bethânia Silva. “A estigmatização do negro como delinquente e o sistema carcerário brasileiro”. **Revista Liberdades**. Edição n27, janeiro/junho de 2019. Disponível em http://www.revistaliberdades.org.br/_upload/pdf/32/Liberdades27_CrimeeSociedade06.pdf. Acessado em 12 set. 2020.
- SCHWARCZ, Lilia. **As barbas do Imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- TERRA, Lívia Maria. “Negro suspeito, negro bandido: um estudo sobre o discurso policial”. Dissertação. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2010.

“SUA SATISFAÇÃO, MINHA DECISÃO”. O PERFIL DAS CORTESÃS NA OBRA DE LUCIANO DE SAMÓSATA

GLAUDINEY MOREIRA MENDONÇA JUNIOR

RESUMO: Conhecida como a profissão mais antiga, a prostituta está presente nas primeiras obras escritas do mundo, muitas vezes relacionada com questões religiosas e civilizatórias. Luciano de Samósata escreveu uma obra intitulada *Diálogo das Cortesãs*, na qual apresenta situações cômicas do cotidiano dessas mulheres que necessitavam desta profissão para sua sobrevivência. Este trabalho propõe apresentar o perfil da cortesã em sua obra, o que reflete um pouco da visão desta profissão no século II, relacionando temas como violência, transexualidade e magia. Espera-se observar como essas mulheres eram percebidas pela sociedade da época, mesmo que tomando como base uma obra de ficção.

Palavras-chave: cortesã; Luciano de Samósata; *hetaira*; prostituta.

INTRODUÇÃO

Não é à toa que o dito popular fala que a prostituição é umas das mais antigas profissões da humanidade. Num dos textos mais antigos do ocidente, *A Epopeia de Gilgamesh*, datado do século XIII a.C., encontramos a figura de Shámhat, uma meretriz que é incumbida de humanizar o personagem Eukídu que foi criado pelos deuses e que vive como um animal nas montanhas (SIN-LÉQI-UNNÍNINI, 2017). A personagem possui um caráter religioso, sendo este mesmo personagem, Enkídu, repreendido pelos deuses quando lança uma maldição na prostituta devido a sua sentença de morte anunciada.

Existem muitas teorias sobre a origem da prostituição sagrada: proveniente do culto à Grande Mãe como um ritual de fertilidade da terra, desenvolvido com o passar do tempo pela necessidade da união sexual com mulheres sagradas, proveniente do rito civil de defloração iniciática por outro indivíduo da tribo, entre outras.

Em matriarcados antigos, natureza e fertilidade consistiam no âmago da existência. As pessoas viviam próximas à natureza, muito embora seus deuses e deusas fossem divindades da natureza. Suas divindades comandavam o destino, proporcionando ou negando abundância à terra. A paixão erótica era inerente à natureza humana do indivíduo. Desejo e resposta sexual, vivenciados como poder regenerativo, eram reconhecidos como dádiva ou bênção do divino. A natureza sexual do homem e da mulher e sua atitude religiosa eram inseparáveis. Em seus louvores de agradecimento, ou em suas súplicas, eles ofereciam o ato sexual à deusa, reverenciada pelo amor e pela paixão. Tratava-se de ato honroso e respeitoso, que agradava tanto ao divino quanto ao mortal. A prática da prostituição sagrada surgiu dentro desse sistema religioso matriarcal, e por conseguinte não fez separação entre sexualidade e espiritualidade (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 38).

Na Grécia, a figura da cortesã é uma personagem comum em diversas obras literárias, principalmente na Comédia Nova. O objetivo deste trabalho é analisar as características da

cortesã através da obra *Diálogo das Cortesãs* de Luciano de Samósata e, para isso, vamos apresentar um pouco sobre o que sabe da cortesã antiga, apresentar o autor e sua obra, e analisar alguns trechos da obra.

A CORTESÃ

Provavelmente um dos textos mais antigos que fala sobre a condição da cortesã na sociedade grega é o *Contra Neera* (Κατὰ Νεαίρας), de autoria atribuída a Apolodoro, datado do século IV a.C. Reconhecido como um dos textos mais ricos que versa sobre a vida dessas mulheres, está relacionado a um processo de usurpação do direito de cidadania que nos sobrou apenas a acusação (ONELLEY, 2012). Nesta obra, podemos perceber a cortesã como uma espécie de prostituta de luxo, que ocupa a melhor posição dentre àqueles relacionados com a prostituição:

No ápice da escala de valores negativos que desciam até a mais baixa prostituição, estavam as *hetairai*, mulheres de vida licenciosa e companheiras de afeto e de diversão de homens influentes, que lhes proporcionavam, de modo geral, uma vida voltada para o prazer e o luxo. Essas mulheres, que eram em Atenas escravas, libertas ou estrangeiras, permaneciam em posição de inferioridade em relação às cidadãs atenienses e às esposas legítimas, já que a lei as privava de direitos civis e as excluía da maior parte das atividades religiosas da cidade, exceto das Grandes Panateneias e dos Mistérios de Elêusis, rituais abertos até mesmo para os escravos (ONEILLY, 2012, p. 82).

Peters e Cerqueira (2013) apresentam as classes no âmbito da prostituição: πόρνη (*pórne*), meretriz comum, geralmente escrava e que trabalhava em bordéis públicos (ἐργαστήριον - *ergastérion*) com preços acessíveis aos cidadãos atenienses; ἑταίρα (*hetáira*), conhecida como prostituta de luxo que cobrava valores elevados; e a ἱερά πόρνη (*hierá pórne*), prostituta sagrada que servia nos templos da deusa Afrodite e atendia, mediante pagamento, gregos e viajantes que buscavam o prazer e o contato com o transcendental. Peters e Cerqueira (2013) apresentam a figura da *hetáira*, que chamaremos de cortesã:

Eram moças belíssimas, atraentes e cultas, sabiam dançar, tocar instrumentos e inclusive tinham conhecimentos filosóficos, por conta desses fatores podendo até escolher seus próprios clientes, ao menos quando estavam na plenitude de sua beleza. Prostitutas escravas, quando alcançavam comprar sua liberdade, tornavam-se *heteras*, adquirindo assim estatuto de estrangeira. Nunca poderia equivaler-se, quanto a seu estatuto social, às mulheres que usufruíam o direito de cidadania, mormente se tornassem livres perante a sociedade, sendo ainda as únicas que poderiam participar dos *sympósia* (PETERS, CERQUEIRA, 2013, p. 73).

Era uma profissão como qualquer outra e que possibilitava o enriquecimento para as mulheres, sendo inclusive obrigadas a pagarem impostos:

A prostituição era um meio de faturamento como qualquer outro; por conta disso, as prostitutas pagavam altos impostos. As prostitutas populares trabalhavam sob um valor cem vezes inferior ao das *heteras*, que poderiam também trabalhar em bordéis privados, o chamado *hetairáion*, ou por conta própria (PETERS; CERQUEIRA, 2013, p. 72).

LUCIANO DE SAMÓSATA

Luciano nasceu em Samósata, capital do antigo reino de Comagena, situado a norte da Síria (SAMÓSATA, 2012). Poeta sírio “helenizado” que viveu entre 125 a 180 d.C. é associado ao movimento conhecido como Segunda Sofística. Os autores desse movimento voltaram-se aos clássicos na tentativa de imitá-los ou recriá-los, continuando a tradição helênica através da *μίμησις* (*mímesis*): imitação, representação (SANO, 2008). No caso de Luciano, ele traz o cômico através da paródia, como ele mesmo apresenta no início *Das Histórias Verdadeiras*:

[...] Pois não apenas lhes será atraente o insólito da proposta ou a graça do projeto, nem que declaro mentiras variadas de maneira convincente e verossímil, mas que também cada uma das coisas relatadas alude não sem comicidade a alguns dos antigos poetas, historiadores e filósofos que muitas coisas prodigiosas e fabulosas escreveram, cujos nomes eu mencionaria, se não estivessem para aparecer para ti mesmo durante a leitura (SANO, 2008, p. 6).

Filho de uma família de escultores, decide dedicar-se aos estudos, trocando sua terra natal (Samósata) pela Grécia, e tornando-se advogado. Na maturidade, abandona a retórica para se dedicar à filosofia e tornar-se um escritor sátiro do pensamento filosófico. Conservam-se, provavelmente, todas as suas obras até os dias de hoje, totalizando cerca de 80 (BRANDÃO, 2001).

DIÁLOGO DAS CORTESÃS

“Trata-se de uma obra importante do ponto de vista da análise social de uma parte da sociedade ateniense do séc. II d.C.” (SAMÓSATA, 2012), trazendo personagens comuns da chamada Comédia Nova: o apaixonado, o criado, a mãe, a sogra, a cortesã etc. Diferente dos demais Diálogos escritos por Luciano, que apresentam personagens mitológicos ou personalidades famosas, este apresenta pessoas comuns em suas vidas regulares.

A Comédia Nova, cujo principal representante foi Menandro, surge no século IV a.C. e focava-se basicamente na vida do homem, em seus comportamentos, suas relações, suas paixões e suas condições sociais (LYRIO, 2010, p. 14). De linguagem comedida, bem comportada, simples e cotidiana, devido a situação tirânica da época, a Comédia Nova afastou-se das discussões políticas da Comédia Antiga e se aproximou dos assuntos do cidadão comum (BRANDÃO, 2007, p. 93).

Luciano resgata a personagem bem conhecida da cortesã, não só da Comédia Nova como também da vida real ateniense do Século II d.C., como também outros personagens típicos da época, como a mãe, a criada, o infiel, o apaixonado etc. O autor não busca criticar a profissão, pois era válida para a época, e sim apresentar o cotidiano da vida sexual e do comportamento da sociedade da época (SAMÓSATA, 2012, p. 38).

Para esta pesquisa utilizaremos a tradução direta do grego para o português realizada por Custódio Magueijo como também sua introdução e suas notas (SAMÓSATA, 2012). Em seus 15 diálogos que compõe a obra, Luciano nos apresenta algumas situações comuns a este aspecto da vida cotidiana e, através de sua obra, podemos destacar alguns elementos sobre a figura da cortesã.

ANÁLISE DA OBRA

Uma das primeiras características da vida da cortesã que a obra destaca é a prática comum de roubar os clientes das outras “concorrentes”. No primeiro diálogo, a personagem Glicera queixa-se com a amiga Taide que uma certa Górgona a havia roubado o amante:

GLÍCERA - Foi o caso que Górgona, essa malvada, que parecia ser tão minha amiga, o seduziu e mo roubou.

TAIDE - ... E agora o fulano já não vem a tua casa, pois tomou Górgona por sua amante?!

GLÍCERA - Isso mesmo, Taide, e sinto-me muito ferida com este caso.

TAIDE - Sim, querida Glicério, é um acto perverso, mas nada de inesperado; pelo contrário, é prática corrente entre nós, cortesãs. Portanto, não deves afligir-te assim tanto, nem censurar Górgona. Na verdade, anteriormente, a Abrótono também não te censurou pelo mesmo motivo... e, no entanto, vocês eram amigas (SAMÓSATA, 2012, p. 44).

Taide retruca a amiga com a informação de que essa prática, embora reprovável, é comum entre as cortesãs, apontando inclusive que a mesma Glicera havia praticado no passado. Outra característica percebida no diálogo é a participação das cortesãs nas festas religiosas, como podemos perceber no diálogo da cortesã Mírtio com seu amante Pânfilo:

[...] Mas a jovem que tu vais desposar nem sequer é bela, que ainda há pouco tempo a vi na festa das Tesmofórias acompanhada de sua mãe, ainda eu não sabia que, por causa dela, nunca mais veria Pânfilo (SAMÓSATA, 2012, p. 45).

O festival das Tesmofórias era celebrado em toda a Grécia e promovia a agricultura e fertilidade, e era exclusivamente de competência das mulheres (CARDOSO, 2019, p. 30). “Os festejos religiosos eram, pois, pretextos de convívio social para as atenienses, umas das poucas ocasiões que se lhes ofereciam de serem vistas em público e simultaneamente de tomarem um breve contacto com os seus concidadãos” (SOUZA, 1980, p. 99). Percebe-se, pelo testemunho da personagem Mírtio, que era também um espaço frequentando pelas cortesãs.

O ritual retrata o luto de Deméter pelo rapto de sua filha Perséfone, representativo dos Mistérios de Elêusis (CARDOSO, 2019, pp. 36-7). “A celebração das Tesmofórias era uma das únicas oportunidades permitidas às mulheres para escapar da rotina de reclusão do *oikos* [casa] e da vigilância masculina” (CARDOSO, 2019, p. 38).

Porém, embora frequentassem as mesmas festas das cidadãs gregas, não eram preteridas para o casamento, pois apenas as cidadãs podiam se casar com cidadãos gregos. A ideia de que uma relação com uma cortesã (*hetera*) não podia ser considerada como objetivo de vida pode ser vista na fala do personagem Pânfilo quando comenta o que ouviu de sua mãe ao saber de um casamento na vizinhança:

[...] «Ó Pânfilo, Cármidis, o filho do nosso vizinho Aristéneto, rapaz da tua idade, vai-se casar já, no que revela ter juízo; e tu até quando farás vida com uma hetera?» (SAMÓSATA, 2012, p. 46).

Podemos perceber que, embora possuíssem o status de liberdade, não podiam casar-se, pois só era permitido às cidadãs. No *Contra Neera*, a cortesã é acusada exatamente por ter tentado usurpar o título de cidadã e ter casado com um homem grego, e ainda por cima teria dado sua filha em casamento a outro grego, o que ocasionou o julgamento (ONELLEY, 2012, p. 83).

As cortesãs eram versadas na dança e nos instrumentos musicais, muitas vezes sendo contratadas para animar as festas e os eventos:

LEENA - Tendo ela organizado uma festa, ela e a coríntia Demonassa, mulher igualmente rica e dada às mesmas práticas que Megila, esta levou-me também a mim, a fim de tocar cítara para elas. Quando acabei de tocar, era já muito tarde, precisávamos de dormir, e elas estavam embriagadas. «Ó Leena — disse Megila — é melhor irmos já deitar-nos; dorme aqui conosco, no meio das duas.» (SAMÓSATA, 2012, p. 53).

Podemos perceber também, pela fala da personagem Leena, que as cortesãs também atendiam mulheres. Poderíamos até considerar que a personagem Megila, com a qual a cortesã Leena teve relações, possui uma identificação transexual:

«Nada disso, Leena — disse ela —, eu nasci igual às outras mulheres, só os meus pensamentos e os meus desejos e todos os outros sentimentos são próprios de homem.» «Mas — disse eu — será que os desejos bastam?» Ao que Megila respondeu: «Se duvidas, Leena, acede aos meus desejos e verificarás que não fico a dever nada a um homem, pois possuo uma certa coisa que substitui o órgão viril; mas acede e verás.» (SAMÓSATA, 2012, p. 54).

Constatamos, na obra de Luciano, um certo decoro em relação a comentar as práticas da cama. O que acontecia na cama com o amante não deveria ser comentado em conversas triviais:

CLONÁRIO — Mas afinal, Leena, que é que ela fazia? Como é que fazia? Diz-me sobretudo isso.

LEENA — Não queiras saber pormenores, pois são indecorosos, de tal modo que, por Afrodite Celeste, nunca os revelaria (SAMÓSATA, 2012, p. 54).

A obra também evidencia que a cortesã não era vista de forma negativa na sociedade, sendo inclusive um meio de ganhar a vida entre viúvas que tinham filhas solteiras:

CORINA - Mas essa é uma cortesã.

CRÓBILA - E que mal tem isso? Sim, também tu enriquecerás, tal como ela, e terás muitos amantes. Mas... porque estás a chorar, Corina? Não vês como são tantas e tão procuradas as cortesãs e quanto dinheiro ganham? Conheço muito bem a filha de Dáfnide (que Adrastia me perdoe!): andava toda esfarrapada, antes de a filha crescer e se tornar uma moça vistosa. Mas agora vê lá como ela prosperou: ouro, vestes garridas e quatro criadas (SAMÓSATA, 2012, pp. 55-6).

Vemos também como o autor indica a possibilidade de enriquecimento para a cortesã. Cróbila comenta que a filha de Dáfnide tinha prosperado, o que pode ser medido pelos pertences que possuía, incluindo quatro criadas.

As cortesãs também eram convidadas para serem acompanhantes em eventos sociais. Cróbila aconselha a filha em como deve se comportar uma cortesã:

CRÓBILA — Antes de mais, vestindo-se com elegância e mostrando-se simples e bem disposta com todos os homens, sem ir ao ponto de soltar gargalhadas, como tu costumás fazer, mas sorrindo docemente e de maneira sedutora; depois, tratando-os com muito tacto e não iludindo quem vem procurá-la ou lhe faz a corte, mas também sem se apegar a nenhum homem. E sempre que vai a um jantar mediante salário, não se embriaga (coisa ridícula; os homens detestam tais mulheres) nem se atafulha alarvemente de comida, mas toca-lhe só com a ponta dos dedos, [come] cada porção em silêncio, sem atafulhar ambas as bochechas, bebe tranquilamente, não de enfiada, mas em pequenos tragos (SAMÓSATA, 2012, p. 56).

Percebe-se também que a cortesã tinha a liberdade de escolha de com quem se uniria, podendo ela até deixar alguns clientes esperando na porta de casa ou mesmo não o receber caso este tenha feito algo que ela desaprovasse. O personagem Pólemon deixa bem claro a Filóstrato que a cortesã Paníquide tem liberdade de escolher com quem se relaciona:

FILÓSTRATO — Mas agora, senhor capitão de mercenários, Paníquide é minha, já recebeu um talento e vai em breve receber outro, assim que eu vender a mercadoria. Agora, Paníquide, vem daí comigo e deixa este sujeito ser quiliarca entre os Ódrisas.
PÓLEMON — Paníquide é uma mulher livre, só irá contigo se ela quiser (SAMÓSATA, 2012, p. 65).

Luciano também aproveita das situações para satirizar a figura do amante rejeitado que chora na porta da cortesã amada abandonado do lado de fora da casa:

DÓRION — Ó Mírtale, então agora pões-me na rua, agora, que fiquei pobre por tua causa?! Mas quando te trazia tantos presentes, era o teu amado, o teu homem, o teu senhor, era tudo para ti. Agora que fiquei completamente «teso» e que tu arranjaste para amante esse comerciante da Bitúnia, eu sou posto na rua e fico à tua porta a chorar, enquanto o outro faz amor contigo todas as noites e é o único a ser admitido e a passar a noite em tua casa... até dizes que estás grávida dele (SAMÓSATA, 2012, p. 81).

Por mais que o personagem Dóron reclame de ter ficado pobre por causa da cortesã Mírtale, e ela argumente durante o diálogo que ele exagera, percebemos que era prática das cortesãs conseguir o dinheiro que fosse possível de seus clientes. Como percebemos nas palavras da cortesã Iossa quando fala para o amado Lísias que nunca o fez roubar ou tomar toda a riqueza dos pais, o que parecia ser de costume:

IOESSA — Ó Lísias, então agora fazes-te caro comigo? Muito bonito! E logo comigo, que nunca te exigi dinheiro nem te deixei ficar à porta, quando tu cá vinhas, dizendo que tinha outro cá em casa, nem te induzi a enganar o teu pai ou a roubar a tua mãe, a fim de me trazeres qualquer coisa, como fazem as outras; pelo contrário, desde sempre que eu te tenho recebido sem pagar e sem entrares com a tua parte [nas festas]... e tu bem sabes quantos amantes eu mandei embora: Téocles, que agora é prítane, Pásion, o armador, e o teu companheiro Melisso, apesar de lhe ter morrido o pai há pouco tempo e ele ter ficado na posse da herança. Só eu é que fiquei sempre com o meu Fáon, sem olhar para nenhum outro homem e sem me aproximar de qualquer outro que não tu. Na verdade, cuidava eu, a palerma, na sinceridade dos teus juramentos e, por causa disso, mantinha-me ajuizada como Penélope, apesar de minha mãe me criticar e me censurar perante as suas amigas (SAMÓSATA, 2012, p. 73).

Fica evidente também a situação de maus tratos que as cortesãs sofriam, como pode ser notado na fala da personagem Ampélide que identifica as agressões como provas de amor:

AMPÉLIDE — Aquele homem que não tem ciúmes da mulher, que não se encoleriza com ela, que não lhe dá bofetadas, que não lhe puxa os cabelos e não lhe rasga a roupa, será que ainda está apaixonado?

CRÍSIDE — Mas então serão essas as únicas provas de amor?

AMPÉLIDE — Sim, esse comportamento é próprio de um homem apaixonado. Na verdade, tudo o resto, como beijos, lágrimas, juramentos e visitas frequentes, são sinais de um amor na fase inicial e ainda em crescimento. Todavia, o fogo completo manifesta-se com o ciúme. Assim, se Górgias, como afirmas, te bate e tem ciúmes de ti, deves ter esperança e fazer votos por que ele se comporte sempre da mesma maneira (SAMÓSATA, 2012, p. 61).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da obra de Luciano, podemos perceber que a cortesã era uma profissão como qualquer outras, e possível de tornar uma pessoa rica e bem de vida. Claro que temos que levar em consideração que é uma obra de ficção e que muitos aspectos podem ter sido alterados para que Luciano pudesse criar suas situações cômicas.

Porém, podemos perceber o lugar social que as cortesãs ocupavam na Grécia do século II d.C. mesmo que partamos de uma literatura fictícia, pois muito de sua época fica registrada na obra de um autor.

Percebemos também como as cortesãs usufruíam de um certo grau de liberdade na sociedade grega, participando de festivais, tendo suas vontades respeitadas e sendo considerada uma profissional naquilo que fazia, inclusive sendo contratada para animar eventos e acompanhar pessoas.

Encontramos também algumas indicações de comportamento das cortesãs, o que indica uma certa profissionalização da figura na sociedade, uma vez que até o escritor conhecia suas boas práticas.

Como trabalhos futuros, buscaremos analisar a figura da cortesã em outras obras literárias antigas como: as peças de Plauto, os textos bíblicos, as obras de Terêncio, entre outras. Também pretendemos comparar.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A Poética do Hipocentauro: Literatura, Sociedade e Discurso Ficcional em Luciano de Samósata**. Humanitas, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. 10ª edição. Editora Vozes, 2007.

LYRIO, Fernanda Maia. **Nos Meandros da Comédia Nova do Menandro**. Contexto - Revista Semestral do Programa de Pós-graduação em Letras, n. 17, pp. 10-41, 2010.

ONELLEY, Glória Braga. **O Estatuto Social da Cortesã no *Contra Neera***. Todas as Musas, Ano 3, n. 2, jan-jun, 2012.

PETERS, Eduarda Tavares; CERQUEIRA, Fábio Vergara. **Mulheres em Atenas, no Século IV: O Testemunho do *Contra Neera*, de Demóstenes**. NEArco – Revista Eletrônica de Antiguidade e Medievo, Ano 6, n. 2, 2013.

QUALLS-CORNETT, Nancy. **A Prostituta Sagrada: a Face Eterna do Feminino**. Coleção Amor & Psique, Paulus, 1990.

SAMÓSATA, Luciano. Luciano [I]. **Diálogo das Cortesãs**. Tradução de Custódio Magueijo. Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/9726/6/Luciano_I.pdf>. Acesso em: 29 out. 2020.

SANO, Lucia. **Das Narrativas Verdadeiras, de Luciano de Samósata: Tradução, Notas e Estudo**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, M. de F. S. **A Posição Social da Mulher na Comédia de Aristófanes**. Humanitas, Coimbra, n. 31-32, p. 97-114, 1980.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Ele que o Abismo Viu: Epopeia de Gigámesh**. Tradução do acádio, introdução e comentários Jacyntho Lins Brandão, Autêntica Editora, 2017.

“E FOI ENTÃO QUE ME ENTENDI MULHER”: ANÁLISE DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO CONTO *ISALTINA CAMPO BELO*

ANDRESSA ALMEIDA DOS SANTOS¹⁴¹

CÁSSIA DA SILVA¹⁴²

RESUMO: O espaço da mulher negra na sociedade tem sido construído a duras penas e o modo como ela é representada nos meios de produção cultural colabora para a manutenção de estereótipos e concepções reducionistas da sua real personalidade. A literatura, que se constitui como uma das tantas formas de manifestação de valores, crenças, regras e mitos, é um reconhecido lugar para (re)produção de imagens e discursos que conduzem ao modo como as mulheres negras podem/devem ser vistas e, conseqüentemente, tratadas. Conceição Evaristo e tantas outras escritoras negras brasileiras trazem outras narrativas para a literatura nacional e por meio de uma escrita literária engajada, não só abrem espaço para que seja ouvida a voz das mulheres negras, como também as dignifica e humaniza. O presente trabalho pretende analisar o conto *Isaltina Campo Belo*, presente no livro *Insubmissas lágrimas mulheres* (2011), de autoria da escritora mineira Conceição Evaristo, a fim de discutir como se manifesta e como é experienciada a identidade de gênero ao longo da vida da personagem principal do conto, que desde criança sentia-se um menino preso no corpo de uma menina. Também serão abordados temas como os estereótipos referentes à hipersexualização e lascividade que são comumente associados à mulher negra, a construção do masculino e feminino dentro da sociedade e como estes reverberam dentro da obra. A nossa proposta é trazer como base para reflexão do texto literário, os estudos de gênero e raça que tencionam lugares e papéis sociais cristalizados na cultura nacional. Para isso autoras como Butler (2003), Beauvoir (1967), Davis (2016) dentre outras foram de suma importância para o desenvolvimento do trabalho e nos ajudaram entender as dinâmicas de gênero e sexualidade na obra.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Sexualidade. Literatura. Literatura afro-brasileira. Conceição Evaristo.

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira nunca foi um lugar amistoso para pessoas pretas e quando algum negro consegue adentrar esse espaço são apagados historicamente, como é o caso de Maria Firmina dos Reis com o romance *Úrsula* (1859), o primeiro romance publicado por uma mulher negra em toda a lusofonia, no entanto este livro permaneceu escondido da história e só voltou a ser publicado em 1975. Quando não há o apagamento, esses autores são, por vezes, embranquecidos, como é o caso de Machado de Assis, o grande nome do Realismo brasileiro, que foi embranquecido ao longo da história.

Como reação a esse tipo de violência simbólica, que os artistas negros enfrentam, uma literatura produzida por mulheres pretas vem para romper com um passado de estereótipos que

¹⁴¹ as27807@gmail.com

¹⁴² cassia_silv@hotmail.com

reduzem essas mulheres a seus corpos e as restringem a um lugar (hiper)sexualizado ou à força braçal desprovida de inteligência. Essa literatura negra feminina vem como forma de protesto para dar voz a um grupo que foi historicamente silenciado. Assim, autoras como: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, entre outras, configuram uma nova voz para falar com propriedade sobre a realidade da mulher preta.

Nesse âmbito, optamos por trabalhar com o livro *Insubmissa lágrimas de mulheres* (2011) de Conceição Evaristo, mais especificamente trabalharemos o conto *Isaltina Campo Belo* a fim de entender como se manifesta e é experienciada a sexualidade da protagonista. Além disso, temas como estereótipos e papéis de gênero serão abordados e analisados no decorrer desse trabalho.

A ESCRITA SEM ESTEREÓTIPOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO

O modo como a maior parte dos agrupamentos humanos foi sendo engendrado tomou como base um modelo de organização social pautado no patriarcado. Este, como forma de organização política, econômica, religiosa, social é baseado na ideia de autoridade e liderança do homem. Segundo Garcia (2015, p. 17), o patriarcado surgiu a partir

[...] da tomada de poder histórico por parte dos homens que se apropriaram da sexualidade e reprodução das mulheres e seus produtos: os filhos, criando ao mesmo tempo uma ordem simbólica por meio dos mitos e da religião que o perpetuam como única estrutura possível.

Em decorrência disso, o lugar de voz da mulher sempre foi um lugar de opressão e silenciamento. A mulher negra, por sua vez, vivenciou e vivencia esse espaço opressor com o agravante do preconceito racial, sendo representada, historicamente, por meio de imagens e discursos que a coisificam, desqualificam sua feminilidade e até mesmo sua humanidade. Quando paramos para analisar as lutas enfrentadas por mulheres brancas e negras ao longo da história, percebe-se que, enquanto as mulheres brancas reivindicavam sua emancipação, as mulheres negras continuaram duplamente oprimidas. Por serem mulheres e negras a raça não era pauta no movimento feminista e o gênero não era discutido no movimento racial, essas mulheres estiveram durante muito tempo sendo representadas sob o olhar do Outro.

No que diz respeito à literatura brasileira, esse Outro em questão era o homem branco, que traz imbricado em si uma visão estereotipada da mulher preta enquanto sujeito. Acreditamos que literatura se constitui como uma das tantas formas de manifestação de valores, crenças, regras e mitos, é um reconhecido espaço para (re)produção de imagens e discursos que conduzem ao modo como as mulheres negras podem/devem ser vistas e, conseqüentemente tratadas.

Desse modo, a literatura não pode ser vista de forma separada da sociedade, já que se apresenta como produto social de uma época, possuindo, desse modo, uma função social. O texto literário é um importante espaço para a manifestação de imagens e discursos, sendo possível, através dele, a disseminação de ideias e de representações sociais.

Na literatura brasileira, as mulheres negras vêm sendo representadas a partir de concepções marcadamente estereotipadas, o que acaba por reforçar preconceitos. Logo, existe a necessidade de uma escrita literária que rompa com essas concepções, visto que uma escrita assim

pode ser considerada como um importante mecanismo de emancipação dessas mulheres, a fim de que elas não sejam vistas apenas sob as óticas do racismo e/ou do sexismo.

No cenário literário brasileiro contemporâneo, temos em Conceição Evaristo, uma escrita de autoria preta que se encarrega de dar voz e representar de forma não estereotipada a mulher negra brasileira. A autora reivindica para si um lugar de fala que a coloca numa posição de legitimidade discursiva, visto que escreve a partir de sua “escrevivência” (2009), termo cunhado por ela mesma, cujo conceito se constrói com base em sua experiência de vida e sua posição no mundo.

Conceição Evaristo nasceu em 29 de novembro de 1946, em Belo Horizonte. Segunda filha de nove irmãos, Conceição cresceu no morro do Pendura Saia e teve uma infância de privações, porém sempre teve como exemplo de força as mulheres de sua família. Assim como a mãe, as tias e as primas, Conceição começou a trabalhar muito cedo, aos oito anos de idade já trabalhava como lavadeira para ajudar a mãe e fazia faxina na casa de professores em troca de livros para ela e seus irmãos. Na década de 1970, migrou para Rio de Janeiro onde passou a exercer o magistério.

Atualmente Conceição Evaristo é uma das vozes mais importantes da Literatura Afro-brasileira contemporânea. Graduada em Letras pela UFRJ, mestra em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, ganhou projeção internacional com obras traduzidas em diversos idiomas. Publicou seu primeiro poema em 1991, no décimo quarto volume dos Cadernos Negros, editado pelo grupo Quilombhoje. Em 2015 ganhou o prêmio Jabuti de melhor conto com a antologia *Olhos d'água* (2014).

A escrita de Evaristo traz vastas reflexões acerca das questões de gênero, raça e classe e como essas “avenidas identitárias” (AKOTIRENE, 2019, p. 19) atingem, sobretudo, a mulher negra, revelando a desigualdade presente no contexto nacional. Tais temáticas são oriundas de sua “escrevivência”, conceito que conduz a escrita de Conceição, a qual é diretamente influenciada por experiências (individuais e coletivas) enquanto mulher negra.

Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’ e que por ser esse ‘o meu corpo, e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta (EVARISTO, 2009, p. 18).

As experiências vivenciadas pelas personagens de Conceição trazem à tona discussões sobre o lugar de fala, na literatura, desses grupos marginalizados socialmente, que durante muito tempo não eram representados no cenário literário nacional e, raramente, quando o faziam eram representações carregadas de estereótipos. O texto de Evaristo abre diálogo para pensar a legitimidade do discurso de quem fala e por quem fala, já que esta escreve a partir de um lugar específico, o de mulher negra que vivenciou a pobreza. Com sua escrita denunciativa, entendemos a rejeição de certos grupos em espaços de poder como, por exemplo, a dificuldade de Conceição de publicar suas obras, pois, “[...]os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (RIBEIRO, 2017, p. 43).

Para Dalcastagnè (2012), a literatura é um território contestado, e o que está em jogo é o poder, o poder de falar sobre si e sobre o mundo, o poder de falar com legitimidade e de

legitimar quem fala. E é o que Conceição faz, ela dá voz a um grupo que foi historicamente silenciado e, mais que isso, lhe dá formas, perspectivas e ação de sujeitos de sua história.

ISALTINA CAMPO BELO, GÊNERO E SEXUALIDADE

O conto *Isaltina Campo Belo*, que integra a coletânea de textos de mesmo gênero intitulada *Insubmissas lágrimas de mulheres* (ANO?), narra a história de uma mulher negra que, mesmo tendo experiências que poderiam lhe tornar uma pessoa fechada e infeliz, segue sorridente e amável. O primeiro contato que temos com Isaltina é quando esta recebe em sua casa a entrevistadora que coleta seu relato. Campo Belo (como prefere ser chamada) nos conta que desde criança sentia-se diferente e afirmava ser um menino. Ao contar como conviveu com esse menino que acreditava existir em seu corpo, Isaltina revela como experienciou os papéis sociais de gênero: “Eu me sentia um menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado o nome errado e me tratavam de modo errado. Me vestiam de maneira errada. Estavam todos enganados. Eu era menino” (EVARISTO, 2011, p. 50).

Ao dizer que se sente um menino e, em razão disso, ter as roupas e o tratamento que não correspondiam ao gênero masculino, é válido que pensemos se o desconforto é de fato uma rejeição ao corpo feminino, ligada à incongruência entre gênero e sexo biológico, ou uma recusa à adequação aos papéis de gênero que nos são impostos como naturais desde a mais tenra infância.

Apesar de ter tido uma infância feliz e fazer parte de uma família estruturada e amorosa, Isaltina e a irmã vivenciaram na pele as permissões e restrições a que meninos e meninas são passíveis quando são criados de acordo com as normas que ditam os papéis sociais de gênero, que influenciam tanto a vestimenta, quanto o comportamento e as brincadeiras e que, dentro de uma estrutura binária, são divididas como sendo de menino e de menina.

Esses padrões de masculinidades e feminilidades vez ou outra aparecem no texto e na vida da família de Isaltina. Se manifestam nos momentos em que a narradora conta que somente seu irmão que, por ser menino, podia subir em árvores sem ser repreendido pelos pais ou quando a garota precisa ser submetida a uma cirurgia para a retirada da apendicite, e, ao não demonstrar medo, – pois no momento estava extasiada com a possibilidade de finalmente descobrirem o menino que ela era – ouve do médico que havia lhe atendido que ela “era uma menina muito corajosa, mais corajosa que muitos meninos” (EVARISTO, 2011, p. 51).

Tendo como ponto de partida o conceito de gênero, a ideia de que este é uma performance (BUTLER, 2003), e a afirmação de Beauvoir (1967) de que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, surgiram várias teorias a respeito das chamadas masculinidades e feminilidades, que seriam o grupo de características comportamentais e psicológicas que convencionou-se como comuns a cada sexo. Desta forma, características como sensibilidade, gentileza, obediência e fragilidade estão associadas ao sexo feminino, enquanto comportamento violento, coragem e o uso da razão em detrimento da emoção convencionaram-se como próprias do sexo masculino, tais características tidas como particulares a cada sexo são reprimidas e vistas de forma negativa quando encontradas no sexo oposto.

A partir dos escritos de Beauvoir, as masculinidades e feminilidades passaram a ser pensadas sob uma perspectiva não binária de características. Beauvoir, não acredita que:

Existam qualidades, valores, modos de vida especificamente femininos: seria admitir a existência de uma natureza feminina, quer dizer, aderir a um mito inventado pelos homens para prender as mulheres na sua condição de oprimidas. Não se trata para a mulher de se afirmar como mulher, mas de tornarem-se seres humanos na sua integridade (BEAUVOIR, 1967, p. 309).

No entanto, esses agrupamentos e divisões de características se cristalizaram no senso comum, se perpetuaram até a atualidade e reverberam de tal forma que ainda se reconhece a coragem como uma característica masculina. Sobre esse processo de imposição de identidade baseada no dado sexo/gênero, Arán e Júnior se atenta ao fato dessas identidades serem determinadas ainda com a criança no ventre da mãe:

Um dos exemplos mais notáveis da naturalização dos processos de construção da identidade decorrentes da repetição das normas constitutivas seria a interpelação médica. Nesse caso, através do procedimento da ultrassonografia, transforma-se o bebê” antes mesmo de nascer em “ele” ou “ela”, na medida em que se torna possível um enunciado performativo do tipo: “é uma menina”! A partir desta nomeação, a menina é “feminizada” e, com isso, inserida nos domínios inteligíveis da linguagem e do parentesco através da determinação de seu sexo (ARÁN e JUNIOR, 2007, p. 133-134, grifos dos autores).

O mesmo pode ser aplicado aos bebês do sexo masculino, que antes mesmo de nascerem já tem uma identidade que o espera, sem levar em consideração a subjetividade e a personalidade da criança.

É dentro dessa configuração familiar que Isaltina cresce. Conforme a idade avança, torna-se mais evidente a diferença de criação e o que se espera do filho homem e das filhas mulheres. Como, por exemplo, a permissão para subir na árvore denunciando o quanto as famílias, ainda que amorosas e bem estruturadas, reproduzem pequenas (e não tão pequenas) opressões. No entanto, Isaltina, teve uma infância feliz e, à medida que crescia, o menino que dizia trazer em si se desenvolve interiormente. Com a chegada da adolescência, e as mudanças físicas no corpo, a atração por outras meninas também surge.

O que me confundia era o carinho diferente que os meus desejos de beijos e afagos tendiam. E, por isso, acabei de crescer contida. Amarrava o meu desejo por outras meninas e fugia dos meninos. Toda a minha adolescência eu vivi em processo de fuga. Recusava namorados, inventava explicações sobre o meu desinteresse sobre os meninos e imaginava doces meninas sempre ao meu lado (EVARISTO, 2011, p. 51).

Até a última página do conto o leitor não sabe se Isaltina se identifica como homem trans ou mulher lésbica. Não é possível inferir em que medida “trazer um menino em si” é a definição de um aspecto psicológico da transexualidade ou apenas uma livre associação, que parte da normatividade cisgênero, de que a atração que uma mulher lésbica sente por outra mulher é idêntica à que um homem heterossexual sente e, logo, em decorrência da anormalidade que

configuraria tal sentimento, a única justificativa possível para tal atração seria que a personagem abrigasse um homem heterossexual dentro de si.

Chegada a idade adulta, Isaltina resolve mudar de cidade para trabalhar e estudar e é então que tem seu corpo e sua sexualidade invadidos por um pretense namorado, que até então parecia ser atencioso, calmo e gentil. O namorado em questão era um amigo de faculdade que tentava ter relações sexuais com a moça e não aceitava o fato de não ser correspondido. Ele, então, tentava convencer a protagonista:

Se eu ficasse com ele, qualquer dúvida que eu pudesse ter sobre o sexo entre um homem e uma mulher acabaria. Ele iria me ensinar, me despertar, me fazer mulher. E afirmava com veemência que tinha certeza do meu fogo, pois, afinal, eu era uma mulher negra (EVARISTO, 2011, p. 55).

A fala reproduzida pelo abusador de Isaltina abre espaço para pensar as intersecções e estereótipos presentes no corpo dessa mulher. Isaltina é uma mulher preta e sabemos que sobre esses corpos recaem um estereótipo de hipersexualização e lascividade. Os rótulos, colocados nessas mulheres, caracterizando-as como servis, ou extremamente sexualizadas, ou, ainda, incapacitadas de desenvolver qualquer tipo de atividade intelectual, dão forma a esses imaginários, cuja constituição se deu a partir das condições históricas dessa mulher na sociedade brasileira desde o período colonial, que tinha a família nuclear/patriarcal e a escravidão como base de estruturação social.

Alguns desses imaginários encontram-se explícitos em falas como a de Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, que cria uma hierarquia de mulheres em que: “mulher branca é para casar, mulata para fornicar e preta para trabalhar” (FREYRE, 1998, p. 48).

Retomando o que foi pontuado acima sobre a representação de mulheres negras na literatura brasileira, nomes como Gregório de Matos, destacam a lascividade das mulatas que em suas obras aparecem repletas de qualidades pejorativas, ainda que algumas vezes tenha sua beleza ressaltada, tal qualidade está associada à ideia daquele corpo sexualizado, enquanto mulheres retintas eram tidas como feias e encrenqueiras e, geralmente essas mulheres eram as cozinheiras da casa grande. Deixando claro que o corpo da mulher negra quanto não tão escuro é objeto de prazer e quando retinto é fonte de trabalho.

É a partir desse estigma de mulher negra “fogosa” que Isaltina é estuprada por seu então namorado e por mais cinco homens desconhecidos: “Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão do meu corpo. Diziam entre eles que estavam me ensinando a ser mulher” (EVARISTO, 2011, p. 56). Esta violência se deve à concepção de que mulheres dirigem seus desejos sexuais a sujeitos do sexo masculino, ainda que garantam o contrário. Sobre a violência sexual que incide em corpos de mulheres negras, Angela Davis comenta que “essas agressões (sexuais) têm sido ideologicamente sancionadas por políticos, intelectuais e jornalistas, bem como por literatos que com frequência retratam as mulheres negras como promíscuas e imorais” (DAVIS, 2016, p. 175).

Deste ato de violência nasce Walquíria que, mesmo sendo concebida de tal forma, sempre foi muito amada pela mãe. Esta viu na filha o fim dos dias de solidão. Após alguns anos do nascimento da filha, Isaltina conhece Miríades, por quem se apaixona e quem a faz entender que durante toda sua vida nunca ouve uma pessoa do sexo masculino dentro de si.

Não havia menino em mim não havia nenhum homem dentro de mim. [...] naquele momento sob o olhar daquela moça me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu podia me encantar com alguém e esse alguém podia ser sim uma mulher. Eu podia desejar minha semelhante tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem. E foi então que me entendi mulher igual a todas e diferentes de todas que ali estavam (EVARISTO, 2011, p. 57).

E sem maiores explicações, Isaltina permite que sua sexualidade, que fora reprimida durante toda sua vida, fosse experienciada ao lado de alguém que ama. Formaram as três uma família, e viveram juntas e felizes por anos, até a morte de Miríades. Contrariando uma ideia muito associada a relacionamentos homo e lesboafetivos, não viveram um romance tórrido e fetichizado, mas sim um amor que teve fim com a morte de Miríades. A narrativa é finalizada coma desconstrução do estereótipo de lesboeroticidade ligada necessária e obrigatoriamente à noção de promiscuidade, já que a própria Isaltina afirma que: “Como chamamento a vida miríades me surgiu. Eu nunca tinha sido de ninguém em oferecimento, assim como corpo algum tinha sido meu como dádiva. Só miríades eu tive. Só miríades me teve” (EVARISTO, 2011, p. 58).

Segundo Judith Butler (2003), essa abjeção da qual são alvos as mulheres, que ousam se amar e desejar-se entre si, está ligada à ideia de que as mulheres só são consideradas minimamente úteis se subordinadas ao homem. Quando a mulher rompe com essa compreensão de si, e se emancipa dessa relação no campo amoroso e sexual, perde a proteção do patriarcalismo e se torna uma ameaça à estrutura de poder. Assim sendo, sua existência e práticas são associadas à heresia, à promiscuidade e à loucura. Completando o pensamento de Butler, Lamanes aponta que:

Embora as mulheres negras sejam vistas como lascivas, essa característica está sempre associada à servidão ao homem; da mesma forma, a mulher branca e pura poderá abdicar de sua castidade para a satisfação masculina. A lesbiandade é a negação dessa servidão e, ainda que o racismo vá, em muitos pontos, intensificar a violência contra lésbicas negras, sem dúvidas o alijamento de todas as mulheres em relação ao seu prazer e de suas pares estará sempre presente como forma de condenação ao envolvimento sexual que prescinde de homens. (LAMANES, 2017, p. 8-9).

A personagem protagonista tem suas experiências marcadas pelo racismo, sexismo, machismo e lesbofobia, porém, como todas as outras mulheres que nomeiam o restante dos contos de *“Insubmissa lágrimas de mulheres”* (2011), tem um final de superação e felicidade. Em Isaltina Campo Belo, Conceição Evaristo constrói uma personagem que, apesar das agruras sofridas, mostra como mulheres negras e lésbicas merecem o amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura Negra Brasileira surge com a missão de demarcar seu espaço no cenário literário no país e de imprimir uma nova visão de pessoas pretas a partir dos olhares delas

próprias. Assim faz Conceição Evaristo em suas obras que retratam a vida de mais da metade da população brasileira sem estar envolto em um olhar racista e sexista que destina essas existências à subalternidade.

O presente trabalho buscou analisar de forma breve como a sexualidade de Isaltina se manifesta ao longo da obra, concluindo que o menino que a protagonista evaristiana acreditava trazer em si nunca existiu e o que sentia durante toda a vida era a incompreensão sobre o sentimento amoroso que pode existir entre duas mulheres. Este foi, então, entendido quando conheceu Miríades. Nessa perspectiva, também enfocamos como as dinâmicas de gênero e estereótipos se manifestam dentro da obra.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. 2º ed. São Paulo: Pólen, 2019.

ARÁN, Márcia; JÚNIOR, Carlos Augusto Peixoto. Subversões do desejo: sobre gênero e subjetividade em Judith Butler. **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 129-147, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. vol. 2. São Paulo: Difusão Europeia, 1967.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DALCASTAGNÊ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.

DAVIS, Anegeia. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

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

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1º ed. Rio de Janeiro: Pallas editora, 2014.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 1998.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve História do Feminismo**. 3. ed. São Paulo: Claridade, 2015.

LAMANES, Eduarda. Entre elas: relações afetivo-sexuais entre mulheres negras em “Beijo na face” e “Insubmissas lágrimas de mulheres”, de Conceição Evaristo. *In: Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades*, 5, 2017. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlacando/trabalhos/TRABALHO_EV072_MD1_SA30_ID850_18062017222028.pdf. Acesso em: 12 de novembro de 2020

REIS, Maria Firmina. **Úrsula**. Porto Alegre: Editora Zouk.2018

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019. Acesso em:

UM MERGULHO SOBRE A HISTÓRIA AFRICANA EM *O MAR QUE BANHA A ILHA DE GORÉ*, DE KIUSAM DE OLIVEIRA

EMANUELLE VALÉRIA GOMES DE LIMA¹⁴³

ROSILDA ALVES BEZERRA¹⁴⁴

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo precípuo a busca por discursos afro-brasileiros que possam contribuir com a construção identitária cultural da protagonista Kika, em *O mar que banha a ilha de Goré* (2014), produção infanto-juvenil da escritora brasileira Kiusam de Oliveira. Trata-se de uma pesquisa quantitativa que verifica os elementos textuais que atestam afirmações positivas acerca da identidade cultural da personagem principal. Na narrativa, em questão, é recontada a história de escravização dos povos negros de maneira lúdica e democrática, suscitando, uma rica manifestação das contribuições dos africanos para o Brasil. Tal fato é demonstrado através das memórias elucidadas por Kika, que faz viagem do Brasil sentido a ilha de Goré, com o intuito de reencontrar em terras africanas a conexão com seus antepassados. Cabe lembrar, que a obra supracitada é uma contra narrativa nacional, que circula em nossa era de movimentação tecnológica e informativa em um cenário pluricultural, como é o Brasil, portanto, enfrenta a propagação do racismo, sobretudo, em âmbito literário. Diante disso, as discussões levam em consideração as perspectivas de autores como Cuti (2010), Oliveira (2010), Munanga (1988), Glissant (2005), Fanon (2008), Bahbha (2013), Souza (1983), hooks (2019), Collins (2019), Kilomba (2019), entre outros.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira. Literatura infanto-juvenil. Identidades. Cultura negra.

INTRODUÇÃO

Hoje, as representações, marcadas, essencialmente, por uma heterogeneidade estética, deixam de lado características fundamentais para as construções étnico-raciais afirmativas, uma vez que, apagam de suas histórias e culturas a realidade democrática que nem todos os brasileiros e brasileiras têm acesso. No caso da literatura infanto-juvenil, a situação é ainda mais preocupante, já que as fases para as quais se voltam tais narrativas, compreendem momentos de formação crítica das personalidades dos leitores. Nesse sentido, a negação é utilizada com o propósito de manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial, originalmente instauradas pelo homem branco e reproduzidas em nossa sociedade, por homens e mulheres brancos e não-brancos, até os dias atuais. Por isso, na tentativa de desconstruir nossos próprios pré-conceitos e preconceitos, é que visamos considerar academicamente obras literárias afro-brasileiras e infanto-juvenis, há muito discriminadas nesse campo.

Nessa perspectiva, pretendemos analisar nesse estudo, o modo como a identidade cultural da protagonista da obra *O mar que banha a ilha de Goré* (2014), de Kiusam de Oliveira, evolui ao

¹⁴³ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). E-mail: emanuelle.limaa@hotmail.com

¹⁴⁴ Prof.^a Dr.^a do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). E-mail: rosildaalvesuepb@yahoo.com.br

entrar em contato com o universo africano. A personagem principal, Kika é o retrato consciente da herança deixada por povos marcados pelo mundo ocidental. Além disso, a maneira como os feitos são narrados representam a importância da reivindicação do segmento negro em retratar a história, desconstruindo a visão estereotipada de brancos sobre negros. Principalmente, porque a produção circula na contemporaneidade e concorre paralelamente às mídias digitais, que constituem um grande desafio para os textos literários em nossos tempos.

Dito isso, nascida em Santo André - SP, Kiusam Regina de Oliveira é Professora da Universidade Federal no Espírito Santo, possui Mestrado em Psicologia e Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo, sendo também Especialista em Educação Especial. Além disso, é Educadora há vinte e cinco anos, com experiência desde a Educação infantil até o Ensino Superior. A Artista multimídia e também coreógrafa, tem palestrado pelo Brasil acerca da temática das relações étnico-raciais, focando nas seguintes temáticas: candomblé e educação; corporeidade afro-brasileira; danças afro-brasileiras e Lei 10.639/03. Também, tem ministrado oficinas sobre Corporeidade Poética, racismo e gênero e contado histórias da mitologia afro-brasileira. Sua produção intitulada *Omo-oba: histórias de princesas* (2009) publicada pela editora Mazza e ilustrada por Josias Marinho, foi recomendada em 2010 pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ – e selecionada em 2011 para integrar o acervo do PNBE – Plano Nacional da Biblioteca Escolar. Em 2013, ela lança *O mundo no black power de Tayó* (2013), editado pela Peirópolis, com ilustrações da artista visual Taísa Borges e, posteriormente, publica também pela Peirópolis *O mar que banha a ilha de Goré* (2014), ilustrado novamente por Taísa Borges.¹⁴⁵ Recentemente, a autora lança a produção *O black power de Akin* (2020), pela editora De Cultura.

UM MERGULHO SOBRE A HISTÓRIA AFRICANA EM *O MAR QUE BANHA A ILHA DE GORÉ*, DE KIUSAM DE OLIVEIRA

Os efeitos da ideologia dominante (branca) demandam formas variadas de opressões, que alcançam, conseqüentemente, o sistema literário, igualmente impregnado por lógicas que partem de formas abrangentes, envolvendo desde o estereótipo, enquanto representação literária, até a predominância de temáticas fortalecedoras da supremacia branca. Sendo assim, Cuti, autor do livro *Literatura negro-brasileira* (2010), nos lembra que:

Negros e mestiços, no Brasil e no mundo, vivem sob o domínio de uma estética eurocêntrica que abrange desde o vestuário até a textura do cabelo, passando também pelas produções culturais. Contudo, não se trata apenas de cultura. A opressão estende-se à vida em toda a sua dimensão. E é aí, com esse amplo conteúdo, que se realiza a literatura. (CUTI, 2010, p. 45).

Desse modo, as influências globais, geridas por modelos brancos, recaem sobre a constituição do sujeito negro, uma vez que, “[...] os processos históricos, sociais e culturais são partes integrantes da construção da identidade negra, da conformação da subjetividade e ocorrem

¹⁴⁵ LITERAFRO. Kiusam de Oliveira. *literafro: o portal da literatura afro-brasileira*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1055-kiusam-de-oliveira>. Acesso em: 20/08/2020.

de maneira concomitante à emocionalidade dos sujeitos.” (GOMES, 2019, p. 162). O que percebemos é que, cada vez mais, os espaços digitais disseminam informações que excluem de seus contextos os personagens negros, suas causas e emoções. Mas, esse modo de opressão é também acompanhado de resistência, já que como afirmam estudiosos da negritude à exemplo de Djamila Ribeiro (2018), Grada Kilomba (2019), Patricia Hill Collins (2019), Angela Davis (2016), Kabengele Munanga (1988) e Homi K. Bhabha (2013), o silenciamento, a exclusão e o preconceito estão presentes nos mais variados espaços e entender como o processo de inferiorização acontece é fundamental para a desconstrução desse conceito. O que atesta, naturalmente, a resistência negra em ocupar um lugar não mais silenciado ou marginalizado onde quer que esses espaços se situem.

À exemplo disso, em *O mar que banha a ilha de Goré* (2014), a personagem principal, Kika, promove amplo debate sobre pertencimento étnico-racial negro, de forma lúdica e poética. Tal produção, explícita, sob a ótica da garota de dez anos de idade, a partida forçada dos africanos e africanas de sua terra natal, a ilha de Goré. A fim de se (re)conectar com seus antepassados e (re)conhecer na ilha parte de sua história, Kika viaja do Brasil sentido à Ilha de Goré, no Senegal, onde a narrativa se desenrola. Lá, a protagonista se depara com elementos que despertam nela sentimentos ancestrais e de pertença a terra que um dia foi habitada por seus antepassados, os quais são tratados pela personagem com o máximo de respeito e orgulho.

Além do vínculo com a terra, a garota, rapidamente, sente uma aproximação afetiva com o mar, por onde seus ancestrais foram retirados à força. Tal relação, desencadeada pela potência com que a memória é suscitada na obra, revela uma conexão com a história e com a tradição africana da qual Kika faz parte. Ao elencar a protagonista como “uma filha que após tantos séculos ao berço negro retorna” (2014, p. 11), o narrador confere à personagem um status familiar, portanto, em ligação com a trajetória e a cultura da ilha, como notamos no seguinte fragmento:

A Mãe Mar também conhecida como “O Pélogo Que Tudo Vê”, já sabe que a barca conduz uma princesa-filha, herdeira do grande berço africano que constituiu toda a humanidade e cujos ancestrais já foram acalentados pelas águas cor de jade que banham a costa do Senegal. Mas, o que Ela pode fazer senão estender seu manto-corpo-jade para receber, com honrarias, uma filha que após tantos séculos ao berço negro retorna? (OLIVEIRA, 2014, p. 11).

Desse modo, a Mãe Mar, acaba se tornando personagem secundária da narrativa, pois interage com a protagonista, suscitando sentimentos hospitaleiros à menina, que sente que retorna para um lugar que já conhece. No entanto, o retorno de Kika para o cenário que, anteriormente, foi palco de grandes horrores é, praticamente, anulado por seu encontro com a Mãe Mar, que a recebe como filha e a saúda com honrarias. O fato de a personagem secundária exercer o papel de mãe enfatiza que o espaço da ilha é um lugar de acolhida. Apesar da revolta, como também pode atuar o mar, – como a Mãe Mar atuou, dificultando a saída dos povos africanos da ilha, como explicita a protagonista em trecho citado mais a frente – a calma em receber a personagem principal, faz Kika sentir-se em casa. Nesse caso, podemos compreender a água como forma de purificação, daí a personagem recriar nas memórias ruins um lugar de aconchego e afeto que transpassa a história sem esquecer da tragédia, mas focando sempre no

amor. Característica constante na produção infanto-juvenil de Kiusam de Oliveira por redimensionar olhares sobre a história e as culturas africanas.

Frequentemente, a personagem principal coloca em evidência a relação espiritual que possui com seus ancestrais e a gratidão por toda herança recebida dessas fontes: “De frente para as águas, a menina ajoelha-se na areia morna e rosada de Goré e, respirando ofegante de emoção, seus olhos marejam enquanto tece uma oração: “– Aos meus ancestrais, irmãos e irmãs deste solo africano, digo-lhes em wolof, a língua do povo de cá: jërejëf, obrigada.” (2014, p. 12). A reverência pela natureza, pela vida e pelos ancestrais é uma característica própria dos povos africanos uma vez que “o reconhecimento dos ancestrais era vital para o sustento da cultura e da comunidade (...).” (HOOKS, 2019, p. 318). Percebemos então, que a preservação de tais aspectos na narrativa contribuem com a construção identitária afirmativa dessa personagem, que ao descrever a emoção de estar em contato com a história de seu povo, desperta, também, o interesse dos leitores pelo conhecimento de suas origens.

Kika é o exemplo prático de que os ensinamentos culturais perpassam as gerações passadas e futuras, pois ela demonstra capacidade histórica e crítica acerca de suas raízes e curiosidade em conhecer de perto a origem de seus antepassados, indicando a importância em compreender sua história e as histórias de seu povo. Porém, a mesma consciência histórica que destaca sensações positivas sobre a princesa-filha, desperta também, sentimentos de amargura ao lembrar todo o sofrimento por que passaram os seus antepassados, que, por meio da Mãe Mar, se expressam reconhecendo a violência e o sequestro sobre seus corpos:

– Jërejëf, obrigada. Através de você revejo meus avôs e avós, bisavôs e bisavós, tataravôs e tataravós, que um dia, daqui do meu manto, olharam pela última vez para a ilha, dela despedindo-se com amargura. Filhos e filhas que do meu útero foram arrancados, brutalmente sequestrados. (2014, p. 12).

Embora não ouça o que a Mãe Mar expressa, a protagonista é capaz de sentir todas as sensações de bem-estar e mal-estar, como se a ouvisse (re)contando as passagens de outrora. Nessa medida, O mar que banha a ilha de Goré é uma narrativa que versa muito mais sobre sentir do que entender. A revolta pela brutalidade com que africanos e africanas foram escravizados se dá pela forma como a personagem principal trata a terra natal de seus antepassados, sua cultura, sua língua, os elementos da natureza, etc. Por estar em solo africano, as emoções da protagonista fornecem o entendimento necessário da história e transformam o pensamento de Kika em memórias afetivas que ela carrega consigo onde quer que vá e que se tornam mais fortes ao longo do tempo. A menina de apenas dez anos assume seu pertencimento étnico-racial com leveza e insiste em conhecer, ainda mais, tudo o que faz dela uma menina negra, descendente de escravizados.

Com relação as identidades culturais da protagonista analisada, mas também das outras personagens da produção infanto-juvenil completa de Kiusam de Oliveira, percebemos que o aspecto étnico-racial é contemplado de acordo com o que acredita o estudioso Glissant, em obra intitulada *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), quando afirma que:

[...] não mudaremos nada da situação dos povos do mundo se não transformarmos esse imaginário, e a ideia de que a identidade deva ser uma raiz única, fixa e intolerante.

Viver a totalidade-mundo a partir do lugar que é o nosso, é estabelecer relação e não consagrar exclusão. (GLISSANT, 2005, p. 80).

Pois que, as narrativas conferem respeito a diversidade étnico-racial e cultural africana. Além de preservar a história e as memórias coletivas, através de crianças-protagonistas que sentem, que experienciam e que tornam possível a manifestação cultural negligenciada pelo nosso país, sobretudo, diante dos meios massivos de comunicação, em que quase não há representatividade para crianças negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na narrativa, é (re)contada a história de maneira democrática, suscitando, uma rica manifestação das contribuições dos africanos para o Brasil, tal fato é demonstrado em fragmentos como este: “– Apesar de toda a violência sofrida, seus ancestrais, os meus filhos e filhas, souberam transformar, em seu país chamado Brasil, a dor da escravidão em atos criativos. Eis uma prova disso diante de meu corpo d’água: um ser de luz como você.” (OLIVEIRA, 2014, p. 13). Assim, as identidades étnico-raciais mencionadas no texto, constituem relação com os aspectos culturais africanos. Portanto, aceitar e afirmar tais características desenvolve nessa narrativa gradativo processo de mudança em não adotar os ideais impostos pela cultura branca em ascensão na sociedade.

De modo geral, as narrativas de Kiusam trazem histórias surpreendentes sobre garotas negras que se transformam em grandes princesas ou heroínas, em conformidade com as situações que vivenciam no cotidiano. Além de retratar a beleza da negritude, a valorização da língua e das características africanas e afro-brasileiras e o empoderamento feminino, a autora desenvolve os recursos narrativos de modo que os leitores possam participar ativamente do processo de representação. No mais, a valorização dos sentimentos é característica imprescindível na contribuição de uma literatura engajada, pois as marcas de subjetividade dizem mais ao “eu” do que experiências escritas por adultos, pelas quais crianças e jovens nunca passaram.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo negro, 2010.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Editora Ática S.A, 1988.

OLIVEIRA, Kiusam de. **O mar que banha a ilha de Goré**. São Paulo: Peirópolis, 2014.

_____. **O black power de Akin**. São Paulo: Editora de Cultura, 2020.

_____. **Omo-oba: histórias de princesas**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

_____. **O mundo no black power de Tayó**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FACES DE MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO NA IMPRENSA MARANHENSE

GARDÊNIA SOUSA SILVA¹⁴⁶
CRISTIANE NAVARRETE TOLOMEI¹⁴⁷

RESUMO: Este estudo nasce do recorte realizado a partir do e no plano de trabalho “Romantismo e realismo português nos periódicos oitocentistas maranhenses *Publicador Maranhense*, *O Domingo* e *O País*” (PIBIC-V/UFMA/CNPq) concretizado em 2019. Este recorte busca analisar a presença da autora portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho e os seus textos publicados nos periódicos maranhenses *Publicador Maranhense* (1842-1885) e *O País* (1863-1889), que circularam no Maranhão durante o século XIX. Dirigindo-se as leitoras da época, Maria Amália recebe, relativamente, um grande espaço na imprensa em um momento difícil para escritoras, e atua não somente como poeta, mas também, crítica literária, cronista, biógrafa, contista, além de escrever sobre a educação e o comportamento feminino nas páginas dos jornais de grande circulação e caráter oficial, contemplando e proporcionando, atualmente, reflexões e conhecimento acerca do conteúdo dirigido às mulheres do século XIX no Maranhão. Para materializar este estudo, realizaram-se consultas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro e a retomada dos relatórios de iniciação científica, assim como a catalogação dos textos no acervo pessoal do Grupo de Estudos e de Pesquisa Literatura, História e Imprensa (GEPELHI).

Palavras-chave: Amália Vaz de Carvalho. Imprensa Maranhense. Século XIX.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho deriva do plano de pesquisa nomeado “Romantismo e realismo português nos periódicos oitocentistas maranhenses *Publicador Maranhense*, *O Domingo* e *O País*”, iniciado em agosto de 2018 e finalizado em julho de 2019, que nasceu nas discussões do “Grupo de Estudos e de Pesquisa Literatura, História e Imprensa” (GEPELHI/UFMA/CNPq). A perspectiva metodológica utilizada para desenvolvê-lo foi a documental, além da busca nos acervos digitais da Hemeroteca da Biblioteca Nacional e o da Biblioteca Benedito Leite. Esse trabalho tinha por objetivo principal analisar a presença do Romantismo e do Realismo português na imprensa maranhense, pois é sabido que os periódicos

¹⁴⁶ Graduanda em Letras-Português pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), CCEL (Campus Bacabal). Atualmente pesquisadora PIBIC/FAPEMA. E-mail: deniasous@gmail.com.

¹⁴⁷ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Docente Adjunto III do curso de Letras na Universidade Federal do Maranhão, Campus Bacabal; Docente Permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLB/UFMA/Bacabal) e no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult/UFMA/São Luís)E-mail: cristiane.tolomei@ufma.br.

no século XIX atuaram como principais órgãos de divulgação dos diversos aspectos sociais, principalmente, o cultural. Durante a construção dos relatórios, notou-se que o *Publicador Maranhense* e *O Paiz*, por serem periódicos de cunho oficial, pouco espaço cederam à literatura e, devido à restrição da pesquisa (Romantismo e Realismo português), ainda menor foi o espaço de promoção.

A partir da análise do periódico *Publicador Maranhense*, percebeu-se que este possuía um público burguês, principalmente por causa dos anúncios, que em sua maioria, abordavam assuntos como vendas de terras, charutos importados, literatura estrangeira e escravos. Assim como n' *O Paiz*, neste, para além da identificação do público é possível notar a participação de mais autores (homens) portugueses. A constatação de poucas mulheres portuguesas ativas na imprensa maranhense do século XIX possibilita e atiza a construção de um estudo sobre uma personalidade feminina que se sobressai e é destacada em quantidades de escritos quando comparada aos demais escritores catalogados na pesquisa descrita acima. Por isso, este estudo analisa a presença de Maria Amália Vaz de Carvalho nos periódicos *Publicador Maranhense* e *O Paiz* com base no levantamento documental dos periódicos mencionados, revisitando os textos críticos e literários produzidos por ela com o fim de contemplar e apresentar, de forma sucinta, seus escritos recepcionados e divulgar a completude escrita da autora, por apresentar-se através de diversas faces literárias nos jornais maranhenses oitocentistas.

Desse modo, para além da análise da presença da escritora, é possível notar a participação, a história da educação e comportamento de mulheres e para mulheres através da recuperação dos textos e colheita dos elementos constituintes da escrita feminina da autora portuguesa no Brasil, em especial para mulheres maranhenses do século XIX.

FACES NO PERIÓDICO *PUBLICADOR MARANHENSE* (1842-1885)

O primeiro número do *Publicador Maranhense* data de cinco de julho de 1842, ou seja, antes do nascimento da escritora em 1847. O periódico em questão possui por subtítulo *Folha oficial, política, litteraria e commercial*, mas apesar do subtítulo, as notícias comerciais são mais frequentes que as publicações de cunho literário. Dividido em quatorze seções nos anos iniciais, das quais apenas duas dispunham de textos de caráter literário, ademais, poemas dispostos avulsamente em uma ou outra página, o periódico, nos primeiros anos de circulação, raramente, publicava

conteúdo literário. Depois surgem as seções “Litteratura” e “Sciencias, Lettras e Artes”.

É somente em doze de julho de 1878, que as brechas literárias possibilitam o encontro de uma literatura de autoria feminina portuguesa na pessoa de Maria Amália Vaz de Carvalho, visto que, até então, a literatura publicada era masculina. O seu primeiro texto trata-se de um ensaio sobre perfumes direcionado às leitoras, diferenciando os perfumes pertencentes a cada “tipo de mulher”, além de falar sobre a representação da figura feminina pelos perfumes. A seguir, é apresentada uma tabela com todos os textos encontrados da autora no periódico maranhense, dispostos por título, data, ano, edição, página e assunto.

TABELA 1 – Catalogação de textos de Maria Amália Vaz de Carvalho no periódico

Publicador Maranhense.

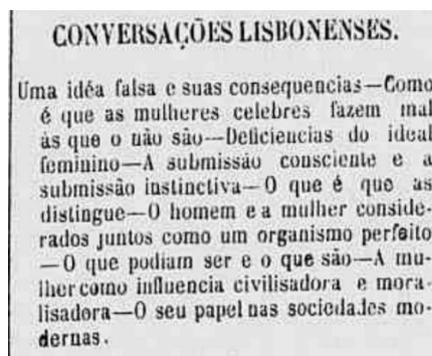
TÍTULO	DADOS	ASSUNTO
Os perfumes e a toilette	12 de julho de 1878. Ano XXXVII, n.157, p.2.	Ensaio
Lady Esther Stanhope	21 de agosto de 1878. XXXVII, n.190, p.2.	Resenha biográfica
A respeito da poesia	30 de agosto de 1878. Ano XXXVII, n.198, p.2	Artigo; crítica literária
A cosinha e a mesa	10 de novembro de 1878. Ano XXXVII, n.258, p.2	Ensaio
Lincoln e Grant	15 de janeiro de 1879 / 16 de janeiro de 1879. Ano XXXVIII, n.11, p.1-2; n.12, p.1-2.	Resenha
Dos meios de transformar a educação da mulher	23 de abril de 1879 / 25 de abril de 1879. Ano XXXVIII, n.92, p.2; n.94, p.2	Ensaio
Diario de Estella	14 de maio de 1879. Ano XXXVIII, n.110, p.2.	Poema
Beltina e madame Stael	21 de maio de 1879 / 22 de maio de 1879. Ano XXXVIII, n.116, p.2; n.117, p.1-2.	Conto
A vida intellectual em Lisboa	15 de julho de 1879. Ano XXXVIII, n.160, p.1-2.	Crônica; crítica literária
As mães e as filhas	18 de setembro de 1879. Ano XXXVIII, n.213, p.2.	Carta

Aindá as nossas filhas	21 de setembro de 1879 / 23 de setembro de 1879. Ano XXXVIII, n.216, p.1-2; n.217, p.2.	Carta
As datas de uma vida!	16 de outubro de 1879 / 17 de outubro de 1879. Ano XXXVIII, n.237, p.1-2; n.238, p.2.	Conto
Portugal a Vol D'olseau O livro da senhora Ratazzi	11 de março de 1880 / 19 de março de 1880. Ano XXXIX, n.58, p.2. n;59, p.1-2.	Resenha
As cinco educações de Legouvé	27 de julho de 1880 / 7 de agosto de 1880. Ano XXXIX, n.170, p.2; n.179, p.1-2	Resenha
A mulher do ministro	8 de agosto de 1880 / 10 de agosto de 1880. Ano XXXIX, n.180, p.1-2; n.181, p.2	Conto
O centenário de Camões	13 de agosto de 1880 / 14 de agosto de 1880. Ano XXXIX, n.184, p.2; n.185, p.1-2.	Crônica
Victor Hugo. O homem.	28 de julho de 1885. Ano XLIV, n.88, p.2	Artigo
(sem título)	8 de agosto de 1885. Ano XLIV, n.93, p.1-2	Artigo sobre a educação feminina.
(sem título)	11 de agosto de 1885. Ano XLIV, n.94, p. 1-2.	Artigo sobre a caridade.

Fonte: As autoras.

A partir dos títulos e assuntos retratados na tabela acima, nota-se que a maioria dos escritos da autora vinculados ao periódico *Publicador Maranhense* era de cunho crítico ou sobre conteúdos que ela achava importante tratar com suas leitoras e para suas leitoras, inculcando ideais conservadores. Dos textos que abordavam a condição, educação e/ou comportamento feminino, optou-se por analisar o artigo da edição 93 de 1885, dentre os títulos “Os perfumes e a toilette”, “A cosinha e a mesa”, “As mães e as filhas”, “Aindá as nossas filhas” e “Dos meios de transformar a educação da mulher”.

Figura 1 - Recorte da seção “Conversações lisbonenses”, n.93, p.1, 1885,
Publicador Maranhense.



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 2020.

Quando não precedidos por título específico do texto, Maria Amália optava por pontuar os assuntos que abordaria em seus ensaios e artigos da forma ilustrada na **Figura 1**, dessa maneira, ela conseguia esboçar sucintamente o conteúdo explorado no corpo do texto. Da seção que recebia por título “Conversações lisbonenses”, no *Publicador Maranhense*, foram encontrados dois artigos dos quais um tem seus tópicos postos na figura acima. Neste é posto:

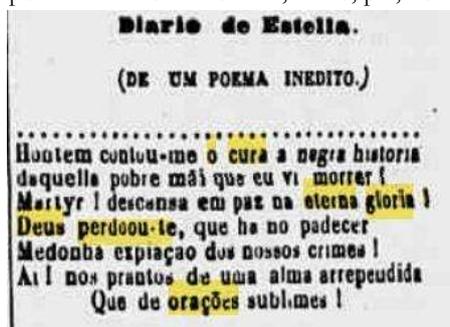
Uma das idéas mais falsas que se têm propagado a respeito da educação feminina vem a ser a seguinte: Julga-se geralmente que o esmerado cultivo- mental, que o desenvolvimento das faculdades intellectuaes, são para a mulher um convite para as tristes aberrações, que deslustram o novo sexo. Isto faz com que ainda hoje a maior parte dos paes tenham receio de dar ás suas filhas uma educação positiva, uma educação larga e superior. [...] A ignorancia nunca salvou uma só mulher [...]. A primeira cousa que a mulher não aprende e que devia aprender é a “pensar.” Dominar o seu destino, julgal-o, modifical-o quando seja conveniente, eis uma faculdade, que só podem ter as que raciocinam e as sabem (“Conversas Lisbonenses”, *Publicador Maranhense*, n.93, p.1, 1885).

Nesse artigo, Maria Amália problematiza a educação feminina da época, mesmo que ainda moldada por pensamentos conservadores, como “não visualizar a mulher em lutas públicas” (*Publicador Maranhense*, n.93, p.1, 1885), entretanto, divulga a ideia de que mesmo afastada dessas áreas “masculinas” é necessário pensar, ser educada, e que o fato de receber uma educação não é receber um convite para viver “prevaricações”, no sentido de fugir do que é correto segundo a “moral” e os “bons costumes”, visto que esse era um motivo de não se educar mulheres. Mesmo ao apresentar, nesse mesmo texto, o papel da mulher, elencando

atividades como “[...]ser a companheira do homem moderno e também a sua inspiradora, a que o incita á luta, a que o applaude na victoria, a que suavisa as tristezas do vencido[...]” (n.93, p.2, 1885), transparecendo uma visão do lugar feminino ainda patriarcal e religiosa, a autora não deixa de colocar para suas leitoras que era necessário dominar sua vida (no caso da figura feminina) quando fosse conveniente.

A autora não deixa de repassar, sob sua face literária, seus posicionamentos e pensamentos sobre a mulher, como pode ser observado no único poema catalogado da escritora nos periódicos analisados. O poema que recebe por título “Diario de Estella”, vinculado ao *Publicador Maranhense* como poema inédito, traz elementos de uma narrativa sobre um sujeito lírico com traços religiosos observáveis na figura a seguir.

Figura 2 – Recorte do poema “Diario de Estella”, n.110, p.2, 1879, *Publicador Maranhense*.



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 2020.

A primeira marcação em amarelo “o cura” mostra a proximidade do sujeito lírico com as personalidades religiosas, como a figura do “cura”, que é um pároco ou vigário na instituição católica. Essa aproximação denota afeto à religião ou intimidade com a figura religiosa, pois esta contará uma história ao sujeito lírico. As outras marcações também revelam a religiosidade que se estende até a terceira estrofe falando da bondade da figura feminina religiosa. Em contrapartida, nas últimas três estrofes do poema, será apresentado uma outra figura feminina que, diferente da primeira, é chamada de “pecadora” por se entregar a paixões colocadas como sacrílegas, evidenciando a rudeza de tratamento para com a figura feminina que não está amoldada religiosamente. Diferenciação presente na maioria dos ensaios e artigos produzidos por Maria Amália, quando se referia a mulher, colocando a figura feminina religiosa, portanto, adepta aos moldes tradicionalistas, como uma mulher ideal e valorosa.

A outra face literária da autora portuguesa no periódico contempla a crítica à literatura como é possível observar no artigo “A respeito da poesia” (1878). Pertencente ao Romantismo e nascida no momento em que a escola disseminava o exagero e o pessimismo, a autora contempla as modificações ocorridas na literatura portuguesa, principalmente, a renovação romântica na qual as produções voltavam-se ao social. Sobre essas alterações, Maria Amália comenta:

O que é a poesia de hoje? Interrogação estranha a que nem mesmo os espiritos mais profundos saberão de certo responder. Oh! eu bem sei que a poesia de hoje tem vastas aspirações e altíssimos ideais! A poesia de hoje investiu-se a si própria de um magno sacerdotio que julga cumprir conscienciosamente, ergue bem alto a sua bandeira de combate, é política, é socialista, é científica, é revolucionária, tem utopias civilizadoras, tem sonhos de renovação social, como se a sua esfera fosse esta: como se a sua missão divina não fosse toda de apaziguamento e de consolo interior (A respeito da poesia, *Publicador Maranhense*, n.198, p.2, 1878).

O texto constrói uma concepção acerca da função da poesia como espelho de sentimentos, um encontro com as dores ou alegrias do leitor, mas que esta função tem passado por uma transformação na qual não se encontram mais ecos do sentimento do leitor na poesia contemporânea (à época), para isso, é necessário retornar, como a autora afirma em “remontar-nos a uma quadra mais remota de que restão, no meio de muitas ruínas, alguns movimentos immortaes” (n.198, p.2, 1878), enfatizando que a poesia tem uma nova função que não cabe a ela e que a nova disseminação de ideais trabalha “utopias civilizadoras”, ou seja, essa poesia que se volta a renovação social prega o inalcançável. Esse traço de não crer numa mudança futura em relação à política, a ciência e as artes também é notado nas produções publicadas no periódico *O Paiz*, analisado adiante.

Faces no periódico *O Paiz* (1863-1889)

Em 1863 entra em circulação *O Paiz* com o subtítulo inicial de *Jornal catholico, litterario, comercial e noticioso*, porém, a partir do seu sexto mês de publicação (outubro), altera seu subtítulo para *Orgão especial do Comércio*. O primeiro subtítulo evidencia o caráter tradicional e, portanto, compreende-se que o conteúdo que será abordado seguirá a mesma vertente. Depois dos anos iniciais, a periodicidade será alterada para diário, possibilitando o encontro de uma literatura

diversa, porém, incipiente em relação a autoria feminina. O primeiro texto de Maria Amália será publicado em 12 de fevereiro de 1878, como é possível observar na tabela a seguir, e nesse mesmo ano acontecem a maioria de suas publicações.

TABELA 2 – Catalogação de textos de Maria Amália Vaz de Carvalho no periódico *O Paiz*.

TÍTULO	DADOS	ASSUNTO
Um drama de Shakespeare representado em 1613	12 de fevereiro de 1878. Ano XVI, n.35, p.1.	Resenha
(Sem título)	(Data mutilada) 1878. Ano XVI, n.63, p.1.	Ensaio; folhetim
(Sem Título)	28 de março de 1878. Ano XVI, n.70, p.1.	Ensaio; folhetim
As crianças	10 de abril de 1878. XVI, n.81, p.1.	Ensaio; folhetim
(Sem Título)	24 de abril de 1878. Ano XVI, n.91, p.1.	Ensaio; folhetim
Paux Ménages	28 de abril de 1878. Ano XVI, n.95, p.1.	Ensaio; folhetim
(Sem Título)	13 de julho de 1878. Ano XVI, n.156, p.1.	Resenha; Crítica literária
(Sem título)	10 de novembro de 1878. Ano XVI, .255, p.1.	Ensaio
As mães e os filhos	1 de novembro de 1879. Ano XVII, n.251, p.1	Folhetim
A questão do divórcio por Dumas Filho	21 de abril de 1880. Ano XVIII, n.91, p.1-2	Resenha; folhetim
Conversas lisbonenses	7 de novembro de 1884 / 8 de novembro de 1884. Ano XXII, 2ª série, n.108, p.1; n.109, p.1.	Artigo
As “Miniaturas” de Gonçalves Crespo	17 de janeiro de 1885. Ano XXIII, 2ª série, n.164, p.1	Resenha
A proposito de um livro	21 de fevereiro de 1885. Ano XXIII, 2ª série, n.193, p.1	Resenha

Fonte: As autoras.

Assim como no *Publicador Maranhense*, n ‘*O Paiz* a autora também publicará ensaios e artigos acerca da educação de mulheres e para mulheres, como ela deixa explícito seu posicionamento e público no trecho a seguir.

E é sobretudo ás mulheres que me dirijo; os homens, occupados na sua eterna faina; os homens, que a política, a industria, o commercio, o trabalho, emfim, em todas as suas activas manifestações, reclamão incessantemente, não têm tempo de ouvir o que a humilde voz de uma mulher pode dizer-lhes. As mulheres sim. Na Europa e na America, comquanto a America dê a sua irmã mais velha, nisto como em muitas cousas, mais um exemplo digno de imitar-se, as mulheres precisam de quem lhes falle, as console, as encaminhe; precisam de quem, em vez de accusa-las pela sua involuntaria ignorancia, as exhorte com apaixonada vehemencia ao resgate desta escravidão mais cruel que a do corpo – a escravidão da alma (Sem título, *O Paiz*, n.63, p.1, 1878).

Percebe-se que o público leitor desejado por Amália é feminino, colocando-se na frente como voz ativa que cuidará de suas leitoras. A percepção dela, enquanto produtora de uma escrita voltada para mulheres, é de subalternação ao conteúdo produzido por homens. Nota-se ainda que através de sua escrita, a autora pretende divulgar suas ideias sobre as mulheres e exortá-las e, sendo publicada com recorrência nas folhas dos periódicos, ganha notoriedade e propriedade, visto que quando se vinculavam textos de um mesmo escritor nos periódicos mais de uma vez, era devido a sua aceitação pelo público.

O *Paiz*, dos periódicos analisados neste estudo, é o que mais aborda textos referentes à educação e deveres femininos, todavia, ainda é recepcionada a crítica literária produzida por Maria Amália, a exemplo do texto *As “Miniaturas” de Gonçalves Crespo* o qual encontramos apenas a última parte n’ *O Paiz*. Com fim de apresentar um exemplo da escrita de Maria Amália faceada de crítica literária, visto que no correr deste artigo transcreveu-se diversos trechos que abordavam a educação feminina, a seguir transcreve-se a conclusão de sua crítica ao livro “*Miniaturas*” de seu cônjuge Gonçalves Crespo, autor simbolista, para ilustrar a escrita de Maria Amália e a forma como divulgava a obra criticada:

[...] As *Miniaturas* têm já quatro annos, o que é muito para um livro de versos deste seculo, que fez da rapidez o seu programma e o seu mote, que não estaciona em cousa nenhuma e menos ainda de tudo no modo de traduzir o que sente.

Pois apezar de muitos poetas contemporaneos de Gonçalves Crespo terem envelhecido litterariamente, a geração que principia agora lê as *Miniaturas* com o mesmo enlevo com que as leu a geração que vai envelhecendo já.

E’ que a verdadeira poesia, a que não se filia servilmente em uma qualquer escola transitoria e ephemera, mas a que exprime do modo mais belo e mais perfeito, que é dado à sua época conhecer, os sentimentos que formam o fundo inalteravel da alma humana, não envelhece nunca, atravessa os tempos immaculada e eterna; é hoje o que será sempre, a fascinadora que nos enfeitiça, a amiga cariciosa que nos embala, a confidente que nos ouve e que chora comnosco.

Muitos têm comparado Gonçalves Crespo a Theophile Gauthier. Não acho que seja justa a comparação.

Theophile Gauthier é um perfeito ourives, é um impeccavel burilador.

Cada verso delle é uma pedra preciosa facetada, brilhante, admiravelmente engastada em ouro.

Para dar uma forma peregrina aos metaes preciosos, para esmaltar deliciosamente as joias mais lindamente modeladas, ninguem excede o autor dos *Emaux et Cumèes*.

Elle proprio o sabia e nunca desejou mais nada. Mas em

Gonçalves Crespo havia mais
do que isto.

Havia uma alma transbordante de sentir, capaz de compreender e de traduzir os
mais delicados cambiantes, as mais rápidas modalidades das outras almas!

Que intuição que elle tinha de todas as dores, mesmo das mais estranhas ao espirito e
ao coração do homem!

Que perola de tristeza aquella *Arrepêndida*, que deixou tudo para correr atrás de sua
chimera e que desperta perdida, irremissivelmente perdida no abysmo da infâmia a
que nenhum homem a arrastou!

[...]

Que sobriedade de mestre! Que melancolia feminina, que profunda compreensão da
dôr, do arrependimento, da saudade!

O que distingue particularmente Gonçalves Crespo dos outros poetas da sua indole, é
a ligeireza do traço e o vago que parece envolver em uma luz cerulea e dubia as suas
concepções mais perfectas.

Não é possível que ao lê-lo a imaginação se detenha apenas na pagina do livro e não
siga ás regiões de que elle tinha como ninguém a iniciação e o segredo. Privilegiados
os poetas que fazem sonhar, que tem na mão a chave de ouro do paiz azul onde a
chimera habita!

Hoje que elle partiu para o paiz mysterioso donde ninguém voltou e para onde na
alegria ou na tristeza convergem os nossos olhares anciosos, partem as nossas
apavoradas interrogações, voam as nossas saudades de um impeto de lagrimas, eu leio
aquella soberba e indecifrável *Sara* e pergunto a mim mesmo se debaixo da fôrma
esculpturalmente pagã dos versos se não abriga um symbolo.

Que ardente espiritalismo na carnalidade apparente desse poema!

Quanta dôr nessa aspiração sempre trahida de encontrar uma alma no bello corpo
insensível que elle como Pygmalião queria animar de um sopro divino!

Na sua violenta sêde de perfeição, nunca o poeta das *Miniaturas* e dos *Nocturnos* teve o
contentamento da sua obra. Nunca achou que a Musa que beijava, tivesse a vida, a
alma, o fogo sagrado que elle anceava comunicar-lhe.

Era um insaciável.

Nem a Arte nem a Vida o contentaram, elle que teve todos as caricias luminosas da Arte e todos os affectos apaixonados que a vida póde dar.

[...]

Sem perder nenhuma das suas qualidades de graça delicada e mimosa, Gonçalves Crespo adquiriu a amplidão magestosa e grave que nas *Miniaturas* ainda se não presente.

Nenhum segredo da forma lhe é defeso. Conquistou, venceu domou inteiramente a caprichosa que já não ousa, como a Galathéa do poeta latino, sumir-se entre os salgueiros accenando lhe de longe [...].

Maria Amália, ao mesmo tempo que critica a obra de seu falecido marido, estabelece uma crítica a efemeridade e a insignificância dos poemas construídos na época, ressaltando que “*Miniaturas*” viveu muito para um livro de poesias e somente viveu por ser composto de uma “verdadeira poesia” que para a autora trata-se daquela que consegue exprimir os sentimentos e fazer o leitor sentir, crítica também retratada no *Publicador Maranhense*. A crítica da viúva vai além quando descreve a figura do escritor como um poeta privilegiado por fazer seus leitores sonhar através da sua insaciabilidade de um verdadeiro poeta. Apesar de trabalhar essa face neste texto na hora da dor, da perda, da morte, a autora consegue transpirar a grandiosidade da poesia produzida por Gonçalves Crespo e assim passar aos seus leitores e leitoras uma crítica literária que satisfaz a coerência e a sinceridade, como também a emissão dos juízos de valores sobre a obra e os firmarem na sua recepção tanto no país de origem, quanto no Brasil; apreciada tanto pelos velhos, quanto pelos novos leitores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maria Amália Vaz de Carvalho foi a autora de grande voz e repercussão nos periódicos *Publicador Maranhense* e *O Paiç* do Maranhão, no século XIX, ultrapassando, em quantidade de publicações autores como Pinheiro Chagas, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, entre outros. Seus ensaios e artigos sobre a educação e comportamento da mulher diante da sociedade foram recebidos pelos maranhenses, sobretudo, as maranhenses com apreço e, por isso, publicados em diversos números de ambos os periódicos aqui estudados. Com isso, a autora conseguiu repassar suas ideias e crenças, além de incutir na cabeça de suas leitoras pensamentos sobre a concepção da figura feminina em moldes masculinizados, portanto, considerados tradicionais, não somente através dos textos

explicitamente direcionados às mulheres, como também através de sua face literária poetisa. Por consideração, acerca de sua obra crítica literária, acrescenta-se que a sua imersão nas obras analisadas é evidente e materializa, com suas palavras, as impressões obtidas sobre os livros e textos analisados ainda que em sua escrita romantizada. Assim, Maria Amália Vaz de Carvalho consegue através de seus 32 textos, conduzir as mulheres maranhenses da época sobre assuntos como a religião, a educação, a família e a literatura, além de acompanhá-las e entretê-las através de suas diversas faces nos periódicos e, dessa forma, ensiná-las de acordo com os moldes previstos de mulher no século XIX, mesmo que direcionada a sociedade feminina carioca, visto que seus textos eram retirados em sua maioria dos periódicos do Rio de Janeiro. Por fim, este estudo permite compreender que a presença feminina na imprensa maranhense oitocentista é notória, e, neste caso de Maria Amália, singular e diversa, visto que o espaço cedido a essa autora é relativamente significativo à época.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. Os perfumes e a toilette. **Publicador Maranhense**. São Luís, p. 2. 12 jul. 1878. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/720089/per720089_1878_00157.pdf
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. Conversações lisbonenses. **Publicador Maranhense**. São Luís, p.1-2. 08 ago. 1885. Disponível em:
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. Diario de Estella. **Publicador Maranhense**. São Luís, p.2. 14 maio 1879. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/720089/per720089_1879_00110.pdf
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. A respeito da poesia. **Publicador Maranhense**. São Luís, p.2. 30 ago. 1878. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/720089/per720089_1878_00198.pdf
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. Sem título. **O Paiz**. São Luís, p.1.1878. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/704369/per704369_1878_00063.pdf
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. As “Miniaturas” de Gonçalves Crespo. **O Paiz**. São Luís, p.1. 17 jan. 1885. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/704369/per704369_1885_00164.pdf

A CONJUGALIDADE, O ARMÁRIO E O INCÔMODO EM *AMORA*, DE NATALIA BORGES POLESSO

LARISSA TEODORO ANDRADE
PALOMA VIDAL

RESUMO: O livro *Amora*, de Natalia Borges Polezzo, publicado em 2015 pela editora Dublinense, de Porto Alegre, pelo selo Não Editora, vencedor do Prêmio Jabuti de Literatura na categoria contos e crônicas, traz 33 contos que formam um mosaico de narrativas sobre relações homoafetivas entre mulheres. A obra não apresenta um projeto identitário acerca do que seja ser lésbica, ao contrário, coloca-nos diante de situações ficcionais diversas que abarcam variadas possibilidades de existência lésbica. Neste texto, decorrente das reflexões apresentadas no simpósio *O lugar do corpo feminino nos espaços de (re)ação*, integrante do *V Colóquio Internacional de Literatura e Gênero*, trataremos da construção literária polifônica na obra acerca do tema da conjugalidade, ou seja, da vivência comum entre duas pessoas originária do afeto e do amor em um mesmo espaço/casa. Procuraremos identificar qual é a posição das personagens em relação ao seu próprio armário em diferentes situações e o incômodo gerado pela heteronormatividade compulsória nas personagens lésbicas e em seu entorno social nos contos “Minha prima está na cidade” e “Marília acorda” Natalia Borges Polezzo. O que chamamos de incômodo aqui, pode ser explicado como a sensação de descolamento da comunidade e de não pertencimento que muitas vezes forçam deslocamentos dos corpos femininos lésbicos para uma melhor acomodação identitária (SEDGWICK, 2003).

PALAVRAS-CHAVES: Heteronormatividade; Existência lésbica; Amora; Conjugalidade

As formas de se viver a conjugalidade para os casais homoafetivos é marcada pelas convenções da heterossexualidade compulsória (RICH, 2010) e sua forma cerceadora de definir relações legítimas e ilegítimas. No livro *Amora*, de Natalia Borges Polezzo, temos contos que trazem personagens que vivem suas existências lésbicas de diferentes maneiras. Não há uma delimitação de uma suposta identidade lésbica, mas como em uma exposição fotográfica, a partir de um tema comum, temos representadas várias possibilidades de vivenciar a existência lésbica.

Os contos “Minha prima está na cidade” e “As tias” trazem situações em que as personagens lidam com os limites e desafios de se viver a conjugalidade de forma dissidente da heteronormatividade. Segundo Sara Ahmed (2015), que considera os impactos nas ferramentas conceituais e nos métodos de análise de um enfoque emocional e afetivo na forma de se fazer pesquisa, a narrativa da heterossexualidade compulsória molda o que é possível para os corpos fazerem e como viverem. Os corpos adotam a forma da norma seja pela assimilação ou pela dissidência. É através da norma que os corpos recebem as impressões do mundo como um mundo conformado por outros. A orientação sexual afeta os lugares sociais que podemos ocupar, ou, ao menos, se podemos ocupar tais lugares com conforto, ou se o sentimos como sendo lugares pertencentes a outrem. Os amores não normativos podem trazer custos e danos aos corpos envolvidos, a depender de outras identidades como raça, ou classe social. A seguir, observamos como as personagens dos dois contos analisados vivenciam sua conjugalidade a partir das perspectivas do incômodo, do desconforto e da acomodação dos corpos.

O CORPO ESTÁ ENTRE LUGARES

O conto “Minha prima está na cidade” se inicia com a narradora abrindo a porta de seu apartamento acompanhada de suas novas colegas de trabalho, convidadas porque a personagem narradora queria *se entrosar*. Ela esperava encontrar o apartamento vazio, mas percebeu a luz do banheiro acesa e identificou o som de chuveiro. Sua companheira, Bruna, havia voltado mais

cedo de uma viagem, o que a deixa terrificada. Por qual razão? Suas colegas não sabiam que ela tinha uma companheira, não sabiam que era lésbica. A personagem narradora estava *dentro do armário* no contexto de trabalho e no contexto familiar, ou seja, seus dois campos de convivência social que não estão diretamente relacionados a Bruna. Usaremos o conceito de armário para tratarmos das questões de encobrimento ou revelação de posições fora da heteronormatividade nos diversos espaços sociais de circulação do sujeito, como apresentado no artigo A Epistemologia do armário, de Eve Kosofsky Sedgwick:

Mesmo num plano individual, é manifestamente escasso o número de gays, incluindo os mais afirmativos, que não se mantém deliberadamente no armário perante figuras importantes de seu círculo de relações pessoais, econômicas ou institucionais. Mais do que isso, a elasticidade mortífera da presunção heterossexual significa que, tal como sucede com Wendy em *Peter Pan*, a qualquer momento podem emergir novas barreiras à nossa volta, até quando o sono aperta: cada novo encontro com uma turma repleta de alunos, para não falar num novo patrão, num assistente social, num empregado bancário, num senhorio ou num médico, configura um novo armário, novos pressupostos, físicos e ópticos, exigindo, sobretudo aos homossexuais, novo estudo, novos cálculos, novas considerações e novas demandas de sigilo ou revelação. Mesmo um gay assumido acaba por conviver diariamente com interlocutores sem a certeza de estes o reconhecerem”. (SEDGWICK, 2003, p. 8)

É interessante observarmos que não se trata de um *happy hour* em um bar na esquina do escritório, a narradora chama suas colegas para sua casa, espaço privado de existência do corpo, para *entrosar*. Ela quer consolidar os laços de coleguismo, talvez construir laços de amizade, julga que são íntimas para conhecerem sua casa, mas sem que saibam que essa casa não é só dela, mas dela e de Bruna, um casal de mulheres: lésbicas. O conflito interno vivido pela busca de aproximação com as colegas ao mesmo tempo em que oculta a si mesma, a sua vida, gera a angústia evidenciada na narrativa em primeira pessoa. O conforto que desfrutam os que estão dentro da heteronormatividade não é possível aos corpos não normativos.

Eu só queria fazer um jantar lá em casa. Apartamento novo, trabalho novo, essas coisas que a gente faz para se entrosar. Aproveitei que a Bruna estava viajando e decidi convidar o pessoal da firma. É que eu nunca tinha falado da Bruna para nenhuma de minhas colegas. Eu trabalho num lugar que não me permite fazer isso. (POLESSO, 2015, p. 74)

Observemos essa última afirmação: *Eu trabalho num lugar que não me permite fazer isso*. Não podemos precisar em que ano se passa esta história além das marcas de contemporaneidade de vivência da existência lésbica do casal. Trazemos a expressão *existência lésbica* e não lesbianismo, considerando a experiência em questão como uma vivência mais abrangente do que apenas a sexual, apoiando-nos nas ideias de Adrienne Rich (2010) em seu ensaio “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”. Essas marcas podem ser percebidas pelo tom de naturalidade com que seria tratado o fato da narradora morar sozinha, o fato dela e Bruna circularem no grupo relacional de Bruna, que trabalha como designer (um meio mais aberto?) como casal lésbico. Para a narradora, não lhe é permitido falar de sua companheira no trabalho. De onde vem essa interdição? Não podemos imaginar que haja algo explícito como um regulamento, uma norma que diga “Não fale que tem uma relação amorosa com uma mulher nesta firma.”, logo, trata-se de um discurso implícito das vozes que circulam socialmente. Para a naradora, falar de sua relação

seria uma exposição. Ela teria algo a perder, como a possibilidade de circular fluidamente neste grupo, sem um julgamento pela sua condição afetiva. Notemos que ela não quer manter vida pessoal / privada tão separada assim de vida profissional / pública, caso contrário, não teria convidado as colegas para sua casa, espaço do privado. Ela está no entrelugar do armário. Não está segura para sair dele, mas quer relações pessoais com as colegas de trabalho.

Mais adiante a narradora procura explicar como ela e Bruna lidam com a questão de serem um casal:

Eu vou jantar com os amigos da Bruna, amigos do trabalho. Eles sabem que a gente é um casal, porque a Bruna não tem problemas com isso. Eu tenho. Quer dizer, já tive mais, mas agora consigo lidar até bem com essa questão da sexualidade, claro, dentro de minha cabeça. Não conto para muitas pessoas, tem gente que não precisa saber, não faz diferença. Por exemplo, as minhas colegas de trabalho não precisam saber, nem a minha família. (POLESSO, 2015, p. 74 -75)

Em um discurso hesitante, a personagem nos revela que nem sempre aceitou sua própria sexualidade. Bruna estaria à frente no processo de autoaceitação e na confirmação da aceitação social em suas relações. A narradora parece recém ter se aceitado enquanto mulher lésbica quando diz “mas agora consigo lidar até bem com essa questão da sexualidade, claro, *dentro de minha cabeça*” (grifos nossos). A modalização obtida com *até*, demonstra que não é um campo já confortável de identidade e *dentro de minha cabeça* aponta para uma relação introspectiva com a questão. É uma primeira etapa para que se possa sentir-se bem em sua própria pele, reconhecer sua própria relação amorosa como saudável, satisfatória e legítima.

É no próprio questionamento quanto similitude entre sua vida de jovem casal com Bruna e sua relação com sua família de origem que a narradora se percebe constitutiva de uma família com sua companheira. Vejamos o trecho:

Acontece que eu e a Bruna somos uma família, mas eu demorei para entender que éramos. Foi um dia em que eu fiquei bem doente e cogitei a possibilidade de passar a noite na casa dos meus pais, e a Bruna ficou puta comigo, com razão. Aquela era a nossa casa e eu podia me sentir bem e protegida ali, foi assim que eu comecei a entender. Comecei a entender com cheiros de sopa e pão, banhos quentes e carinhos e escolhas bobas como a cor dos móveis ou a necessidade de uma cortina, assim comecei a entender o que era uma família, com louças acumuladas em montes de cabelos que se perdiam pelo chão, cabelos pretos e compridos, porque eu e a Bruna temos cabelos pretos e compridos. Minha família estava ali, com louças, gripes, montes de cabelos, cheiros de comida caseira, café na cama e banhos quentes, com brigas e pedidos de desculpas, carinhos, amores, cuidados, e era mesmo uma família... (POLESSO, 2015, p. 75)

A repetição da palavra *família* pela narradora parece responder ao discurso exógeno que diz que sua relação não constitui uma família, discurso este que era seu próprio antes do evento narrado. Em uma situação de fragilidade, ela estava doente, deveria buscar cuidado na casa de seus pais, sua família. É através da indignação de sua companheira que ela percebe que aquela casa que dividiam era um lugar de afeto, cuidado e proteção, a ideia do que deve ser uma família.

Ao longo do conto, são apresentadas cenas cotidianas de carinho, intimidade e formas de convivência que fazem a vida afetiva das personagens parecer plena de amor e companheirismo. Ainda assim a narradora não se sente confortável para *deixar seu armário*, mesmo em sua casa, seu

lugar de proteção, de segurança, como vemos no desfecho do conto, quando ela deve dar alguma explicação a Bruna sobre as colegas e às colegas sobre aquela mulher saindo do banho em sua casa e ela diz que Bruna é sua prima, que está de passagem pela cidade.

O conto nos coloca diante de um momento de *incômodo*, do sentimento de inadequação do corpo no espaço que ocupa. A narradora personagem está no processo de reconhecer a si mesma, de perceber sua existência enquanto mulher lésbica, com uma relação estável com outra mulher. Aprendera recentemente o que significava viver isso em casa. Ao lado da companheira, sente-se bem quando estão juntas, mas não sabe como lidar com isso diante dos outros.

Minha prima está na cidade traz o incômodo sentido pela própria personagem no dilema de encobrimento, revelação da sua homossexualidade. O armário parece quase uma opção, mas mesmo Bruna, acreditando que a revelação seria indolor, não tem certeza de que não vá trazer consequências indesejadas. A existência lésbica parece ser vivida em harmonia dentro da própria relação, mas o conto faz emergir o desconforto, o temor que não se sabe exatamente o quê, mas pode-se suspeitar. A falta de outros exemplos, de outras mulheres que vivenciem abertamente sua experiência é mecanismo ativo para que as relações lésbicas continuem envoltas de mistério, de interditos.

CORPOS QUE LEGITIMAM LUGARES JÁ OCUPADOS

“Desde moças estavam juntas”. Assim se apresenta a história de duas senhoras que se conheceram em um convento em que entraram muito jovens, tia Leci com 17 e tia Alvina com 15 anos. Essa história é revelada pela narradora personagem, não protagonista, sobrinha de tia Alvina. “Ficaram quinze anos no convento e, depois disso, resolveram sair, compraram um sobrado no interior de Garibaldi e lá começaram uma vida nova.” Elas se organizaram economicamente, tia Leci tinha magistério e foi dar aulas, tia Alvina era boa cozinheira e vendiam bolos requisitados. O casal goza de uma convivência satisfatória com a família de Alvina, irmã do pai da personagem narradora, como podemos constatar no trecho:

Meu pai, que era irmão da tia Alvina, foi o primeiro a visitá-las, depois levou a minha mãe e o meu irmão, que tinha acabado de nascer. Quando eu fui pela primeira vez à casa das tias, tudo já estava meio que assentado e aceito. Nada se discutia sobre ir ou não à casa das moças que fugiram do convento para morar juntas. Ninguém mais achava estranho, não tinha por quê. Acho que melhorou quando todos pararam de perguntar. O tempo já tinha passado. A vida das tias estava resolvida. (POLESSO, 2015, p. 186)

O que significa essa forma de dizer: *A vida das tias estava resolvida*? Em algum momento passado em relação ao tempo narrado no conto, as coisas ficaram resolvidas e explicadas em seus silêncios. As tias eram juntas, sempre as duas, sem grandes definições. *As moças que fugiram do convento para morar juntas*. Prestemos atenção ao verbo *fugir*. Um convento não é uma prisão. Ainda que se façam votos e compromissos para ali permanecerem, as liberdades civis são mantidas. Elas decidiram sair da condição de coletividade de mulheres de um convento para uma vida íntima de casal. Já no convento podemos considerar que as duas tinham uma vida de resistência à heteronormatividade, por várias gerações talvez esta tenha sido a saída evidente para as mulheres que se recusavam a serem esposas, que preferiam se manter distantes dos homens em uma vida em comunhão com outras mulheres.

Neste conto, o deslocamento ganha especial relevância para a busca de si. Primeiramente as moças, muito jovens, deslocam-se para um convento, o que é narrado como sendo algo trivial: “Era comum nessas famílias meio grandes, que uma, duas filhas fossem para a convento”(p.186), depois, juntas mudaram-se para o interior de Garibaldi, onde “tinham uma rotina simples” e mantinham suas viagens frequentes:

Pouco saíam de casa. Guardavam todo o dinheiro para viajar. Essa era a única extravagância, como diziam. Acho que aprontavam tudo o que não podiam durante essas viagens. Não sei, não que não pudessem fazer nada, ah, não sei. Sei que viajavam bastante [...] Uma pena que as fotos velaram. Parece que a tia Leci deixou a máquina fotográfica cair e nenhuma foto se salvou. Aquilo passou a ser rotina, as viagens e a ausência de fotografia. (Polesso, 2015, p. 187)

O que podemos imaginar dessas viagens que não são narradas? Imaginemos que as duas vivenciem a experiência enquanto casal em Garibaldi dentro de seu sobrado, sem interferências exteriores. Na vida pública, são apenas as *moças* que fugiram do convento para morarem juntas. Há um encobrimento da relação homoafetiva pela não nomeação. A vida pública não é coincidente com a privada. Quando viajam para o exterior seus corpos livram-se da limitação de forma de se apresentarem em sua comunidade. Podem ser quem são, podem ser um casal e fazerem coisas de casais em espaços públicos. Não por acaso as fotos velavam. Se estas foram realmente registradas, elas fazem parte de uma vida não compartilhável com a família estendida. Há uma referência clara ao apagamento da relação homoafetiva que se passa no silêncio, sem palavras que a designem, sem provas de sua existência. A falta de registro dessas relações é expediente de apagamento da existência lésbica como nos explica Adrienne Rich:

A existência lésbica, tem sido vivida (diferentemente, digamos, da existência judaica e católica) sem acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteio social. A destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres, afinal o que tem sido colocado à parte de nosso conhecimento é a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor. (RICH, 2010, p. 36)

As fotos das viagens seriam o documento dessa relação além da forma como se deu a acomodação sem nomes do papel das *tias* na família.

Um incidente de saúde marca a quebra da tranquilidade aparente na qual viviam a duas mulheres. Tia Alvina é acometida por um AVC e fica internada por alguns dias três anos antes do tempo do presente narrativo. O envelhecimento tira a autonomia do casal. Sara Ahmed (2015 p. 239) chama-nos a atenção para o fato que nos momentos de fragilidade os corpos dissidentes da heteronormatividade encontram dores suplementares quando não poder responder por seus parceiros nos hospitais. O que era íntimo passa a ser ampliado para a família estendida. É no hospital que Leci é inquerida a nomear sua relação com Alvina:

Toda aquela parentada lá se oferecendo para ficar no hospital e pernoitar. É familiar? Dizia a moça da recepção e todos assentiam: primas, irmãs, sobrinhas. Nessas horas de hospital, sempre aparece alguém. Mas a Leci não era parente e toda vez que chegava para ficar, a moça da recepção lhe dizia que já havia um parente no quarto e que para o pernoite parentes tinham preferência. A tia Leci voltava para casa chorando. Mas o que

a senhora é dela, dona Leci?, perguntava a moça da recepção. Amiga, dizia ela com uma voz de comiseração. (POLESSO, 2015, p. 189)

Na lógica heteronormativa que limita a imaginação da recepcionista do hospital e dos familiares, duas senhoras não podem ser um casal. Leci é a *amiga* de Alvina. Assim se identifica na recepção. Está em um degrau abaixo das relações de sangue: *primas, irmãs, sobrinhas*. Ela está em face da dificuldade da relação ilegítima, fora da heteronormatividade, separada de sua companheira, impossibilitada de lhe oferecer os cuidados naturais pela instituição hospital, pelo silenciamento de sua posição social em relação a Alvina.

Discursivamente a palavra *amiga*, que em outros contextos poderia significar proximidade, aqui, significa distanciamento. Ela é um tanto a menos que as *primas, irmãs e sobrinhas*, mulheres da família que, no entendimento social, seriam mais próximas, com uma relação mais legítima (com a força dos laços sanguíneos) do que a *amiga*. Na fala da recepcionista temos a grande questão silenciada: *Mas o que a senhora é dela, dona Leci?* A resposta que Leci dá à pergunta, *amiga*, é insatisfatória para si mesma, traz-lhe sofrimento a mais do que o já estabelecido pela situação de vulnerabilidade de sua companheira e o afastamento forçado das duas. Temos aqui o problema central que será resolvido no desfecho com a decisão do casal anunciada para a sobrinha: “Queremos casar.” (POLESSO, 2015, p. 191). Leci explica que a decisão é, acima de tudo, motivada pelas questões burocráticas, pela necessidade da relação ser reconhecida, para que não sejam separadas em caso de doença, ou lesadas em termos de pensão e herança quando uma delas vier a falecer. As tias a convidam para fazer parte disso oficialmente: “nossa pergunta, filha, é se tu pode ser nossa testemunha. Não é bem casamento, é uma **união estável**¹⁴⁸. Já separamos todo o necessário, só temos que ir no cartório...”. A jovem sobrinha, que já reconhecia o afeto das duas, passará a ser testemunha da união oficial, participará, assim, da garantia de seus direitos, o amor é, de fato, uma proteção nesse caso.

“Casaram. Continuaram felizes como sempre foram. E assim seria, até que a morte ou alguma burocracia as separasse novamente, de qualquer forma, é o melhor e mais bem-sucedido casamento da família”. (POLESSO, 2015, p. 192). Assim é o final do conto. São mulheres que saíram da relação velada, são um casal, que gozam do amparo legal dado à união civil, familiar de duas pessoas. Há no conto a superação do silenciamento. O armário, ao final, está um tanto mais aberto. Ainda que não imaginemos que elas tenham passado a dizer em todos os contextos que são um casal, essa condição não lhes será negada em horas extremas, quando estão mais vulneráveis.

As personagens dos três contos analisados de Polesso, a forma como seus corpos circulam socialmente, desviando-se, na medida do possível, da heteronormatividade compulsória, colocam em evidência como a cultura normativa define maneiras legítimas e ilegítimas de se viver. *La incomodidad es un sentimiento de desorientación: nuestro cuerpo se siente fuera de lugar, torpe e inquieto*¹⁴⁹ (AHMED, 2015). Não é permitido a tais corpos o conforto da heteronormatividade. Não se submeter a suas normas, implica em custos emocionais, sociais e até mesmo materiais. O

¹⁴⁸ A união estável de pessoas homoafetivas passa a ser reconhecida em termos de garantia de direitos sociais em maio de 2011. Em maio de 2013 o Conselho Nacional de Justiça (CNJ) aprova resolução que obriga os cartórios do país a celebrar o casamento civil e converter a união estável homoafetiva em casamento.

¹⁴⁹ O incômodo é um sentimento de desorientação: nosso corpo se sente fora de lugar, desajeitado e inquieto (tradução nossa).

posicionamento dos sujeitos em relação ao seu próprio armário tem relação com o impacto dos custos de não se enquadrar na norma e com a possibilidade ou não de arcar com esses custos.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. México: Unam/Programa Universitario de Estudios de Género, 2015

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.

POLESSO, Natalia Borges. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora: 2015.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. Revista Bagoas, Natal, n.5, p. 17-44, 2010.

SEDWICK, Eve Kosofsky. *A Epistemologia do armário*. Trad. De Ana R. Luís e Fernando Matos Oliveira. Coimbra: Agelus Novus, 2003.

É NOSSO O SOLO SAGRADO DA TERRA: A POESIA DE COMBATE E RESISTÊNCIA EM ALDA DO ESPÍRITO SANTO

LERIVALDO DA CUNHA FERREIRA
ROSILDA ALVES BEZERRA

RESUMO: Este artigo faz parte de um projeto desenvolvido no programa de iniciação científica (PIBIC/UEPB) e surge da necessidade de rever as produções literárias difundidas no ensino brasileiro, considerando a importância de se estudar textos literários de autores que não estão inseridos nos livros didáticos do Brasil, visto que os currículos escolares estabelecem o ensino de História e Culturas Africanas e Afro-Brasileira obrigatórios ao ensino, medida essa importante para autoafirmação dos grupos negros e de uma educação étnico-racial. Regulamentada pela lei nº 11.645/08, essa medida impõe novos desafios no ensino de literatura. Logo, faz-se necessário rever e organizar sua aplicabilidade e difusão, bem como oferecer estratégias de ensino que visem à leitura e interpretação de textos africanos. Utilizaremos textos poéticos de Alda do Espírito Santo, que trazem a temática do colonialismo e decolonialismo na formação de São Tomé e Príncipe. Buscaremos verificar as especificidades literárias desse país partindo da compreensão das produções santomense de autoria feminina — vozes representativas na luta contra a dominação colonialista, na preservação histórico-cultural e na formação de um sentimento de santomensidade. Utilizaremos contribuições sobre os estudos da literatura africana de Mata (1993), Laranjeira (2000), Hamilton (1999), entre outros. Nessa perspectiva, definiremos uma abordagem metodológica de caráter explicativo, interpretativo e bibliográfico. Mediante este estudo, poderemos promover uma discussão literária com o intuito de oferecer um norteamento crítico de textos africanos poucos explorados no Brasil.

PALAVRAS-CHAVES: Textos africanos; santomensidade; Literatura africana; São Tomé e Príncipe; textos poéticos.

O presente artigo refere-se à pesquisa desenvolvida enquanto bolsista CNPq/PIBIC/UEPB na modalidade iniciação científica (IC), sob a orientação da professora Rosilda Alves Bezerra. A ideia principal dessa pesquisa consiste em investigar obras de autores das literaturas africanas de Língua Portuguesa que são apresentados superficialmente nos livros didáticos do Brasil. Essa necessidade de investigação objetiva oferecer possibilidades de estudo no ensino das literaturas africanas no ensino brasileiro, visto que a legislação brasileira torna obrigatória a inclusão de tais literaturas no currículo escolar. A partir das exigências e obrigatoriedade da Lei 10.639/03 desenvolvemos este trabalho, que pretende realizar uma breve análise da obra “É Nosso o Solo Sagrado da Terra” (1978), de Alda do Espírito Santo.

Alda Espírito Santo é uma escritora santomense, nascida em 1926 na ilha de São Tomé e Príncipe, até então ainda sob o domínio português. Assim como tantos outros escritores, a poeta encontra na diáspora a oportunidade de ingressar no mundo das letras, iniciando sua formação acadêmica em Lisboa, onde tem a chance de estar em contato com alguns nomes conhecidos da literatura africana, como Amílcar Cabral, Francisco José Tenreiro, Deolinda Rodrigues entre outros nomes. A produção literária de Alda do Espírito Santo apresenta uma busca por uma identidade independente, numa valorização do povo santomense e de sua história insular frente às resistências contra a colonização, dominação e exploração (LABAN, 2002).

A literatura santomense se destaca por possuir um caráter anticolonialista e um objetivo comum de construção nacionalista, através de uma poesia de engajamento social, uma poesia de combate e resistência na luta contra a opressão eurocêntrica. Acima de tudo, sendo uma das literaturas que integra as produções dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), tem, portanto, um papel fundamental no projeto de construção nacionalista dos países colonizados, e seus escritores atuam nesse contexto como agentes de conscientização dos povos negros frente à opressão escravagista, ao racismo estrutural e a discriminação imposta às culturas africanas (HAMILTON, 1999).

Dentre as obras mais importantes da carreira de Alda, podemos destacar *É Nosso o Solo Sagrado da Terra*, que reúne uma coletânea de poemas retratando o contexto social da ilha durante os anos de colonização. Antes do prefácio desta obra, a autora apresenta o texto “Independência Total”, hino nacional da pátria santomense. Independência total era a palavra de ordem, proferida nos movimentos de libertação de São Tomé e Príncipe, frase essa que a autora enfatiza com veemência ao repeti-la tantas vezes na letra do hino. Encontramos no hino da independência de S. Tomé e Príncipe um arquétipo que muito reflete o estilo de escrita da poetisa. Sua poesia de combate, a temática das lutas sociais ocorridas em S. Tomé e Príncipe, sua posição crítica e contrária ao colonialismo português, a menção às lutas deflagradas pelo próprio povo enfrentando a força dos soldados da colônia (figuras emblemáticas do governo português), e o nacionalismo exacerbado são características recorrentes em seus textos. (LARANJEIRA, 2000).

A autora não traz somente a história de São Tomé e Príncipe, mas também se utiliza da expressividade das palavras para fazer menção às lutas e ao sentimento de união “na cruzada dos povos africanos/hasteando a bandeira nacional” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 06), que culminou no fim da dominação europeia. É com esse hino que Alda Espírito Santo abre *É Nosso o Solo Sagrado da Terra*, livro composto por poemas no tocante aos marcos históricos de S. Tomé e Príncipe, desde sua colonização até sua independência, refletindo o político, o social e o cultural desse país, bem como os aspectos geográficos e econômicos vivenciados na ilha durante esse período, que marcado pela voz de protesto serve como um documento escrito dessa fase conturbada do país.

Vale reforçar que Alda Espírito Santo inicia uma poesia revolucionária em S. Tomé e Príncipe, apresentando no cenário literário Santomense uma escrita que busca combater a ideologia literária vigente desde o seu surgindo. Há nas ilhas de S. Tomé e Príncipe, uma literatura de expressão colonialista, criada sob os moldes da visão europeia para cumprir as necessidades da empresa da colonização. Molda-se, portanto, um arquétipo estereotipado das formas humanas viventes nas ilhas e da própria espacialidade Santomense. Confrontando a ideologia colonialista, a poesia de combate de Alda, assim como de tantos outros autores que fizeram parte do CEI (Casa dos Estudantes do Império), cumpre um papel determinante na tomada de consciência do povo santomense, especialmente dos negros como sujeitos sociais de sua própria pátria. Segundo Inocência Mata, essa poesia pertence a uma “literatura autenticamente santomense, produzida por santomenses, do país São Tomé e Príncipe”, manifestada durante o “processo de conscientização nacional” (MATA, 1993, p. 90).

PARTE I: POEMAS DA JUVENTUDE

O poema “Vozes das Ilhas” (p. 33) anuncia um incitar de uma revolta surgida em meio a uma visão de angústia e incerteza, mas que serve como um prelúdio das lutas pela libertação,

uma confissão do eu lírico à terra de S. Tomé e Príncipe para manter viva a esperança do momento que será alcançada a independência nacional: “Sobre o mar das nossas terras, por sobre a tormenta / Paira o espectro da incerteza” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 33) . O poema traz a utilização do pronome “nós” em 3º pessoa do plural, que reforça o sentimento de pertença aquela terra até então dominada pelos colonizadores. Cria-se ainda um sentimento de união e irmandade entre os santomenses, a revelar as múltiplas vozes pertencentes à ilha e que estão unidas em defesa de objetivos e ideais comuns a toda nação: “Nessa hora breve como aurora, rompendo por cima das nossas cabeças / Terra amada, a tua oferenda será um longo holocausto dos teus filhos...” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 33).

Nesse último verso fica evidente a destinação do poema quando a voz poética faz uso do vocativo para confessar ao sujeito invocado, “Terra Amada” (p. 33), que a sua libertação se dará através dos sacrifícios de seus filhos e dessa forma, redimirá as terras que antes foram exploradas por aqueles considerados os “tubarões dos mares”. Sabe-se que as ilhas de S. Tomé e Príncipe eram rotas obrigatórias do tráfico de escravos. Seus cais foram utilizados por tanto tempo como portos onde inúmeros negros eram comercializados e despachados para diversos centros que se utilizavam da mão de obra escrava. Registra-se que durante os trajetos dos navios negreiros, tubarões eram usados para intimidar fugas e motins nos navios, aqueles que não se comportavam poderiam ser jogados para os tubarões numa tentativa de amedrontar e repreender qualquer outra ação dos demais cativos. Nesse sentido, Alda faz uso dessa expressão para se referir aos colonizadores portugueses que desembarcaram nas ilhas, trazendo o medo, a morte, o sofrimento e a tortura sob os povos negros. São esses tubarões dos mares que vão “rugir forte” em resposta à resistência, e que dessa disputa dos “filhos gerados na dor e na passividade” (p. 34) de suas vontades, é que será plantada a semente da consciência dos povos livres.

(...)

Mas até o acertar dos passos, Mãe, um rio de loucura

(há-de estuar.

Praias da minha terra, grotas perdidas nos obós distantes

Já ouço o canto angustiado do ossobô a semear a

Tormenta

E o misterioso grito da conóbia em seus longos agouros.

Mas o homem dos trópicos de mãos levantadas vai

(redimir a gleba.

O canto do silêncio, um longo canto de punhos cerrados

Será a resposta do homem aos tubarões dos mares.

(ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 34)

Por fim, os últimos versos anunciam a chegada de um período conturbado no caminho para a tão almejada liberdade. Os pássaros pertencentes à fauna santomense, consideradas agourentas na sabedoria popular, prenunciam esse momento. O ossobô, segundo a cultura santomense, é um pássaro que anuncia a chegada da chuva que no poema prever uma tormenta, não em seu sentido literal de uma tempestade como fenômeno da natureza, mas, figurativamente falando como uma grande perturbação da ordem social, uma agitação que levará o “homem dos trópicos” a uma autodeterminação de reivindicar o que é seu por direito.

Notamos ainda inúmeras passagens destinadas a terra, exaltando sua flora e fauna, embora que de maneira ufanista, porém sem deixar escapar seu sentido de resistência. O poema

“Ilha Nua” mescla essa descrição da terra com a necessidade da irradiação humana, para mostrar a ausência de um sentimento humano. A descrição de uma terra ainda inabitada pelos humanos e uma terra que clama por ser descoberta, revela a carência de um sentimento humanizado na ilha. Expressa a falta de condições humanas em virtude do colonialismo e escravidão que sujeitava o negro africano, inferiorizado e desprovido de sua humanidade em benefício do homem ocidental. A autora busca através de sua poesia exprimir seu desejo de humanidade para todos os povos, expressando seu caráter de solidariedade como poema “humanidade”. Nesse poema, a voz poética tenta mostrar que todos os seres humanos são iguais nas qualidades que compõem os aspectos humanos. A igualdade sempre foi um dos ideais que pautava os movimentos de resistências do povo negro. Nesse sentido, compreender esse pensamento é parte fundamental no processo de oferecer condições humanas e respeitáveis aos menosprezados socialmente, em particular o povo negro que tanto sofre preconceito.

Retratar o contexto social vivenciado em S. Tomé e Príncipe é um dos aspectos mais marcantes de sua poesia. A atividade econômica das roças, desempenhadas após a “abolição” da escravidão, configura um novo modelo de exploração humana. A recusa dos Santomenses de se sujeitar a um contrato escravo obrigou os portugueses importar negros de outros países africanos, que ficaram conhecidos como Angolares. Essa situação de serviçais contratados que cruzavam o mar para chegar às ilhas e trabalhar nas roças é retratada em diversos poemas da autora. “Angolares” denuncia as condições subumanas e excludentes que esses grupos encontravam chegando em S. Tomé e Príncipe. Essa classe de serviçais deu origem um novo modelo de colonização na ilha, tendo que se sujeitar a exploração dos portugueses e a discriminação dos negros nativos (crioulos) que não os reconheciam como semelhantes por julgassem privilegiados em virtude de certo grau de mestiçagem “africano-português”. Gerhard Seibert (2005, p.101) classifica a sociedade santomense da segunda colonização, como “plural onde as várias categorias da população viveram largamente separadas conforme regras diferentes”. Esse modelo de separação social perdurou por volta de 1875 até 1975, criando-se uma pirâmide social onde, como afirma Seibert, “no topo da hierarquia colonial estiveram os colonos brancos, no meio os crioulos e, no fim, os contratados africanos.” Essa estigmatização dos angolares, resultará na falta de moradia digna para essa classe de serviçais, como pode ser evidenciada no seguinte trecho do poema:

(...)
A canoa é vida
A praia é extensa
Areal, areal sem fim.
Nas canoas amarradas
Aos coqueiros de praia
O mar é vida.
P’ra além as terras do cacau
Nada dizem ao angolar
(terra tem seu dono)

(ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 49)

Sem condições de constituírem moradia própria na terra, os angolares eram obrigados a viverem à margem da sociedade, ou literalmente às margens das praias. Esse fato, porém, foi essencial para o desenvolvido da atividade pesqueira, que ficou a cargo dessa população

desfavorecida, de modo que o mar assume uma figuração de “vida”, onde essa classe irá encontrar meios de subsistência. A eles o mar pertence, mas da terra nada poderão usufruir: “E o angolar na faina do mar, / Tem a orla da praia / As cubatas de quissandas / As gibas pestilentas / Mas não tem terra” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 50). “Angolares” é um retrato do povo angolar à mercê do próprio destino.

Embora o termo Angolares possa parecer um adjetivo pátrio relativo ao povo de Angola, devemos deixar claro que no contexto social de S. Tomé e Príncipe, era um termo usado para identificar os escravos fugitivos, constituídos das mais variadas nacionalidades, em sua maioria moçambicana, cabo-verdiana e angolana. Após o declínio do comércio da cana-de-açúcar, o cacau se torna o principal produto de exploração do arquipélago. Esses produtos mudaram completamente o contexto sociopolítico na história de S. Tomé e Príncipe, deixando fortes marcas que vão desde a retomada administrativa de territórios que em parte estavam sob os cuidados de alguns forros (filhos bastardos de portugueses com mulheres negras) até o episódio mais doloroso de sua história, o massacre de Batepá. “Cacau colono” revela nos seus versos todo o percurso histórico do Cacau, apresentando suas consequências sociais e econômicas em S. Tomé e Príncipe.

No poema “Cacau colono”, mais uma vez o eu-lírico faz utilização do pronome possessivo “nós” na terceira pessoa do plural para designar o pertencimento à terra do povo negro que durante três décadas serviram de mão-de-obra barata neste período de monopólio do cacau nas roças de São Tomé. O verso “Dos feudos de S. Tomé” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 53) faz referência a um sistema de posses arcaico que perdurou na Europa da Idade Média. Esse modo de organização possibilitou uma relação desigual entre senhores e servos. Relação semelhante predominou no arquipélago, onde os contratados sujeitavam-se a um trabalho escravo, em troca de uma baixa remuneração. Aqui os portugueses foram, portanto, iguais aos senhores feudais. Observa-se que nos versos “Cacau / Café / inferno de S. Tomé” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 53), essa passagem permite uma metaforização e a interpretação de que o café e o cacau foram ativos que acarretaram uma simbologia negativa para a ilha. Na medida em que esses produtos enriqueciam os exploradores “donos de S. Tomé”, eles também foram os responsáveis pelo sofrimento, a escravidão e as mortes, como no massacre ocorrido em 1953. O demonstra o potencial devastador dessas monoculturas na vida social do povo oprimido. Desse modo, o cacau é visto pelo eu lírico como o responsável por impedir o progresso da ilha, embora que não caiba culpar um fruto inanimado pelas ações do homem, o texto nos leva a refletir sobre a capacidade do homem de se apoderar de bens materiais e riquezas ao ponto de valorizá-las mais do que valoriza a dignidade e os direitos dos mesmos de sua espécie.

Nessa primeira parte do livro, “Poemas da Juventude”, Alda Espírito Santo traz um poema em memória a Amílcar Cabral, “Página do Livro do Curso” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 55), na qual, a voz poética expressa em seus versos o desejo pelo sonho de liberdade, pela busca da identidade africana e o retorno dos povos africanos a terra, o berço de toda a civilização negra, mensagem essa que Amílcar Cabral buscava levar a todos os povos por meio de seus poemas, ou como a autora se refere, uma lira de um sonho de poeta que serve de inspiração poética para sua própria escrita. No poema, vemos a valorização da poesia como instrumento de conscientização social e expressão do ideal de liberdade e esperança. A poesia que ultrapassa seu caráter estético, artístico e intelectual, para permitir uma independência de pensamento. Afinal, podem prender o homem, mas não podem prender a ideia que agitasse na mente daqueles que aguardam a liberdade.

P'ra você Amílcar
Na senda do seu viver
No final do curso
contínuo tangendo
A lira de profetiza.

(ESPÍRITO SANTO, 1978, p.55)

Essa ação de profetizar pode ser percebida como o compromisso assumido pela própria autora em dá seguimento a mensagem de Amílcar, mesmo após o fim de sua vida. É um poema compromissado com o ideal de luta na tomada de consciência dos povos africanos, o legado deixado por Amílcar Cabral, que defendia a cultura de um povo como sendo um fator primordial de resistência no caminho para a liberdade nacional, como ele definia o estudo da história das lutas de libertação são intensificadas das manifestações culturais, que se concretizam progressivamente por uma tentativa, vitoriosa ou não, da afirmação da personalidade cultural do povo dominado como acto de negação da cultura do opressor (ANDRADE, 1995). De fato a autora honra o compromisso de transmitir a mensagem de conscientização e libertação das amarras do colonialismo através da união dos povos africanos, como veremos nos poemas que seguem (DÁSKALOS; APA; BARBEITOS, 2003).

PARTE II: POEMA MENSAGEM

A segunda parte dos seus poemas intitulada "Poema mensagem" (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 77) busca incitar um canto de combate pela liberdade e a luta anticolonialista, reforçando sempre o sentimento de irmandade e solidariedade. É por meio desse sentimento que a autora destina o poema "No mesmo lado da canoa" (ESPÍRITO SANTO, 1978, p.77), em uma linguagem dita simples pela própria logo na primeira estrofe, tentando desse modo democratizar o acesso através de uma linguagem que seja de fácil compreensão aos irmãos contratos, aos trazidos à ilha pelo mar e às suas irmãs que tanto sofrem – as camadas mais populares que constituem a classe trabalhadora e pouco instruída da sociedade santomense. Integrar esse grupo dentro das manifestações sócio culturais do país é o primeiro passo na busca de uma conscientização, a fim de despertar uma atitude reacionária que visará e culminará em movimentos sociais no sentido de progresso inseridos em todos os poemas (FERREIRA, 1986).

Ela evoca todas essas vozes com seu poema que serve como grito de esperança, demonstrando empatia com esses "escravos" do colonialismo. O eu-lírico revela essa empatia ao confessar que compartilha de todo os momentos com esses povos: “convosco eu me sinto dançando / convosco, irmãos, na safra do cacau / convosco ainda na feira / convosco, impelindo a canoa p’la praia” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 78). A aproximação pela qual o eu lírico busca atingir essa empatia, manifesta-se na identificação dos problemas sociais do outrem e no reconhecimento de uma tradição cultural e ancestralidade comum a todos da mesma raça, independente de divisão de classes, como aquela que se instalou entre os próprios negros da ilha. Ambos são iguais perante a história, as suas origens e as características físicas e biológicas que os constituem. Ambos são negros, e isso os coloca "do mesmo lado da canoa".

O FEMINISMO DE ALDA ESPÍRITO SANTO

Em todos os seus poemas, Alda Espírito Santo deixa marcas de uma voz poética feminina. O traço do feminismo em suas obras é uma de suas características mais memoráveis, mostrando que a identidade da mulher africana se constitui de sua força e de seu trabalho. A mulher africana mãe, é figura emblemática de sua poesia, sua resiliência e a luta do dia-a-dia para conseguir alimentar o seu filho travando diariamente uma luta contra a fome. “Avó Mariana” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 51) é um retrato da condição vivenciada pela mulher negra durante o colonialismo, vivendo num sistema de servidão e predominantemente patriarcal.

Avó Mariana, lavadeira
Dos brancos lá da Fazenda
Chegou um dia de terras distantes
Com seu pedaço de pano na cintura e ficou.
Ficou a Avó Mariana
Lavando, lavando, lá na roça
Pitando seu Jesus
A porta da sanzala
Lembrando a viagem dos seus campos de sisal.

(ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 51)

Nesse trecho do poema, podemos ver representando o cotidiano da mulher negra na figura da Avó Mariana, numa vida a serviço dos senhores de terra, uma das muitas negras que vieram de outros países para desempenhar trabalhos servis, que a história nos mostra que poderia se dar nas roças, na casa grande ou até mesmo na submissão sexual ao homem branco. Instaura-se ainda, no entendimento dessa poesia, o saudosismo da terra natal “lembrando a viagem dos seus campos de sisal” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 52), o conformismo diante dos anos de servidão e o silenciamento da voz feminina. Segundo Inocência Mata (1993), avó Mariana mostra o drama do contratado, protagonista de uma outra miscigenação e vivendo o drama do exílio. Ainda sobre a construção do feminino na literatura santomense, “Às mulheres da minha terra” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 81) é um poema inteiramente dedicado a figura feminina de S. Tomé e Príncipe. O eu lírico sente-se angustiada e em dívida com suas irmãs, pois gostaria de compartilhar com elas a mesma vida de tormento e sofrimento, não havendo outra forma de fazer isso senão através da poesia, que lamenta não poder realizá-la no idioma de suas conterrâneas, utilizando uma língua que não lhe pertence para falar de sua terra.

A autora revela nessa poesia a força da mulher africana e seu papel importante para a construção de uma sociedade independente. Falando por todas as mulheres africanas, a voz poética mostra seu descontentamento com os anos de servidão, sofrimento e miséria. Denuncia a fadiga dos anos de trabalho não recompensando para manter o sustento familiar. É através dessa insatisfação que a autora busca conscientizar a mulher africana do seu papel social como agente transformadora de sua própria realidade, a necessidade de refletir sobre a própria história e juntas buscarem conquistar uma libertação nacional no sentido de construir uma terra livre para si e para seus filhos. É em homenagem a essas mulheres africanas que Alda escreve “Trinta e um de Julho” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 89), poema que faz um tributo às mulheres e mães africanas que na luta dos séculos sofreram incessantemente os maus-tratos dos senhores e a opressão do colonialismo, numa prestação de serviço escravo que eram transpassados de geração em geração entre as mulheres, escravas duas vezes na história da humanidade: por ser negra e

mulher. Esse poema permite deslumbrar o cenário de marginalização, objetificação e silenciamento imposto para as mulheres negras por meio de um discurso que parte duma perspectiva feminina para assim conhecer a sua realidade, refletir sobre, compreender e identificar seus problemas e integrar, dentro do fator de resistência colonial, essa classe até então silenciada por séculos. "Mãe negra" é o chamado para despertar e refletir sobre suas condições: "Desperta, mãe africana/ E transforma em antenas/ Teus ouvido" (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 90). De modo que o sentimento de união e a tomada de consciência social criarão um *elo* que mostrará a força e o papel da mulher africana na busca pelo progresso, "a aurora de liberdade da terra africana" (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 90).

PARTE III: POR ENTRE OS MUROS DA REPRESSÃO

"Por entre os muros da repressão" (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 91) é a terceira parte do livro, onde encontramos um conjunto formado por cinco poemas que têm como temáticas as relações estabelecidas entre os senhores e seus subordinados, o poder propalado pela palavra e a realidade opressora do sistema escola de S. Tomé e Príncipe. Evidenciaremos essas características em três poemas distintos dessa terceira parte: "Boato" (p. 93), "Senhor Barão" (p. 95) e "Escola de Mentiras" (p. 103). "Boato" exprime o poder da palavra, o sentimento de ausência de segurança e da dúvida que pairava em S. Tomé e Príncipe durante os anos de colonização, terreno fértil para o surgimento dos boatos. Assim como as lendas surgiam no imaginário das pessoas, o boato tem sua origem nessas mentes perturbadas pelo medo que propagam seus anseios e dificultam o progresso da nação. Não apenas do medo surge o boato, mas também do sentimento de culpa, nesse contexto, culpa dos senhores feudais do arquipélago que vive a temer uma revolução. Fomentar um boato e denunciá-lo aos senhores poderia ser tão nocivo quanto uma arma para o povo santomense, diante da ignorância alimentada pelo medo da notícia que corre publicamente. Assim como uma arma, o eu lírico evidencia a necessidade da responsabilidade para proferi-las. Por fim, os últimos versos esclarecem a importância da união do povo para a conquista da vitória, que podemos compreender com o objetivo de se atingir o bem comum da sociedade.

No segundo poema, "Senhor Barão", o eu lírico utiliza-se da representação autoritária e proeminente da figura do senhor de terras e sua relação de poder com o ilhéus. O título de "Barão" empregado no poema reforça a superioridade que o europeu, chegando à ilha, teria ao se tornar dono de terras. O eu lírico metaforiza a dominância do barão que "enterrando na terra barrenta / A bengala histórica" (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 95) demonstra o sistema autoritário que se instalou na ilha. A bengala, seu símbolo de poder por ser um adereço utilizado somente por aqueles que teriam um status de nobreza, marca na imponência daqueles que estavam a serviço da empresa do colonialismo. Quanto maior e mais ostensiva fosse sua ornamentação, mais poderoso e rico deveria ser seu portador. De maneira que, em sua ação de enterrar a "bengala histórica" (p. 95) na terra, se concretizará a exploração da terra, o enriquecimento e surgimento das "árvores das patacas" (p. 95), lenda do imaginário português referindo-se a uma árvore que daria em seu fruto dinheiro.

No poema temos uma resignificação dessa lenda em alusão ao plantio e cultivo do cacau, principal produto de exploração nos anos de colonização. O texto cria essa figura de nobreza, relacionando o barão à casa grande, montado em seu cavalo alazão, que ao caminhar pelas ruas recebe saudações dos seus serviçais. Porém, devemos destacar o caráter sarcástico do

poema, que através do eu lírico, critica aqueles que, mesmo sendo filhos da terra, imitam o barão europeu em um falso sentimento de superioridade sob a própria raça, criticando a pequena burguesia santomense.

O poema que encerra essa terceira parte, “Escola de mentiras” (p. 103) traz novamente as crianças como símbolo de esperança e de um tempo porvir. Esse poema recupera uma discussão essencial para a construção de qualquer civilização: a educação. De tal modo, educação infantil é retratada como meio necessário de afirmação social. No poema, o eu lírico reafirma que a escola santomense foi o centro da ignorância, pois o ensino no período colonial servia como prática de imposição dos conhecimentos relativos ao colonizador europeu, de forma seletiva, sem importância para o ilhéus e deixando de lado conhecimentos do seu próprio país, como a história nos mostra. A última estrofe expressa essa necessidade de pôr fim a esse sistema de ensino doutrinário do colonizador, metaforicamente falando “pântanos lodosos” (p. 105), para criar uma escola real, verdadeira e com significado para as crianças de São Tomé e Príncipe.

PARTE IV: AOS COMBATENTES DA LIBERDADE

Neste capítulo a autora exalta o protagonismo de alguns nomes que foram importantes na atuação dos movimentos de libertação nacional e do movimento de negritude, destacando os seus importantes papéis na defesa de suas nações e preceitos defendidos. Amílcar Cabral, Deolinda Rodrigues e Ângela Davis são figuras que contribuíram na inspiração poética da autora, ganhando dessa forma poemas *in memoriam* aos seus legados. Porém, não somente esses nomes consagrados na história ganham destaques como também reconhece o papel primordial daqueles que participaram da resistência, traçando um panorama do herói da nação. Diferente do herói clássico, os heróis de São Tomé e Príncipe assumem todas as características da nacionalidade, como pode ser observado em “Herói nacional”. “Herói não é um homem isolado / Herói é um povo em marcha pela liberdade” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p.109).

O herói santomense é símbolo do coletivo que clama pela liberdade, formado pelo povo unido da pátria. Sua matriz impulsionadora e sua força vêm do povo, assim como a determinação que a forma. O eu lírico requisita aos seus irmãos que saibam seguir o exemplo daqueles que pereceram nas lutas pela liberdade do povo. A conquista da independência em 6 de setembro é, para esta figura heroica, sua vitória. A voz poética exige que aqueles que pereceram no combate sejam respeitados e martirizados na história nacional, lembrados nesta data em que se concretiza o “juramento do povo” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 109).

No poema “Aos combatentes da liberdade” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 107) os versos são destinados ao povo que lutou pela independência, bem como aos seus líderes e nomes que contribuíram na luta pela liberdade do povo: “Ângela, teu braço erguido / Na trajetória histórica / Abalou conceitos distorcidos” (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 111). São com esses versos que Alda inicia o poema “voz negra das Américas” (p. 111), um tributo a ativista norte-americana Ângela Davis, símbolo supremo na luta pelos direitos do povo negro e em especial, dos direitos das mulheres. Sua mensagem de luta e de resistência perpetuou-se na história, mesmo quando ela foi presa em 1971, fazendo ecoar para além das paredes da prisão manifestações a seu favor. Seu discurso “não sucumbiu / ecoando perante a força / das barreiras” (p. 111), tornando-se assim uma das vozes feminina que mais influenciou mulheres negras por todo o mundo, ou como a autora bem coloca “electrizou o mundo / iluminou as cavernas / onde irmãs tuas / doutros continentes / jazem mergulhadas / na era da criação”

(ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 111), levando para essas mulheres a esperança na conquista de seus direitos e a afirmação, imposta por sua atitude perante o não silenciamento feminino “pela ressonância / do grito consciente” (p. 112).

Outro nome feminino que merece destaque na poesia de Alda Espírito Santo é da escritora e nacionalista Deolinda Rodrigues, que no poema homônimo vemos o reconhecimento que Alda dedica a luta de Deolinda pela liberdade de seu povo, sendo martirizada logo após sua morte em defesa de seu ideal de resistência ao imperialismo racista e defesa dos direitos humanos. Sua morte é símbolo das lutas que se seguiram, impulsionadas por sua memória e seu legado, deixando evidente nos versos seguinte *de pé, Deolinda, eu te saúdo* uma voz poética que confundisse com a da própria Alda em um testemunho e confissão pessoal de seu sentimento por Deolinda.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário Pinto de (coord.). **Obras escolhidas de Amílcar Cabral: unidade e luta**. Lisboa: Seara Nova, 1995, p. 221-233.
- BRASIL. **Lei Nº 11.645/08, de 10 março de 2008. Altera a Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Diretrizes e bases da educação nacional. Inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”**. Brasília, 2008.
- DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo. **Poesia africana de língua portuguesa (Antologia)**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ESPÍRITO SANTO, Alda do. **É nosso o solo sagrado da terra**. Lisboa: Ulmeiro, 1978
- FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos**. Lisboa: Plátano, 1986.
- HAMILTON, Russel. **A literatura nos PALOP e a teoria pós-colonial**. In: IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua, 4, 1999, São Paulo. Revista Via Atlântica, São Paulo, nº 3, p. 12-22, 1999.
- LABAN, M. S. **Tomé e Príncipe: encontro com escritores**. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 2002.
- LARANJEIRA, Pires. **As literaturas africanas de língua portuguesa: identidade e autonomia**. Scripta, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 237-244, 2000.
- MATA, Inocência. **Emergência e Existência de uma Literatura: o caso santomense**. Linda A Velha: ALAC – África, Literatura, Arte e Cultura, Ltda., 1993.
- SEIBERT, Gerhard. **Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social**. Anuário Antropológico, II, 2015, p. 99-120.

LIBERDADE SEXUAL: UM ESTUDO SOBRE A SEXUALIDADE DA MULHER INDÍGENA POTIGUARA

IVANILZA CINESIO GOMES¹⁵⁰
IRANILZA CINESIO GOMES FELIX¹⁵¹

RESUMO: Sabe-se que apesar de todas as conquistas alcançadas pelo movimento feminista, ainda há diversos obstáculos que a mulher enfrenta atualmente. Entre eles, a sexualidade, assunto que continua sendo tabu em relação a alguns espaços, regiões e tradições culturais. A sexualidade feminina é algo ainda mais ocultado, mesmo havendo a respeito da figura feminina uma extrema sexualização. Compreendendo a sexualidade no que tange a figura feminina como algo silenciado, pretendeu-se compreender de que forma a mulher indígena Potiguara da Paraíba se sente, age e pensa a respeito da temática, uma vez que entende-se que há dificuldades diferentes se pensarmos nos mais variados grupos sociais onde se encontram as mulheres. Fez-se a partir desse objeto de pesquisa um estudo de caráter exploratório, através de formulário, com o intuito de investigar a forma como pensam e agem sobre a sexualidade em meio a seu povo e costumes; produzido a partir de plataformas digitais que foi compartilhado para essas mulheres. Buscamos nesse estudo saber as opiniões e comportamentos das mais diversas mulheres indígenas de forma que houvesse uma ampla representatividade, pesquisando assim indígenas Potiguara solteiras e casadas, menores e maiores de idade, que moram sozinhas e vivem na casa dos pais/família.

PALAVRAS-CHAVES: Mulher Potiguara, feminina, sexualidade.

¹⁵⁰ Graduanda do curso Letras - Português da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, ivannilzacinesio@gmail.com;

¹⁵¹ Mestra em Ciências das Religiões pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, iranilzacinesio@gmail.com;

INTRODUÇÃO

O assunto sexo tem sido um tabu desde milênios. Discutir sobre este tema, no sentido de relações sexuais, com familiares, amigos, ou até mesmo companheiro(a) foi/é por vezes algo pouco aceitável. Há um pudor a respeito do tema, ainda que seja para discutir saúde ou satisfação. Percorrer esse tema em relação a mulher torna-o ainda mais delicado.

Apesar de ser um assunto indiferente para toda a sociedade - aos que ainda não conseguiram desconstruir esse tabu construído socialmente, para a figura feminina esse assunto é um não somente inapropriado para elas como em termos religiosos e/ou culturais chega a ser tratado como algo pecaminoso.

Tendo em vista essa realidade que fora inicialmente imposta a figura feminina, compreendendo-se atualmente como algo que tornou-se natural, projetou-se com o estudo promover uma discussão a respeito da liberdade sexual, pesquisando mulheres da etnia Potiguara da Paraíba com relação a suas vivências sexuais e diversas questões relacionadas a sexualidade, considerando o seio cultural indígena

O estudo germinou-se por ter como autoras indígenas da etnia Potiguara que julgam necessário um ensaio a respeito da sexualidade das mulheres indígenas Potiguara, visto o déficit quanto a estudos dessa natureza, não somente a respeito das Potiguara como de mulheres de outros povos indígenas. Outro fator contribuinte para realização desse trabalho surgiu pelo interesse em de algum modo acionar o pensamento crítico de mulheres Potiguara, bem como outras possíveis leitoras que ainda podem estar imersas a limitações que foram posta quando o assunto é sexualidade, conhecer o próprio corpo entre outros vieses que permeiam a temática. Acreditamos ainda que esse trabalho pode ser um ponto de partida para outros que possam ter como estudo essa temática e/ou nosso objeto de pesquisa.

Pretendeu-se assim compreender de que forma a mulher indígena Potiguara se sente, age e pensa a respeito da sexualidade; investigar a forma como pensam e agem sobre a sexualidade em meio a seu povo e costumes; verificar se há no seio cultural indígena Potiguara limitações e/ou preconceitos advindos do processo de colonização ainda presente nos dias atuais a respeito da livre sexualidade das mulheres Potiguara; analisar se há discrepância entre as opiniões e comportamentos dessas mulheres proveniente da idade, escolaridade ou lugar onde moram;

Para a obtenção dos resultados, a pesquisa contou com procedimento exploratórios por meio de questionário e pesquisas bibliográficas adotando um caráter qualitativo.

METODOLOGIA

Tendo como objeto de estudo a sexualidade da mulher indígena Potiguara da Paraíba que estão nos mais diversos momentos da vida como casada, solteira, menor e maior de idade, que mora com os pais, que mora sozinha, escolaridade de nível fundamental a superior. Foi realizado a princípio uma pesquisa mediante estudos bibliográficos, os quais fundamentaram nossas hipóteses e posteriormente os resultados, que de acordo com Gil (2002, p. 44) “é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Em seguida, a partir de formulário feito na plataforma Google, do qual foi compartilhado via redes sociais contendo questões de múltipla escolha e abertas, tendo quinze voluntárias que moram em diferentes localidades do território Potiguara, fez-se uso de procedimentos

exploratórios, uma vez que Gil (2002, p. 41) afirma que o método tem “como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses”. E em análise às respostas obtidas através do formulário adotamos por fim o método qualitativo. Processo definido “como uma seqüência de atividades, que envolve a redução dos dados, a categorização desses dados, sua interpretação e a redação do relatório” (GIL, 2002, p. 133).

REFERENCIAL TEÓRICO

Historicamente a mulher tem sido sexualizada, seja por suas vestes, seu corpo, seu comportamento entre outros pontos. Entretanto, a sociedade nunca deu espaço para tratar o assunto sexo, dessa forma se tornou algo sigiloso. Essa questão, apesar de ter sido discutida tão fortemente desde os anos 40 pela escritora Simone de Beauvoir especialmente em **Segundo sexo II: a experiência vivida**, e por escritoras antecessoras e posteriores a ela como Germaine Greer em **A mulher eunuco** e Kate Millett no livro **Política sexual**. Não deixou de ser um ponto importante de discussão.

Imersa a estruturas patriarcais, machistas e sexistas, a mulher é educada a ter pudores quanto a falar de sexo, o sexo lhe é tão indiferente/impróprio, e à figura da mulher foi construído de forma tão consagrada que deve ser esperado por ela companheiro unitário, que terá seu corpo pela primeira vez e será o último a tê-lo. A respeito, Foucault (1984) esclarece que o sexo trata de uma moral, assim, a livre sexualidade feminina, não apenas fere sua moral, como a de seu pai e marido. A mulher, então, não pode ter liberdade sob seu corpo, pois tem um zelo e honra a prestar. A exemplo disso têm-se a distinção entre a criação de uma pessoa do sexo feminino e do sexo masculino. Quando do sexo masculino, ouve-se desde criança comentários quanto a seus órgãos genitais e sua futura vida sexual sendo estimulado de forma transparente à práticas sexuais. De maneira oposta, a menina é educada para ser recatada e desde pequena é preparada para o casamento, mas não é sequer comentada a possibilidade de inseri-la em atividades sexuais. Fato existente não apenas nessa fase, mas em toda sua vida. (BEAUVOIR, 1964) (FOUCAULT, 1984).

Educadas a pensar/agir dessa forma viveu-se e vive-se, apesar de todos os discursos feministas a respeito da temática, em um ciclo vicioso no qual educamos outras mulheres a também comportarem-se assim. (BEAUVOIR, 1970).

Mesmo sabendo que a mulher assim como o homem tem desejos e fantasias sexuais, mantém-se um perfil social no qual a mulher esconde seus desejos perante a sociedade para não ser recriminada/oprimida. No entanto afirmando a sexualidade feminina Beauvoir (1964, p. 145) afirma que “a sexualidade feminina tem uma estrutura original e a idéia de hierarquizar as libidos masculina e feminina é absurda”.

No entanto, deve-se atribuir esse modelo conservador às suas esferas físicas criadoras, como instituições religiosas, uma vez que não foram idealizações apenas da sociedade e sim de origem cultural religiosa na qual denomina a mulher como tendo sido criada para que viva em função do homem. No tocante, Gomes e Novais (2013, p. 56) afirma que as instituições religiosas instaladas durante o período de colonização “Buscaram a todo custo introduzir a tradição da monogamia e a heteronormatividade como padrão”. Logo, fica explícito que junto a essas influências introduziu-se uma mudança também a respeito do comportamento feminino e da visão tida sobre ela.

Retratando a homossexualidade, Silva (2016, p. 66) afirma que “É na cultura que a sexualidade é moldada de acordo com as suas cosmologias, regras, pactos sociais, dentre outras convenções”. Assim, a sexualidade seja ela feminina ou masculina, parte de uma convenção construída culturalmente.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

As mulheres indígenas Potiguara que responderam o formulário têm entre 19 e 40 anos. O nível de escolaridade delas variam entre Ensino Fundamental completo, Ensino Médio incompleto, Ensino Médio Completo, Ensino Superior incompleto, Ensino Superior completo e Mestrado incompleto. Entre elas quatro moram nas cidades Marcação, Baía da Traição e Rio Tinto. As demais residem em aldeias distribuídas no território Potiguara. Três das participantes moram com os pais, três moram sozinhas, oito vivem em casa própria e uma mora com familiares. Oito se encontram casadas e sete solteiras.

Questionadas sobre a frequência sexual e diversidade de parceiros(as) apenas uma falou que não gosta de ter relações sexuais com frequência, e uma falou que procura ter relações sexuais com mais de um parceiro. Assim, quatorze responderam que têm relações sexuais com frequência e quatorze afirmaram não gostar de ter muitos parceiros, sendo que seis afirmaram que nunca tiveram relações sexuais com mais de um parceiro, e somente dez têm parceiros sendo elas casadas, namorando ou em qualquer relacionamento amoroso.

Perguntando como se sentem caso tenham uma vida sexual ativa, treze afirmaram sentir-se bem e/ou feliz e duas responderam sentir-se usada. Abordando a forma como as que têm mais de um parceiro se sentem, uma informou que no momento encontrasse apenas com um parceiro, no entanto, quando tinha mais de um sentia-se muito bem e duas afirmaram sentirem-se mal.

Entre elas, seis têm filho, sendo que quatro delas são mãe por gravidez não planejada, uma foi de forma planejada sendo desejo dela e de seu companheiro e outra também de forma planejada, porém foi por aspiração apenas de seu companheiro.

Entre os contraceptivos usados pelas quinze indígenas que responderam o formulário, estão: Camisinha, Anticoncepcional por meio de pílulas, Anticoncepcional por meio de injeções e Pílula do dia seguinte. Sendo que somente cinco usam somente um tipo de contraceptivo, quatro usam os contraceptivos de forma variada e seis não usam nenhum tipo de contraceptivo. As que não usam relataram os seguintes motivos: meu companheiro não gosta de usar camisinha, tenho um parceiro fixo, faço uso do método coito interrompido, não me sinto bem usando contraceptivos, quero ser mãe, os contraceptivos estavam prejudicando a saúde e não corro risco de engravidar. Dos motivos listados o que teve maior frequência tendo onze respostas que coincidiram foi **meu companheiro não gosta de usar camisinha**.

A respeito da existência de prazer sexual quando está com um(a) parceiro(a) oito falaram que sempre sentem, cinco responderam que sente na maioria das vezes e duas afirmaram que raramente sentem prazer sexual. Perguntando se conseguem se dar prazer sexual quatro afirmaram que costumeiramente quando estão sozinhas se masturbam/se tocam, e promovem prazer sexual a si mesmas quando estão com um(a) parceiro(a), duas afirmaram que não sabiam que era possível sentir prazer sexual sozinha, quatro nunca tentaram, três afirmaram não saber como podem se dar prazer sexual sozinha e duas informaram não tentar, por sentirem-se sem dignidade.

Na intenção de saber a familiaridade com o assunto sexo e se há uma abertura em conversas a respeito do tema, as respostas mais recorrentes foram: falo e/ou interajo a respeito sempre que tenho abertura; falo a respeito com amigos(as); dialogo com meu(minha) o(a) companheiro(a); falo com familiares; não se sentem bem em falar do assunto; não acho que mulher deveria falar sobre; não tenho propriedade sobre o assunto.

Sobre o que pensam a respeito da liberdade sexual para mulheres teve-se como respostas que a liberdade sexual feminina é algo que deveria ter sido alcançado há séculos, por ser algo extremamente importante para as mulheres; que é essencial para uma sexualidade sadia; a mulher deve ter uma vida sexual sem limitações externas; é um ponto ainda mal visto pela sociedade em especial no território Potiguara, que faz não ser algo comum na região; é um ponto essencial que possibilita a mulher autoconhecimento e liberdade; a mulher assim como o homem deveria ter liberdade quanto a esse âmbito; a sexualidade da mulher deveria ser discutida de forma mais natural; nunca pensei a respeito.

Perguntando qual a opinião das voluntárias sobre a sexualidade da mulher Potiguara em meio a seu povo e costumes. Teve-se respostas recorrentes de que esse deveria ser um assunto tratado com mais naturalidade; que ainda há um enorme tabu quanto a sexualidade feminina não apenas na território Potiguara, uma vez que mulheres vivem a vida de forma não aceitável socialmente são diariamente tratadas e chamadas de forma pejorativa de puta. Comentou-se a respeito da necessidade de palestras sobre o assunto especialmente dada por mulheres; falou-se sobre a timidez de muitas indígenas quanto ir ao ginecologista fazer exames de rotina e buscar orientações para chegar ao orgasmo; a recorrência de casos em que indígenas casam por ter perdido a virgindade; a necessidade de orientações nas aldeias a respeito das práticas sexuais como forma de evitar gravidez indesejada e Doenças Sexualmente Transmissíveis – DSTs, especialmente para as meninas; que a sexualidade da mulher Potiguara, bem como de outras tradições conservadoras ainda é tratada como um enorme tabu; Entre essas respostas quatro das mulheres afirmaram nunca ter pensado a respeito.

Questionadas se acham que por estar em uma tradição indígena ainda com limitações e preconceitos advindos do processo de colonização há um maior preconceito quanto a sexualidade da mulher. As que responderam de forma afirmativa informaram que há bastante preconceito especialmente quando comparado a liberdade sexual masculina; há ainda uma visão a respeito da mulher enquanto ser inferior; têm-se até os dias atuais nas aldeias uma dificuldade em entender e respeitar as escolhas feitas pelas mulheres com relação a sua vida sexual. Especificou-se que há esse preconceito nas aldeias e de forma ainda maior quando se tem orientação sexual não heteronormativa; como exemplo desse preconceito foi especificado ainda a dificuldade de muitas em ter um novo relacionamento pelo fato de não ser mais virgem. Além dessas respostas, tivemos duas Potiguara que afirmou nunca ter pensado a respeito e duas que responderam de forma negativa quanto a pergunta, no entanto não foi especificado o motivo delas acharem que não existe tal preconceito.

Em um espaço deixado para as mulheres fazerem algum comentário que desejassem tivemos explicações como: As mulheres devem ter mais liberdade especialmente no que se refere a vida sexual; deve-se ter respeito quanto a vida sexual da mulher; que esse deveria ser um assunto tratado com mais frequência de preferência de forma que pudesse alcançar mais indígenas; é importante que haja uma ações como forma de conscientizar as mulheres indígenas a respeito da temática e como forma de contribuir em sua criticidade. Outros comentários recorrentes foram que há nas aldeias, em algumas famílias mais que outras, um grande

conservadorismo geralmente advindo de religiões ou do próprio preconceito, havendo um zelo pela honra, assim a sexualidade feminina torna-se um tabu.

Notou-se que a idade não corroborou para que houvesse uma mudança quanto suas práticas sexuais e pensamentos, visto que apesar das diversas faixas etárias todas mostraram pontos de liberdade sexual parecidos e/ou idênticos. No entanto no que se refere ao nível de escolaridade, observamos que as mulheres que encontram-se e/ou passaram pelo Ensino Superior têm com uma desconstrução um pouco maior sobre a liberdade sexual feminina, considerando que as que estão nesse grupo, apesar de não terem sido todas, foram as únicas que afirmaram conseguir dar-se prazer sozinha e discutir sobre sexo sempre que têm abertura.

Sobre o fato de não morar com os pais e/ou familiares foi observado que pode ser um ponto que contribui para que tenham uma vida sexual mais ativa, uma vez que as que destacaram morar com os pais e/ou familiares fizeram uso de respostas que demonstraram uma maior repressão em sua vida sexual, como não ter relações sexuais com frequência, usar como método sexual apenas o coito interrompido, nunca ter tentado se dar prazer sexual sozinha, entre outros.

Compreende-se que a liberdade sexual feminina perpassa o ato sexual, assim, essa liberdade é adquirida não apenas por fazer sexo livremente, mas por um conjunto de fatores. Em meio a tantos, têm-se como primordial a livre escolha quanto a ter ou não filhos, visto que em diversos povos indígenas a decisão quanto a esse aspecto é de poder do companheiro (MEENTZEN, 2001). Viu-se, apesar de ter sido um percentual muito pequeno, que há casos na TI Potiguara que a escolha quanto a ter filhos ou não e/ou a quantidade de filhos, fica a critério do companheiro.

A livre opção quanto aos métodos contraceptivos a serem utilizados também é um fator contribuinte para a obtenção da liberdade sexual, entretanto, os únicos métodos contraceptivos usados por grande parte das voluntárias Potiguara é a camisinha, conquanto todas que afirmaram usar apenas a camisinha relataram que seus companheiros não gostam de usá-las. Assim, fica subentendido que essas mulheres por inúmeras vezes não usam camisinha. Houve respostas ainda de que foram listados diversos contraceptivos, relatando posteriormente que o parceiro não gosta de usar camisinha, logo, métodos contraceptivos como, pílulas do dia seguinte, coito interrompido, e contraceptivos por meio de pílulas e injeções são escape para essas mulheres, que acabam enchendo-se de hormônios muitas vezes prejudiciais e correndo o risco de contrair possíveis DST's.

Outro indício de liberdade sexual feminina é ter uma vida sexual ativa, caso seja seu desejo. Contudo, entre as voluntárias, duas ¹⁵²das que informaram fazer sexo com frequência afirmaram sentirem-se usadas, assim a prática sexual por muitas vezes não é um desejo seu. Assim, essas mulheres submetem-se à vontade do parceiro, praticando um ato sem vontade e sem prazer. (BEAUVOIR, 1964).

Ter relações sexuais com mais de um parceiro, caso almeje, seja de forma simultânea ou isolada também é tida como um fator relevante na liberdade sexual. A respeito disso, entre as sete que informaram ser solteiras menos da metade se encontra tendo relações com mais de um parceiro. Três das que responderam ter mais de um parceiro, duas afirmaram sentirem-se mal com essa prática. Nossa tese quanto as respostas das voluntárias sobre a quantidade de parceiros, é de que esse pode ser um sentimento advindo da educação perpetuada socialmente na qual a

¹⁵² Um encontra-se casada e a outra solteira

mulher deve prezar pela honra e moral individual e da família. (BEAUVOIR, 1964) (FOUCAULT, 1984) (GOMES; NOVAIS, 2013).

Além disso, outro fator importante para a liberdade sexual é conhecer o próprio corpo, se tocar quando está com um parceiro, e especialmente sozinha possibilita a mulher um autoconhecimento que pode lhe proporcionar mais prazer. Todavia, esse é um dos maiores tabus encontrados na vida sexual feminina. Como afirmação para essa tese dentre as quinze mulheres Potiguara que responderam o formulário teve-se apenas quatro Potiguara que afirmaram masturbar-se e duas afirmaram sentir-se sem dignidade.

Ouvir, ler e/ou discutir o tema sexo pode ser um passo para uma maior abertura e entendimento sobre o assunto. A respeito desse aspecto, viu-se que a maioria dialoga a respeito apenas com seus companheiros, de qualquer modo compreendemos que essa já é uma boa evolução. Porém tivemos um total de cinco Potiguara que encaixaram-se nas seguintes respostas: **não me sinto bem em falar do assunto; não acho que mulher deveria falar sobre**. Fato que torna mais improvável, uma normalização do assunto. Mas entendemos que esses são sentimentos e pensamentos advindos da educação imposto pela sociedade.

Intencionadas a fazer uma possível relação entre a sexualidade feminina e a etnicidade Potiguara obtivemos entre as demais duas respostas flexíveis, sendo que uma afirmou: “fomos muito influenciados pela colonização e até hoje cultiva-se a tradição cristã. O sexo, sendo algo praticamente intolerável - em alguns aspectos, para a figura feminina, passou a ser visto assim também pelos povos indígenas que entraram em contato e foram influenciados por essas tradições” (informação através do formulário Google, novembro, 2020). No entanto outra afirmou enxergar um preconceito quanto a sexualidade feminina, contudo revelou não identificar preconceito específico por ser indígena e/ou das aldeias Potiguara.

Ainda sobre essa pergunta, uma Potiguara afirmou haver preconceitos pelo fato de “muitas mulheres não se dá o devido respeito” (informação através do formulário Google, novembro, 2020). Afirmação que muito nos inquieta, apesar de compreendermos que esse é um pensamento em consequência do modelo usado desde o período colonial que vem corriqueiramente sendo reproduzido. Pensamentos como esse são esclarecidos por pesquisadores como Vainfas (1997, versão digital, grifo nosso) que explica que “difundir o modelo matrimonial cristão: uniões sacramentadas, **família conjugal, continência e austeridade**” foi uma reforma arquitetada para que indígenas e negros adequassem-se ao modo como compreendiam ser o correto, moldando-os assim da forma como quisera.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizou-se o estudo com a identificação de que há na tradição Potiguara um conservadorismo que afeta os pensamentos e comportamentos das mulheres indígenas Potiguara.

Apesar de termos bastantes respostas críticas e de reflexão, existe ainda uma grande necessidade de introduzir no território Potiguara ferramentas de comunicação que possam promover debate sobre o tema da pesquisa que venham esclarecer algumas ambiguidades para as mulheres Potiguara, especialmente sobre os comportamentos quanto a ajustar-se aos moldes dos companheiros praticando atos sexuais sem querer; usando contraceptivos que podem gerar diversas mudanças em seus corpos, ou não usando nenhum método contraceptivo por não gostar

de usar outros meios além da camisinha e acabar não a utilizando por causa do parceiro; engravidar para satisfazer um desejo que é apenas do companheiro.

No que diz respeito aos possíveis fatos atrelados aos preconceitos quanto a liberdade sexual da mulher Potiguara, não foi possível concluir algo específico de forma contundente, porém é provável que seja decorrente do contato tido há séculos que denominou determinados hábitos não somente aos Potiguara como aos demais povos que sofreram e/ou sofrem contato com culturas cristãs conservadoras.

Com relação a vida sexual de povos indígenas Gómez (2012, p. 41) explica que no âmbito sexual, de tarefas e demais aspectos vivia-se de forma livre, no entanto, ia-se adotando os comportamentos e pensamentos, seja de forma espontânea ou imposta “*a medida que tomaba contacto con la civilización blanca degeneraba, como ocurría con los códigos sexuales y morales de los grupos*”¹⁵³.

Os resultados aqui apresentados referem-se ao período de colonização, pois não foram encontrados estudos sobre a sexualidade da mulher Potiguara que proporcionasse uma análise entre a realidade vivida por essas mulheres antes da chegada dos colonizadores. Assim, não se pode fazer um paralelo entre o que é dissertado por Gómez (2012) e o contexto Potiguara.

Dessa forma surge o seguinte questionamento: De que forma acontecia a sexualidade feminina na cultura Potiguara antes do contato com os colonizadores?

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Trad. Sérgio Millet. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. - 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002

GOMES, Aguinaldo Rodrigues; NOVAIS, Sandra Nara da Silva. Práticas sexuais e homossexualidade entre os indígenas brasileiros. Caderno Espaço Feminino - Uberlândia-MG - v. 26, n. 2 - Jul/Dez. 2013 – ISSN online 1981-3082. p. 44-57

GOMÉZ, Mariana Daniela. Bestias de carga, Amazonas y libertinas sexuales. Imágenes sobre las mujeres indígenas del Gran Chaco. In: **Gênero e povos indígenas**: coletânea de textos. (Orgs.) Ângela Sacchi e Márcia Maria Gramkow. produzidos para o "Fazendo Gênero 9" e para a "27ª Reunião Brasileira de Antropologia". - Rio de Janeiro, Brasília: Museu do Índio/ GIZ / FUNAI, 2012. p. 28-49

¹⁵³ a medida que tinha contato com a civilização branca degenerada, como ocorria com os códigos sexuais e morais dos grupos.

MEENTZEN, Angela. Estratégias de desarrollo culturalmente adecuadas para mujeres indígenas (versión preliminar). Unidad de Pueblos Indígena y Desarrollo Comunitario, Departamento de Desarrollo Sostenible. Washington: Banco Inter- americano de Desarrollo. 2001.

SILVA, Paulo de Tássio Borges da. **Notas sobre a Homossexualidade num “Regime de Índio”**. Diversidade Sexual e de Gênero em Áreas Rurais, Contextos Interioranos e/ou Situações Etnicamente Diferenciadas. Novos descentramentos em outras axialidades (dossiê) Aceno, Vol. 3, N. 5, p. 59-72. Jan. a Jul. de 2016.

VAINFAS, Ronaldo. Moralidades Brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In: **História da Vida Privada no Brasil** - Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa. (org.) Laura de Melo e Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, vol.1.

“LUAMANDA” ENTRE CORPOS E SUJEITOS

LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO
(UNICENTRO-IRATI)

Resumo: Evaristo ao produzir “Olhos d’água” traz à tona a voz plural da mulher negra na sociedade brasileira. Ela condensa, em suas personagens, mulheres que se reconhecem e são representadas de maneira livre e compromissada. A obra expressa o retorno às origens, portanto, ela parte da reconstituição do passado para revelar algumas concepções que permanecem até hoje. Dentre os 15 contos que compõe a coletânea pertencente à série “Cadernos Negros”, “Luamanda” é a narrativa que explora o corpo no alcance de variados e intensos êxtases dentro de espaços interditos para a identidade feminina. Nesse texto, encontramos a mulher livre que experimenta todos os prazeres que a vida lhe oferece. A narrativa é composta por relatos abertos em terceira pessoa: as imagens ofertadas ao leitor estão imersas em uma gama de silêncios que denunciam plurais perspectivas. Quando o corpo é revelado, as identidades são postas em complexidades significativas. O presente artigo tem como objetivo analisar o corpo feminino como mecanismo de representação do sujeito. Para tanto, recorre-se aos apontamentos de Butler (2003) na obra *Problemas de gênero: o feminismo e a subversão da identidade*. A partir dessa leitura caminhamos para além da representação do feminino e chegamos às performances do eu em si e com o outro.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; desejo; sujeito.

ENTRE O CORPO E OS SENTIMENTOS

“Luamanda” é uma narrativa em que o corpo se coloca juntamente com a expressão da identidade livre. O sujeito bem inserido em um rol de experiências sexuais, revela-se desejante em um processo variado e constante. Partindo do princípio de que a obra “Olhos d’água” traz a evocação de toda uma classe histórica, o negro pobre no Brasil, é possível destacar que a terceira pessoa que relata os contos se dissolve em vozes plurais, por meio do discurso indireto livre. Nós, leitores, estamos perto e longe das personagens. Aproximamo-nos quando escutamos os seus pensamentos e nos afastamos quando analisamos juntamente com a voz narrativa, as repercussões sociais que as declarações provocam. Com a maneira direta da apresentação, conseguimos prever as respostas para as cenas tão bem descritas e demarcadas quase que naturalmente. Os contos trazem a intensidade dos fatos e as suas significações ficam no ar, para que possamos medi-las conforme as nossas próprias experiências.

Ao nos colocarmos diante desse texto, estamos frente a uma mulher negra que de 50 anos, que resiste em uma sociedade tão cheia de impedimentos. Seu corpo é a sua arma, o seu prazer é a sua vitória e o desejo é o ímpeto propulsor. Ser mãe, mulher, negra e pobre são tarefas difíceis. No entanto, essa condição não impede as realizações mais íntimas do sujeito desejante.

A partir de tal contextualização, não podemos classificar esse texto somente como uma expressão erótica ou pornográfica; antes de tudo, temos a resistência que se faz presente via as expressões corporais, as quais significam o ir- além e também o silêncio. Portanto, é nos vãos das significações que podemos encontrar essa luta e, dessa maneira, ressignificamos os atos sexuais que implicam as dores e os gozos.

O título nos coloca um símbolo muito tradicional para a poesia: a lua. O nome da personagem tem o termo em sua composição, esse que implica a carga de sensações, sonhos e delírios, típicos dos poetas. A lua é a companheira que ilumina a imensidão noturna, é o ponto de evasão diante da imensidade negra e profunda. A segunda parte desse nome é um verbo conjugado no presente, o qual implica uma ação no agora e sugere um futuro imperativo. Ambos os termos, justapostos, trazem a seguinte conotação: a lua, cúmplice dos desejos “manda” e, portanto, a personagem obedece aos seus anseios mais íntimos e, por isso, classifica-se não somente como sujeito desejante, mas também como realizador.

Para adentrarmos nesse universo pessoal, discuto alguns traços do gênero e o sexo apresentadas neste texto, a partir de algumas proposições de Butler (2003).

GÊNERO E SEXUALIDADE: O SEXO É UMA EXPRESSÃO DO AMOR

É através do olhar para o espelho, que a mulher de 50 anos se reconhece muito bem conservada, sendo que aparenta em torno de 35 anos. A aparência e, portanto, o corpo coloca esse sujeito que resiste em sua própria constituição. A passagem do tempo não o abala, mas as suas vivências sim. A sua “vida-estrada” implica uma série de caminhos e passagens por ela percorridos. Desde o início, tem-se o sujeito em trânsito constante. O que nos remete à uma significação e ressignificação de si mesmo. A caracterização dessa personagem passa através de inúmeras classificações de ordem social. Veja-se o trecho:

Lua, Luamanda, companheira, mulher. Havia dias em que era tomada de uma nostalgia intensa. Era a lua a mostrar-se redonda no céu, Luamanda na terra se desminlinguia todinha. Era como se algo derretesse no interior dela e ficasse gotejando bem na altura do coração. Levava a mão ao peito e sentia a pulsação da vida desenfreada, louca. Taquicardia. Tardio seria, ou mesmo haveria um tempo em que as necessidades do amor seriam todas saciadas? (EVARISTO, 2014, p. 54).

Na primeira fase, ela coloca-se enquanto sujeito social que desempenha importantes funções. No entanto, as descrições a seguir, nos mostram a sua condição de indivíduo que pulsa e sonha constantemente, sendo movida por essa força interna: o desejo. Desse modo, o primeiro questionamento que se faz é: o desejo é o mesmo tanto para o gênero feminino quanto para o masculino? O conto nos conta.

Logo na sequência há a aproximação entre o leitor e a personagem, a qual revela a sua história sexual por meio de uma perspectiva diacrônica. É através da reconstituição de sua trajetória, que descobrimos quem é Luamanda, ou seja, de que modo ela se constitui como um sujeito desejante, antes mesmo de saber-se mulher.

O primeiro relato íntimo corresponde à sua puberdade:

Ela iniciara cedo na busca, menina, muito menina ainda. Lembrava-se da primeira paixão. Sentimento esquivo, onde se misturavam revistas em quadrinhos, giz colorido, partilha de pão com salame e um epílogo cruel dramatizado pela surra que levava da mãe. O amor dói? Na época pensou que a dor de amor era tanta, porque tinha onze anos e um corpo-coração pequeno. E desejou crescer. Entre um pelo e outro que nasciam em suas axilas e sobre o seu púbis ensaiou e experimentou sorrisos, acenos distantes, piscar de olhos, troca de desenhos, cartas mal-escritas borradas com os dedos trêmulos de amores platônicos. O amor é terra morta? (EVARISTO, 2016, p. 64).

Nota-se que as ações físicas, são denominadas como amor, esse é o objetivo e a ânsia da personagem, posto que o discurso indireto se coloca através dessas indagações, as quais também passam a ser as do narrador e também do leitor. Essa partilha da curiosidade nos aproxima enquanto sujeitos desejantes e investigativos. O corpo pequeno e inexperiente diante da dor e da repreensiva da mãe, não se intimida. Em processo de evolução se configura na trajetória do ir- além. O trecho revela a necessidade de representar a matéria física por meio das palavras, sendo que o corpo como um todo está expresso nesse órgão vital: o coração. Portanto, é pequeno para tanto desejo? O amor se mostra enquanto a própria ação sexual, ou seja, o desejo posto em prática e o resultado dessa ação, a princípio é a dor. Porém a pergunta expressa a insatisfação da personagem. Assim, ela significa em outras palavras: o amor é só isso? O que nos impele a responder que não. Mas o que mais o desejo pode oferecer? O questionamento proposto nesse trecho intensifica ainda mais o desejo, o qual é bem sucedido e, finalmente, é revelado em um terceiro relato:

Um dia, aos treze anos, a cama do gozo foi arrumada em pleno terreno baldio. A lua espiava no céu denunciando com a sua luz um corpo confuso de uma

quase menina, de uma quase mulher. Corpo-coração espetado por um falo, também estreante. Um menino que se fazia homem ali, a inaugurar em Luamanda o primeiro jorro, fora de suas próprias masturbastes mãos. E ambos se lambuzavam festivamente um no corpo do outro. Luamanda chorando de prazer. O gozo-dor entre as suas pernas lacrimévaginava no falo intumescido do macho menino, em sua vez primeira no corpo de uma mulher. O amor é terremoto? (EVARISTO, 2016, p. 64).

O que chama a atenção nesse trecho não é o choro que sai de seus olhos, mas o líquido do gozo que ganha a mesma significação. O termo “lacrimévaginava” expressa não somente a ação corporal, mas descreve o sentimento que há por trás da ação corpórea. O choro se faz por meio da realização que é motivada, emotiva e motivadora. Ele é posto como uma realização estonteante, sendo que a conotação do terremoto é capaz de chacoalhar não somente as suas entranhas, mas também as suas significações com relação à própria sexualidade. Desse modo, a personagem passa às variadas e diversas experiências as quais são sempre postas ao fim por meio de um questionamento.

Em: “O amor é um poço de lágrimas?” há a apresentação do relacionamento que ela traça com o pai de seus filhos: que no total são cinco. Denominados como 5 luas, cinco filhos e vários desejos. Observa-se que a simbologia da lua está sempre atrelada ao corpo. A gestação e os gozos sexuais estão implícitos nesse satélite que também nos reporta a sua transição. As fases da lua são, aqui, subentendidas em cada movimentação descrita pela personagem. Os filhos trazem a conotação das quatro fases da lua e propõem através do número ímpar uma fase a mais ou uma experiência a mais dessa mulher que rompe e transborda. Portanto, de ninfeta se torna mulher, amante e mãe. E de maneira ininterrupta, sempre está em busca da próxima transição. O coração acompanha a imagem da lua em toda a trajetória, sendo que ele também simboliza as sensações experimentadas. Lembre-se que não é o corpo em desgaste, mas sim o corpo em trajetórias. Tanto que as experimentações passam pela explanação do relacionamento com outra mulher. O corpo é surpreendido e as definições a respeito do prazer são redimensionadas:

E, quando se sentiu coberta por pele, poros e pelos semelhantes aos seus, quando a sua igual dançou com leveza a dança-amor com ela, saudade alguma sentiu, vazio algum existiu, pois todas as fendas de seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outra. O amor se guarda só na ponta de um falo, ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? (EVARISTO, 2016, p. 65).

No trecho, a indagação se põe enquanto afirmação e, a personagem se revela em uma complexidade desejante. Assim, sexo, gênero e desejo passam a ser ressignificados, pois o objeto de desejo, ao ser do mesmo sexo: põe homem e mulher no mesmo patamar, sujeitos desejados, o que dissolve as binaridades expressas nas palavras de Butler:

O gênero só pode denotar uma unidade de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero - sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu - e um desejo -

sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. (BUTLER, 2003, p. 45).

Ao experimentar um relacionamento homossexual, a personagem imprime a sua designação psíquica e cultural como múltipla, o que quebra a bipartição: homem e mulher como significações oposicionais. Portanto, o corpo permite, que as concepções e as perspectivas sobre si e o outro sejam ressignificadas e postas à prova, as interrogações a respeito das unidades que compõe os sujeitos são cada vez mais intensificadas.

Após, as relações de Luamanda dizem respeito às incompatibilidades de idades, primeiramente, ela se envolve com um rapaz muito mais jovem. Destarte, passa a desempenhar um ritmo intenso de seu corpo, já experiente, e a troca é significada por meio do acerto de diferentes compassos. Se antes o órgão genital feminino fora descrito como “coração” e o masculino como “falo”, agora a delicadeza dos símbolos é substituída pelas metonímias: “buraco-perna”, sendo que as precisões de onde um acaba e o outro começa são apagadas. Essa designação traz a intensidade da relação. A indagação colocada: “O amor não cabe num só corpo?” permite a conversão desse sujeito diluído em dois. O prazer compartilhado não tem dono, os limites entre ambos são apagados. Assim, o mais importante, nessa relação, não é o fato de ser uma mulher desejante e realizadora, mas sim, o enfoque na concepção de que tal desempenho só é possível por meio da junção de desejos e corpos.

A próxima experiência ocorre de maneira inversa, com um homem muito mais maduro, com o qual ela percebe que para chegar ao prazer seria necessário um outro modo de performance. É o corpo, dessa maneira, que traça novamente as configurações do sujeito e suas possibilidades: “E foi no corpo do velho que ela melhor executou o ritual do amor.(...) Ele chegava e ela silenciando os gritos se quedava embevecida diante do quase nada de um átimo de prazer. O amor é um tempo de paciência?”. (EVARISTO, 2016, p. 66). A intensidade da experiência anterior é substituída pela diluição do ritmo por meio da paciência. De todo modo, a sua função de desempenhar o prazer físico com uma pessoa de mais idade implica na superação do corpo que possibilita a quebra de paradigmas e a troca de posições. O sujeito traça diversas performances por meio desse corpo que corrompe e é corrompido. No entanto, a última experiência relatada é a que mais desafia a personagem:

Se havia o amor na vida de Luamanda, também um grande fardo de dor compunha as lembranças de seu caminho. A vagina ensanguentada, perfurada, violada por um fino espeto, arma covarde de um desesperado homem, que não soubera entender a solidão da hora da partida. E, durante meses, o sangue menstrual de Luamanda, sangue de mulher que nasce naturalmente de seu útero-alma vinha (...)Ali onde Luamanda havia parido concretas e vitalícias lembranças de si e de outro homem que ela amara tanto, nas doces visagens de seus filhos. Foi um tempo em que precisou exercitar a paciência com o seu próprio corpo. Trancada em si, ou melhor, aberta para si mesma, com as mãos espalmadas e leves imaginava lenitivos carinhos. Chorando alisava, bulia, contornava uma cicatriz que ficar desenhada em um ponto da pele, onde os pelos se rarearam para sempre. Era um ponto único, minúsculo, um impertinente calombo. Ali, então alisava a dor e seus contornos. Era preciso convencer-se na sua floresta espessa e negra de que o prazer era uma via

retornável, de que o gozo ainda era possível. O amor comporta variantes sentimentos? (EVARISTO, 2016, p. 66-67).

O trecho acima traz muitas imagens significativas. O termo “útero-alma” é posto como uma interioridade que comporta o além do próprio indivíduo. O útero representa, biologicamente esse além, através da geração de um outro sujeito. Também a imagem da floresta que recobre o púbis, traz a conotação de mistério e desbravamento do próprio ato sexual. Sendo que já nos foram apresentadas as inúmeras experiências e as suas surpreendentes conotações. Assim, o sexo se configura como a ação vital do desenvolvimento desse sujeito.

É interessante que o crime não se concentra na descrição malévola desse homem, mas sim nas consequências para o *sujeito-corpo* que é posto em prova por meio desse sofrimento. Haveria um apagamento identitário caso a recuperação física não ocorresse. O sujeito estaria destituído do prazer e isso o limitaria de maneira arrebatadora. Mas ela ainda deseja e é isso que provoca todas as suas superações.

Nesse momento do conto, a personagem corporifica inúmeras gerações, pois há a descrição da família que formara por meio de seus filhos e as demais gerações:

Havia os filhos, três mulheres e dois homens. Todos eles já inaugurados no mistério maior da vida. A mais nova estava redonda da cabeça aos pés guardando e aguardando a velha e nova espécie humana desafiadora do tempo. Estava em vésperas de parir. Luamanda, avó, mãe, amiga, companheira, amante, alma-menina no tempo. Alma-menina no tempo? Não, ela não se envergonhava de seu narcisismo. Era com ele que ela compunha e recompunha toda a sua dignidade. (EVARISTO, 2016, p. 67)

Luamanda se espalha para o futuro por meio de seus descendentes, sendo que esses são demarcados por ambos os gêneros: meninos e meninas que vão desempenhar outras tantas experiências amorosas bem abordadas por meio da expressão : “o maior mistério da vida”. É, portanto, com o corpo que se promove as distensões humanas. O conto finaliza com a contemplação no espelho, trazendo como intertextualidade o poema “Retrato” de Cecília Meirelles:

Encarou novamente o espelho e se lembrou de um poema, em que uma mulher, contemplando a sua imagem refletida, perguntava angustiada onde é que ela deixara a sua outra face, a antiga, pois não se reconhecia naquela que lhe estava sendo apresentada naquele momento. Não, não era o caso de Luamanda, que se reconhecia e se descobria sempre. Pouquíssimos fios de cabelos brancos avançavam buscando criar um território próprio em sua cabeça. Escolheu esses fios, puxou-os querendo destacá-los entre os demais. Imaginou-se com os cabelos brancos sobre o rosto negro. Seria bela como a Velha Domingas lá das Gerais. (EVARISTO 2016, p. 67-68).

No poema de Cecília Meireles¹⁵⁴ temos a intensidade da passagem do tempo diante da fragilidade do sujeito enquanto corporeidade. Cecília traça o sujeito lírico enquanto componente da vida. Sua transição se relaciona com o imensurável fluxo das significações do tempo e dos sujeitos enquanto pluralidade. O indivíduo se dissolve e imerge nas imensas significações de passagem e vitalidade. Já em Evaristo a personagem não está em contexto lírico, onde as intensidades de sentimentos são privilegiadas. Ela se faz na narrativa enquanto corporeidade, ou seja, um sujeito autônomo de sua própria história, ainda que essa seja composta com o outro e também por outros. Observa-se que se a sua família engrandece a sua significação para o tempo futuro, a referência à “Velha Domingas” comporta a sua presença até mesmo para o passado. Destarte, o antes, o presente e o futuro, são passageiros mais também síncronos, eles estão no presente, compondo o “aqui-agora”, tempo em que ela está inserida com toda a sua corporeidade. A vida é urgente:

Viajando no tempo-evento de sua vida, Luamanda, distraída, esqueceu-se do compromisso para o qual se preparava no momento. Acordou, para o encontro que estava por acontecer naquela noite, quando ouviu os assobios de alguém que aguardava por ela lá fora. Apressou-se. Podia ser que o amor já não suportasse um tempo de longa espera. (EVARISTO, 2016, p. 68).

O texto encerra com mais uma relação amorosa que está prestes a acontecer. Os seus pensamentos, que ressignificam toda a sua vida, são importantes e necessários, mas eles não podem substituir a vida em si, por isso a urgência da experimentação. O trabalho intelectual, por si só, simboliza o sono, a não-vivência, sendo que ambos devem ocorrer juntos via os mecanismos da corporeidade. Com o corpo, as ideias passam a ser vivências.

Considerações finais

Luamanda vai muito além das suas configurações de gêneros. Além de mulher a sua vivência enquanto sujeito jamais é deixada de lado para se encaixar em concepções pré-estabelecidas. Jamais a personagem se indaga a respeito de representações femininas ou masculinas, ela simplesmente exerce o seu pleno direito de existir e resistir às mazelas da vida,

1Retrato

Eu	não	tinha	este	rosto	de	hoje,
Assim	calmo,	assim	triste,	assim	magro,	
Nem	estes	olhos	tão	vazios,		
Nem	o	lábio	amargo.			

Eu	não	tinha	estas	mãos	sem	força,
Tão	paradas	e	frias	e	mortas;	
Eu	não	tinha	este	coração		
Que	nem	se	mostra.			

Eu	não	dei	por	esta	mudança,
Tão	simples,	tão	certa,	tão	fácil:
-	Em	que	espelho	ficou	perdida
A minha face?					

In (MEIRELES, 1994, p.18)

colocando o seu corpo em atividade plena. A personagem põe em prática a seguinte concepção apresentada por Butler (2003):

Diz-se que as mulheres “são” o Falo no sentido de manterem o poder de refletir ou representar a “realidade” das posturas autorreferidas do sujeito masculino, um poder que, se retirado, romperia as ilusões fundadoras da posição desse sujeito. Para “ser” o Falo, refletoras ou garantes da posição aparente do sujeito masculino, as mulheres têm de se tornar, têm de “ser” (no sentido de “posarem como se fossem”) precisamente o que os homens não são e, por sua própria falta, estabelecer a função essencial dos homens. Assim “ser” o Falo é sempre “ser para” um sujeito masculino que busca reconfirmar e aumentar sua identidade pelo reconhecimento dessa que “é para” (BUTLER, 2003, p. 76).

A personagem não se coloca enquanto sujeito-falo, ou seja, não age em prol do poder constituído. Ela exerce as suas vivências, livre de ideologias, valorizando os seus apelos interiores. Quantas mulheres reconhecemos nessa personagem? Muitas, todas aquelas que certamente sofrem os preconceitos de suas atitudes, aquelas que não se desencorajam frente aos impedimentos, aquelas que vão adiante, fazem-se corpo e com o corpo resistem de diversas maneiras. Desejam e são desejadas, e com prazer vivem!

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

EVARISTO, C. **Olhos d’água**. 1ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. 3 ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2001.

SEXYTERAPIA: UMA ANÁLISE TEMÁTICA DA REVISTA PETECA

MONIQUE RYBA PORTELA¹⁵⁵

RESUMO: Em plena Ditadura Militar, nascia a revista Peteca (1976 - 1983), uma publicação erótica destinada às camadas populares. A publicação, porém, negava sua relação com a pornografia: autodenominava-se eróticoeducativa. A Peteca foi a primeira das 48 publicações eróticas colocadas em circulação pela curitibana Editora Grafipar, que deslocou o eixo das publicações Rio de Janeiro - São Paulo. A partir de uma análise temática, este artigo identifica quais foram os principais temas abordados em 110 edições da coluna "Sexyterapia", espaço dedicado a sanar dúvidas de leitores e leitoras a partir de informações com respaldo científico. A coluna priorizava a voz de especialistas e a tradução de textos e pesquisas internacionais. Neste artigo, parte-se da noção de sexo enquanto prática social e histórica, construída e regulada pelos discursos que a cercam — discurso que, no Brasil dos anos 1970 e 1980, teve forte influência da chamada “segunda onda sexológica”, que trouxe com força a ciência como contraponto discursivo à moral, mesmo que, na prática, não houvesse fronteiras rígidas entre ambos. Os resultados da análise temática apontam que os principais temas abordados foram: desempenho sexual, sexualidade feminina e iniciação sexual, assuntos que reforçam o compromisso da publicação com a formação sexual do leitor, a partir da dublagem do discurso científico para um formato acessível.

PALAVRAS-CHAVE: Grafipar. Peteca. Sexualidade. Pornografia. Comunicação.

INTRODUÇÃO

Chamada de "Playboy dos pobres", a Peteca chegou às bancas de todo o país em 1976. E a pequena revista de bolso, publicada majoritariamente em preto e branco, voltada às classes populares, chamou a atenção — especialmente pela qualidade de seu conteúdo. Entre ensaios sensuais, passatempos, horóscopo e até mesmo uma seção voltada à troca de correspondência em uma versão analógica dos aplicativos de relacionamento, a Peteca publicava conteúdo informativo sobre sexo e sexualidade, priorizando a resolução das dúvidas dos leitores e leitoras que, através de cartas, pautavam os conteúdos abordados nas colunas Confissões Íntimas e Sexyterapia. Tudo isso em meio à Ditadura Militar e seus esforços para barrar toda e qualquer ação "contrária à moral e aos bons costumes"¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Mestranda em Comunicação e Formações Socioculturais no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná (UFPR). moniquerportela@gmail.com

¹⁵⁶ De acordo com o Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro 197, Art. 1º: "Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação". A medida

Enquanto a primeira ambicionava responder às cartas dos leitores de forma mais direta e individual, a *Sexyterapia* constituía-se como a seção de mais fôlego da publicação. Escrita pelo editor-chefe Nelson Faria sob o pseudônimo de Nina Fock, as reportagens se desenvolviam em quatro páginas¹⁵⁷ e abordavam um único tema ou um compilado de temas afins, geralmente selecionados com base nas dúvidas mais recorrentes dos leitores. Por isso, seguia um mesmo padrão: começava com a reprodução de trechos de cartas de leitores e depois seguia para o texto redigido no formato jornalístico, baseando-se em conteúdo científico, especialmente em pesquisas e artigos internacionais. Prestigiada, a coluna representava o que Faruk El-Khatib, empresário à frente da Grafipar, reforçava enquanto propósito editorial da *Peteca*: ser uma revista de caráter pedagógico, no qual o apelo erótico seria apenas uma "isca" para os leitores.

É sobre esta coluna que o presente artigo se debruça. A partir da leitura de 110 edições da revista *Peteca*¹⁵⁸, publicadas entre 1976 e 1983, foi realizada uma análise temática da seção *Sexyterapia*, usando como base a *Análise de Conteúdo* (BARDIN, 1977) enquanto instrumento metodológico. Com caráter descritivo e abordagem quantitativa, foram analisadas as frequências com que certos temas surgiram na *Sexyterapia*. As categorias foram criadas com base na análise do título da reportagem, subtítulo, intertítulos e textos em destaque, ou seja, que fizeram o uso de recursos gráficos como negrito, fontes ou diagramação diferentes. Por fim, os dados foram confrontados com a teoria levantada a partir de análise bibliográfica para construir inferências gerais, as quais constam nas considerações finais deste artigo.

A pesquisa justifica-se por dois motivos principais. 1) Olhar para as revistas pornográficas é encontrar um locus privilegiado para analisar a divulgação de saberes sexuais na década de 1970 (FONTOURA, 2015). E a *Peteca*, com sua proposta eróticopedagógica voltada às classes populares, constitui um espaço propício para observar a construção dos saberes sexuais a partir da dublagem do discurso científico, especialmente aquele ligado à sexologia, para as massas. Em 1980, a *Peteca* afirmava que recebia uma média de 400 cartas por mês somente para as seções de orientação, mostrando que a mistura de pornografia, variedades e informação à baixo custo dera certo. Três anos depois de seu lançamento, o semanal *Movimento*¹⁵⁹ anunciava a publicação como uma verdadeira ameaça às revistas eróticopornográficas voltadas às classe abastadas, como a *Playboy*, *Status*, *Ele & Ela* e *Lui 80*: "uma delas já ameaça as quatro de luxo: *Peteca*, da editora paranaense Grafipar, vendida a 15 cruzeiros e com o tamanho de um *Pato Donald*" (MARQUEZI, 1979, p. 24)¹⁶⁰.

2) Este artigo colabora para o resgate da memória da Grafipar, cujas pesquisas geralmente dão mais ênfase aos quadrinhos eróticos do que às demais publicações. Esta análise, portanto, pode servir como base para novos estudos sobre os discursos da revista *Peteca*, como é o caso de

se faz em nome explícito à moral da família, contra "exteriorizações [que] estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira". (BRASIL, 1970).

¹⁵⁷ As exceções foram os números 6-11, publicadas em 1977, que contaram com cinco páginas cada.

¹⁵⁸ Até a submissão do presente artigo, em novembro de 2020, foram mapeados um total de 117 números, dos quais tive acesso a 110. As revistas usadas para esta pesquisa são fruto do acervo particular do ex-colaborador da Grafipar, Nelson Padrella, somado a garimpos em sebos online.

¹⁵⁹ O jornal *Movimento* (1975 - 1977) foi uma publicação democrático-popular da imprensa alternativa brasileira que constituiu uma das experiências de luta contra a Ditadura Militar.

¹⁶⁰ Em 1976, quando a *Peteca* foi lançada, uma *Playboy* custava 20 cruzeiros, enquanto a *Peteca* saía por 7 cruzeiros.

minha própria dissertação, para a qual este artigo constitui-se como uma etapa da pesquisa exploratória¹⁶¹.

A seguir, será explorado brevemente o contexto histórico da publicação de *Peteca*; depois, serão apresentados os resultados da análise temática e um panorama dos três temas mais recorrentes e, por fim, as considerações finais.

SEXO, CIÊNCIA, CULTURA E POLÍTICA

O nome da coluna já anuncia o contorno de seu conteúdo. No imaginário evocado por *Sexyterapia* está o divã da psicanalista que se propõe a ouvir o analisado e desvelar as profundezas de suas inquietações sexuais. Aqui, a analista é encarnada pelo pseudônimo Nina Fock, cuja sonoridade do sobrenome remete ao termo "foder", em inglês ("fuck"). Mas, ao menos nesta seção da revista, os efeitos de sentido que flertam com o humor são pausados e dão lugar a uma linguagem mais séria, acompanhando o tom da base científica que sustenta seus argumentos. Alfred Charles Kinsey (1894 - 1956), William Masters (1915 - 2001), Virginia Johnson (1925 - 2013) e Helen Singer Kaplan¹⁶² (1929 - 1995) são alguns exemplos de seu arsenal teórico, repleto de autores norte-americanos. Este locus epistêmico não é arbitrário: ele constitui uma das características da ascensão da segunda onda da sexologia que, como aponta Russo (2013), se formou a partir de um duplo descentramento: geográfico, passando da Europa para os Estados-Unidos; e temático. Enquanto na primeira onda sexológica o foco eram as perversões, compreendidas enquanto práticas sexuais não-reprodutivas que iam da masturbação à homossexualidade, na segunda onda sexológica o foco se torna para a sexualidade normativa, circunscrita ao casal cisheterossexual. Como marco teórico estão as pesquisas de Masters & Johnson entre os anos 60 e 70 do século XX. Os pesquisadores apontavam que os problemas sexuais diziam respeito ao casal e, portanto, deveriam ser tratados de forma conjunta (RUSSO, 2013).

No Brasil, é na década de 1970 que a sexologia enquanto especialidade científica, circunscrita especialmente nos campos da medicina e da psicologia, se institucionaliza (RUSSO, ROHDEN, TORRES, FARO, 2009). Foi impulsionada pela efervescência do exterior, mas também pelas possibilidades do contexto nacional — a abertura política, a reformulação dos valores da família burguesa e a força da contracultura constituíam o cenário para a modernização dos costumes. Assim, a revolução sexual chegou em terras brasileiras criando fissuras no lugar de poder das narrativas sobre o sexo. Como aponta Carmo (2019), antes da revolução, a primazia na questão sexual era da religião, cenário que contribuía para a desinformação. Depois, outros atores ganharam relevância na disputa de sentidos sobre o corpo e a sexualidade — o que não significa que deixassem de reproduzir questões de ordem moral. Como aponta Foucault (1999), a construção de uma ciência sexual também se deu "subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas" (p. 54). Na sexologia brasileira, o livro "Comportamento Sexual do Brasileiro" (1976), escrito pelo jornalista Delcio Monteiro de Lima, traz vários exemplos que expressam o comprometimento da especialidade com a moral cisheteronormativa, seguindo a tradição norte-americana. Escrito a partir de uma pesquisa com 783 especialistas no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Salvador e

¹⁶¹ Com previsão de defesa para 2021, a dissertação abordará os saberes sobre o prazer sexual feminino construídos na coluna *Sexyterapia*.

¹⁶² A pesquisadora é austríaca, mas obteve cidadania estadunidense em 1947.

Brasília, é possível constatar no discurso dos especialistas uma série de inferências equivocadas que reforçam a cisheterossexualidade como um comportamento sexual sadio — termo bastante utilizado no jargão médico para se referir-se à relação cisheterossexual. A homossexualidade tratada enquanto fase, a masturbação enquanto artifício que substitui o sexo heterossexual e não enquanto fonte de satisfação em si mesma, a lesbianidade como fruto de frustrações em relacionamentos heterossexuais, a homossexualidade enquanto comportamento "agressivo" e dissimulado são apenas alguns dos exemplos presentes dos discursos destes especialistas.

Por outro lado, os movimentos sociais, notadamente os grupos LGBT e feministas, fazem um contraponto tanto à religião quanto à nova sexologia e seus discursos pautados em termos de sexualidade sadia (heterossexual) ou desviante. A segunda onda da sexologia brasileira acontece concomitantemente à segunda onda feminista. Enquanto nos Estados Unidos o lema "o pessoal é político" tomava forma e ecoava no mundo junto a uma efervescência política e cultural, no Brasil clima era completamente outro — repressão e censura. O feminismo, portanto, precisava incorporar também pautas comuns à esquerda na luta contra a Ditadura Militar. Nem por isso deixou o corpo (pessoal e político) de lado. Rosie Marie Muraro, por exemplo, foi um dos principais nomes a trazer o debate sobre a sexualidade da mulher brasileira às claras, na década de 1970, com uma visão que se propunha a transcender as categorias homem e mulher e lutas que passavam pela contracultura em suas diversas formas.

É nesta encruzilhada de saberes que se encontra a revista *Peteca*. Em uma sociedade atravessada pela moral religiosa, estatal, médica e também pela contracultura, ela escolheu a perspectiva da ciência. Mas em qual medida não era, também, atravessada pelos demais discursos? O que era, de fato, debatido em seu divã?

NO DIVÃ DA SEXYTERAPIA

A análise temática (AT) das 110 edições da revista *Peteca* resultou em um total de 21 categorias. Para criá-las, foram analisados os títulos, subtítulos, intertítulos e elementos em destaque de todas as reportagens, de forma a identificar, a partir de seu conteúdo, padrões temáticos que permitissem reuni-los em categorias que apresentassem homogeneidade interna e heterogeneidade externa (entre as categorias) (PATTON, 2015 *apud* SOUZA, 2019). As categorias foram *data-driven*, ou seja, baseadas nos dados e criadas de forma mista — intuitivamente, mas também em contato com a teoria, que permitiu que o olhar da pesquisadora fosse sensibilizado, especialmente a partir da visão da sexologia dos anos 1970 (SOUZA, 2019).

Cada reportagem foi enquadrada em uma única categoria, mesmo que algumas abrangessem temáticas diversas. Assim, foi escolhida a categoria dominante, ou seja, o tema que os elementos analisados (com prioridade para o título) davam mais ênfase ou eram o gancho principal da reportagem. Por exemplo: enquanto as reportagens identificadas com o tema "lesbianidade" e "bissexualidade" colocam o foco na orientação sexual em si, as reportagens codificadas enquanto "sexualidade feminina" dão ênfase para outras questões, como orgasmo, virgindade, frigidez ou anatomia. Ou seja, cada categoria traz um foco dominante diferente.

A Tabela 1 traz a posição (P), as categorias temáticas, uma breve descrição e a frequência (F) com que aparecem na coluna *Sexyterapia*. Em seguida, os três temas com maior frequência serão analisados com mais detalhes, mas sem a intenção de esgotá-los. São eles: desempenho, sexualidade feminina e iniciação sexual.

Tabela 1 - Análise Temática da coluna Sexyterapia, revista Peteca

P	CATEGORIA	DESCRIÇÃO	F
1	Desempenho	Dicas para melhorar o desempenho sexual, mas também dicas de comportamento para o desempenho na paquera	14
2	Sexualidade feminina	Orgasmo feminino, virgindade, frigidez	11
	Iniciação sexual	Questões sobre a iniciação e educação sexual masculina	11
3	Disfunções	Impotência, ejaculação precoce	9
4	Variantes	Práticas fora do roteiro pênis-vagina (coito anal, sexo oral)	7
	Panorama sexual	Balanço anual com as principais dúvidas que a revista recebe. Faz um "raio-x" do comportamento sexual do brasileiro	7
5	Homossexualidade	A homossexualidade masculina como tema principal	6
	Masturbação	A masturbação como tema principal	6
	Dimensão do pênis	Inquietações relacionadas ao tamanho do pênis	6
6	Timidez	Timidez, medo ou ansiedade na relação sexual	5
	Contracepção	Métodos contraceptivos, sua importância e tipos	5
	Desvios	Práticas consideradas "pervertidas" (incesto, ninfomania, fetichismo, zoofilia, necrofilia)	5
7	Doenças	Doenças sexualmente transmissíveis	4
8	Anatomia	Anatomia/fisiologia do corpo humano	3
9	Transsexualidade	Transsexualidade como tema principal	2
	Bissexualidade	Bissexualidade como tema principal	2
	Casamento	Casamento como tema principal	2
	Sexo e velhice	Sexo na terceira idade	2
10	Pornografia	Pornografia como tema principal	1
	Lesbianidade	Homossexualidade feminina como tema principal	1
	Aborto	Aborto como tema principal	1

Fonte: Da autora, 2020.

O principal tema desenvolvido na coluna Sexyterapia refere-se ao desempenho na paquera e na prática sexual. Títulos como "10 dicas para um desempenho sexual brilhante!"¹⁶³ e

¹⁶³ Título da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 110 (1982).

"Como melhorar (ainda mais) o seu desempenho sexual!"¹⁶⁴ figuram ao lado de reportagens que reforçam questões de higiene masculina, apontam o álcool e as drogas como inimigas do desempenho sexual e reforçam os "prelúdios", da conversa às primeiras carícias, como fortes aliados para o melhor desempenho. É possível identificar, também, que a questão do desempenho não recai somente na figura do homem, cujos contornos da masculinidade geralmente evocam o papel ativo inequívoco. A mulher é convidada a ser agente da ação ("dívida o prazer e a responsabilidade pelo sucesso do ato sexual"¹⁶⁵) e quando se fala sobre desempenho, seu prazer é reivindicado como essencial ("Elas sempre conseguem o orgasmo com você?"¹⁶⁶, "Lembre-se de que ela tem mais e novos orgasmos"¹⁶⁷). Essa perspectiva recai sobre a lógica da sexologia focada no orgasmo e na reivindicação do prazer, circunscrito no relacionamento heterossexual, mas também dialoga com uma perspectiva feminista do corpo. Ao abordar a questão, a Sexyterapia traz, em certa medida, uma crítica a um roteiro cisheterossexual que se resume às práticas pênis-vagina, apontando a importância de práticas outras, não-penetrativas, para a satisfação sexual feminina ("Você é capaz de obter e proporcionar o orgasmo sem o ato sexual?"¹⁶⁸) — mesmo que o roteiro normativo seja privilegiado no final e a prática pênis-vagina compreendida como a relação sexual "de fato".

O segundo assunto mais frequente é a sexualidade feminina. Ela é abordada, principalmente, de duas formas: a partir da desmistificação ("Maiores dúvidas dos rapazes sobre a sexualidade feminina"¹⁶⁹, "Sexo na menstruação, gravidez & orgasmo"¹⁷⁰) ou da instrução ("Como conduzir a mulher ao prazer?"¹⁷¹, "Como é o orgasmo feminino?"¹⁷²). Na análise dos elementos, é possível destacar alguns pontos interessantes. Primeiramente, o processo de negociação de valores que fez parte da revolução sexual brasileira. Ao mesmo tempo em que há a reivindicação do prazer feminino como central para a relação sexual, em que há o uso da palavra "machismo" e o uso de Simone de Beauvoir como fonte (uma série de exemplos progressistas e em diálogo com o movimento feminista), uma questão parece se repetir ao longo dos anos da publicação, sem que sua abordagem se altere. É a questão da virgindade. Do terceiro (1976) ao octogésimo sétimo (1980) número, o tema aparece enquanto variante de duas questões: "Como 'testar' a virgindade?" e "Tabu da virgindade 'já era'?". A frequência com que o tema aparece nos permite afirmar que não, o tabu da virgindade mantinha-se firme e forte, a ponto de a Sexyterapia precisar, repetidas vezes, trazê-lo à tona na forma de desmistificação e instrução. E por fim, se à mulher adulta é permitida a partilha e o prazer, a jovem virgem ainda está em lugar de passividade, o que não ocorre com a iniciação sexual masculina que, junto à sexualidade feminina, ocupa a posição de segundo tema mais abordado na Sexyterapia.

A iniciação sexual masculina evoca uma série de questionamentos. São abordadas questões emocionais, físicas e suas devidas causas, da repressão à falta de educação sexual. Questiona-se com quem deve ser a primeira vez (com a virgem ou com a prostituta?), com qual idade e como agir. A frequência com que a temática aparece (bem como as menções à virgindade

¹⁶⁴ Título da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 102 (1981).

¹⁶⁵ Frase presente no subtítulo da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 94 (1981).

¹⁶⁶ Frase presente no intertítulo da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 102 (1981).

¹⁶⁷ Frase presente no intertítulo da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 110 (1981).

¹⁶⁸ Frase presente no intertítulo da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 102 (1981).

¹⁶⁹ Título da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 87 (1981).

¹⁷⁰ Título da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 89 (1981).

¹⁷¹ Título da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 18 (1978).

¹⁷² Título da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 16 (1978).

feminina em diferentes categorias), nos permite inferir que uma parcela significativa do público era composta por jovens leitores, talvez muito mais jovens do que os 18 anos impostos pela censura. Mas a Sexyterapia se propõe ao debate tanto com o jovem quanto com seus pais, que são evocados enquanto interlocutores das reportagens sobre iniciação sexual e também sobre masturbação. "Os pais devem compreender que a masturbação é uma manifestação normal"¹⁷³, "Como uma mãe procederia com a masturbação?"¹⁷⁴, questiona a Peteca. Outro ponto é a frequente relação entre amor e sexo, explicitando a necessidade de que o sexo não seja uma prática realizada apenas pelo prazer físico, mas que também haja envolvimento emocional. Por fim, o casamento e a família são o principal objetivo ("Amor, sobretudo amor"¹⁷⁵, "Casamento & Família: O mais puro e verdadeiro objetivo"¹⁷⁶).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A coluna Sexyterapia é um rico espaço de estudo para compreender o processo de modernização dos costumes no Brasil na década de 1970 e 1980 e seus diálogos com a história da ciência e dos movimentos sociais. A partir da análise temática, em especial dos temas mais recorrentes, destacamos três pontos. Primeiro, o comprometimento da Peteca com sua proposta eróticopedagógica. Ao colocar em evidência as principais dúvidas dos leitores, promover um diálogo com jovens e também seus pais e partir de uma dublagem da ciência para a linguagem popular, a coluna dá ênfase à formação sexual como seu propósito. Depois, destaca-se o diálogo com os movimentos sociais, seja para incorporar algumas de suas pautas, como a reivindicação do prazer sexual feminino, ou refutá-las, como é o caso do aborto. As aproximações e distinções com esses movimentos é um tema em aberto que merece atenção. Por fim, a coluna Sexyterapia reforça a centralidade da família e a necessidade do amor para que a relação sexual seja completa e satisfatória. No embalo da revolução sexual, preza pela liberdade ao invés da repressão, mas uma liberdade circunscrita na família nuclear.

A metodologia, baseada apenas em elementos em destaque e não na leitura integral das 110 reportagens, trazem limitações à análise, mas apontam caminhos para que outras pesquisas possam ser feitas, explorando a fundo cada um dos temas propostos. Pesquisadoras e pesquisadores podem encontrar nesta análise exploratória temas de interesse, que façam com que a Peteca, mais e mais, passe a fazer parte do corpus de pesquisas que versem sobre sexualidade, educação sexual, entre outros temas.

REFERÊNCIAS

BARDIN L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BRASIL, **Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro 1970**. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. *Lex: Coleção de Leis do Brasil*, 1970, p. 10, v 1.

¹⁷³ Frase presente no intertítulo da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 26 (1978).

¹⁷⁴ Frase presente no intertítulo da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 6 (1977).

¹⁷⁵ Frase presente no intertítulo da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 16 (1978).

¹⁷⁶ Frase presente no intertítulo da coluna Sexyterapia, revista Peteca número 9 (1977).

CARMO, Paulo Sérgio do. **Prazeres e pecados do sexo na história do Brasil**. São Paulo: Edições Sesc, 1ª edição, 2019.

FONTOURA Junior, Antonio. **Pornotopias conjugais**: subjetividades e sexualidades no surgimento do swing no Brasil. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: A vontade de saber. 13ª edição. Rio de Janeiro: Ed.Graal,1999.

KHATIB, Faruk El. **De porta em porta em Nova York**. São Paulo: Senac, 2018.

MARQUEZI, Dagomir. Sexo a menos de Cr\$30,00. **Revista Movimento**, nº 190, fevereiro de 1979.

LIMA, Delcio Monteiro de. **Comportamento sexual do brasileiro**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 38ª edição, 1976.

SOUZA, Luciana Karine. Pesquisa com análise qualitativa de dados: conhecendo a Análise Temática. **Arq. bras. psicol.** vol.71 no. 2 Rio de Janeiro maio/ago, 2019.

RUSSO, Jane A.; ROHDEN, Fabíola; TORRES, Igor; FARO, Livi. O campo da sexologia no Brasil: constituição e institucionalização. **Physis** [online]. 2009, vol.19, n.3, pp. 617-636.

_____ A terceira onda sexológica: medicina sexual e farmacologização da sexualidade. **Sex., Salud Soc.** (Rio J.) [online]. 2013, n.14, pp.172-194.

FONTES DE PESQUISA:

PETECA, nº 1 (...) 116, com exceção das edições 21, 41, 42, 43, 83, 108. Curitiba, Editora Grafipar, 1976 - 1983.

VOZES DISSONANTES: REPRESENTAÇÕES DA MULHER COLONIAL EM *DESMUNDO E A ÁRVORE DAS PALAVRAS*

DINAMEIRE OLIVEIRA CARNEIRO RIOS

RESUMO: Este trabalho analisa a representação da mulher dentro do contexto colonial a partir de um *corpus* composto pelos romances *Desmundo* (2003), da escritora brasileira Ana Miranda, e *A árvore das palavras* (2004), da portuguesa Teolinda Gersão. As duas narrativas selecionadas são entrecortadas por características em comum, como o protagonismo de narradoras femininas, a ambientação histórica em antigas colônias portuguesas, Brasil e Moçambique, respectivamente, e uma revisitação da história a partir de um paradigma pós-moderno de incredulidade, questionamento e atualização do passado, conforme propõe o chamado novo romance histórico. Assim, interessa saber de que forma as mulheres são historicamente representadas nos dois romances, enquanto personagens articuladas pela autoria feminina, e como tais representações acionam novas possibilidades de pensar a participação da mulher, nas esferas públicas e privadas, ao longo dos processos históricos, além de desestabilizar os perfis femininos estereotipados pelo discurso masculino. Desta forma, por meio do método comparativo, foi possível constatar que nas duas narrativas, ambas centralizadas em ações de mulheres, são construídas representações femininas que acionam, em seus respectivos contextos, outros lugares históricos para a atuação da mulher, não como espaços dicotômicos, mas constituídos por identidades plurais que são se prendem à estereotipia das produções de viés histórico, especialmente de autoria masculina.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher, Colonial, Representação, *Desmundo*, *A árvores das palavras*.

INTRODUÇÃO

Surgido ao longo do século XX, o denominado novo romance histórico, subgênero do romance histórico tradicional, contempla a produção de romances latinoamericanos que embora tenham o histórico como base para a construção narrativa, assim como o romance histórico do século anterior, se distanciam em muitos aspectos da matriz fixada por Lukács (2011) a partir da obra de Scott. A conceituação de metaficção historiográfica feita por Linda Hutcheon (1991) se aproxima em muitos aspectos do novo romance histórico. Porém, para a autora, a metaficção responde a questões ainda mais próprias de seu tempo, pois se insere em um contexto fortemente contraditório, político e histórico, conforme se desenha a pós-modernidade. Já o novo romance histórico, embora tenha passado por caracterizações diversas, teve seus limites bem delineados pela primeira vez através da obra do crítico uruguaio Fernando Aínsa (1991). Em um artigo denominado “La nueva novela latinoamericana”, publicado em 1991, na revista mexicana *Plural*, Aínsa decreveu dez características que poderiam definir o novo romance histórico produzido na América Latina.

Logo após esta definição inicial, o romance histórico teve sua base repensada pelo crítico literário Seymour Menton (1993) no livro *La nueva novela histórica de la América Latina*. Para o crítico canadense, a origem desse subgênero do romance histórico pode ser encontrada no romance de Alejo Carpentier publicado em 1949, *El reino de este mundo*, embora o auge desse tipo de romance só tenha sido alcançado cerca de trinta anos depois, com o destaque para a obra de autores como

Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes e Augusto Roa Bastos. Para diferenciar a produção do romance histórico feito na América Latina a partir do romance de Carpentier, publicado em 1949, do romance construído dentro das acepções scottianas, Menton (1993) elaborou seis características que devem ser consideradas na análise no novo romance histórico. O autor adverte que não necessariamente todas essas características devem estar presentes para que o romance seja classificado dentro desse subgênero. O primeiro recurso que o novo romance histórico tende a apresentar em contraponto ao romance histórico tradicional está ligado a uma ideia filosófica que afirma sobre a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade. Além disso, reforça a subordinação em vários graus a que a representação mimética de certo período histórico está submetida em relação à apresentação de algumas ideias filosóficas. Também, há uma alteração em relação ao modo tradicional de ver o tempo, pois a história passa a ser notada como uma formação cíclica e, contraditoriamente, seu caráter imprevisível pode fazer acontecer aquilo que é visto como assombroso ou inesperado. O segundo aspecto, também mencionado por Hutcheon (1991) e Aínsa (1991), diz respeito à distorção consciente da história feita por esses romances, mediante omissões, exageros e anacronismos. A terceira característica é a ficcionalização de grandes ou conhecidos personagens históricos, diferente do que fizera Scott, ao colocá-los como simples pano de fundo de suas narrativas. O quarto ponto se relaciona ao desenvolvimento da metalinguagem nessas ficções, pois, segundo Menton (1993), há nelas o uso da metaficção ou de comentários do narrador sobre o processo de criação, característica muito alimentada pela ficção de Borges. O quinto aspecto se articula ao uso constante e em vários níveis da intertextualidade e, por fim, a sexta característica está relacionada à anterior, pois aponta que a intertextualidade nesses romances se vincula aos conceitos estudados por Mikhail Bakhtin como dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia.

Ao considerar o quadro característico do novo romance histórico, é possível afirmar que as duas narrativas romanescas que compõem o *corpus* de análise deste trabalho, *Desmundo* (2003) e *A árvore das palavras* (2004), se inserem dentro desse subgênero, por exemplo, pela consciência histórica crítica e dialógica entre presente e passado, pelos recursos estilísticos que são acionados para a produção de sentido na obra e pela construção a que se propõem quando analisam a história oficial. Entre os vários aspectos da vida colonial retratados no romance *Desmundo*, há uma ênfase em relação à condição feminina no cenário do Brasil do século XVI. Ganha destaque na trama, a partir da narrativa em primeira pessoa, a releitura feita pela ótica duplamente feminina que a autora realiza sobre a situação da mulher no Brasil colonial, pois é através do olhar desbravador da jovem Oribela que se constrói a narrativa metaficcional de Ana Miranda. Oribela e outras seis órfãs foram enviadas pela rainha de Portugal para um “desmundo” desconhecido e rude com a finalidade de povoar e de estabelecer matrimônio com portugueses que aqui moravam, garantindo uma descendência portuguesa legítima. Ao aportar na terra misteriosa e selvagem que “possuía o nome de um pau”, Oribela vai revelar seus medos, seus sonhos, suas angústias ao se deparar com uma realidade em muito distante da que encontrava no mosteiro em que vivia em Portugal. À medida que desbrava a nova terra, a narradora vai se desvelando e possibilitando que o leitor também possa realizar descobertas que passam pelo íntimo da jovem narradora e que chegam aos comportamentos e costumes típicos da colônia no século XVI.

O romance de Ana Miranda se insere na perspectiva do novo romance histórico, pois se apossa de elementos históricos para questionar as versões e visões oferecidas pela história oficial, demarcando os posicionamentos plurais acerca de aspectos relevantes da vida social no primeiro século do Brasil colonial, e, sobretudo, atribuindo voz a uma mulher, possibilitando que o perfil

histórico da figura feminina não mais seja desenhado segundo a ótica masculina. Desta forma, outorga à mulher um papel de sujeito ativo na construção de narrativas ficcionais e históricas acerca de si e do Outro.

Já o romance da escritora portuguesa Teolinda Gersão, *A árvore das palavras* (2004), visita uma parte da história de Moçambique, quando o país ainda era colônia portuguesa, e revela, através do olhar inquieto e lírico da personagem Gita, o processo de descolonização da nação e as relações culturais estabelecidas entre colônia e metrópole. Gita, personagem principal do romance e narradora de duas das três partes nas quais o romance se divide, simboliza a personificação entre os dois espaços de trânsito da história: é filha dos portugueses Amélia e Laureano, mas sente-se intrinsecamente parte do lugar principalmente pela ligação maternal que possui com Lóia, a sua antiga ama de leite.

A dicotomia que marca a identidade de Gita é representada no próprio ambiente em que vivia, por ser a casa imaginariamente bipartida por Amélia entre Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Preta, onde Lóia passava a maior parte do tempo, é símbolo do pertencimento de Gita a Moçambique, pois representa os seus sons, cores e cheiros característicos e embora contrariando as vontades da mãe, era esse espaço o preferido pela protagonista. O oposto disso estava na Casa Branca, onde Amélia se enclausurava para fugir do mundo após ser atraída para Moçambique por um anúncio de jornal em que um rapaz oferecia matrimônio. Porém, ainda que vivesse em terras africanas, Amélia evitava ao máximo se contaminar com as influências do lugar. Sua amargura, que se estende pela Casa Branca, e o seu não-pertencimento à classe branca rica do lugar fazem com que ela também não consiga estabelecer laços com a própria família.

Além do lirismo que permeia parte significativa da narrativa, há uma preocupação em recriar os anos finais da dominação moçambicana ao jugo português e é nesse contexto que sobressai fortemente o aspecto histórico do livro. É na parte final do romance que vemos recontada, a partir do olhar atento e militante de Gita, a luta do povo de Moçambique em prol da independência política. Ao assumir o foco narrativo, Gita não somente revela as suas descobertas sobre as contradições políticas e sociais que pairavam sobre a África, como também mergulha em uma viagem de autoconhecimento e aceitação identitária. Dessa forma, o romance de Teolinda Gersão visita a história portuguesa através de uma ótica incomum nos primeiros anos pós o 25 de abril de 1974 e põe em cena o discurso feminino que foi esquecido em parte significativa dos registros históricos, mas que foi igualmente responsável por ter presenciado e participado das lutas importantes para a construção das duas nações envolvidas no enredo do romance.

REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM *DESMUNDO* E *A ÁRVORE DAS PALAVRAS*

A vivência do colonialismo entrecorta os dois romances aqui analisados e, ainda que separados espaço e temporalmente em instâncias significativas, sobressai em cada um deles a representação da experiência feminina dentro desse contexto colonial em posições hierárquicas que ora se aproximam ora se distanciam. É preciso pensar a condição colonial não apenas como uma peculiaridade, mas como um elemento que duplica a situação de dominação e subalternidade da mulher, conforme assegura Spivak (2010). No processo de dominação que caracterizou o colonialismo, da supremacia de um modelo baseado na hegemonia do homem europeu, branco e cristão sobre o que representava oposto, o Outro, culminou na espoliação de povos e suas culturas em prol da imposição da cultura europeia às nações submetidas nesse processo.

Em *A árvore das palavras* e *Desmundo* as personagens femininas surgem como parte da engrenagem colonial através de diferentes instâncias sociais e políticas e, quase todas elas, em graus distintos, representam uma peça necessária e manipulada pelo sistema colonial. No romance de Teolinda Gersão, Gita, Amélia e Lóia ocupam posições distintas na sociedade colonial, mas todas são vítimas, em níveis diferentes de acometimento, do Colonialismo. Amélia, como muitas mulheres brancas portuguesas no decorrer dos séculos em que Portugal se lançava na empreitada colonial, se vê obrigada, pela crueza do destino e impelida pelas ações de cunho colonial, a apartar-se da terra natal em busca de um núcleo familiar que nunca tivera e de uma possível segurança pessoal. Na máquina colonial, ela representa a garantia de permanência do homem português na frente colonial e a perpetuação de uma hegemonia da metrópole no território da colônia, pois a presença de mulheres brancas aumentava as chances de integração do português ao projeto colonial. Porém, no romance de Teolinda Gersão essa lógica é subvertida, pois por serem pobres e também explorados, Amélia se rebela contra sua condição e origem colonial, e Laureano sensibiliza-se com a exploração a que os nativos eram submetidos, unindo-se à luta deles.

Como lembra Santos (2001), a situação de Portugal enquanto metrópole semiperiférica fazia com que o colono português fosse um emigrante nos próprios territórios coloniais lusos, fruto da subalternidade portuguesa no império colonial, o que é possível constatar na elaboração identitária tanto de Amélia quanto de Laureano, que “enfraquece” o poder colonial ao fim da narrativa, por unir-se e ter um filho com a negra Rosário, enquanto Amélia troca Moçambique pela Austrália.

A protagonista de *A árvore das palavras*, Gita, é fruto desta específica realidade colonial e, por ser a primeira parte do livro dedicada às memórias de sua infância, somente na terceira parte da narrativa, mais madura e consciente do contexto político em que vivia, ela será capaz de reconhecer de que maneira elementos como gênero e classe interferiam vertical e horizontalmente na sociedade e poderiam produzir consequências, inclusive na vida dela. Em meio a uma brincadeira, ao simular para o namorado Rodrigo, branco e rico, que estaria grávida, Gita é agredida e abandonada por ele, pois ainda que fosse filha de portugueses, sua condição financeira a alijava da elite colonial, enquanto a sua possível gravidez precoce e certamente premeditada soaria como um subterfúgio feminino para calcar degraus na sociedade colonial, conforme a interpretação do rapaz e de sua família.

Por isso, sua formação identitária é vacilante e problemática, pois mesmo que usufruísse nas terras moçambicanas de certo prestígio e diferenciação em relação ao povo nativo, oprimido e explorado, ela sentia-se parte orgânica do lugar, da sua cultura e de sua gente, embora para muitos não o fosse, como sugere em uma ocasião uma colega de classe. Porém, em Portugal, para onde resolve partir no final da narrativa, ela também sabe que será o Outro, “A prima de África” que “terá naturalmente de ajudar no serviço da casa”, caso deseje ocupar um quarto na casa do tio Narciso, repetindo parte da história de desajustamento e desterritorialização que já havia marcado a vida da mãe. Mas, diferente de Amélia, ela vai consciente que se dirige à metrópole para reclamar e garantir uma independência que Moçambique já batalhava para conquistar e se “O Velho estava sentado no seu trono — mas não era verdade que podíamos derrubá-lo?”. É acreditando nisso que, ao fim da narrativa, afirma, “Quem viver, verá. E eu vou viver. E ver explodir, ou implodir, o país-casa-das-primas” (GERSÃO, 2004, p.186), confirmando a consciência do seu hibridismo identitário.

Já Lóia é representada, na primeira parte do romance, através do olhar idílico e apaixonado de Gita, que a todo tempo se coloca na condição contrária às posições de hierarquização entre negros e brancos posta na sociedade moçambicana. Lóia, enquanto nativa e moradora do Caniço, está entre as principais vítimas do processo de exploração das riquezas do próprio país natal através da colonização. Vivia em situação de muita pobreza, residia em um espaço marginalizado, trabalhava para a família de Gita desde que a menina era apenas um bebê, e, se por um lado era acolhida e tratada com respeito, por outro, como se constata na postura de Amélia, sofria as retaliações e o preconceito que comumente recaia sobre os nativos, sendo vítima de uma repetição acrítica e alienada do discurso dos colonos ricos. A reverberação desse discurso preconceituoso e estereotipado de Amélia se manifestava no interior da casa como uma metonímia da sociedade colonial, entre a Casa Branca e a Casa Preta, conforme concluiu Gita ainda em suas memórias da infância. Porém, em um caminho oposto ao da mãe, ela e Laureano subvertiam os valores atribuídos por Amélia à cultura do europeu e à do colonizado. Por isso o retrato de Lóia, como parte da convivência da protagonista com a cultura africana, é imbuído de uma leveza, de uma sabedoria genuína, de admiração e respeito pelas diferenças e tradições, o que faz com que Gita desde muito cedo possuía uma forte identificação com o espaço em que vive.

Este posicionamento de respeito e proximidade dos protagonistas com a cultura e o povo das antigas colônias portuguesas na África em narrativas produzidas em território luso após o 25 de abril de 1974, ainda que os episódios de preconceito e estereótipos sociais se façam presentes como uma maneira de legitimar a ocupação e a exploração colonial, parece fazer parte de uma fórmula romanesca que se repete, pois como aponta Azevedo (2013). Além de *A árvore das palavras*, em romances como *O Senhor das Ilhas*, *O Esplendor de Portugal* e *Equador* também os personagens centrais estão muito próximos do mundo africano e muitos deles não se identificam com a noção estereotipada do colono acerca dos nativos africanos.

Também na obra mirandina, *Desmundo*, as mulheres que compõem a narrativa pertencem às mais diversas estratificações sociais na colônia, desde o mais alto poder, como é o caso de Brites de Albuquerque, esposa do Governador, até os nativos subjugados e vítimas da colonização, como a índia Temericô. O que entrecorta a existência de todas elas é a imposição do poder do discurso religioso e patriarcal, independente da posição que cada uma delas ocupe, evidenciando mais uma vez que a hegemonia da Igreja na colônia e o reforço das ideias machistas e misóginas prevaleciam como norteadores do modo de ser na sociedade brasileira do século XVI. Personagens como a Velha, Branca e Brites de Albuquerque estão inseridas em duas estruturas de poder na Colônia, a primeira por pertencer à Igreja, a segunda por ser parte da elite colonial e terceira por ser esposa do Governador, o representante da Coroa e conseqüentemente da ordem entre os colonos e os nativos do lugar, porém sobre todas elas recaem as imposições acerca da condição feminina, já que ser mulher relegava-as a um lugar de subordinação aos atos, discursos e determinações dos homens.

A trajetória destas três mulheres ao longo do romance confirma a dupla subalternidade feminina no espaço colonial, pois mesmo que não estivessem diretamente sob o jugo do colonialismo por representarem instâncias de poder, por serem mulheres eram submetidas à violência, vontades, imposições e discursos masculinos. A Velha, desde que deixara Portugal com destino à colônia na América estava sob o domínio do que a Igreja, determinava como correto para o comportamento da mulher dentro da instituição e, mesmo sabendo da ocorrência das relações de amasiamento entre padres e indígenas, por exemplo, não lhe era dada a autoridade

para denunciar tal hipocrisia, visto o perigo dissimulado de demonização em torno do saber e do discurso feminino.

As irmãs Branca e Brites de Albuquerque faziam parte do poder e da elite colonial, pois estavam entre aqueles que possuíam riquezas e determinavam os rumos que a sociedade local deveria tomar. Entretanto, novamente estão subjugadas aos imperativos masculinos e/ou ideologia de base patriarcal. Brites de Albuquerque, quando recepciona as órfãs, interessa-se em saber de imediato se elas haviam recebido a correta instrução sobre ser esposa, se haviam sido ensinadas pelas mães em todos os ofícios que uma mulher precisava aprender, pois “Pobres as que não tiveram mães a lhes ensinar as artes mais altas e ficaram nas culinárias. Cortar cebolas, descascar maçãs, esfregar caçarolas” (MIRANDA, 2003, p.44). Além disso, a fala proferida às órfãs reafirma as bases do patriarcalismo colonial, pois naturaliza as relações que os futuros maridos das jovens teriam com as indígenas, mesmo após o casamento, e diante da grande demanda de escravas indígenas para fazer os serviços domésticos, orienta as jovens a terem pudor e trabalharem ao lado do marido para a prosperidade da família, devendo ele ficar com o “grosso” do ganho e a mulher com o “miúdo” (MIRANDA, 2003, p.44). Se pensarmos que enquanto parte da alta sociedade colonial indissolúvelmente Brites de Albuquerque teria como base do pensamento as ideias difundidas e naturalizadas sobre as mulheres da época, especialmente a subordinação ao homem, ela representa no enredo do romance aquela que é mostrada de forma menos impactada pelo machismo. Isso acontece até mesmo porque é representada pelo olhar de Oribela, que a vê numa relação de hierarquia com ela própria, e não numa relação hierárquica entre Brites e o marido, por exemplo.

Diferente de Brites, Branca de Albuquerque, mesmo pertencendo à elite, tem a sua história de vida contada por Oribela e muitas vezes interceptada pelo discurso que Francisco de Albuquerque alimentava sobre a mãe. Por isso, em meio às palavras de ofensas e ojeriza da narradora em relação à sogra, sobressai também a imagem de dependência que Branca de Albuquerque tinha com o filho, que a descrevia como um entrave e um percalço do qual não podia se livrar devido às imposições da relação maternal e as dificuldades que ela passaria por ser uma mulher sozinha no mundo, após ter perdido o marido. Ao fim do livro, ironicamente, torna-se vítima da própria violência do filho, que a assassina de modo cruel.

Em situação semelhante à de Branca de Albuquerque estaria Oribela e as demais órfãs, pois como mulheres brancas portuguesas encaminhadas para o casamento com os “principais” da Colônia, ou seja, homens que tinham dinheiro e algum prestígio, fariam parte da alta sociedade colonial, já que estariam entre aqueles que exploravam os bens da terra e a mão-de-obra dos nativos em larga escala, e por isso usufruíam ostensivamente dos lucros do colonialismo. Porém, a saída de Portugal forçada pela orfandade e devido às decisões da rainha, além da imposição do casamento com homens que não conheciam e com os quais não tinham qualquer envolvimento afetivo, fazia a realidade das jovens ser ainda mais dramática. Embora possivelmente trouxessem alguma esperança de encontrar na nova vida um recomeço feliz ao lado de “gentis homens”, conforme Oribela deixa entrever assim que avista a terra:

Espantada que a alegria pudesse entrar tão profundamente em meu coração, em joelhos rezei. Deus, graça, fazes a mim, tua pequena Oribela, a mais vossa mercê em idade inocente, um coração novo e um espírito de sabedoria, já estou tão cegada pela porta dos meus olhos que nada vejo senão deleitos, folganças

do corpo, louvores, graças prazentes e meu coração endurecido, entrevado sem saber amar ou odiar. (MIRANDA, 2003, p.11)

Os ares de idealização da vida que poderiam levar na terra distante começam a se desfazer ainda ao aportarem, quando os homens que esperam pela tripulação da nau *Senhora Inês* lançam olhares cobiçosos sobre elas, destituindo-as de sua humanidade para transformá-las em verdadeiras mercadorias: “fôramos cargas de azêmola, boceta de marmelada, alguidar de mel sendo eles pontas de arnelas, canas agudas, flechas de arcos, espadas de pau tostado, lanças de arremeso, ferrões, açoites” [...] (MIRANDA, 2003, p.25). Assim, revelam, também, a função a que se destinavam e denunciando a contundência fálica da ação agressiva e impositiva do homem sobre a mulher. Na preparação para o casamento, frente a tantas imposições e proibições à esposa, e após a cerimônia, quando imediatamente “Os homens se serviram de suas esposas” (MIRANDA, 2003, p.76), provavelmente com os mesmos objetivos que Francisco de Albuquerque estuprou Oribela, ou seja, certificarem de que se tratavam de mulheres virgens e mostrarem domínio sobre elas, destituiu-se qualquer esperança de vida feliz.

As órfãs passam então a viver como desterradas e enclausuradas na condição de esposas e futuras mães. Há ainda as mulheres que sustentavam a base da pirâmide social na Colônia, vítimas da escravização e recorrentemente abusadas e estupradas pelos aventureiros e até mesmo os religiosos que viviam no Novo Mundo. Embora houvesse presença de escravos africanos no território, conforme afirma a narradora, as indígenas (ou “naturais”, como os colonos se referiam aos índios) são a maioria a executar o trabalho doméstico como escrava, até nas casas de famílias pobres, e por isso não era diferente na fazenda de Francisco de Albuquerque. Porém, além da exploração do trabalho, quando eram aprisionados, domesticados e transformados em escravos, havia ainda a violência sexual da qual as índias eram vítimas.

Ao longo do romance, Oribela fala da naturalidade com que o marido “se servi[a] das naturais” (MIRANDA, 2003, p.191), inclusive quando queria causar nela algum tipo de ciúme: “sem Francisco de Albuquerque me visitar de dia nem de noite, que se deitava com as naturais e as fornicava à minha vista, como para humilhar, mas a um modo de cachorros, de joelhos” (MIRANDA, 2003, p.113). Ao analisar da presença mestiçagem em territórios colonizados por Portugal, Castelo (2007, p.275) afirma que mesmo que não se restringisse apenas às colônias lusas, a mestiçagem nunca pode “ser vista como um indício de convivência pacífica, fraterna e igualitária entre pessoas de raças ‘diferentes.’”, mas acima de tudo como “uma relação de cultura dominante sobre culturas dominadas”, ato que Salazar tentava mascarar na presença portuguesa em terras africanas em plena segunda metade do século XX através do lusotropicalismo de Gilberto Freyre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desmundo e *A árvore das palavras* apresentam como protagonistas personagens femininas combativas e fortes que em muitos pontos das narrativas questionam e confrontam as muitas determinações que fazem parte de uma sociedade machista e misógina. Porém, ainda assim, não deixam de ser vítimas, em diversas instâncias, de imposições de instituições como a Igreja e o Estado, aliança basilar para a dominação portuguesa nos territórios de suas colônias.

Nestes romances, as duas autoras deixam evidentes, através das personagens femininas, a relação de submissão e misoginia a que as mulheres estavam suscetíveis, confirmando uma

mentalidade colonial que impunha a elas a condição de esposas, mães e vítimas, sendo responsáveis pela manutenção do sistema colonial. O interesse nas duas obras em fazer uma reconstrução histórica alinha-se fortemente ao caráter pós-moderno, uma vez que notamos nas duas narrativas o desejo de trazer à baila outras subjetividades, operados a partir da perspectiva autoral e fictícia de sujeitos que estavam à margem do poder, da autoridade e da autonomia do discurso. Desta forma, os dois romances aqui lidos mostram o quanto a experiência colonial foi duplamente traumática e violenta para a mulher, já que à condição de colonizada somou-se o contexto patriarcal que manteve a sua base, mesmo mais de 400 anos depois, período que separa o tempo da enunciado nas duas obras.

Pela possibilidade de confronto e questionamento das versões históricas oficiais, os novos romances históricos, como os apresentados neste artigo, mostram a urgência de a literatura somar-se à história como forma de contar e recontar os fatos, desestabilizando paradigmas que por muito tempo se fizeram únicos e, por isso, hegemônicos.

REFERÊNCIAS

- AINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Revista Plural*, México, núm. 240. p.82-85. 1991.
- AZEVEDO, Viviane Clara Carvalho Freitas de. *Literatura Pós-colonial Portuguesa como Lugar de Memória da Colonização Portuguesa em África*. Tese. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2013.
- GERSÃO, Teolinda. *A árvore das palavras*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LUKÁCS, György. O Romance Histórico. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Historica de La America Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Póscolonialismo e Identidade”. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto, Edições Afrontamento, 2001.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

MULHER, MOIRA E MORTE: AÇÃO E DESTINO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *O QUINZE*

DANIELLE MOTTA ARAUJO¹⁷⁷
ANA MARIA CÉSAR POMPEU¹⁷⁸

RESUMO: Conceição e Dona Inácia – mulheres fortes, tecelãs do próprio destino. Personagens apaixonantes no universo de *O Quinze*, heroínas que lutam contra a morte eminente proveniente da grande seca. Nosso trabalho tem como objetivo maior lançar um olhar helenístico sobre a obra de Rachel de Queiroz principalmente no que diz respeito aos conceitos de Moira e Morte, relacionando-os a essas duas personagens femininas, da condição delas em relação à seca, das atitudes tomadas por elas diante das adversidades e da capacidade de ambas vencerem a morte em ambientes hostis à vida e às mulheres. Sob um olhar superficial, poderíamos concluir que esta comparação beira o absurdo, visto a distância geográfica, temporal e cultural entre Grécia Antiga e Sertão Nordestino. Entretanto, há dois aspectos que contam a favor deste estudo: primeiramente, algo incontestável, que é a erudição de Rachel de Queiroz e, em segundo, a função arquetípica dos mitos gregos, que reverbera até os dias atuais. Primeiramente, falaremos sobre os porquês da escolha da obra *O Quinze*. Em seguida, trataremos das definições de *Moira* e *Thánatos*, mas já deixamos bem claro a inútil tentativa de traduzirmos, para o português, esses dois termos gregos, relacionando *Moira* a Destino e *Thánatos* à Morte, simplesmente. O campo semântico dos termos gregos é bem mais amplo, como trataremos no texto, mas, de uma forma mais simples e objetiva, podemos assim traduzi-los, entendendo Destino e Morte como equivalentes aos termos já citados. Ao final, mostraremos a recorrência desses conceitos relacionando-os diretamente a acontecimentos de *O Quinze*.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher; Moira; Morte; Destino; O Quinze; Mitologia grega.

A ESCOLHA DE *O QUINZE*

Retornar à leitura de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, em plena a pandemia de Covid, foi algo prazeroso e nostálgico por resgatar inúmeras memórias: a primeira delas, e a que nos é mais cara, nos remete à adolescência, quando lemos o texto pela primeira vez; e a segunda diz respeito a um retorno à academia, mesmo que pelas teias da memória, a um passado não tão distante, ao revisitarmos esta obra em 2015, numa disciplina de seminários intitulada Estética da Seca, ministrada pelo prof. dr. José Leite de Oliveira Júnior, quando cumpríamos as disciplinas do curso de mestrado em Letras (UFC). A proposta era escolher uma obra que estivesse inserida nesta temática sobre seca e tentar unir ao seu objeto de pesquisa. Vimos, a princípio, uma

¹⁷⁷ Especialista em Estudos Clássicos (UFC). Mestra em Letras (UFC). Doutoranda em Letras (UFC). Atualmente é professora de Português e Literatura da Prefeitura Municipal de Fortaleza. É membro-fundadora do Grupo Paideia (desde 2002). Atriz e bonequeira (desde 2002)

E-mail: danimitologiagrega@gmail.com

¹⁷⁸ Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2004). Fez um estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente, é Professora Associada da Universidade Federal do Ceará, onde atua nos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) e em Estudos da Tradução (POET).

E-mail: amcpompeu@hotmail.com

dificuldade visto trabalharmos com cultura clássica, mais especificamente mitologia grega e, naquele momento em particular, estarmos aprofundando os estudos na *Teogonia*, de Hesíodo, e de esses estudos serem aparentemente distantes da obra de Rachel de Queiroz; por isso pensamos – erroneamente – que os temas e textos não se entrecruzavam. Chegamos a admitir, a princípio, que seria absurdo e inviável visto as distâncias cronológicas, geográficas e culturais entre Grécia Antiga e Sertão Nordestino. Mas, quando retomamos a leitura de *O Quinze*, em 2015, vimos que, graças à erudição de Raquel e à função arquetípica do mito (que consegue estar em todos os lugares e todos os tempos), começamos a enxergar inúmeras possibilidades. E foi sob esse olhar helenístico, lançado em tudo que contemplamos, que nasceu um ensaio sobre elementos e personagens míticos semelhantes entre Grécia e Sertão Nordestino. Mas foi em 2020, a partir de uma disciplina sobre Mulher e Mito, da profa. Dra. Ana Maria César Pompeu, na qual relemos textos arcaicos e clássicos gregos, sob uma perspectiva da figura feminina, mais especificamente, quando comentamos sobre as tecelãs da mitologia: Aracne, Penélope, Atena, Ariadne, dentre outras, que nos veio à tona as lembranças do que escrevemos no ensaio de 2015 e, de certa forma, que tornou-se uma redescoberta visto a força do elemento feminino ter estado sempre lá e não termos dado o destaque merecido.

Revisitar obras de Rachel de Queiroz é algo prazeroso, sobretudo, necessário. E para nós, nordestinos, reencontrar-nos com uma obra como *O Quinze* vai muito além de uma leitura por fruição, pois o drama nela contida toca-nos de uma forma particular, visto a seca ser um elemento próximo às nossas vivências. Certamente, é por isso que, mesmo retratando uma época em que ainda era muito criança – tinha somente entre quatro e cinco anos –, Rachel faz isso com maestria, como quem pinta uma tela contemplando a paisagem. A conhecida Seca do Quinze foi uma das mais terríveis do Sertão Nordestino e que marcou muitas gerações, tanto que a expressão “seca do quinze” é bem popular nos nossos tempos e possui uma carga semântica que faz alusão a pessoas extremamente magras ou famintas, triste memória de uma tragédia natural e, conseqüentemente, social. E em 1930, com apenas dezenove anos, Rachel escreve seu primeiro livro intitulado *O Quinze*, talvez porque, arriscamos falar, as conseqüências da seca ainda eram fortes no Sertão. Há inúmeros aspectos que merecem destaque e louvor nessa obra dos quais citaremos apenas dois, sendo que um deles é o que move este trabalho. As questões sociais são temas bem retratados por Rachel, quando nos conta a história de uma grande seca e nos mostra a catástrofe sob vários olhares sociais: os do fazendeiro e do peão; os do pobre e do rico; os do morador do interior do Ceará e os da capital, Fortaleza. Mas o que mais nos chama atenção é mostrar que muitos sofrem por conta da seca e que ela é um mal maior que serve de impulso para outros males, dentre eles a degradação do ser humano. Mas o aspecto que mais nos chamou atenção na obra, nessa segunda leitura, em plena pandemia, foi a força da mulher na figura de Conceição e de Dona Inácia, neta e avó, que, apesar de a primeira ser uma mulher muito independente para sua época e a segunda, a própria representação do conservadorismo, ambas se uniram pela sobrevivência e lutaram pela vida, cada qual à sua maneira, nesse contexto de seca, fome e miséria.

MULHER E MOIRA

Moira ou Moiras, na mitologia grega, são entidades personificadas que simbolizam o destino. Em Hesíodo, poeta arcaico grego, elas aparecem como uma tríade com um duplo

nascimento. Primeiramente, filhas de Nix, a Noite, elas nascem sem o auxílio de Eros¹⁷⁹, possivelmente por partenogêneses:

Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra
e Morte, pariu Sono e pariu a grei dos Sonhos.
A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.
Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa.
[...] e as Partes¹⁸⁰ e as Sortes que punem sem dó:
Fiandeira, Distributriz e Inflexível que aos mortais
tão logo nascidos dão os haveres de bem e de mal.
(Teogonia, de Hesíodo, vv. 212-219).

Em outro momento da obra, aparecem como filhas de Zeus e da deusa Têmis, personificação da justiça divina:

Após desposou Têmis luzente que gerou as horas,
Equidade, Justiça e a Paz viçosa
que cuidam dos campos dos perecíveis mortais,
e as Partes a quem mais deu honra o sábio Zeus,
Fiandeira, Distributriz e Inflexível que atribuem
aos homens mortais os haveres de bem e de mal.
(Teogonia, de Hesíodo, vv. 901-906).

Na definição encontrada no *Dicionário Grego-Português* de Isidro Pereira, Moira corresponde à “parte justa, o que convém a cada um; lote, sorte, destino; morte; destino funesto; destino personificado.”. No verbete do *Dicionário de Mitologia Grega*, de Pierre Grimal, afirma-se que as Moiras representam o quinhão reservado a cada ser humano e que regulavam a duração da vida desde o nascimento até a morte, representada por um fio. À Cloto (a Fiandeira), cabia o nascimento representado pelo tecer inicial, a que segura o novelo do fio. À Láquesis (a Distributriz), cabia a partilha, a distribuição dos bens e dos males de cada ser humano, representada pelo tecer do fio. E, por último, à Átropos (a Inflexível), pertencia a tesoura que corresponde ao corte do fio, o fim da vida.

Depois de compreendermos a definição de Moira/Destino, cabe agora identificarmos esse elemento na obra de Rachel de Queiroz. Vimos que, ao analisarmos a função da Moira/Destino, o elemento Fio recebe um destaque, pelo fato de ele estar relacionado diretamente ao fio da vida, conceito recorrente em muitas culturas. E, logo ao iniciarmos a leitura da obra, deparamo-nos com a figura de duas tecelãs: Conceição e Dona Inácia. A primeira, jovem professora que trabalha em Fortaleza, é mulher independente, culta, que gosta muito de ler, e tem fortes ligações com o Sertão. Ela trança seus cabelos no início da obra, e percebemos que sempre estará mexendo neles, algo seu que simbolicamente pode representar sua independência, sua força, sua autossuficiência: “Vendo a avó sair do quarto do santuário, Conceição, que fazia as tranças sentada numa rede ao canto da sala, interpelou-a” (p. 7). Quanto à Dona Inácia, ela é a tecelã por excelência, pois domina a arte do tear. No começo do livro, ela tece renda no bilro: “Ao reconhecer Vicente, enfiou a cabeça pela banda aberta da meia-porta e gritou para a avó que bilrava lá dentro:” (p. 14). Mas, depois que ela se muda para Fortaleza para morar com Conceição, por conta

¹⁷⁹ Entenda-se Eros como o ser primordial que aparece no início da cosmogonia grega e representa o impulso sexual que serve para procriação. Não o confundir com Eros, filho de Afrodite.

¹⁸⁰ JAA Torrano, o tradutor da Teogonia que usamos para este trabalho, traduz Moiras como Partes.

da seca que assolava o Sertão, já não mais bilrava, e sim fazia crochê: “Dona Inácia novamente se sentou, novamente suspirou e pegou no crochê” (p. 60) e “Dona Inácia, como já se habituara, fazia o seu crochê na sala de visitas.” (p. 71). Poderíamos interpretar que, apesar de dominar o uso do fio, Dona Inácia não traz o bilro para Fortaleza. Na realidade, a essência dela, seu coração, ficou no Sertão, visto que foi praticamente arrancada de suas terras por conta da seca. Apesar de ela sempre tecer, seu fio, sua forma de tear, modifica-se de acordo com o ambiente: o bilro representa o Sertão, algo bem particular; o crochê, algo de fora, estrangeiro, e ela era essa estranha na capital, pois sonhava com a chuva e com seu retorno ao Sertão. Vimos aqui, de uma forma simples e simbólica, a representação do Destino no tecer das personagens Conceição e Dona Inácia.

Relembramos outras figuras emblemáticas da cultura grega que estão diretamente ligadas à ação de tecer e o comandar de seus destinos. Primeiramente, destacamos a deusa Atena, a quem todas as outras tecelãs prestam honra. Uma dessas a jovem Aracne, bem desmedida, desafiou a deusa no tear e disse que tecia melhor que Atena. Pobre mulher... foi transformada em aranha, a eterna tecelã de teias inúteis aos olhos humanos. Outra tecelã do próprio destino é Penélope, a astuta esposa de Odisseu, que, para adiar sua escolha de um pretendente para substituir o seu marido, pois todos pensavam que ele estava morto, tecia, diante de todos, a mortalha do sogro Laerte. Dizia ela que, quando terminasse a obra, escolheria o futuro marido. Entretanto, ao cair da noite, sem ninguém ver, ela desmanchava um pouco da sua arte. Mais uma tecelã de grande relevância entre os mitos gregos é Ariadne, a filha de Minos, a salvadora de Teseu, afinal, ele não teria saído do Labirinto de Creta sem a ajuda do fio de Ariadne no qual ia preso a Teseu na sua aventura para matar o Minotauro.

MULHER E MORTE

Trataremos agora da figura de *Thánatos*, personificação da Morte. No dicionário de grego, de Isidro Pereira, ele define como morte ou pena de morte. Na *Teogonia*, de Hesíodo, *Thánatos* é irmão das Moiras¹⁸¹, pois também é filho de Nix, a Noite: “Noite pariu hediondo Lote, Sorte Negra / e Morte [...]” (vv. 211-212). Não tão recorrente quanto a Moira personificada, *Thánatos* aparece em alguns mitos, a exemplo, na tragédia *Alceste*, de Eurípides. No fragmento a seguir vemos como age *Thánatos* diante de alguém que está sentenciado; descreve o momento em que Apolo intercede pela rainha Alceste, que está para morrer, e *Thánatos* se mostra inflexível e poderoso:

Dize o que quiseres; nada mais terás de mim. Esta mulher descerá à mansão sombria de Plutão. Vou preludiar pela espada o sacrifício; porque é imediatamente consagrado aos deuses infernais aquele de cuja cabeça esta lâmina cortar um só fio de cabelo.

Na obra de Rachel, vemos a seca como a própria personificação da morte. As descrições de cadáveres, das reses mortas, dos moribundos, assemelham-se, muitas vezes, à descrição da Morte personificada: figura cadavérica, vestida de negro, com uma foice gigante. Dentre tantas representações da Morte no livro, destacamos a descrição da criança, filha de Chico Bento e Cordulina:

¹⁸¹ Levamos em consideração aqui o primeiro nascimento das Moiras na Teogonia. Ver citações anteriores.

E a criança que outro tempo trazia Cordulina tão gorda, era decerto aquela que lhe pendia do colo, e que agora a trazia tão magra, tão magra que nem uma visagem, que nem a morte, que só talvez um esqueleto fosse tão magro. (p. 88-89)

Ao final do livro, a autora compara a chegada de novembro, ainda no período de estio, à figura da morte com sua foice, até mesmo porque é o mês dos mortos: “E novembro entrou, mais seco e mais miserável, aafiando mais fina, talvez por ser o mês dos finados, a imensa foice da morte” (p. 123).

E *Thánatos*/Morte continua a ceifar tudo que é vivo no sertão: ceifa os vegetais, os animais: “Realmente a vaca já fedia, por causa da doença. Toda descarnada, formando um grande bloco sangrento, era uma festa para os urubus vê-la, lá de cima, lá da frieza mesquinha das nuvens.” (p. 40). Ceifa também o ser humano:

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz de dois paus amarrados, feita pelo pai. Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz (p. 61),

Ceifa a honra: “- Pense bem, Mocinha. Cuide em viver séria, volte para sua terra. Tenho tanta pena de ver uma afilhada minha feita mulher da vida!” (p. 141) e o amor entre Vicente e Conceição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui terminamos a parte inicial de um trabalho que já nasceu, talvez, fadado ao fracasso. Que quer confirmar algo que talvez lhe seja negado por falta de provas consistentes e por não passar apenas de elucubrações. Moira e *Thánatos* certamente rondam esses escritos, não somente por ser o tema, mas por ser ele próprio uma sentença. Entretanto, em *O Quinze*, parece que algo que vivia lá no Sertão não foi percebido nem pela Morte, nem pelas Moiras. Algo que estava refletido, ora na fé devotada a São José de Dona Inácia, ora na força da personagem Conceição, ora no instinto de sobrevivência de Chico Bento, ora na persistência de Vicente em permanecer no Sertão em meio a tanta morte - os gregos a chamam de *Elpís*, que traduzimos, também, com uma perda semântica considerável, por Esperança, que se materializou através das chuvas de fim de ano. Mas com certeza já seria um tema para um novo trabalho, um novo conceito grego identificado na obra de Rachel de Queiroz.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 15ª ed. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2000.
_____. *Mitologia Grega*. 12ª ed. Vol. III. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia (a Idade da Fábula): História de Deuses e Heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Edição especial revista e ilustrada. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. 21ª Ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- EURÍPEDES. *Alceste, Electra e Hipólito*. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

- GRAVES, Robert. *O Grande Livro dos Mitos Gregos*. Tradução de Fernando Kablin. São Paulo: Ediouro, 2008.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4ª ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução de JaaTorrano. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *Teogonia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra. 2013.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- PEREIRA, S. J. Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.
- QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 68ª edição. São Paulo: Siciliano, 1993.
- SCHWAB, Gustav. *As Mais Belas Histórias da Antigüidade Clássica – Os mitos da Grécia e de Roma*. Volume I: metamorfoses e mitos menores. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MULHERES EM CENA: CORPOS, ESPAÇOS E PROTAGONISMO DAS MULHERES NA CULTURA POPULAR

YASMIN DE ANDRADE ALVES¹⁸²

ISRAELA RANA ARAÚJO LACERDA¹⁸³

LUCIANA ELEONORA DE FREITAS CALADO DEPLAGNE¹⁸⁴

RESUMO: Partindo da premissa de que a cultura popular pode ser considerada como o conjunto de conhecimentos e práticas vivenciadas pelo povo, reunindo tudo que é saber do povo (VANNUCCHI, 1999, p. 98), reconhecemos que é constituída enquanto espaço plural, abarcando diversas manifestações, pautadas, principalmente, na tradição oral. Neste sentido, esta pesquisa busca, por meio da delimitação dos gêneros populares xilogravura, literatura de cordel, contação de histórias e repente, trazer à tona as questões relativas ao androcentrismo imerso nessas manifestações da cultura popular, que são, por vezes, mantidas de forma inerte nos espaços sociais de poder, além de especificar os objetivos do projeto “Mulheres em Cena” e suas diferentes ações com a comunidade geral. Considera-se, portanto, que a produção por parte das mulheres ainda possui insuficiente visibilidade, sobretudo pelo caráter da autoridade masculina, que, através da tradição oral, mantém-se ainda viva e constantemente presente na atualidade, controlando tanto os corpos como os espaços (LEMAIRE, 2010). Sendo assim, por meio do projeto Mulheres em Cena (UFPB), tem-se a necessidade de voltar-se para a análise do cenário oferecido às mulheres no contexto de produção dos gêneros populares e romper com a marginalização da autoria feminina, baseada, sobretudo, no "não poder criar" (GILBERT;GUBAR, 2017).

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular. Autoria feminina. Gêneros populares. Extensão universitária.

INTRODUÇÃO

A adoção de gêneros da cultura popular, especificamente os nordestinos e em especial os de autoria feminina, permite ao âmbito acadêmico compreender e buscar estratégias para anular o hiato entre as relações da oralidade e da escritura das literaturas populares, além de sugerir a inclusão didático-pedagógica como fundamento principal da extensão universitária, sobretudo na realização do projeto “Mulheres em Cena: protagonismo das mulheres na cultura popular” (2019-2020). Podemos afirmar que reconhecer a autoria feminina dentro da cultura popular é dar visibilidade tanto aos gêneros populares (tais como a cantoria, a literatura de cordel, o coco, a ciranda, a contação de histórias, a xilogravura, entre outros) quanto à autoria das mulheres, que

¹⁸² Mestranda na linha de pesquisa de Estudos Medievais pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). Graduada em Letras (Língua Portuguesa) pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: yasminandradealves99@gmail.com.

¹⁸³ Graduada em Letras (Língua Portuguesa) pela Universidade Federal da Paraíba. Bolsista no Projeto de Extensão “Mulheres em Cena: protagonismo das mulheres na cultura popular” (CCHLA/UFPB). E-mail: rannabasilio@gmail.com.

¹⁸⁴ Professora Doutora do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UFPB) e do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV/CCHLA/UFPB). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO/UFPB). E-mail: lucianaeleonora@yahoo.com.br.

ainda (re)constróem sua própria História. Considera-se a cultura popular como uma forma de manifestação cultural intrinsecamente relacionada ao coletivo e ao espontâneo, formando o que chamamos de **tradição**. Neste sentido, podemos definir a cultura popular como

o conjunto de conhecimentos e práticas vivenciadas pelo povo, embora possam ser vividos e instrumentalizados pelas elites. Pense-se no candomblé, no carnaval, na feijoada, nos usos folclóricos, no jogo do bicho e na capoeira. [...] Cultura popular simplesmente [é] o que é espontâneo, livre de cânones e de leis, tais como danças, crenças, ditos tradicionais. [...] Tudo que acontece no país por tradição e que merece ser mantido e preservado imutável. [...] Tudo que é saber do povo, de produção anônima ou coletiva. (VANNUCCHI, 1999, p. 98 *apud* ASSIS, 2008, p. 02)

Na mesma direção, podemos afirmar que o espaço feminino persiste no mínimo, sobretudo no âmbito da cultura popular. Ou seja, existe uma continuidade de tradições que impõem às mulheres artistas o lugar de coadjuvantes e ambientes marginalizados, sobretudo na contemporaneidade, momento em que o número de artistas mulheres aumenta e fica cada vez mais nítida a exclusão. Reconhecemos, assim, que a cultura popular é constituída enquanto espaço plural, abarcando diversas manifestações, pautadas, principalmente, na tradição oral. Apesar de “espaço plural”, considera-se que a produção por parte das mulheres ainda possui insuficiente visibilidade, sobretudo pelo caráter da autoridade masculina, que, através da tradição oral, mantém-se ainda viva e constantemente presente na atualidade, controlando tanto os corpos como os espaços (LEMAIRE, 2010). Este controle deve ser levado como uma forma de silenciamento e apagamento das produções femininas que objetiva a continuidade do poder direcionado aos homens e da sociedade anrocêntrica.

Segundo Santos (2010), esse fator se deve ao forte patriarcalismo enraizado na sociedade brasileira, onde ainda se vincula o espaço cultural popular à figura masculina. Contrapondo-se a este cenário, o projeto de extensão “Mulheres em cena: protagonismo das mulheres na cultura popular”, promovido pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), reúne ações coletivas, envolvendo pesquisa e extensão, a fim de popularizar e divulgar os nomes de mulheres artistas, principalmente por meio digital devido ao contexto pandêmico do seu ano de realização. A fim de compreender, portanto, as nuances que permeiam o projeto, é necessário reconhecer a autoria feminina em relação à cultura popular e suas manifestações.

1 A AUTORIA FEMININA E A CULTURA POPULAR NAS SUAS DIVERSAS MANIFESTAÇÕES

A necessidade de conferir autoria às mulheres artistas nasce de uma história de silenciamento propagada por séculos. Neste processo de (re)construção da História das Mulheres através da arte, incluindo a literatura, faz-se primordial estabelecer o seguinte questionamento: “o que significa ser escritora em uma cultura cujas definições fundamentais de autoridade literária são, como temos visto, tanto abertas quanto disfarçadamente patriarcais?” (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 189). Apesar da questão se referir à comunidade escrita, podemos ampliá-la para outros setores, como a tradição oral. Portanto, teríamos como dúvida o significado de ser artista mulher dentro de uma cultura cujas definições fundamentais são essencialmente patriarcais, até mesmo quando existe uma tentativa de sair destes moldes.

A cultura popular, ao representar um conjunto de saberes de determinada comunidade, reúne elementos que estão intimamente associados à linguagem oral. Essas tradições – tais como o folclore, a música, as danças, o artesanato, as festas, a literatura – são permanentes, o que significa que elas se readaptam conforme a demanda contextual da sociedade na qual se situa. Sabendo disto, a cultura popular sofre com classificações rígidas, postas dicotomicamente em oposição à cultura erudita, que também é masculinizada e europeizada. Mais ainda, podemos afirmar que a cultura erudita é avassaladoramente masculina. Considerando a perspectiva da literatura e da autoria feminina, concordamos que

diferente de sua contraparte masculina, então, a mulher artista precisa primeiro combater os efeitos de uma socialização que faz o seu conflito com o desejo de seus predecessores (homens) parecer infinitamente absurdo, fútil ou, mesmo – como no caso da Rainha em “Branca de Neve” –, autodestrutivo. [...] A batalha dela, no entanto, não é contra a leitura do mundo de seu precursor (homem), mas contra a leitura que ela faz *dela*. Para se definir como autora, ela precisa redefinir os termos de sua socialização. (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 194)

Neste ponto, a própria performance é questionada como um aspecto da linguagem que sofre com os empecilhos da autoria invisibilizada. Ao reconhecermos que o termo “popular” entra em oposição ao termo “erudito”, as tradições construídas pelo povo (e aqui temos “povo” como um grupo que não faz parte estritamente da elite) passam por um filtro simultaneamente machista e exclusivo. No campo da performance, ressalta-se, na tradição oral na qual se constituem os gêneros da cultura popular, a importância do corpo, dotado de linguagem:

[...] é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (ZUMTHOR, 2002, p. 23)

Carregado de significação, o corpo do sujeito feminino situado em seu contexto de produção é considerado um templo da experiência, esta manifestada através das produções. Neste ponto, a busca pela afirmação da autoria feminina enfrente diversos desafios. Pensa-se, primeiramente, na “solidão da artista, seus sentimentos de alienação em relação a precursores”, o que tem como consequência a “necessidade de irmãs precursoras e sucessoras, sua convicção urgente de sua necessidade de um público feminino” (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 194-195).

Na cultura popular, tornando-se cada vez mais ausente com o advento das tecnologias e dos meios de comunicação, o imaginário das mulheres ainda as condiciona culturalmente sobre diversos fenômenos de inferiorização, como a autodramatização e o temor da autoridade patriarcal que ainda se faz presente na arte. Estes aspectos marcam, portanto, a luta das artistas por sua própria autodefinição. Mulheres que cantam cantigas populares, mulheres que formam cirandas, que fazem artesanato, que criam cordéis, que duelam repentes, ou as que fazem xilogravuras: estes são alguns exemplos de gêneros da cultura popular nos quais as mulheres, até os dias atuais, lutam para se definirem como artistas, como o fazem os homens.

2 A CULTURA POPULAR E A CONTEMPORANEIDADE: UM OLHAR SOBRE O PROJETO “MULHERES EM CENA: PROTAGONISMO DAS MULHERES NA CULTURA POPULAR” (UFPB)

No ano de 2020 o contexto social se tornou bastante problemático, sobretudo por causa da pandemia da Covid-19, obrigando-nos a adaptar projetos e rotinas ao meio digital. Neste mesmo caminho, o projeto “Mulheres em Cena: protagonismo das mulheres na cultura popular” (UFPB), que seria realizado presencialmente, teve seu alcance por meio de redes sociais, tais como Youtube e Instagram. Este projeto de extensão parte da máxima de que é necessário dar visibilidade às artistas mulheres do âmbito da cultura popular em suas diversas manifestações, seja através de eventos, publicações ou encontros virtuais. Apesar do contexto pandêmico, a mudança para o meio digital pela sociedade global que tem acesso a esses meios permitiu-nos o encontro com um grande fluxo de pessoas e intercâmbios culturais, num caminho de exploração da fusão criativa derivada de processos de fluxos migratórios que são intrínsecos à formação do que entendemos por cultura popular.

Segundo Ayala (2015, p. 10), esta formação da cultura popular revela a necessidade em que “solidariedade, auxílio mútuo, vida comunitária são importantes para a existência de suas diferentes manifestações”. As pessoas se reconhecem como tal pelo que exercem em sociedade, ou seja, em contato com os outros membros da comunidade. Sendo uma **necessidade social**, as pessoas de todas as classes perpassam esses valores e ideias por meio de gerações, ao passo que, para Paulino (2015, p. 276), as culturas populares referem-se aos segmentos sociais “alijados do poder econômico e político, tolhidos no seu direito de participação e decisão em diversas situações que ditam o jogo social”. Essas expressões populares, existentes há séculos, compõem o imaginário popular, inacabável e independente do discurso intelectual, prendendo-se apenas à memória e à repetição (Lemaire, 2010).

Considera-se desafiador integrar a cultura popular ao modelo capitalista global e, mais intensa e simultaneamente, dar visibilidade às produções de autoria feminina localizadas à margem. A nível de modelos econômicos, existe um mercado de bens culturais que se readapta à realidade, ou seja, a cultura passa a ser um produto e a ser consumida pelas elites. Isto se confirma pela diferença que se configura em relação aos bens culturais, pois unidos ao discurso globalizante das massas, seus arquétipos prevalecem. Segundo Paullin (2015, p. 276), este aspecto dá-se porque “comporta elementos de resistência à cultura hegemônica” e, por outro lado “abriga valores que são universais e, portanto, transcendem classes sociais, nacionalidade, etnias”. Porém, esta generalização não pode ser efetiva quanto à valorização dada a cada produção. Um exemplo disto é a grande hierarquização entre cantadores e cantadoras, por exemplo, que não são consideradas pela História como sujeitos ativos e produtores. Tem-se como consequência, portanto, a cultura popular historicamente vinculada à autoridade masculina. Isto ocorre não apenas na cultura popular, mas também na erudita, onde apenas o que é canonizado é aquilo produzido pela “verdadeira cultura”, feita por homens.

Confirma-se que, ao decorrer da história, a autoria feminina foi excluída da historiografia. Santos (2010) afirma que as mulheres da cultura popular existiam apenas como artistas populares graças às testemunhas auriculares, a uma audiência que testemunhou que, de fato, mulheres produziam arte. Apesar disso, muitas expressões artísticas foram (e ainda são) associadas à própria função da mulher dona de casa, como em situações em que a mulher faz o artesanato e seu trabalho não é considerado um produto artístico, ou quando mulheres contam histórias (e

assim se inicia a presença feminina na contação de histórias), mas não são vistas como “verdadeiras” contadoras. A conquista dos espaços públicos foi (e ainda é) muito gradativa para as mulheres. Há artistas homens, e isto foi presenciado e narrado por diversas artistas durante a execução do Mulheres em Cena, que não dividem seu espaço com mulheres, muito menos as consideram artistas. Um exemplo muito nítido é a Academia Paraibana de Cordel do Vale Paraíba, que reúne uma quantidade mínima de mulheres artistas por página de acadêmicos¹⁸⁵.

Apesar desse cenário, o que mais contribui para a difusão da autoria feminina na cultura popular é a performance, sendo ela a principal estratégia para ganhar audiência e impulsionar a representatividade (LEMAIRE, 2010). Além disto, a movência, termo utilizado por Zumthor (2002), também seria uma característica pertinente para a divulgação da autoria feminina, sendo o uso da memória através da recriação de performances, sem a remoção de sua essência. Sendo assim, a imprensa e os meios digitais têm sido, atualmente promissores para a divulgação das mulheres e o aumento da margem de seu espaço. É importante ressaltar que,

apesar de haver situações de adversidade, sempre houve mulheres que desafiaram o paradigma feminino e cantaram. Porém, apesar de elas enfrentarem preconceitos não só de sexo, mas também de cor, fizeram parte do mundo da poética da voz e cantaram [...] Sua presença é verificada nesse universo não somente pelo grau de mediação exercida através da oralidade, contando histórias, lendas e causos, narrados, senão em público, entre seus familiares, mas também pela participação em cantorias, construindo nesse campo o mundo da poesia da voz, conforme nos deixa o testemunho dos poetas que com elas cantaram (SANTOS, 2010, p. 247)

O projeto Mulher em Cena (UFPB), vinculado à Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal da Paraíba (PROEX-UFPB), coordenado pela Prof^a. Dr^a. Luciana E. de Freitas Calado Deplagne, existente desde 2019, e vinculado ao Núcleo de Documentação e Pesquisa da Cultura Popular (NUPPO), utilizou durante todo o ano de 2020 os meios tecnológicos de difusão de informações para fazer perpetuar as produções de mulheres artistas. Partindo das premissas aqui expostas anteriormente, o projeto visa minimizar ao máximo o caráter patriarcal que permeia a cultura popular. O uso dos meios tecnológicos foi uma maneira pensada pela Pró-Reitoria de Extensão antes mesmo da pandemia, principalmente por ser este um ambiente que consegue ter um nível alcance bastante alto e, com isso, trazer melhores resultados para a extensão universitária. Foram utilizadas, assim, redes como *Instagram*, *YouTube*, *Google Meet*, entre outros.

A autoria feminina é pensada, teoricamente, no Brasil a partir do século XX, apesar de antes disso encontrarmos autoras, como Nísia Floresta e Maria Firmina dos Reis. Apesar disto, é apenas na metade do século XX que a crítica literária feminista tem sua força no país, abarcando romancistas, poetisas, dramaturgas, mas ainda muito voltada para a crítica feminista pensada pela burguesia. Apenas no século XXI temos uma abrangência de outros gêneros literários e de tradição oral, sendo este um estudo relativamente recente no nosso contexto de produção. O início desses estudos tem como característica definir as produções dessas mulheres presentes na cultura popular como uma “literatura de testemunho”, pois “são as testemunhas oculares e auriculares que ouviram, viram, repetiram e transmitiram em seus versos informações sobre as

¹⁸⁵ Disponível em: <https://www.academiadecordel.com.br/category/biblioteca-academica/>. Acesso em 18 de novembro de 2020.

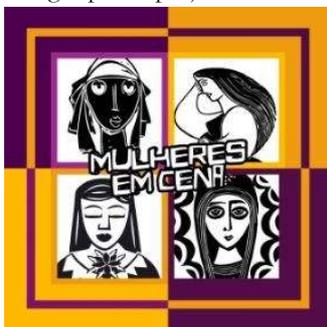
produções poéticas e performances dessas mulheres” que permitiram seu primeiro reconhecimento (SANTOS, 2010, p. 208).

A ausência de um espaço vinculado às mulheres está totalmente relacionada à região em que o projeto Mulheres em Cena atua, que é na cidade de João Pessoa (Paraíba), apesar do caráter global das novas tecnologias. Diante da ideia de que os corpos femininos são docilizados, subjugados e desvalorizados no âmbito cultural popular (NÓBREGA, 2010), as principais ações do projeto voltaram-se para o protagonismo, ou seja, reconhecer as mulheres como um grupo e torná-las visíveis nos espaços públicos. Foi essencial, assim, partir dos gêneros: cordel, xilogravura, repente, teatro popular, contação de histórias, coco, ciranda. Esta escolha deu-se principalmente porque

a estratégia pedagógica e didática das civilizações da oralidade é a da performance; baseia-se numa arte teatral, dramática, e na presença de um público coator e coautor do conhecimento. É esse público, testemunha ocular e auricular da performance que vai, em seguida, transmitir, por sua vez, o conhecimento: criar inúmeras testemunhas auriculares que vão repeti-lo, divulgá-lo e, fazendo assim, contribuir para que o conhecimento seja salvaguardado. A memória e também o esquecimento do conhecimento dependem de todos esses coatores e coautores, são o resultado de uma decisão – consciente ou inconsciente – da comunidade toda; esse fazer e refazer, criar e recriar, inventar e reinventar constituem a essência e a *conditio sine qua non* da existência de uma tradição oral (LEMAIRE, 2010, p. 20)

Nessa perspectiva, a performance faz disseminar a cultura popular, ao mesmo tempo que é intrínseca a ela. É, portanto, é um dos fatores que alavancaram o protagonismo feminino na cultura popular. Com a difusão desses “corpos que falam”, desses “espaços que atuam”, dessas vozes e escritas que ecoam, o Mulheres em Cena iniciou suas primeiras ações, como a criação de uma logomarca para caracterizar o projeto e demonstrar o que queremos passar para o público.

Figura 1 – Logotipo do projeto Mulheres em Cena



Fonte: Perfil do projeto no *Instagram* (@mulheresemcena_)

Passamos, após, às ações de organização, como a criação dos perfis nas redes e a alimentação das páginas. Após todo este processo, iniciamos com uma agenda semanal de atividades, incluindo: **Maria(s) Bonita(s) da Cultura Popular** (segunda-feira) – divulgação de artista com vídeos gravados pela própria; **“Conheço não, me conta mais?”** (terça-feira) – resenha sobre obras (filme, música, romance, obra de arte, artesanato, estudos feitos, artigos publicados etc.); **“Vish que coisa bonita!: declamando cultura popular”** (quarta-feira) – vídeo recitando cordel, trechos de músicas, trechos de peças, trechos de romances, repentis, ou trovas, feito pelos próprios integrantes do projeto; **“Dedo de prosa com pesquisadorxs”** (quinta-feira) – participação de pesquisadores – através de live no próprio Instagram ou vídeo prontos enviados pelos convidados; **Podcasts: “Protagonismo feminino na cultura popular”** - nesse momento, realizamos entrevistas com várias mulheres que compõem esse imaginário: cordelistas, xilogravadoras, trovadoras, repentistas etc. O *Podcast* foi idealizado pela colaboradora e mestranda Yasmin Andrade com a bolsista e graduanda Israela Rana, ele ocorreu quinzenalmente todas as sextas-feiras disponível na plataforma *ANCHOR*¹⁸⁶.

Por fim, além dessa programação, também foram propostas atividades de caráter mais formal e acadêmico como o Minicurso: “Cultura popular e autoria feminina” realizado via GoogleMeet nos meses de outubro e novembro, com mais de 150 inscritos, o minicurso tinha o objetivo de debater sobre os vários gêneros populares e a participação de mulheres neles, logo a cada encontro se debatia um gênero e a figura feminina inserida nele.

Considerações Finais

A relação de cultura popular com o discurso midiático é importante, pois exalta o fator principal essa adaptação, que levou nossa voz para vários lugares, conhecemos mulheres artistas no Brasil e fora dele. Podemos incluir, dentro desses resultados, a criação de uma rede de mulheres que colaboraram umas com as outras para valorizar esse arsenal e intensificarem a noção de grupo de mulheres. Com o grande engajamento da internet conseguimos alcançar mais pessoas, mais tradições populares orais, enviar mais informação e tornar a divulgação do projeto mais ampla e acessível.

Portanto, corroboramos com o caráter resiliente que possui a cultura popular, pois ela ultrapassa séculos e se (re)constrói sem perder sua originalidade (AYALA, 2015). No mesmo sentido, comporta elementos de resistência à cultura hegemônica, ao mesmo tempo que assimila elementos da mesma. Este processo é, assim, de extrema importância na valorização da autoria feminina no âmbito popular, pois torna a artista um sujeito ativo no mundo dinâmico e globalizado, auxiliando na divulgação tanto do protagonismo feminino como da cultura popular.

REFERÊNCIAS

- AYALA, N. I. Introdução. In: M.; AYALA, N. I. M.; AYALA, M. **Metodologia para pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada**. Edson Soares Martins Ed. Crato, 2015.
- _____. Cultura Popular e Temporalidade. In: M.; AYALA, N. I. M.; AYALA, M. **Metodologia para pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada**. Edson Soares Martins Ed. Crato, 2015.

¹⁸⁶ Aplicativo para exposição de vários podcasts, disponível no *PlayStore* e na *AppleStore*.

- LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. **Rev. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 35., p. 17-30, 2010.
- NÓBREGA, Marcelo Vieira da. SANTOS, Edmilson Ferreira dos. MELO, Beliza Áurea de Arruda. (De) quem é esse corpo que fala? A performance do ser mulher e repentista no espaço androcêntrico da cantoria. In: **XI Colóquio nacional representações de gênero e sexualidades**. Campina Grande – PB, junho de 2015
- PAULINO, T. Culturas Populares: Trajetórias Conceituais e Construções de Sentido. In: Revista do GEPIIP – **Ambivalências**. Pernambuco, v.3, n.6, p. 255-278, 2015.
- SANTOS, F. (2010). Cantadoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. In: **Periódicos de Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 35, p. 207-249, 2010.
- ZUMTHOR, P. Performance e Recepção. In: Zumthor, P. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Cosac Naify. São Paulo, 2002.
- GILBERT; Sandra. GUBAR, Susan. **Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria**. In.: *Traduções da Cultura – Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. BRANDÃO, Izabel (org.). et al. Santa Catarina: Editora UFSC, 2017. p. 188-214.

O CORPO E A VOZ DA MULHER ANGOLANA EM RITOS DE PASSAGEM

SABRINA MARIA SILVA OLIVEIRA¹⁸⁷

MARIA ELVIRA BRITO CAMPOS¹⁸⁸

RESUMO: O presente trabalho, desenvolvido em Iniciação Científica Voluntária da UFPI - 2019/2020, analisa poemas do livro Ritos de passagem (1985), presente na coletânea “Amargos como os frutos: poemas reunidos” (2011), da escritora angolana Paula Tavares. Esta obra é dividida em três partes complementares “De cheiro macio ao tacto”, “Navegação circular” e “Cerimônias de passagem”. Comentamos tanto a poética erótica contida em alguns, quanto a forma que a mulher é representada nos seguintes poemas: “a abóbora menina” (p.19), “circumnavegação” (p.39), “Rapariga” (p.49) e “desossaste-me” (p.55). Utilizamos os seguintes autores como aporte teórico: Assunção Silva (2016) que tão bem explica a posição social da mulher angolana e como esta é retratada na obra de Paula Tavares; Eugénio Silva (2011) trazendo o papel da mulher na sociedade angolana; Georges Bataille (1987) que fala do erotismo e suas particularidades, entre outros autores que são revisitados a fim de melhor analisar a obra da poeta. Paula Tavares apresenta uma escrita subversiva, no momento em que a poeta arrisca falar sobre corpo e sentimentos das mulheres, em meio a uma sociedade machista e ligada às tradições, ela revoluciona o meio literário, mostrando o poder de escrita feminina e mostrando que mulheres podem tratar sobre tais assuntos.

PALAVRAS-CHAVE: ritos de passagem, erotismo, mulher angolana.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho, desenvolvido em Iniciação Científica Voluntária da UFPI – 2019/2020, analisa alguns poemas do livro Ritos de passagem (1985), presente na coletânea “Amargos como os frutos: poemas reunidos” (2011), da escritora angolana Paula Tavares. A escritora é de origem africana, nascida em Huíla, sul de Angola. A escolha por essa escritora advém da vontade de trabalhar a poesia africana dando lugar de fala a mulher angolana para que nos conte as dores e sentimentos de outras mulheres de mesma origem, que não puderam falar e que eram submetidas a rituais de iniciação por vezes dolorosos. Sua poética é cheia de símbolos que refletem o ponto de vista feminino seguindo dois pontos primordiais: “a do eu enclausurado pelos preceitos e tradições e de outros cerceamentos mobilizadores do eu enunciador feminino imbuído de uma consciência de transgressão e urgência.” (SILVA, 2016, p. 199). A autora reestabelece a memória oral e visual do lugar em que nasceu através de sua escrita, nos permitindo um momento de sinestesia ao mesclar sentidos como tato, visão, paladar e até mesmo olfativo.

Esta obra é dividida em três partes complementares “De cheiro macio ao tacto”, “Navegação circular” e “Cerimônias de passagem”, a primeira parte podemos interpretar como o desenvolvimento corporal da menina que está indo para a adolescência e como esta já atrai os meninos; a segunda parte seria o amadurecimento e o olhar da mulher perante o mundo e

187 Graduanda em Letras Português-Francês e respectivas literaturas da Universidade Federal do Piauí

188 Professora Dra. da Universidade Federal do Piauí

perante a si mesma; e a última mostra a mulher já preparada para o casamento e amadurecida, nesse momento podemos notar a voz propriamente dita da mulher, uma vez que alguns poemas estão em primeira pessoa. Escolhemos poemas de cada parte para analisarmos tanto a poética erótica contida em alguns poemas, quanto a forma que a mulher é representada nos mesmos. Os poemas escolhidos foram: “A abóbora menina” (p.19), “circum-navegação” (p.39), “Rapariga” (p.49) e “Desossaste-me” (p.55).

A pesquisa estuda os poemas de Paula Tavares em seu livro Ritos de Passagem, a fim de redescobrir a forma que a autora escreve sobre o corpo da mulher deixando-a ser ouvida. Com isso nossa pesquisa se encaixa na pesquisa de cunho qualitativa, uma vez que partimos da leitura e discussão de fontes bibliográficas primárias e secundárias sobre a poesia da escritora e como esta percebe o ser feminino em seus escritos.

Utilizamos os seguintes autores como aporte teórico Georges Bataille que fala do erotismo e suas particularidades (1987); Eugénio Silva (2011) e Van Gennep (2011), o primeiro trazendo o papel da mulher na sociedade angolana e o segundo trazendo explicações sobre os ritos de passagem de sociedades totêmicas; Assunção Silva (2016) que tão bem explica a posição social da mulher angolana e como esta é retratada na obra de Paula Tavares; Carmen Secco (2011) que trata tanto da literatura angolana quanto sobre a escritora estudada, e a própria Paula Tavares que, em entrevistas, fala sobre seu trabalho e a importância do mesmo; utilizamos também o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982) para pesquisar símbolos contidos nos poemas da escritora, entre outros autores que dialogam com a temática.

2. O CORPO DA MULHER ANGOLANA FALA, SENTE E GERMINA

Em meio a uma sociedade tradicionalmente patriarcal, a mulher angolana, principalmente a do meio rural, tem como tarefa o cuidado do lar, dos filhos e do marido, aos homens são dadas tarefas que lhes exigem tomadas de decisão sobre a comunidade. Uma vez que o papel feminino se resguarda aos afazeres domésticos, é também de responsabilidade das mesmas a educação dos filhos e do passar de sua tradição. A mãe, mulher terra, genitora, não pode participar de outras atividades em sua aldeia como a tomada de decisões mais importantes.

Segundo Assunção Silva (2016, p.191) as mulheres passaram a sofrer ainda mais com o subjugamento e desigualdade, com o processo de colonização, independência e pós-independência, em que elas foram as que mais foram silenciadas, exploradas e vítimas de violências diversas. Este contexto contribuiu para a precariedade em que vivem as mulheres angolanas, uma vez que “é no meio rural que a maioria se defronta com precarização de bens de consumo e bens sociais aliados à falta de saneamento, escolas, posto médico etc, ou seja, o retrato social demonstra que elas são as que vivem mais na pobreza e no ciclo de miséria.” (SILVA, 2016, p. 193)

O destino da mulher volta-se para maternidade, pois dentro da tradição angolana a mulher angolana é análoga a terra, pois deve ser fértil e gerar vida. Eugénio Silva (2011) em seu texto sobre tradição e identidade de gênero em angola, comenta:

A socialização das raparigas obedece, portanto, a estas concepções nas quais se mentalizam do seu futuro papel como mulheres, esposas e mães, processo que é reforçado pelos rituais de iniciação que as induzem a interiorizar que o seu lugar específico na comunidade depende da sua vocação para a maternidade. (SILVA, 2011, p. 24).

Como dito na citação, a mulher deve passar por rituais de iniciação, estes ritos acontecem logo após a primeira menarca e é a partir desse momento que as meninas começam a preparação para o casamento, pois o aparecimento da menstruação mostra que seu corpo já está preparado para procriar. O casamento é decidido pelas famílias, pois este tem “um carácter comunitário, os indivíduos não têm autonomia para decidir, pelo que é negociado pelas famílias, restando à mulher a resignação à aceitação do marido.” (SILVA, 2011). Um ponto recorrente na obra de Tavares é o compartilhamento de experiências da mulher através de poemas na primeira pessoa do singular, alguns mostram como se dá o casamento tradicional angolano.

Van Gennepe (2011) descreve como são feitos o noivado e o casamento, e o papel da mulher dentro dos mesmos. Em seu livro, o autor menciona que o casamento, nas sociedades que se dividem em clãs totêmicos, além de ser ligado diretamente com rituais propriamente ditos de cada clã, também tem sempre um alcance econômico. Até o dia do matrimônio são trocados presentes entre as famílias, pois “se a família, a aldeia, o clã têm de perder uma força viva de produção, moça ou rapaz, que ao menos haja alguma compensação!” (2011, p. 109).

A mulher, uma vez retirada de seu seio familiar, do seu clã, para adentrar na família do marido acaba enfraquecendo, pois são outros costumes que devem ser aceitos e seguidos para que se adapte. O enfraquecimento não é apenas do sujeito, mas também do clã, uma vez que é uma força de trabalho a menos, é por isso que ocorre a troca de presentes antes do matrimônio. Fernando Sabonete em sua dissertação explica que o casamento só se torna efetivo depois da entrega de penhores através de negociações, a entrega desses presentes só termina “com o grande presente, ‘o boi’, no dia do casamento.” (2010, p. 34).

Dito isto, podemos perceber que Paula Tavares resgata em seus poemas essas tradições que são impostas às mulheres, ao mesmo tempo em que ela denuncia o carácter machista destas tradições que silenciam as dores, sentimentos e angústias das mesmas. Paula Tavares explica que sua poesia “é celebração da vida, dos ciclos da vida. E há também fome, solidão, que parte do quotidiano da mulher em África e também do Mundo. A mulher sofre no mundo inteiro, engendra, cumpre os ciclos, apaixona-se.”¹⁸⁹

Paula Tavares foi a primeira mulher a trazer temas envolvendo a sexualidade feminina e, por isso, abalou as estruturas da literatura angolana da época, além de enfatizar o fato de que a mulher pode falar de seu corpo e de seus sentimentos, também contribuiu para a construção da identidade nacional da mulher angolana, na qual narra as vivências de suas avós, mães e irmãs, articulando sua voz com as vozes que foram silenciadas.

Carmen Secco, ao escrever no posfácio do livro *Amargos como os frutos* (2011), intensifica esse ponto mostrando que Paula Tavares, em 1980, “foi uma das responsáveis, em angola, de uma nova dicção poética que repensava a questão da sexualidade reprimida das mulheres e não se eximia de refletir sobre as desilusões sociais, mostrando-se contrária à opressão e à dor.”(2011, p. 262).

Ao trazer à tona discussões sobre a mulher e sobre o seu corpo, a poeta faz algo revolucionário, ela transgride e profana a sociedade patriarcal que acredita que a mulher é apenas objeto a ser usado, como dito anteriormente, para cuidar de assuntos da casa. Georges Bataille (1987) ao falar do erotismo nos dá dois termos que podemos vincular à obra da poeta, a

189 Citação tirada de entrevista com a escritora disponível em: <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/993-entrevista-a-ana-paula-tavares>

transgressão e o interdito. Jucilene Nogueira (2011) nos esclarece perfeitamente como a poeta utiliza esses elementos, uma vez que no seu próprio ato de escrever sobre tais assuntos, percebe-se que a mesma transgrediu leis impostas por uma sociedade machista. A mulher é comumente impedida de se expressar, de explorar o que lhe pertence, e quando esta toma consciência do seu corpo e começa a reconhecê-lo é vista como libertina: “Interditada de falar, de sentir, de desejar; a mulher angolana torna-se uma espécie de “libertina” entendendo-se “libertinagem” como expressão do desejo e da imaginação exasperada.” (NOGUEIRA, 2011, p.32).

Bataille acredita que o erotismo é “o desequilíbrio em que o próprio ser se põe em questão.” (1987, p. 21) O autor explica que “o ser se perde objetivamente” no erotismo, mas se identifica com o que é perdido, pois é ele próprio quem se perde. “Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco.” (1987, p.21) Ao colocar-se em primeiro plano a mulher estaria perdendo-se, pois ela fugiria de tradições antes impostas. Porém nesse mesmo ato ela também estaria se redescobrando, as vezes é preciso perder-se para encontrar-se. O ato de transgressão cometido por Paula Tavares, ao falar de assuntos que não lhes eram cabidos, se deu especificamente por essa vontade de se redescobrir de viver uma experiência interior.

A escritora utiliza a metáfora dos frutos para mostrar a sexualidade da mulher. O erotismo em seus poemas é sutil e muito bem trabalhado, uma vez que ela utiliza de símbolos para referir-se ao corpo e aos elementos psicológicos da mulher. O erótico sutil aparece bem mais na primeira parte do livro, em que a autora utiliza os frutos para se referir ao desenvolvimento corporal da mulher que, pertencente a uma sociedade sustentada por ritos de passagem, ganha voz ativa nos poemas de Tavares e passa a ser apresentada não apenas como genitora, mas como um ser com sentimentos definidos. É por meio destas metáforas e símbolos que a poeta restaura a memória do lugar de onde veio através de sua escrita, conciliando imagens a cheiros e cores nos permitindo evocar imagens, sensações reais no momento da leitura, afetando principalmente nossos sentidos.

A mulher angolana, vista como sendo terra, fecunda, também tem seus desejos, suas vontades, seu fim não é apenas a reprodução, como a tradição angolana ditava. É por isso que Paula Tavares retrata o corpo e o desejo femininos tendo fins em si mesmos, o erotismo contido em seus poemas realçam o ponto de que não é apenas a reprodução a função primordial do corpo da mulher, mas é sim, o prazer.

3. ENTRE O DESEJO E A DOR

A primeira parte do livro chamada “De cheiro macio ao tacto” apresenta poemas sinestésicos, que exploram sensações a partir da presença dos frutos típicos de Angola. São poemas leves e delicados, nos quais a poeta restaura lembranças a partir de elementos naturais do lugar onde morou, elementos como sabores, paisagens e cheiros. A característica principal dessa primeira parte é a nítida comparação dos frutos com o corpo feminino em desenvolvimento. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 470) na literatura os frutos são usados para representar o sensual, o erótico e, no caso de Paula Tavares, em muitos poemas, os frutos representam a fecundidade.

No primeiro poema “A abóbora menina” (p.19), da parte inicial do livro, vemos o signo “abóbora”, este é um dos símbolos usados pela poeta para se referir ao corpo da menina. A abóbora é um símbolo de abundância e fecundidade, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p.

302). Para os autores, a abóbora também é um símbolo de inteligência, regeneração e fonte de vida.

A ABÓBORA MENINA

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos
vacuda, gordinha,
de segredos bem escondidos
estende-se à distância
procurando ser terra
quem sabe possa
acontecer o milagre:
folhinhas verdes
flor amarela
ventre redondo
depois é só esperar
nela desaguam todos os rapazes.

Logo no início do poema vemos a comparação do fruto com o corpo feminino “Tão gentil de distante, tão macia aos olhos / vacuda, gordinha”, os vocábulos “macia”, “vacuda” e “gordinha” referem-se ao corpo em desenvolvimento da menina. “De segredos bem escondidos”, estes “segredos” podem ser vistos como a virgindade, que ainda não fora perdida. No verso seguinte, o eu-lírico afirma que essa menina “estende-se a distância / procurando ser terra”, as abóboras são cultivadas no chão e vão dando ramos por todos os lugares, a jovem menina procura ser terra, isto é, perder a virgindade, revelar o seu “segredo escondido” e enfim “quem sabe possa / acontecer um milagre: / folhinhas verdes / flor amarela / ventre redondo” ou seja, uma vez fértil, ela pode ser capaz de fecundar. Nos dois últimos versos vemos que a mudança do corpo feminino é atrativa aos rapazes “depois é só esperar / nela desaguam todos os rapazes.” Quando pensamos na palavra “desaguam”, nos surge quase que de imediato a imagem de vários rios que deságuam no oceano, a mulher aqui é representada com grandiosidade, ela não é rio, ela é oceano, são os outros que deságuam nela. Porém, este ato de desaguar é por vezes violento, os rios levam poluição ao oceano, prejudicando-o e adoecendo-o. Podemos entender isso como homens que se envolvem com uma mulher e levam um trauma para a sua vida, pois não a oferecem romantismo, mas algo carnal.

A segunda parte do livro chama-se “Navegação circular”, diferente da primeira parte, que traz os frutos como principal símbolo e representação do corpo feminino, nesta vemos quatro poemas que se referem a animais “uma abelha”, “um flamingo”, “uma vaca” e “um boi” que representam o ser humano, não necessariamente implícito, mas que se é percebido na leitura dos poemas. O título do poema pode ser entendido como a busca por novos horizontes, segundo Nogueira (2011), para a autora, a palavra “navegação” nos remete a ideia de desejo por autoconhecimento. Essa navegação por lugares ainda não explorados “tem como ponto de

CIRCUM-NAVEGAÇÃO

Em volta da flor fez
a abelha
a primeira viagem
circum-navegando
a esfera

Achado o perímetro
suicidou-se, LÚCIDA
no rio de pólen
descoberto.

chegada o mesmo ponto de origem” (p. 49), isso é entendido pelo uso do adjetivo “circular”. O sujeito navega dentro de si, chegando em si mesmo. Porém, nessa viagem não se volta do mesmo jeito que se foi, pois depois dessa experiência interior ele se redescobre, navegando em sua profundidade pode-se lembrar dores e sofrimentos que, depois da chegada, podem ser superados.

O poema que analisamos nesta segunda parte tem como título “Circum-navegação” (p.39). O título “Circum-navegação” já nos dá uma ideia de circularidade, de uma viagem em torno de algo, a abelha do poema circum-navega uma flor:

Ao fazermos a leitura do poema acima pensamos em dois pontos: (levando em conta que esta segunda parte do livro fala sobre o amadurecimento e o olhar da mulher perante o mundo e perante si mesma) o primeiro ponto é a interpretação voltada para o ato sexual concretizado, já que podemos associar a palavra “flor” à vulva e a “abelha” ao falo, a procurar pelo perímetro (entrada da vagina) e banhar-se no “rio de pólen” (os fluídos que lubrificam a vagina). Porém ao realizarmos leituras sobre como a mulher é retratada nos poemas de Paula Tavares, nos vem à mente outro ponto: o poema está retratando não uma relação sexual entre um homem e uma mulher, mas uma relação da mulher consigo mesma. A abelha seria a própria mulher a viajar por seu corpo a procura de novas descobertas, “a primeira viagem” seria então a primeira vez que ela cometeria tal ato (que é visto como pecado em muitas religiões). A abelha simboliza tanto o coletivo como o individual, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), trazendo uma ideia de que a mulher, mesmo envolvida em sociedade, tem seus momentos de individualidade, de conhecimento de si, do seu corpo, e é isso que percebemos ao ler o poema.

Esta abelha está “circum-navegando a esfera”, a esfera pode ser símbolo para o clitóris, já que seu formato é arredondado. Quanto ao “suicidou-se, LÚCIDA” entendemos como sendo o ápice da masturbação, o orgasmo. A abelha suicida-se “LÚCIDA”, ou seja, já era algo esperado pela mesma, feito com consciência. Mas a morte, aqui expressa, não é uma morte de fato, mas apenas a sua sensação, é o momento em que o corpo perde a consciência por instantes. A palavra em maiúsculo também nos remete ao grito, ou seja, a concretização do ato. Não apenas se descobre o “rio de pólen”, mas se descobre o corpo, o prazer que a mulher busca e que encontra em si mesma.

A terceira e última parte do livro intitulada “Cerimônias de passagem” nos mostra a mulher já preparada para o casamento, amadurecida e pronta para os ritos de passagem a que são submetidas, também mostram a dor que vivem no casamento, pois não se reconhecem. Os poemas pertencentes a esta parte ilustram pela primeira vez no livro, poemas em primeira pessoa, evidenciando as vivências de um eu poético que inscreve nos versos as vivências de tantas outras que passaram e passam pelo mesmo.

Os dois próximos poemas que analisamos se complementam, em “Rapariga” (p.49) podemos ver a força da tradição e dos ritos de passagem, na qual surgem elementos como a “tábua de Eylekessa”, e em “Desossaste-me” (p.55) vemos o sofrimento do eu-lírico que se encontra em um casamento marcado pela submissão, na qual a mulher está sucumbindo aos poucos por se doar por inteiro.

No poema abaixo observamos um eu-lírico que conta a experiência matrimonial angolana, o primeiro verso nos mostra o que foi dito anteriormente: durante a preparação do casamento são dados presentes a família da noiva, o boi é o último e mais importante presente.

Quando se fala em “Sou do clã do boi?” podemos ver como os povos são organizados e denominados. Assunção (2016) ao analisar o mesmo poema, explica que os bois são o principal

RAPARIGA

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Ammarraram-me às costas a tábua Eylekessa

Filha de Tembo
organizo o milho

Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram...
Sou do clã do boi -

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência
O sono profundo do deserto,
a falta de limite...

Da mistura do boi e da árvore
a efervescência
o desejo
a inquietude
a proximidade
do mar

Filha de Huco
Com a sua primeira esposa
Uma vaca sagrada
concedeu-me
o favor das suas tetas úberes.

comércio do clã de pastores, por isso, há essa relação de troca do corpo feminino pelo boi, assim “ela está também marcada corporalmente como o próprio boi, em nome da manutenção econômica da população” (p. 205).

Ainda vemos outro elemento da tradição angolana como a tábua Eylekessa que, segundo Nogueira (2011, p. 60), era utilizada para manter a postura ereta das mulheres. Este elemento serve como um meio de subjugar a mulher, colocá-la sob domínio, para que esta se enquadre em determinado padrão aceito pelas tradições. O poema possui relação constante com a memória, com o voltar às raízes para justificar o presente, uma vez que o eu-lírico diz “Dos meus ancestrais ficou-me a paciência/ O sono profundo do deserto, / a falta de limite...”. A voz do poema cita suas características a partir do que ela é feita “Da mistura do boi e da árvore”, ou seja, a mistura dos seus ancestrais, da sua tradição, resultou em sua criação, em suas particularidades: “a efervescência / o desejo / a inquietude”. As últimas linhas do poema trazem uma referência ao sagrado, uma vez que “uma vaca sagrada” a concede a graça de ter “tetos úberes”, sendo possível amamentar suas crias.

Podemos ver no poema abaixo o sofrimento evidenciado pelo eu-lírico, este é também um poema que trata sobre os sentimentos da mulher subjugada em um casamento:

podem e devem tratar sobre assuntos ligados ao seu corpo e seus sentimentos. Paula Tavares utiliza as frutas, frutos e insetos como metáforas para assuntos ligados não só a sexualidade feminina, mas também a seus sentimentos mais profundos. Em cada parte, nota-se a voz da mulher angolana, em *De Cheiro macio ao tacto* têm-se a utilização da metáfora dos frutos para falar do corpo da mulher e de seu desejo em ser terra, do desejo de frutificar. Em *Navegação circular* entendemos que navegar é preciso, entretanto não é um navegar no outro, mas sim dentro de si mesma, redescobrir seus sofrimentos, desejos e dores, reconhecer-se perante sua própria imagem. Pois só depois dessa navegação unilateral haverá um entendimento do seu próprio corpo e sentimentos. A última parte do livro, *Cerimônias de passagem*, remete ao término de um ciclo, a mulher já amadurecida se prepara para outro momento de sua vida, o momento do casamento. É nessa parte do livro que a mulher enuncia de forma viva a sua experiência antes e depois do casamento, revelando feridas que demorarão a se fechar. Essas três partes mostram momentos importantes do corpo e personalidade feminina, nos mostrando de forma lírica e sutil a transformação de uma menina em uma mulher que é forte, que sente, que pensa e que reflete sobre si mesma.

5. REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles : Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres**. Paris: Bouquins, 1982.
- GENNEP, Arnold Van. **Ritos de passagem**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NOGUEIRA, Jucilene Braga Alves Mauricio. *A busca por um “exacto limite”*: modos de ser e de dizer em ritos de passagem, de Paula Tavares. Rio de Janeiro: UFRJ, CLA, 2011.
- Wilson Sabonete, Fernando; Wilfried Schröder, Peter. *Construção do Estado-Nação Angolana : relações inter-étnicas, Nhaneka-Humbe na guerra civil*. 2010. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. *As veias pulsantes da terra e da poesia*. IN: TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos*: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SILVA, Assunção de Maria Sousa. *Nações entrecruzadas*: tessitura de resistência na poesia de conceição Evaristo, Paula Tavares e **Conceição** Lima. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- SILVA, Eugénio Alves da. *Tradição e identidade de género em Angola*: ser mulher no mundo rural. *Revista Angolana de Sociologia*, n. 8, p. 21-34, 2011.
- TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos*: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

O CORPO FEMININO EM “PRECIOSIDADE” DE CLARICE LISPECTOR

MIDIANE MÉRCIA VIANA OLIVEIRA¹⁹⁰

RESUMO: O trabalho analisa o conto “Preciosidade”, publicado no livro *Laços de Família*, em 1960, que apresenta uma personagem adolescente ocupada com sua rotina diária, pautada num autocuidado por sentir que precisa proteger-se do perigo iminente do masculino. Aparece assim o conflito com a ordem patriarcal vigente, determinante de um modelo feminino construído ainda na infância, que constitui uma moça como algo validado pela possibilidade encerrada em seu corpo intocado, novo corpo de mulher. Ao dar-se conta do corpo em desenvolvimento, a personagem acessa mecanismos de defesa e autoproteção, diante da possibilidade dos olhares masculinos. Desse modo, propõe-se investigar os elementos presentes na história que apontam o despertar para as mudanças ocorridas na adolescência, a formação do corpo de mulher, e o conseqüente “destino” feminino, demonstrado na tensão presente na história, representada no medo do masculino. Observa-se a tentativa frustrada da personagem de construção de um escudo que a proteja da condição de corpo objeto, do feminino socialmente exposto e vulnerável. Tentativa fracassada porque ainda que a personagem busque constantemente defesas implícitas presentes no seu comportamento diário, não conseguirá impedir o encontro com o outro que vê o corpo feminino como corpo público, submetido ao olhar e ao desejo do masculino. Para tanto, são utilizados referenciais teóricos dos Estudos de gênero, e da fortuna crítica sobre a obra de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Gênero; Feminino.

¹⁹⁰Professora de Filosofia do Ensino Médio da Secretaria de Educação do Estado da Bahia. Graduada em Filosofia - UESC. Especialista em Epistemologia e Fenomenologia - UESC. Mestre em Letras: Linguagens e Representações - UESC.

O despertar para a adolescência e o conseqüente destino feminino pode ser percebido no conto “Preciosidade” (LISPECTOR, 1998), publicado no livro *Laços de Família*, em 1960, que narra a história de uma adolescente de quinze anos. A preciosidade que nomeia o conto refere-se à forma como a personagem se vê, sentia-se preciosa para si mesma; ainda que enfrentasse a crise do crescimento:

Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma jóia. Ela (LISPECTOR, 1998, p. 82).

É preciosa para si mesma pelo potencial que acredita ter. A personagem tinha uma vida sua, composta por pequenas atividades diárias como acordar cedo, se arrumar e pegar o ônibus para ir à escola, além de poder escolher, em segredo, se tomaria banho ou não. Seu ritual diário constituía o que acreditava ser sua autonomia, atravessar a rua deserta e levantar o braço para que o ônibus parasse, dava-lhe a sensação de possuir um certo poder, entretanto, o mesmo se dissipava ao entrar no ônibus cheio de operários:

[...] que “poderiam lhe dizer alguma coisa”. Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe “dissem alguma coisa”, que a olhassem muito. Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na (LISPECTOR, 1998, p. 83).

A personagem tinha medo do assédio de homens, meninos e rapazes, o que a poupava é que os homens ainda não a viam, ela tinha “enorme sombra de moça sem homem” (LISPECTOR, 1998, p. 83). A narrativa ilustra a preocupação da personagem em se preservar, pois, todos “sabiam” que ela estava tornando-se mulher, por essa razão, sentia um desconforto, e o constante medo de ser violada, o medo do masculino.

Pode-se pensar ainda, que na perspectiva do feminino como subalterno, seu valor encontra-se no corpo, suposto objeto para os homens, novo e intocado, o valor que uma moça representa, pelo seu corpo de mulher em formação, remete ainda ao corpo imaculado, cujo homem algum se apossou¹⁹¹.

O corredor da escola, onde os colegas ficavam também era um desafio para a personagem, mais uma ameaça a vencer. Seu ideal era o de não ter contato com eles, ignorava até mesmo o professor, assim evitava o risco da aproximação com o masculino. Peixoto (2004) ao analisar esse conto diz que o “corpo recém-desenvolvido da menina confere-lhe um ‘vasto’ poder sobre os homens, que resulta, não obstante, numa nova espécie de vulnerabilidade a avanços

¹⁹¹No século XIX, a ideia de que a mulher deve ser mãe dedicada e esposa atenciosa é reforçada, pois o casamento burguês visa à formação da família que contribuía para a manutenção social do homem. Nesse contexto, “a virgindade feminina era um requisito fundamental [...] funcionava como um dispositivo para manter o *status* da noiva como objeto de valor econômico e político” (D’INCAO, 2001, p. 235). Tais pressupostos perpetuaram-se e ainda determinavam normas comportamentais na maior parte do século XX. Neste, uma moça, como forma de pureza sexual, deveria manter-se virgem e a família a velar pela permanência deste estado, até que fosse encontrado um bom casamento. Ainda nos anos de 1950, continuavam claras as distinções entre papéis femininos e masculinos, o trabalho da mulher era visto com preconceito e o homem era o provedor da família. “A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais — ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e marido — e das características próprias da 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” (BASSANEZI, 2001, p. 608-609).

sexuais” (PEIXOTO, 2004, p. 184). Na sala de aula sentia-se salva, ao mostrar-se como uma mulher que pensa, camufla-se num suposto patamar masculino que é aquele socialmente aceito. Dessa sorte, acreditava livrar-se de ser alvo de algum tipo de desejo:

Onde era inteligente. [...] adivinhava a repulsão fascinada que sua cabeça pensante criava nos colegas, que, de novo, não sabiam como comentá-la. [...] Aprendera a pensar. O sacrifício necessário: assim “ninguém tinha coragem” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Aparece assim, o lugar da mulher que pensa como tentativa de defesa, escudo, autoproteção, ao aproximar-se de características consideradas masculinas, como a racionalidade. Colocar-se nesse lugar significava perder os chamados atributos femininos que serviriam como elementos para a conquista dos homens — mulher frívola, pueril ou frágil. Pois, espera-se que as mulheres sejam femininas, “sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas” (BOURDIEU, 2010, p. 82).

Segundo Bourdieu (2010), a divisão entre os sexos foi socialmente construída de modo a ser vista como natural e dessa forma legitimada, assim, o corpo é sempre marcado por determinações — “O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (BOURDIEU, 2010, p. 18) — essa aplicação é incorporada e estendida a todas as esferas da sociedade, especialmente ao próprio corpo humano, que se encontra subjugado por essa diferenciação entre os sexos biológicos, fator que perpetuaria a dominação masculina. Assim, a diferença arbitrária e simbólica, socialmente construída, entre homens e mulheres, é justificada e naturalizada pela diferença biológica entre os sexos.

Para Bourdieu (2010, p. 25), o corpo tem seu lugar na diferença sexual, através dos usos atribuídos ao corpo feminino e masculino. Estabelece-se assim o vínculo entre o falo e o *logos* — o corpo masculino refere-se ao âmbito público, aquele que faz frente e toma a palavra, enquanto a mulher é afastada desses lugares, dessa forma, não deve fazer uso público do seu corpo, nem da palavra. A cintura, por exemplo, delimita-se como símbolo de clausura, a mulher que não desamarra a sua cintura, preservando-a e mantendo-a fechada é considerada virtuosa, casta e pura. Tais modos de preservação da pureza da mulher resguardam o fechamento do corpo feminino do perigo permanente do desejo do homem, “braços cruzados sobre o peito, pernas unidas, vestes amarradas”.

Segundo Butler (2007), os valores atribuídos ao corpo acabam constituindo-o tal como ele é pensado. O sexo, além de ser uma norma social, é parte de uma prática regulatória que produz os corpos, governando-os e determinando-os, e essa força regulatória apresenta-se como o poder produtivo que demarca e diferencia os corpos que controla. A materialização do sexo no corpo é imposta através da reiteração, da performatividade, que é o modo como o discurso produz certos efeitos, repetindo-os e perpetuando-os. As normas regulatórias materializam o “sexo” por meio do e no corpo.

Nos contos clariceanos que tratam de adolescentes e do conseqüente despertar para o corpo feminino e suas implicações, pode-se notar que em algum momento da narrativa as moças se encontrarão sob o olhar masculino, submetido a ele, tornando-se mulher para o mundo a partir do aval do olhar desejoso do homem, existiria um período em que estariam prontas para seguir a sua natureza, o seu suposto destino biológico. Segundo Beauvoir [19--], a mulher encontra-se determinada desde o nascimento pela sua estrutura fisiológica — seu sistema reprodutor que já se encontra constituído, esperando apenas para amadurecer com a chegada da

puberdade. “Desde o nascimento, a espécie toma posse dela e tenta afirmar-se” (BEAUVOIR, [19--], p. 46).

Para Beauvoir [1989, é perceptível que a sociedade se divide em duas classes de indivíduos que apresentam características notadamente diferentes. A mulher encontra-se definida principalmente pela sua função biológica que a determina como “fêmea” que gera e cria os filhos, esses e outros elementos contribuem para a perpetuação da ideia do “eterno feminino”. Entretanto, não bastaria nem a função biológica, nem as características associadas ao feminino, para definir de forma tão simples o que é uma mulher.

Outra questão colocada pela autora diz respeito aos elementos indicados como femininos, que cerciam a mulher numa estipulação dos modos que deve assumir e se apresentar:

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural (BEAUVOIR, [19--], p. 9).

A pessoa classificada como pertencente ao chamado sexo feminino estaria assim previamente definida como alguém que pensa, fala ou age de determinada forma por pertencer a esse sexo, por ser uma mulher. Nesse sentido, toda a questão que engloba os dois sexos, segundo a autora, começa pelo reconhecimento de que o homem é o positivo e o neutro, enquanto a palavra homem é usada para referir-se à humanidade, a palavra mulher aparece como o negativo, como o limitado. O *status* do homem encontra-se definido, pois o homem é o universal, enquanto a mulher, o particular, encontra-se encerrada numa subjetividade, já que o tipo humano absoluto é o masculino. A mulher é vista como ovários e útero, é delimitada em sua subjetividade, “[...] diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas” (BEAUVOIR, [19--], p. 10).

Ao falar sobre a condição das adolescentes Beauvoir (2008) ressalta o constrangimento delas ao perceberem a atração produzida por seus corpos: “Por baixo da blusa, os seios exibem-se, e esse corpo, que a rapariga confundia com o seu Eu, aparece-lhe como carne; é um objeto que os outros olham e veem” (BEAUVOIR, 2008, p. 55).

A personagem do conto “Preciosidade” ao sair do perigo do espaço público, estando em casa sozinha, apenas com a empregada, não precisava mais andar como um soldado, sempre em expectativa e reserva, forjando uma suposta austeridade, a fim de conseguir respeito. Ela queria ser forte e vigorosa, jamais mostrar fraqueza na frente de um homem:

Quando tinha dez anos, lembrou, um menino que a amava jogara-lhe um rato morto. Porcaria! Berrara branca com a ofensa. Fora uma experiência. Jamais contara a ninguém. Com a cabeça entre as mãos, sentada. Dizia quinze vezes: sou vigorosa, sou vigorosa, sou vigorosa — depois percebia que apenas prestara atenção à contagem. Suprindo com a quantidade, disse mais uma vez: sou vigorosa, dezesseis. E já não estava mais à mercê de ninguém. Desesperada porque, vigorosa, livre, não estava mais à mercê. Perdera a fé (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Depois dessa possível “decepção amorosa”, quando um menino que a amava havia realizado um gesto nada afetivo, a personagem decide constituir-se como alguém forte que não estaria à mercê de ninguém. Como um menino que a amava poderia jogar-lhe um rato morto, isso é um ato de amor? O masculino afasta-se de atos que possam remeter à afetividade, pois esses fazem parte de atributos considerados femininos.

Questões relacionadas ao poder masculino e à sexualidade podem ser percebidas nessa história. A violência originada do masculino aparece ainda na infância da personagem, contribuindo para o seu fechamento e resguardo.

Pode-se observar que a personagem se vale de um caminho do qual parecia não poder fugir, a cada manhã acordava com o “mesmo mistério intacto” (LISPECTOR, 1998, p. 87). Finalmente, em uma manhã ocorre o inevitável encontro com dois rapazes, que andavam na rua deserta:

Não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo. Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade. Mas errara os minutos: saía de casa antes que a estrela e dois homens tivessem tempo de sumir. Seu coração se espantou.

O primeiro impulso, diante de seu erro, foi o de refazer para trás os passos dados e entrar em casa até que eles passassem: "eles vão olhar para mim, eu sei, não há mais ninguém para eles olharem e eles vão me olhar muito!" Mas como voltar e fugir, se nascera para a dificuldade. Se toda a sua lenta preparação tinha o destino ignorado a que ela, por culto, tinha que aderir [...] Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. E a grande vocação para um destino. Ela avançava, sofrendo em obedecer [...] (LISPECTOR, 1998, p. 88).

A personagem encontra-se diante de um caminho estabelecido, e acreditava que precisava encarar esse momento com coragem, como se não tivesse medo dele. Era como se seguisse um caminho predeterminado ao qual as partes envolvidas tinham que se submeter, caminho socialmente naturalizado, que coloca o corpo feminino como corpo para o outro, público, subalterno. Sabia que não podia fugir do que estava estabelecido para uma mulher, como se nada pudesse ser feito, apenas aceitar quando finalmente acontece, pois, “mesmo quando se foge correm atrás, são coisas que se sabem. [...] Fazei com que eles não digam nada, fazei com que eles só pensem, pensar eu deixo” (LISPECTOR, 1998, p. 89).

Pode-se observar a tentativa da personagem de que sua discrição impedisse a aproximação de alguém, um novo episódio violento, como aquele do rato morto que ocorreu em sua infância. Porém, mesmo tendo um comportamento de autoproteção isso não a deixa a salvo das investidas do assédio, nesta cena presente no conto clariceano, as mãos que a tocam furtivamente, maliciosas, constitui assédio, pois se aproximam, invadem, apropriam-se de um corpo que não é o deles, um corpo que não os autoriza tal ação.

O corpo feminino constitui-se como “corpo-para-o-outro, submetido ao desejo do outro incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros” (BOURDIEU, 2010, p. 79). As características corporais seriam apreendidas através de esquemas de percepção e, segundo o autor, o olhar constitui-se como um poder simbólico que depende da posição daquele que percebe e de quem é percebido:

[...] o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo imposta pelos olhares e as reações dos outros. Ela varia nitidamente segundo o sexo e a posição no espaço social (BOURDIEU, 2010, p. 81).

O autor refere-se ao uso prático do corpo, de acordo com o lugar que lhe é imposto, atribuindo-lhe posição social, entretanto, nem sempre a relação entre lugar exigido e adequação

do corpo ocorre de forma pacífica ou confortável. A personagem do conto não queria ser um corpo desejado, queria ser alguém que passasse sem ser notada, sem atrair olhares e desejos alheios. A dominação masculina, segundo Bourdieu (2010), constituiria a mulher como objeto simbólico, um ser-percebido que existe pelo e para o olhar dos outros, ela encontra-se constantemente submetida, são “objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (BOURDIEU, 2010, p. 82).

Diariamente, a personagem repetia a súplica interior do pedido de respeito, temporariamente a salvo porque eles ainda não a viam, mas tacitamente sabiam que ela estava tornando-se uma mulher, ela mesma sabia disso, todos sabiam. Então aconteceu o momento em que se explicita a tensão permanente da personagem, quando ao cruzar com dois rapazes numa rua deserta, eles a tocaram e saíram correndo:

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, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada [...] Foi menos de uma fração de segundo na rua tranquila [...] Ela não os olhou porque sua cara ficou voltada com serenidade para o nada. Mas pela pressa com que a magoaram soube que eles tinham mais medo do que ela. Tão assustados que já não estavam mais ali. Corriam. "Tinham medo que ela gritasse e as portas das casas uma por uma se abrissem", raciocinou, eles não sabiam que não se grita (LISPECTOR, 1998, p. 90).

Eles correram porque achavam que ela fosse gritar, ao afirmar que eles não sabiam que não se grita pode-se perceber que a personagem entende que deve ficar calada e é o que faz. A mulher sendo aquela que cala, inserida num sistema patriarcal no qual ela ocupa o lugar do dominado, não pode exprimir o que se passa com ela, pois essa tradição não a ampararia. Segundo Barbosa (2001), o que é tratado pelo narrador como o destino da personagem se realizando, pode ser interpretado como uma violação do corpo feminino, um caso de agressão contra a personagem e contra as mulheres em geral, corpos femininos que não se pertencem, seres em constante estado de vulnerabilidade.

Segundo Giddens (1993), o assédio sexual enquanto violência encontra-se ancorado na perspectiva cultural e histórica onde, tradicionalmente, se reproduz a ideia de que as mulheres devem conter a sua sexualidade enquanto os homens devem vivê-la livremente, ainda que isso incorra, por vezes, no controle e na violação do corpo feminino.

Mesmo após os homens já terem sumido correndo na rua, ela recuou e permaneceu encostada num muro, a mulher humilhada pelo homem, fraca diante das suas ações, não tem reação à altura, ela está à mercê do outro. “Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo! [...] ela era tão feia. Ela possuía tão pouco, e eles haviam tocado. Ela era tão feia e preciosa [...] ‘Preciso cuidar mais de mim’” (LISPECTOR, 1998, p. 92). Eles haviam tocado no que ela tinha de mais precioso, seu recolhimento, o cuidado de si, sua autopreservação.

Pode-se concluir que nesta narrativa apresenta-se a descrição de um ato de assédio, uma violência ancorada na naturalização da diferença entre homens e mulheres, pautada na construção histórica que legitimou comportamentos abusivos dos homens em relação às mulheres, que ao se apropriarem de seus corpos, ou ao se acharem no direito de acessar os corpos femininos quando for conveniente, como corpos públicos, limitam a liberdade e a autonomia das mulheres. Desse

modo, restringem também o direito das mulheres ao espaço público, tornando-o ambiente ainda mais inseguro para elas.

Na perspectiva do conto clariceano, o assédio dos rapazes parece provar à personagem que ela não é preciosa; o ser especial, autêntico e protegido, perde naquele momento todo poder que acreditava ter, numa desconstrução de sua autoimagem e de sua autoestima a partir da perspectiva do masculino. Ocorre ainda o silenciamento ao não contar o que havia acontecido quando chegou na escola atrasada e assustada, e também ao não contar aos seus familiares quando chegou em casa. Pode-se notar no comportamento da personagem a reprodução do silêncio de muitas mulheres quando são vítimas de algum tipo de abuso sexual, e ainda a atribuição da culpa a si mesmas, como se elas fossem culpadas pelo acontecido. “Tentando encontrar uma explicação para o comportamento dos rapazes, ela transfere a culpa para os seus sapatos de solado de madeira por terem feito barulho e atraído atenção” (BARBOSA, 2001, p. 63).

A violência do assédio sexual acaba muitas vezes sendo ocultada, sendo vivida de forma solitária por quem o sofreu, culminando no silenciamento da vítima que também costuma culpar-se pelo ocorrido associando a si mesma o motivo que provocou tal ação. No caso da personagem do conto, atribui a culpa a si mesma por ter saído mais cedo de casa, ter se antecipado ao horário que habitualmente costumava sair, além disso, culpa também seus sapatos, que por terem salto de madeira, faziam barulho e atraíam atenção.

No processo de passagem iniciado no encontro com os rapazes, a personagem se abre para a vida adulta:

[...] Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muita atenção!

[...] — Você não é uma mulher e todo salto é de madeira.

Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo.

E ela ganhou os sapatos novos (LISPECTOR, 1998, p. 93).

A substituição dos sapatos barulhentos com saltos de madeira, por outros novos que não fizessem barulho remete ao silenciamento da mulher, que apaziguará seus ideais de valorização, autonomia e autoproteção; sendo os sapatos novos o elemento de transição para a vida adulta. A personagem deixa de ser preciosa, porque já é uma mulher, não mais uma moça que ainda consegue não ser notada. Sendo uma mulher como qualquer outra, delimitada por tudo o que está determinado, colocada como ser vulnerável, percebe-se como retirada da sua suposta autonomia e individualidade.

Pode-se perceber que a adolescência é colocada como uma fase de transição, na qual se acredita numa individualidade que se efetivará na idade adulta. Entretanto, essa possibilidade de autonomia, com a chegada da maturidade, acaba sendo impossibilitada, quando a mulher percebe que não tem domínio sobre o seu corpo, não tem voz na sociedade e não se constitui como ser autônomo.

Percebe-se em contos clariceanos que enquanto as personagens infantis, meninas, anseiam por sair de um momento vulnerável que é a infância, vivendo a expectativa de serem moças, as adolescentes buscam conservar sua autenticidade como algo muito valioso, resguardando-se de elementos externos que possam contaminar ou destruir suas individualidades,

entretanto, também vivem a expectativa de tornarem-se mulheres. Dessa forma, pode-se notar que as personagens, muitas vezes, voltam-se para um futuro, no qual suas vidas poderiam ser melhores, porém, percebe-se que a vulnerabilidade da criança e da adolescente permanecerão na mulher adulta, pois não se trata de tempo, mas de condição, ao constituir-se como alguém do sexo feminino, encontram-se delimitadas por inúmeras questões, que cercearão seus modos de ser e de estar no mundo.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. 167 p. (Col. Memória das Letras, 8).

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001, p. 607-639.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, [1989]. 309 p.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Trad. Sérgio Milliet. Lisboa: Bertrand Editora, 2008. 557 p.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. de Maria Helen Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. 158 p.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: Guacira Lopes Louro (Org.). **O corpo educado: problemas da sexualidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 151-172.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001, p. 223-240.

GIDDENS, Anthony. **A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p.11.

LISPECTOR, Clarice. Laços de família. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 82-93.

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas: Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.

O CORPO LIBERTO EM A MESMA FOME, DE MARIZE CASTRO

ANDREZZA RAKELL MARQUES DOS SANTOS
MONALIZA RIOS SILVA

RESUMO: Neste estudo trazemos a poeta contemporânea potiguar Marize Castro para analisar a condição da mulher e questões do corpo em poemas do livro **A Mesma Fome** (CASTRO, 2016). Nossa investigação se realiza por meio da pesquisa bibliográfica. Baseamo-nos em um arcabouço teórico sobre a condição da mulher em Beauvoir (2016); sobre o corpo, em Xavier (2007) e sobre a escrita da mulher, em Cixous (2009). A partir de pressupostos de Beauvoir (2016), entendemos algumas condições às quais a mulher tem sido submetida ao longo dos anos e a busca pelo rompimento de estruturas patriarcais. Somado a isso, Cixous (2009) apresenta o universo da escrita da mulher como prática de subversão da ordem hegemônica. Além disso, entendemos, em Xavier (2007), algumas tipologias de corpo que textos produzidos por mulheres apresentam para estabelecermos, como categoria de análise, nosso olhar em poemas do já citado livro de Castro (2016). Por fim, em Lorde (1984), percebemos os usos do erótico como mecanismo de empoderamento e auto reconhecimento de si em inter-relação com o social. Assim, percebemos aspectos da liberdade e da independência da mulher na poética de Castro,

representados pelo campo do erótico e do corpo liberto – segundo tipologia sugerida por Xavier (2007) – em contraste ao corpo regrado e obediente legado à mulher pelo discurso do patriarcado.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de mulher, corpo, Marize Castro.

É muito importante mencionar a história das mulheres na literatura. A partir disso, podemos entender como se deu a quebra de silêncio destas. Como sabemos, o cânone sempre foi muito excludente e, até o século XIX, as histórias ou relatos sobre mulheres eram todos escritos sob a perspectiva masculina, ou seja, as mulheres, as personagens sempre eram idealizações de um homem. Michelle Perrot (2006) foi uma pesquisadora que se empenhou nessa busca sobre a história de silenciamento feminino na literatura. A partir de suas pesquisas, soube-se que o homem sempre foi uma figura social que tinha voz, enquanto a mulher estava fadada à vida doméstica e à reclusão.

A escrita feminina então, não interessava para o cânone literário, pois ilustrava a vida dessas mulheres e seu dia a dia, nada muito emocionante. O que eles estavam deixando passar era que muitos acontecimentos históricos também estavam sendo escritos, mas do ponto de vista dessas mulheres, o que seria de muito valor para a análise de fatos históricos mais tarde. O fato de essas mulheres começarem a quebrar o silêncio e escrever suas próprias histórias foi o que abriu caminho para sua independência. Sobre a escrita feminina, a filósofa e escritora feminista francesa Hélène Cixous afirma:

Ela tem de escrever a si própria porque esta é a invenção de uma nova escrita insurgente que, quando o momento da sua libertação chegar, lhe permitirá realizar as indispensáveis rupturas e transformações em sua história [...] A mulher tem de escrever a si própria, sobre si própria, uma escrita de mulheres para mulheres, sobre mulheres (CIXOUS, 2009, p. 412).

As palavras de Cixous revelam o quanto é primordial a escrita feminina para a mulher. Essa escrita encoraja mulheres a buscar a independência para que não se sintam mais aprisionadas (seja por um relacionamento, seja pelo seio familiar, seja dentro de si mesmas). A escrita da mulher também traz a potência da revelação de que existem outras mulheres que talvez estejam vivendo as mesmas coisas e que quebraram o silêncio através da palavra.

O objetivo deste artigo é evidenciar a escrita de uma mulher nordestina contemporânea, a poeta Marize Castro, e a partir da análise de alguns poemas de **A Mesma Fome** (CASTRO, 2016) investigar a(s) tipologia(s) de corpo e o empoderamento da mulher. Para analisar a temática baseamo-nos nos preceitos de Xavier (2007) e suas tipologias de corpo, frisando aqui **o corpo liberto**; como também nas teorias sobre a condição da mulher em Beauvoir (2016) e sobre o erótico em Lorde (1978).

Através de apreciações da historiadora Michelle Perrot (2006), pudemos perceber os contextos sócio-histórico, cultural, econômico e político que beneficiavam os homens na sociedade moderna e eurocêntrica. Somado a isso, percebemos em Hélène Cixous (2009), em seu ensaio fundamental para a crítica literária feminista – **O Riso da Medusa** (1976, data da primeira publicação) – que a escrita da mulher incorpora o campo do privado e revela o invisível, através da ótica da autorrepresentação feminina. Sendo assim, podemos começar apresentando a autora Marize Castro:

Marize Castro é uma poeta, autora dos livros de poemas **Marrons Crepons Marfins** (1984); **Rito** (1993); **poço. festim. mosaico** (1996); **Lábios-espelhos** (2009); **A Mesma Fome** (2016), que é o livro a ser analisado, também do inédito **Jorro** (2020) e outros. Marize Castro é graduada em Jornalismo, tem mestrado em Educação e doutorado em Estudos da Linguagem. A partir do ano 2000 começou a editar seus livros por sua própria editora, a Una, o que define como “deliciosa e desamparada aventura”.

Marize Castro é uma escritora contemporânea que imprime em seus poemas temáticas de força, liberdade, erotismo, maturidade e feminismo. Em seu livro **A Mesma Fome** (2016), a poeta referencia mulheres como Safo, Yu Xuanji, Marina Abramovic, Hilda Hilst, entre outras. Ou seja, uma mulher que escreve sobre si e sobre outras mulheres para mulheres. Sobre a escrita de Marize Castro, Ianelli (2016) afirma:

A poesia da potiguar Marize Castro, dentro do panorama da poesia brasileira atual, ocupa justamente esse espaço subterrâneo de descentramento, de humildade perante forças (de mitos, símbolos, ritos) de uma ancestralidade nem sempre consciente, o que torna sua escrita porosa às vozes de outras mulheres, que são míticas, modernas e arcanas, numa tessitura de signos e mistérios nunca inteiramente decifrável (IANELLI, 2016, p. 100).

Em incorporando mulheres para dentro de sua literatura, mulheres essas à frente de seu tempo e que a maioria delas também escreviam, mostra o quanto a escrita feminina pode alcançar e promover outras mulheres. Levar o conhecimento de outras escritoras, através da escrita, é uma forma de contar a história dessas mulheres, fazê-las aparecer, libertá-las e sobretudo dessilenciá-las.

Trazemos, assim, dois dos poemas de Marize Castro, contidos em sua obra **A Mesma Fome**, para refletirmos sobre sua temática. O primeiro será o poema intitulado “Perigo” (CASTRO, 2016, p. 23) e o segundo será o poema intitulado “Safo à tarde” (CASTRO, 2016, p. 29):

Perigo

É perigoso, menina, sair de casa
sem seu guarda-chuva perolado
sem seu fogo mortífero
sem seu sexo sempre aberto
aos apelos do mundo.
É perigoso, menina, se deixar para trás,
subir até a mais alta montanha
e de lá não se jogar.
É perigoso, menina (muito perigoso)
não parar de buscar o paraíso
e se lambuzar de prazeres alheios.
É perigoso, menina, beijar a boca
de alguém tão mais velho
e se perder assim:
não mais saber onde reside
a primeira luminância, a última escuridão.
É perigoso, menina, acreditar na memória
jogar-se de tal altura
inflar-se de clichês
quebrar suas tão jovens asas
e não cair.

É perigoso, menina, proteger-se
e se armar demais, querer o outro, ser o outro
– habitar o inabitável.
(CASTRO, 2016, p.23).

Este poema de Marize Castro tem como título a palavra “Perigo” que remete a um estado de risco, cuidado. Os versos iniciam numa sequência de conselhos sobre a tomada de cuidado com algumas coisas. O eu-lírico começa no seu primeiro verso: “É perigoso, menina, sair de casa”. O que nos faz lembrar sobre quantos riscos a mulher está exposta a sofrer quando sai nas ruas, como no caso do assédio. Espera-se que, seguindo este verso, venham conselhos como: “não andem sozinhas, ou cuidado com a escolha de suas roupas”. Conselhos que na verdade a sociedade impõe à mulher como forma de aprisioná-la à “moral” do patriarcado, em que os homens podem ter sua liberdade, mas as mulheres não. A ironia se concretiza, precisamente, no oposto, pois o homem pode andar sozinho e não precisa ter cuidado com a escolha de suas roupas porque seu corpo não é objetificado. A escritora e filósofa francesa Simone de Beauvoir, a respeito das roupas, afirma:

As roupas do homem, como seu corpo, devem indicar sua transcendência e não deter o olhar; para ele, nem a elegância nem a beleza consistem em se constituir em objeto; por isso não considera, normalmente, sua aparência como reflexo de seu ser. Ao contrário, a própria sociedade pede à mulher que se faça objeto erótico. O objetivo das modas, às quais está escravizada, não é revelá-la como um indivíduo autônomo, mas ao contrário privá-la de sua transcendência para oferecê-la como uma presa aos desejos masculinos (BEAUVOIR, 2016, p. 296).

O que implica dizer que a sociedade vende a figura de uma mulher que deve estar disposta a agradar exclusivamente o homem, em cada uma de suas escolhas, começando pelas suas roupas, para depois acusá-la de que por conta de suas roupas ela está sendo assediada. Essa é uma das faces que o primeiro verso do poema “Perigo” nos leva a refletir. Estamos tão acostumadas a sempre ser moldadas e mandadas que os conselhos esperados soam como natural, mesmo nos dias de hoje.

Retomando a fala de Beauvoir (2016) acima, quando ela fala que “a própria sociedade pede à mulher que se faça objeto erótico” (p. 296) é importante entendermos o que realmente o termo significa. O erotismo/erótico, sempre foi um termo associado à pornografia, sexo. No entanto, de acordo com Lorde (1984), erotismo é o completo oposto de pornografia. Enquanto pornografia é representado pela falta de sentimentos, o erotismo vai ser justamente o transbordar destes, até mesmo os mais profundos e secretos. Nós, mulheres, temos um poder que está dentro de cada uma de nós e o erótico é justamente a manifestação desse poder.

As women, we have come to distrust that power which rises from our deepest and nonrational knowledge. We have been warned against it all our lives by the male world, which values this depth of feeling enough to keep women around in order to exercise it in the service of men, but which fears this same depth too much to examine the possibilities of it within themselves (LORDE, 1984, p. 01)¹⁹².

¹⁹² Como mulheres, passamos a desconfiar desse poder que surge de nossas profundezas e conhecimento não racional. Fomos advertidas contra isso durante toda a nossa vida pelo mundo masculino, que valoriza esta profundidade de sentimento o suficiente para manter as mulheres por perto, a fim de exercê-la a serviço de homens, mas que teme demais essa profundidade para examinar as possibilidades dela dentro de si (tradução nossa).

Vemos, assim, a diferença entre o que o homem e a mulher representam para a sociedade. O homem é representado como uma figura de autoridade, enquanto a mulher é representada como o sexo frágil e, por isso, é perigoso “sair” de casa. O poema, então, ao invés de trazer esses conselhos que aprisionam, traz o que seria uma quebra de expectativa, em que o eu-lírico vai justamente contra esses conselhos citados acima: “É perigoso, menina, sair de casa/ sem seu guarda-chuva perolado/ sem seu fogo mortífero/ sem seu sexo sempre aberto/ aos apelos do mundo” (CASTRO, 2016, p. 23).

Essa primeira parte apresenta uma **pequena lista de itens**, uma sucessão de injunções que aludem às normas, à conduta para a mulher. Esse “sair” que também pode se referir a uma passagem do seu interior (alma) para seu exterior (corpo). Como um ato de liberdade. E para isso a menina precisa de alguns utensílios, como o guarda-chuva perolado. O guarda-chuva talvez represente um escudo de proteção para os temporais que a mulher vai se deparar pelo caminho. “Seu fogo mortífero e seu sexo sempre aberto aos apelos do mundo” (CASTRO, 2016, p. 23) podem representar a chama que é viva em cada mulher, a coragem de ser quem se é, e sempre “aberta aos apelos do mundo” no sentido de se abrir ao que o mundo pode oferecer.

A segunda parte do poema fala sobre o perigo de não se colocar em primeiro lugar, sobre não viver o que se tem vontade por medos e restrições, quando a poeta diz: “É perigoso, menina, se deixar para trás [...] não parar de buscar o paraíso”; e ainda: “É perigoso, menina, acreditar na memória/ jogar-se de tal altura/ inflar-se de clichês/ quebrar suas tão jovens asas/ e não cair” (CASTRO, 2016, p. 23). O eu-lírico confirma exatamente esse perigo de viver com medo, possivelmente aqui está representado através do medo do erro, quando se diz jogar-se e “não” cair, é perigoso então o medo de não deixar-se cair. E por fim: “...É perigoso, menina, proteger-se/ e se armar demais, querer o outro, ser o outro/ – habitar o inabitável” (CASTRO, 2016, p. 23).

O medo constante de fazer o que se quer já vem impregnado na mulher. Um dos maiores motivos da causa do medo é o julgamento da sociedade. O moralismo, se analisarmos cuidadosamente, tem a mulher como alvo. Então, a mulher, desde sua infância, aprende que certas brincadeiras não cabem a elas e, quando chegam à juventude, percebem que não lhe é permitido viver de acordo com seus desejos pelo medo, gerado pela culpa que a estrutura patriarcal lhe inflige. A questão da autopunição é vista por Castello Branco; Brandão (2004) como uma forma de adoecimento que o sistema do patriarcado, estruturado pela religião e pelo capitalismo, confere à mulher. A mulher se culpa e é culpada por tudo, a sociedade a culpa. O medo e a culpa também são amarras que as mulheres lutam para se desvencilhar

O poema de Castro, acima mencionado, ironicamente traz a ideia de que é perigoso se armar ou se proteger demais, como se a menina estivesse construindo sua própria prisão de medos e inseguranças que a sociedade impõe. Essa ironia reflete um desejo de satisfação e conclusão de suas vontades. Esta é exatamente a ideia de erótico de que a escritora e crítica feminista Audre Lorde fala:

It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire. For having experienced the fullness of this depth of feeling and recognizing its power, in honor and self-respect we can require no less of ourselves (LORDE, 1984, p. 02)¹⁹³.

¹⁹³ É uma sensação interna de satisfação para a qual, uma vez que a experimentamos, nós sabemos que podemos aspirar. Por ter experimentado a plenitude dessa profundidade de sentir e reconhecer seu poder, em honra e respeito próprio, não podemos exigir menos de nós mesmas (tradução nossa).

Então é perigoso que ela não se liberte, que ela não veja suas possibilidades. É a partir desse contraste de ideias que o poema de Marize Castro trata que nos leva a perceber que na verdade o perigo não é para a menina. É perigoso para o sistema patriarcal que a mulher tenha a liberdade, que ela comece a agir como o homem, de igual para igual. Como esse sistema vai vender a objetificação, a superiorização do homem sobre a mulher, seja no trabalho, seja em casa ou em qualquer outro espaço público. Como eles poderão controlar tudo isso se a mulher for uma mulher potencialmente erótica? E erótica no sentido de empoderamento. Por isso que o perigo a que o poema se refere não é referenciado à menina e sim ao sistema patriarcal, como diria Lorde (1978) “*of course, women so empowered are dangerous*” (LORDE, 1984, p. 02)¹⁹⁴.

Muitos poemas de Marize Castro abordam essa temática erótica, em que a poeta explora as potencialidades do auto conhecimento da mulher. Essa potência estabelece quebras de tabu e rompimento com o conceito do corpo regrado e cheio de segredos. Sobre tipologia de **corpo liberto** (XAVIER, 2007), trataremos a seguir. Segue-se o segundo poema a ser analisado:

Safo à tarde

Às 2h45 da tarde
não escrevo
não durmo
não como
não bebo
não luto
abro janelas
– leio Safo.
Coloco minhas mãos
sobre a minha antiga alma
e a puxo para mim:
eu a ensinei a beijar
ela me ensinou
a morrer
(CASTRO, 2016, p. 29).

O título do poema traz duas ideias quanto à palavra Safo. A primeira é seu significado como verbete. Segundo o Dicionário Online de Português, o verbo **safar** significa: “livrar de estorvos; desembaraçar; furtar, roubar, surripiar”¹⁹⁵. Tais significados condizem com o que se sugere ao longo do poema, já que o eu-lírico e personagem está a desfrutar de uma tarde de descanso, onde ela não faz exatamente nada além de parar para pensar sobre si mesma, como um ato de escape para si, em si; somado ao fato de transgressão, pois esta mulher ousa não exercer o papel de mulher (esposa, mãe e dona de casa) que lhe é imposto.

A segunda ideia é a referência à poeta grega Safo. Segundo Sérgio (2008)¹⁹⁶, “Psappha – era como assinava, no dialeto eoliano - foi a maior poetisa lírica da Antiguidade. Nasceu em Eresso, na ilha grega de Lesbos, por volta do ano de 612 a.C. (século VII). Sua poética desafiava a métrica clássica e a posição da mulher. O campo do erotismo foi muito explorado em seus

¹⁹⁴ Claro, mulheres com tanto poder são perigosas (tradução nossa).

¹⁹⁵ Vide sítio eletrônico: <<https://www.dicio.com.br/safar/>>.

¹⁹⁶ Vide sítio eletrônico: <<https://www.recantodasletras.com.br/biografias/926790>>.

escritos e, por isso, foi expulsa e exilada. Diante do exposto, compreendemos que uma referência à poeta Safo marca o lugar da transgressão e da resistência, por meio da palavra poética, aos ditames do patriarcado.

De acordo com Xavier (2009), a identidade é uma parte de nós que está em constante mudança, ou seja, o que somos hoje, podemos não ser amanhã. A tipologia do corpo liberto traz a reflexão de que podemos assumir essa(s) identidade(s) sem medo, "ele recusa uma identidade fixa, investindo na mobilidade identitária, admitindo a ambivalência como parte do processo libertário"¹⁹⁷.

Dessa forma, quando o eu-lírico diz: "Coloco minhas mãos/ sobre a minha antiga alma/ e a puxo para mim:/ eu a ensinei a beijar/ ela me ensinou/ a morrer" (CASTRO, 2016, p. 29), percebemos que é exatamente sobre esse resgate de si de que os versos tratam. Querer ser si mesma, tomar suas próprias decisões, faz parte das características de um corpo liberto, pois "o corpo liberto é a representação da busca da liberdade, onde as mulheres possam ser sujeitas de suas próprias histórias" (XAVIER, 2007, p. 32). E o cenário que podemos visualizar neste poema é exatamente de uma mulher em busca de si mesma, de "sua antiga alma".

Voltamos à segunda ideia, da referência à Safo. Safo foi uma poeta grega que possivelmente foi uma das primeiras mulheres a se destacar se tratando de literatura feminina no ocidente. Safo era uma mulher muito à frente do seu tempo. Nasceu na ilha de Lesbos, onde a tradição era que as moças crescessem destinadas ao casamento. Safo, porém, fugiu desse destino, dedicando-se ao estudo do canto, da retórica e a escrita, e passou a ensinar o que sabia. Sua biografia fica muito entre a lenda e a realidade, pois pouco se sabe sobre ela e o pouco não se sabe se é verídico. O que se sabe é a partir dos poucos poemas que foram encontrados dela, todos autobiográficos. Mas, uma coisa que deve ser enfatizada é que a maioria dos poemas de Safo tinham uma temática erótica, é tanto que grande parte de sua obra foi censurada e queimada pela igreja, por tratar de questões abertamente, segundo pesquisas (SANTANA, s/d)¹⁹⁸.

E se prestarmos atenção essas duas ideias, de **safo** como verbo e **Safo** como a poeta transgressora, se relacionam, Safo (a poeta), literalmente, safou-se de seu destino, assim como o eu-lírico se safa de uma tarde que poderia ser de trabalho, para um descanso e um encontro consigo mesma. Então, além de trazer o erotismo em seus poemas, Marize Castro traz referências importantíssimas sobre as questões do corpo feminino e sua liberdade e independência. Esses dois poemas são apenas dois de seus muitos poemas, mas a partir deles podemos ver como a literatura de Marize Castro é rica. É conhecendo escritoras como Marize Castro que percebemos o quanto o Brasil possui mulheres fortes, que escrevem sobre temas essenciais, que nos fazem refletir sobre o quanto ainda somos dependentes e sobre o quanto o patriarcado ainda nos oprime, mas que ainda estão no anonimato. Sobre o silenciamento, Cixous (2009) afirma:

Mulheres devem escrever através de seus corpos, devem inventar a linguagem inexpugnável que destruirá divisórias, classes, retóricas, regulamentos e códigos, eles devem submergir, atravessar, ir além do máximo[...], inclusive aquele que ri da própria ideia de pronunciar a palavra "silêncio", aquele que, visando o impossível, para pouco antes da palavra "impossível" e escreve-a como o fim (CIXOUS, 2009, p. 417).

¹⁹⁷ Vide sítio eletrônico: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/em-busca-do-corpo-liberado-bgmoolxh1vbo59z55yhaummvi/>>.

¹⁹⁸ Vide sítio eletrônico: <<https://www.infoescola.com/biografias/safo/>>.

Marize Castro conseguiu publicar seus livros, mas existem muitas e muitas mulheres que ainda não tiveram esse privilégio. O que precisamos realmente é quebrar essa linha que cerca o cânone e que só seleciona autoras(es) por critérios ideológicos. Saindo dessa visão, vamos encontrar muitas mulheres que escrevem, que ainda são invisíveis, mas que a partir de suas vozes “escritas” podem fazer ecoar suas histórias necessárias para muitas outras mulheres, assim como a voz de Safo ecoou em Marize Castro. É necessário o ato revolucionário da escrita feminina para quebrar o silêncio que nos tem sido imposto há tanto tempo. Como afirma Simone de Beauvoir:

A mulher livre está apenas nascendo; quando se tiver conquistado, talvez justifique a profecia de Rimbaud: Os poetas serão! Quando for abolida a servidão infinita da mulher, quando ela viver para ela e por ela, tendo-lhe dado baixa o homem — até agora abominável — ela será também poeta! (BEAUVOIR, 2016, p. 483).

Sendo assim, a importância de mulheres lerem mulheres está justamente nessa quebra de silêncio e na força e encorajamento que a identificação com as experiências que um poema, um conto, um romance ou uma biografia podem oferecer. A experiência de ler mulheres como Marize Castro é muito importante para se conhecer o quanto o Brasil é rico em artistas, neste caso o Nordeste. É incrível como essas páginas podem conter tanto de nós mesmas, que possuem tanto de nosso mundo feminino. Precisamos buscar nossos sentimentos mais secretos, nossos desejos, esse nosso lado erótico de querer e enfim satisfazer, e como pudemos ver ele pode ser estimulado pela literatura, sobretudo a feminina.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**: a experiência vivida. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- CASTRO, Marize. **A Mesma Fome**. Natal, RN: Editora Una, 2016.
- CIXOUS, Hélène. The Laugh of Medusa. In: WARHOL, Robyn; HERNDL, Diane. **Feminisms Redux**: an anthology of literary theory and criticism. New Brunswick/ NJ: Rutgers University Press, 2009, pp. 411-418.
- Dicio**. Dicionário Onlne de Português. Safar. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/safo/>>. Acesso em 21/out./2020.
- IANELLI, Mariana. Posfácio. In: CASTRO, Marize. **A Mesma Fome**. Natal/RN: Editora Uma, 2016, p. 100.
- LORDE, Audre. [1978] Uses of the Erotic: the erotic as power. In: **Sister Outsider**: essays and speeches by Audre Lorde. Philadelphia: Crossing Press:1984.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Trad. Angela Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- SANTANA, Ana Lucia. Safo. In: **Infoescola**, s/d. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/biografias/safo/>>. Acesso em: 20/out./2020.
- SÉRGIO, Ricardo. Safo de Lesbos: a décima musa. In: **Recanto das Letras**, 2008. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/biografias/926790>>. Acesso em 20/out./2020.
- XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

_____. Em Busca do Corpo Liberado. In: **Gazeta do Povo**, 2009. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/em-busca-do-corpo-liberado-bgmoolxh1vbo59z55yhaummvi/>>. Acesso em: 10/nov./2020.

**O NÃO PERTENCIMENTO AO ESPAÇO PATERNO EM *HIBISCO ROXO*,
DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE**

ELIANE MARIA DA SILVA¹⁹⁹
FRANCISCA LAILSA RIBEIRO PINTO²⁰⁰

¹⁹⁹ Discente do curso de Letras - Língua Portuguesa - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/UERN, e-mail: elianemaria@alu.uern.br

RESUMO: O estudo a seguir é pautado em discussões teóricas e críticas acerca do espaço geográfico e afetivo percorridos pela protagonista do romance contemporâneo, *Hibisco Roxo* (2011) de Chimamanda Ngozi Adichie, envolvendo a problematização da questão de gênero e dos espaços público e privado. Tendo como enfoque apresentar reflexões e questionamentos acerca do espaço de não reconhecimento vivenciado pela personagem feminina Kambili, na relação de afeto com a figura paterna, Eugene, visualizando o amor enquanto propriedade, e desencadeando o medo invasor na protagonista, que a paralisa. Diante de um espaço, privado, de violência que restringe e oprime, deixando a garota em um estado de submissão, e desamparo afetivo. Por meio do mover-se entre o espaço público, o lar da tia idealizado como liberdade, e o privado, a casa governada pelo pai, mostra a construção da maturidade feminina e a importância da representatividade que a obra tem para a literatura contemporânea como forma de resistência, em um contexto de escritas, que por muito tempo foi de hegemonia masculina, a mulher ganha espaço no campo literatura. Dialogando com teorias como: Dalcastagnè (2012), enquanto espaços contestados, da escrita feminina, do filósofo Vladimir Safatle (2016), Massey (2008), Okin (2008), na perspectiva dos espaços, geográficos e afetivos, dentro das esferas público e privado.

PALAVRAS CHAVE: Afetos. Kambilli. Espaço. Público e privado.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No campo literário as novas vozes femininas vem ganhando espaço na literatura contemporânea, e cada vez mais lemos obras escritas por mulheres, tomando lugares que por muito tempo lhes foram negados, pois se tinha pouca visibilidade social, no que se refere a uma coletividade de mulheres escrevendo e sendo reconhecidas no âmbito público, e por terem sido subjugadas, pouco apareciam no campo da escrita. Sendo que só recentemente a escrita feminina começa a ganhar seu espaço na literatura, na sociedade e no âmbito público e privado, advindo dos questionamentos do século XIX com os movimentos feministas, começando a ter mais autonomia sobre sua própria história.

Dessa forma, interessa nos estudar a autora contemporânea feminista africana Chimamanda Ngozi Adichie, publicou seu primeiro livro "*Hibisco Roxo*" em 2003 e traduzido no Brasil em 2011 pela Editora Companhia das Letras, o qual traz em sua narrativa a representação de uma sociedade nigeriana com questionamentos sobre o papel da mulher nos diferentes espaços e as violências causadas pelos processos coloniais europeus. É pela narração de Kambilli que conhecemos o espaço de violência causada pela relação de medo e intolerância de seu pai Eugene, desencadeando o sentimento de não pertencimento dentro da casa do pai, mesmo dentro do âmbito privado, do lar, tendo em vista que a protagonista não tem plena autonomia sobre sua vida, somente a partir do movimentar-se entre os espaços, tanto geográfico como afetivo ela consegue ter um novo olhar sobre sua vida, através do transitar entre Enugu e Nsukka, que começa a desabrochar o sentimento de não reconhecer aquele espaço como seu, esfera privada. Ao pensar as relações afetivas de Kambili, percebe-se que ela está entre dois

²⁰⁰ Mestre em Letras, docente do departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus de Patu/RN, e-mail: franciscailisa@uern.br.

sentimentos: amor e medo, simultaneamente, por seu pai Eugene, um amor sugerido como posse, que oprime e silencia, causando-lhe medo e submissão ao pai. O espaço geográfico e não afetivo possibilitou uma nova percepção de vida para a garota, com novos horizontes e descobertas de si, responsável para a criação de novos elos afetivos.

Nesse sentido, ao pensar o espaço como um processo de construção, as mulheres estão sempre a procura de um lugar de reconhecimento para mostrar sua escrita e seu trabalho, como protagonistas de suas próprias vidas, como nos diz Regina Dalcastagnè (2012) quanto as contribuições acerca da posição da mulher em um espaço contestado, em que as mulheres ocupavam lugares silenciados, precisando se movimentar para (re)construir vidas.

Em um espaço que vai muito além do geográfico, Massey (2008, p. 30-31) nos fala que só o lugar não é suficiente para determiná-lo, as inter-relações também contribuem para sua construção, e com a mover-se entre os espaços, possibilita na personagem o seu não reconhecimento identitário dentro do espaço familiar, tendo em vista que as relações são condutoras de auto reconhecimento, em que a sua privacidade enquanto espaço-lhe é negado, no âmbito doméstico (privado) e não-doméstico (público). O que nos faz pensar o texto de Okin (2008) quando nos fala acerca das esferas do público e privado levando em consideração o preconceito de gênero, que estão imbricados um ao outro, dentro de uma sociedade patriarcal que nega a liberdade e autonomia da mulher.

Este estudo tem o intuito de trazer discussões acerca dos espaços de não reconhecimento vivenciado pela personagem e narradora Kambili no livro *“Hibisco Roxo”* na relação dos afetos, dentro do espaço privado, paterno, tendo como base o amor, e o medo, deixando a personagem na condição de desamparo, fundamentada nas contribuições do filósofo Vladimir Safatle (2016). No livro *Circuito dos Afetos: corpos político, desampara e o fim do indivíduo* de Vladimir Safatle vem nos mostra que os afetos são construídos de maneira inconsciente, através do encontro e contato com outros indivíduos políticos, sendo a maneira de agir que determina o sentimento ou não pelo outro, e esses encontros que gera uma imagem afetiva em seus corpos. Aliado a isso o pensamento de Beatriz Nascimento (2006) acerca do poder manipulador o gênero masculino tem sobre a mulher negra, sendo justificado pelo amor.

ESPAÇO CONTEMPORÂNEO: O TRÂNSITO PÚBLICO E PRIVADO

Os espaços percorridos pela protagonista do romance *Hibisco Roxo* refletem o confronto diante das suas relações afetivas com sua família e a busca identitária. Através do mover-se entre o espaço público e o privado, para construir sua emancipação e liberdade ao longo da narrativa, mostrando a importância e representatividade que a obra tem para a literatura contemporânea.

Pensando assim, o espaço contemporâneo se configura em um espaço contestado, pois as autoras procuram legitimidade e reconhecimento da sua voz, e de suas obras, passando do âmbito puramente privado para o público, através da escrita literária. Ao se pensar em um ponto de conflito de poderes, em que as escritas hegemônicas e masculina ocuparam lugares de destaque e conseqüentemente de dominação por vários séculos, a escrita produzida por mulheres foram desvalorizadas e os termos “escrita e mulher”, ocupavam um espaço de marginalidade, a qual por muito tempo foram excluídas e ficaram no anonimato histórico.

Em pleno século XXI ainda se faz necessário o debate sobre a presença das mulheres na literatura, principalmente de autoria de escritoras negras, que estão duplamente oprimidas, por gênero e por cor. Visto que ainda está enraizado na sociedade o preconceito estrutural de gênero,

em que a mulher em vários contextos, infelizmente, ainda são vistas pela ótica e padrão que lhes foram impostos socialmente. Para tanto, a escrita de autoria de mulheres negras, ainda é desconhecida por muitos, deixado a margem, sofrendo preconceito, primeiramente por ser mulher e por conseguinte por sua cor, tornando duplamente subalterno, tendo que vencer a barreira de gênero e de cor para que seu trabalho na escrita seja visibilizado, com fruto de bastante luta, para que possam mostrarem suas produções literárias. Pensando nisso, a narrativa *Hibisco Roxo* da escritora contemporânea Chimamanda Ngozi Adichie, vem subverter a ordem, dando visibilidade a histórias que traz problemáticas sociais, políticas e econômicas.

A narrativa do romance em análise se passa em torno da cidade de Enugu, que sofreu o processo de colonização branca e católica, o qual a personagem possuía uma única história, pois era a realidade que Kambili tinha contato e conhecia, mostrando a vivência de sua família, rica, católica e bastante influente, uma outra visão sobre o estereótipo que se tem da Nigéria. No contexto familiar, eram todos oprimidos através de violências como processo “pedagógico”, mas com a ida de Kambili e Jaja para conviver com sua tia Ifeoma e seus primos em Nsukka, tem contato com outra realidade diferente da casa dos pais oportunizando a ela ampliar seu campo de visão e fazendo com que ela comece a se (re)construir a partir desse novo convívio com espaços diferente, e começando a ir de encontro com as verdades absolutas pregadas pelo pai Eugene.

O espaço é um processo de construção, e o conhecimento geográfico não é condição suficiente e necessária para determinar um espaço, estando suscetível a constante mudanças, pois não é algo estático, neutro e fixo que se possa delimitá-lo, mas sim, uma produção aberta e múltipla, em que tem a possibilidade de vários espaços plurais e heterogêneos, possibilitando a inter-relação de vários espaços, como elementos de um corpo para a sua construção como um todo. Assim como acontece no romance *Hibisco Roxo*, a personagem Kambili tem a oportunidade de vivenciar vários espaços geográficos, casa do pai Eugene, em Enugu e da sua tia Ifeoma, em Nsukka, com ambientes totalmente diferentes, em que o processo de ir e vir da personagem, e as suas relações, consiga formar um espaço de descoberta e de construção, como afirma Massey (2008, p. 175); O espaço é construído a partir das inter-relações, entre lugares e sujeitos, como um elo, tendo em vista que ambos caminham lado a lado nas relações entre corpos políticos, contribuindo para a construção de sua identidade juntamente com seu espaço, seja ele físico ou psicológico, que pode ser modificado de acordo com suas relações afetivas.

Os vários espaços que são vivenciados pela protagonista causam várias sensações e sentimentos, e as ações constitui para a construção do espaço da personagem, que está a todo momento se modificando através dos acontecimentos e das relações afetivas, que de maneira significativa o modifica e é modificada simultaneamente, pois o ato de sair e desbravar causa-lhe o sentimento de não se (re)conhecer dentro do âmbito familiar. Pensando nisso, dentro de uma narrativa todos os cômodos da casa refletem muito sobre quem vive nela, principalmente o quarto, lugar de privacidade individual da mulher. É o que Perrot nos descreve ao entender o quarto como um lugar destinado ao feminino: “O quarto seria por excelência o lugar das mulheres, seu tabernáculo. Tudo concorre para encerrá-las aí: a religião, a ordem doméstica, a moral, a decência, o pudor (...)” (PERROT, 2011, p. 131). Neste viés, o quarto é o local onde se tem um pouco de liberdade de ser, de descanso, do sono, leitura, a meditação, rezar, o pensamento, sendo nele o território interno mais privado da pessoa, sendo também o lugar que todas mulheres deveriam ter o direito, como lugar só seu.

Na narrativa, a protagonista Kambili tem o quarto individual como espaço privado, se referindo sempre como “meu quarto”, o único lugar em que ela tem um pouco de “liberdade”, onde lá é dona dos seus próprios pensamentos, como nos diz: “Fiquei paralisada diante da escada, as mãos tremendo violentamente. Mas não pensei em tapar os ouvidos; não pensei em contar até vinte. Em vez disso, fui para o meu quarto, sentei na frente da janela e olhei o cajueiro” (ADICHE, 2011, p. 275). Sendo que no quarto ela tem o sentimento de segurança, de abrigo, o qual ela pode fugir de sua realidade diante de uma situação de medo, como ali na janela ao olhar para fora da casa ela tem esses minutos de liberdade de pensamento, começando a buscar inconscientemente sua autonomia.

Em um lugar de opressão a personagem procura um espaço só pra si, o seu quarto, que além de ser lugar de refúgio, também é o espaço com a possibilidade de pensar livremente, e com isto ter seus segredos como ressalta Michelle Perrot: “o quarto é apenas uma das formas do direito ao segredo”. É o momento de pensar de maneira livre, sem a presença do pai Eugene, como relata Kambili: “Quando ouvi papa chegando em casa do trabalho, saí do meu devaneio e olhei para o meu livro. Até então, eu estivera desenhando bonequinhos de palito num papel e escrevendo ‘Padre Amadi’ nele várias vezes. Rasguei o papel” (ADICHE, 2011, p.217). O amor impossível pelo pai é um de seus segredos, dentro de seu território particular, pensamento, pode imaginá-lo e amá-lo secretamente, e sonhar, com a sensação de leveza e de alegria que este sentimento lhe proporciona, mas rasga o papel para que seu pai não descubra. Apesar de estar em seu quarto, ela não tem total liberdade dentro deste local, pois não tem o direito de fechá-lo, sendo o pai um invasor deste espaço e de sua liberdade.

Assim, percebemos que na casa do pai Kambili demonstra sentimentos duais de amor e de medo, pois de certa forma se sente protegida, e está acostumada com os regimes de vivência da família, desenvolvendo uma falsa sensação de segurança, mas ao mesmo tempo tem medo do que pode acontecer diante da postura autoritária e abusiva de poder do pai, em que limita seu desenvolvimento e crescimento pessoal, no âmbito privado. Neste viés, segundo Okin:

“o privado” sendo usado para referir-se a uma esfera ou esferas da vida social nas quais a intrusão ou interferência em relação à liberdade requer justificativa especial, e “o público” para referir-se a uma esfera ou esferas vistas como geralmente ou justificadamente mais acessíveis. Algumas vezes é o controle da informação sobre o que ocorre na esfera privada que é destacado, algumas vezes é a liberdade em relação a ser observado, em alguns momentos é a liberdade em relação à interferência ou intrusão nas atividades, solidão ou decisões de alguém (OKIN, 2008, p.306).

Pode-se também pensar em um espaço privado como um espaço íntimo, só seu, em que se possa estar livre das amarras sociais, inerente a seu ser, sem a interferência de outros, e onde se tem liberdade, sendo um espaço solitário. Já o público, confere a exposição diária, o que se é visto socialmente sobre um sujeito político, através do que se permite mostrar, sendo um processo evolutivo, com o tempo se cria uma imagem a respeito do sujeito a partir do que ele tenta mostrar para uma sociedade, sendo o público uma visão sobre o coletivo e social.

O que vai nos enveredar pelas ideias de Spinoza a partir do texto de Vladimir Safatle *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, sobre a questão dos afetos, estes tido como as causas da natureza, considerado como um aumento ou diminuição das maneiras da potência de agir de um corpo e da mente simultaneamente, e para que se tenha um afeto é necessário ocorrer um encontro entre dois corpos, ou seja, um deixa suas impressões no outro,

por meio das afecções, para que depois essa ação consiga afetar outro corpo, e conseqüentemente a potência de agir do corpo e da mente. Assim, os corpos tem que ter primeiro as afecções para poder desencadear os afetos, seja eles bons ou maus, a partir de seus encontros, fortalecendo a sua potência de existir, sabendo que os afetos partem primariamente do desejo, alegria e tristeza, e que a partir destes três afetos primários pode-se desencadear outros como o amor e medo, o que notamos predominante na narrativa.

O sentimento paternal e o silenciamento, principalmente da personagem feminina Kambili, tem a ver com a relação vertical afetiva com seu pai, Eugene, em que possui um amor de posse que desencadeia constantemente um sentimento de medo. Kambili ver o pai com temor, fazendo com que seus comportamentos sejam moldados a partir dos paradigmas patriarcais e afetivos de Eugene, afinal, sua vida é adequada aos padrões impostos por ele. A relação (não) afetiva entre Kambili e Eugene paira entre o amor paternal e o medo, em que o desamparo afetivo constitui a construção da personagem.

O ESPAÇO (NÃO) AFETIVO DE KAMBILI

Partindo da noção de espaço e de afeto, a relação afetiva entre Kambili e Eugene se constitui a partir de relação de autoritarismo estrutural, já que a construção do espaço de não pertencimento e de reconhecimento da protagonista na narrativa, *Hibisco Roxo*, paira em dois tipos de afetos secundários, amor e medo. Nesse sentido, elucidado anteriormente, nota-se que só se constrói relações afetivas a partir das afecções, contato com outros corpos, sendo a relação de afeto de Kambili em seu núcleo familiar bastante negativo em relação a seu pai, pois é construída na base da opressão, subordinação, silenciamento, violência física e psicológica, o qual a personagem aceita essa condição por acreditar ser providência de Deus.

Quando se pensa em relação afetiva, o amor pode ser um sentimento bom ou ruim de acordo com sua imagem afetiva. No romance, o amor chega até a garota de forma negativa, pois na relação com o pai, camuflado de cuidado e carinho, é abusivo, como nos descreve a autora: “um gole de amor, era como papa chamava aquilo, pois a gente divide as pequenas coisas que amamos com as pessoas que amamos” (ADICHE, 2011, p.14), o chá quente é um amor que causa dor, desconforto, e continua: “dei um gole no chá Lipton (...) sentindo o amor queimando minha língua” (ADICHE, 2011, p. 37), aqui o reflexo do afeto é devastador para sua construção pessoal, pois a impossibilita de se desenvolver, tendo o amor como estrutura que não é recíproca em uma mesma perspectiva, só é benéfica para um lado, o masculino. Como ressalta pela voz de Beatriz Nascimento, a noção do amor é vista não de maneira erotizada, mas como objetificação do corpo feminino através do amor, o qual através do poder masculino se auto justifica para manipular as atitudes da garota, e acrescenta que:

(...) qualquer expressão do feminino é revestida pela instituição moral. Representa em si a desigualdade caracterizada pelos conflitos entre submissão x dominação; atividade x passividades, infantilização x maturação. A contrapartida a esse estado de coisas coloca a mulher num papel desviante do processo social, onde a violência é a negação de sua auto-estima (RATTS, p. 127-128).

Nesse sentido, o amor é apresentado como fonte que possibilita revalidar hierarquicamente o poder masculino, em detrimento do corpo da mulher, pois o gênero feminino assume posições de inferioridade, através de constantes violências, colocando-o em posição de

dominador e de dominado respectivamente, manipulando a personagem a assumir o lugar de submissão, transformando em um corpo “dócil” e “útil”, as vontades do que detém o poder, masculino, em que o sujeito feminino acredita veementemente que aquelas atitudes do outro, mesmo sendo negativa, são mesmo por amor e melhores para si, desencadeando o sentimento de culpa, impossibilitando de reagir dentro desses espaços de marginalidade, desencadeado por situações de opressão e autoritarismo.

Sabendo que os afetos são modelos relacionais de maneira inconsciente, na narrativa o medo também é um afeto que se torna predominante na personagem, causado a partir de maus encontros vivenciado pelo “amor” do pai, diminuindo sua potência de agir, pois ela se encontra na posição de desamparo, como na passagem: “Medo. Eu já conhecia o medo, porém quando o sentia ele nunca era o mesmo da outra vez, como se viesse em sabores e cores diferentes” (ADICHIE, 2011, p. 209). A narradora vivia em um ambiente cercado constantemente pelo medo, dentro e fora da casa do pai, Eugene, sendo cada situação uma sensação diferente vivida pela protagonista Kambili.

O sentir, marcado pela instabilidade, faz com que ela não consiga reagir, ou seja, ter a potência de agir diante das situações de violência sofrida pelo pai, em si camuflado de um amor paternal, tendo uma relação predominantemente passiva, considerado como um estado menor (tristeza) que só pode ser quebrado por um afeto de potência de agir maior (alegria), uma vez que a personagem estava sempre à espera da aprovação do pai em todas as atividades que era imposta, e segundo Spinoza (2007, p. 57); quando se tem medo, o outro é sempre um invasor em potencial, admitindo/legitimando o poder do outro, sobre seus receios, que necessariamente necessita de um sujeito que o respeite e acredite em sua autoridade e moral, colocando o seus desejos em dúvida do que pode ou não acontecer, ou saber que alguma coisa está sempre preste a acontecer em sua vida. O temer que algo aconteça ou não, desencadeia um sentimento de instabilidade, suscetível a mudanças. Kambili demonstra dentro da narrativa esta instabilidade, em que o medo vem de diferentes proporções, mas sempre é esperado que alguma coisa aconteça em relação as atitudes de seu pai, marcado por um ambiente de violências que instaurou o medo aterrorizante na personagem, como no fragmento a seguir:

Entrei na banheira e fiquei parada, olhando para ele. Não parecia que Papa ia pegar um galho, e senti o medo, ardente e inflamado, encher minha bexiga e meus ouvidos. Não sabia o que ele ia fazer comigo. Era mais fácil quando eu via o galho, porque podia esfregar as palmas das mãos e retesar os músculos das panturrilhas para me preparar. Mas Papa jamais me pedira para ficar de pé dentro da banheira. Então percebi a chaleira no chão, ao lado dos pés de Papa, a chaleira verde que Sisi usava para ferver água para o chá e para o garri (...) (ADICHE, 2011, p. 206).

Uma das cenas de violência sofrida pela personagem, e ela não sabia o que esperar daquele “castigo”, pois era diferente de todos os outros já sofridos, afinal, quando se sabe o que vai acontecer é mais fácil, tem como se preparar. Mas esse momento não, queimar os pés com água fervente dentro da banheira, não passava pela cabeça da protagonista, até visualizar a chaleira, a qual o pai justificava como forma de amor e como didática de “educar” a filha a não andar mais nos caminhos considerado por ele “errados”. Todo pensamento fundamentado em seus preceitos religiosos católicos, que ditava todos os comportamentos aceitáveis ou não para toda a sua família.

O medo se apresenta como parte paralisante na protagonista, o qual toda vez que se percebe a possibilidade de punição pelo pai, esteja ele presente ou não, o medo a invade. O afeto do pai com Kambili como ressalta Mary Wollstonecraft, que apesar de ter uma perspectiva francesa traz contribuições que paira no texto de Chimamanda, lembra que “o afeto paternal é, talvez, a modificação mais cega do perverso amor próprio” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p.215); visto que o pai reflete em suas atitudes, o seu não aceitação com sigo mesmo, e sua cultura, refletindo isto na maneira como ele trata seus filhos.

No entanto, o obedecer incondicionalmente se esvai a partir do contato com a família de Ifeoma, que tem o poder modificador e despertador para novas visões sobre o seu contexto, em que “A afeição parental, de fato, em muitas mentes, é apenas um pretexto para tyrannizar, podendo-se fazer com impunidade” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 216), daí vimos a opressão e a violência dentro de seu próprio lar, em que a privacidade proporciona o sigilo dessas agressões, e a figura paterna se ver livre para cometer constantes agressões, físicas e psicológicas em sua filha, que o silêncio e o não conhecimento da sociedade sobre as agressões no âmbito privado/doméstico lhe proporciona. Diante dessas elucubrações, Safatle nos diz que:

(...) a possibilidade de estabelecer relações através de contratos que determinem lugares, obrigações, previsões de comportamento, estariam vinculadas a circulação do medo como afeto instaurador e conservador de relações de autoridade. Esse medo teria a força de estabilizar a sociedade, paralisar o movimento e bloquear o excesso das paixões (SAFATLE, 2016, p. 28).

Notadamente, existe em Eugene uma autoridade de poder hierárquico perante a personagem, que a paralisa e a silencia, sendo o medo uma das paixões que impede o sujeito de reagir, diante as situações de violência, legitimando o poder da figura masculina, que foi concedida a ele socialmente, e conservado pela culpa que o sujeito carrega por não seguir as determinações, de uma figura de autoridade.

Com isso, as relações familiares de Kambili mostra o seu sofrimento através dos afetos que acerca dentro da sua estrutura familiar, a relação paternal de Eugene com a filha nos possibilita visualizar o amor como forma de propriedade que desencadeia um medo invasor na personagem, ou seja, a garota, em um primeiro momento, não se sente confortável na casa da sua tia, pois eles tinham comportamentos e rotinas diferentes da que ela estava habituada, acreditando ficar desamparada sem o modelo de vida ditado pelo seu pai, como podemos perceber no texto literário: “não consegui encontrar palavras em nossa língua para explicar que sentia um nó na garganta só de pensar em ficar cinco dias sem ouvir a voz de Papa ou seus passos na escada” (ADICHE, 2011, p.118). Chimamanda mostra que a personagem tinha um sentimento de dependência do pai, que desencadeava o medo de não estar perto dele e consequentemente fora da casa, lugar de sua zona de conforto, mesmo diante de situações de violência, mas por estar “acostumada” a esse contexto, levando-a a crer que aquilo é o comum, o normal.

Com o transitar entre os espaços, Kambili experimenta novas relações, inclusive com o padre Amadi, o que desperta na personagem um novo tipo de afeto, que ela não conhecia, que é crucial para seu florescer, capaz de modificar outras imagens já existentes, permitindo a potência de existir, proporcionando à alegria na personagem:

(...) Será que padre Amadi não sabia (...) que eu não precisava ser persuadida a ir ao estádio, ou a qualquer outro lugar, com ele? Os eventos da tarde passaram como um filme em minha mente quando eu saí do carro diante do prédio de tia Ifeoma. Eu sorria, corria, rira. Meu peito estava repleto de alguma coisa parecida com espuma de banho. Leve. A leveza era tão doce que eu podia sentir seu gosto na língua, tinha a doçura de um caju maduro, amarelo-vivo (ADICHE,2011, p. 192).

Na casa de sua tia Ifeoma, em Nsukka, Kambili conheceu o Padre Amadi, cuja presença despertava a vontade de viver, a alegria (maior potência de agir), o amor, diferente do paternal, sugerindo sentir novas sensações e sentimentos, proporcionando-a felicidade de momentos jamais vividos, que a despertou a viver de maneira mais leve, natural. Nesse sentido, o filósofo Safatle (2016) nos lembra que “nossa sujeição é afetivamente construída, ela é afetivamente perpetuada e só poderá ser superada afetivamente, a partir da produção de uma outra *aisthesis*²⁰¹ (SAFATLE, 2016, p.26). Em que a sujeição que Kambili tinha com o pai só começa a ser desvinculada a partir do momento que ela é exposta a novas relações, através de novas experiências, antes não sentidas, o contato com nova forma de amor, pelo padre Amadi acaba despertando-lhe a felicidade. Como ressalta Safatle (2016, p. 23) “há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuído para que novos circuitos de afetos apareçam”, sendo assim necessário que um corpo experiencie coisas novas e diferentes para que consiga começar a aflorar novas emoções e sentimentos a partir das relações de afecção com outras pessoas e espaços.

Desde sempre Kambili teve restrições a vida e ao conhecimento, e com isso acreditava que voar era impossível, e se conformava com o que lhe era imposto, por um afeto paternal que limitava o desenvolvimento da garota, através do autoritarismo criou-se um estereótipo de sujeição, de medo, o qual almejava apenas os desejos do pai, só com o desbravar de novos caminhos começa a ver, a partir de outra ótica, a sua realidade, em comparação com a da família de sua tia Ifeoma. No romance:

tia Ifeoma fazia com os meus primos, obrigando-os a ir cada vez mais alto graças à forma como falava com eles, graças ao que esperava deles. (...) Comigo e com Jaja, era diferente. Nós não saltávamos por acreditarmos que podíamos; saltávamos porque tínhamos pânico de não conseguir (ADICHE, 2011, p. 238).

Como pudemos refletir, o sentimento de liberdade já desabrochava em sua mente, causando-lhe o medo de não conseguir saltar, como fazia seus primos de maneira tão natural, era o que mais a aterrorizava. Por ser cativo, mudar para se reconhecer era uma necessidade que ela tinha em seu íntimo, não porque era incentivada a desbravar novos mundos, a viver e adquirir novos conhecimentos, mas sim por necessidade inconscientemente de sair de um estado de subordinação causada pela sua relação paternal. Com isto mostrando que o desbravar é essencial para que ela pudesse se desenvolver tanto no âmbito privado como no público.

É interessante destacar que é por meio do caos e do conflito de afetos que começa a gerar o impacto da mudança em Kambili, ou seja, a partir das intervenções com a família de sua tia Ifeoma, causando um processo de desordem, pois a protagonista começa a ter um olhar mais crítico diante as situações vivenciadas. Assim, o ato de ir e voltar e não se acomodar faz com que a personagem saia do lugar de subordinação passiva e comece a reagir diante das atitudes de

²⁰¹ Palavra grega que significa "faculdade de sentir" ou "compreensão pelos sentidos".

violência do pai dentro de casa, começando a ver a realidade com um outro olhar, possibilitado pelo transitar entre os espaços geográfico e afetivo, o qual foi decisivo para a criação de novos elos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de *Hibisco Roxo* de Chimamanda Ngozi Adiche nos possibilita experienciar várias emoções pelas constantes surpresas apresentadas durante a história, de maneira emocionante e angustiante, escancarando através da ficção realidades que são vivenciadas por várias famílias em nossa sociedade contemporânea, possibilitando ver como os valores de um indivíduo é construído e moldados de acordo com os valores culturais, sociais, costumes e regimes o qual à ela é imposto.

Em um espaço que o totalitarismo reina, desencadeia o “poder de soberania” masculina, o qual impõe a mulher a assumir papéis de inferioridade que não são seus, para poder (sobre)viver em uma sociedade machista que delega as mulheres deveres e aos homens todos os direitos, revalidado pelo silenciamento e omissão dos casos de violências sofridos por mulheres dentro do microsistema familiar, o qual deveria ser de afetos positivos e acolhimento, e acaba muitas vezes sendo um espaço de dor e sofrimento. Daí a importância de conhecer narrativas que abordem temáticas que escancarem problemas sociais e de preconceito estrutural de gênero dentro do âmbito doméstico, que infelizmente ainda é um modelo enraizado dentro das sociedades, que prejudica drasticamente o desenvolvimento pessoal, social e cultural da mulher. É sabido que toda e qualquer tipo de violência, seja ela física, psicológica, no âmbito privado ou público, é constituído crime, mas infelizmente são práticas constantes na Nigéria, maior país do continente Africano, em que a naturalização de violência doméstica é grande, e pedir ajuda muitas vezes se torna difícil.

O texto traz um olhar sobre o texto literário, que não se esgota aqui, muito mais precisa ser dito e analisado, acreditamos na importância de narrativas que mostra o poder da escrita feminina, que ao longo do tempo vem se fixando no campo literário como processo de ressignificar espaços que antes não eram habitados por elas. Diante disto, o romance além de trazer reflexões acerca de problemas sociais, mostra que é necessário se ter conhecimento sobre estas temáticas, dentro das narrativas, possibilitando que muitas mulheres se reconheçam dentro destas narrativas e com isto acione gatilhos para se possa sair de espaços de violências, e subordinação. Mesmo diante de um contexto que não possibilite isso, o se movimentar e descobrir novos horizontes é de fundamental importância para a vida, para se conhecer e crescer apesar das adversidades da vida o qual nos é imposta, para poder desabrochar, retratado como o hibisco roxo que apesar de uma flor rara nasce em qualquer solo fértil, assim somos nós, é necessário condições para se desenvolver, como símbolo de resistência.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi, **Hibisco roxo**. Tradução Julia Romeu, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

MASSEY, Dorren B. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**, tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2008.

OKIN, Susan Moller. **Gênero, o público e o privado.** Estudos Feministas, Florianópolis, 16(2): 440, maio-agosto/2008.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** Instituto Kuanza e Imprensa Oficial. São Paulo, 2006.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: Corpo político, desamparo e o fim do indivíduo.** 2ª edição revista, autêntica, 2016, PDF.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Direitos das mulheres.** Tradução e nota de Andreia Reis do Carmo. São Paulo; Edipro, 2015.

REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO FEMINISTA EM *ALGUM AMOR QUE NÃO MATE* DE DULCE CHACÓN

MAYRA MARTINS GUANAES ²⁰²

RESUMO: Este artigo apresenta parte dos resultados da dissertação *Tradução e estudo do romance Algún amor que no mate de Dulce Chacón* e reflexões sobre o processo de tradução do romance, a partir das premissas teóricas sobre tradução e questões de gênero propostas por Blume (2010), Castro (2017), Chamberlain (1992), Agorni (2005), Bartrina (2001), Kord (1994), Simon (1996) Simons (2001) e Moi (2004). Dulce Chacón (1954-2003) foi uma das autoras que se destacou na literatura espanhola durante a década de 90. Seu primeiro romance, *Algún amor que no mate*, foi publicado no ano de 1996, em Barcelona, pela editora Plaza & Janes, e em 2007 republicado na coletânea de romances da autora, *Trilogía de la huída* pela editora Alfaguara, com outros dois romances posteriores: *Blanca vuela mañana* (1997) e *Háblame, musa de aquel varón* (1998). *Algún amor que no mate* aborda a violência de gênero, tema este que é retomado em outras de suas obras, anos depois. No mesmo ano de publicação, o romance teve três edições em três meses e é considerado a obra que alavancou a produção literária da autora. Em 2002, o romance foi adaptado para o teatro pela própria Dulce Chacón e encenado pela *Noviembre Compañía de Teatro*. Como o tema de *Algún amor que no mate* é a violência de gênero, ao nos debruçarmos sobre a tarefa de traduzir este romance escrito por uma mulher, nos questionamos: qual o papel de quem traduz? Quais são as implicações de traduzir uma obra que retrata a violência de gênero? Como potencializar uma tradução tendo em vista os Estudos de Gênero?

PALAVRAS-CHAVE: Dulce Chacón; tradução feminista; violência de gênero; literatura espanhola

O objetivo deste artigo é apresentar parte dos resultados da dissertação defendida em 2020, *Tradução e estudo do romance Algún amor que no mate de Dulce Chacón*, realizada na Universidade Federal de São Paulo sob a orientação da Prof^a. Dra. Paloma Vidal e da Prof^a. Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro. Neste sentido, pretendo compartilhar algumas reflexões sobre o processo de tradução do romance.

Na apresentação do Colóquio Internacional de Literatura e Gênero que ocorreu em outubro de 2020, comentei uma das partes da minha dissertação, que inclusive, cresceu muito depois que eu participei em 2018 deste mesmo Colóquio na UESPI. Voltei de Teresina com muitas ideias e caminhos para minha pesquisa, especificamente no que diz respeito à articulação entre as teorias de tradução feminista e a tarefa de traduzir um romance sobre violência de gênero escrito por uma mulher. Além da tradução, minha dissertação também apresentou uma análise focada nas questões literárias do romance e também no tratamento estético da violência de gênero. Neste artigo compartilho, mais especificamente, a contribuição do arcabouço teórico de tradução feminista para o meu trabalho e as reflexões realizadas sobre a intersecção entre os Estudos de Tradução e os Estudos de Gênero.

²⁰² UNIFESP

Dulce Chacón é considerada uma das principais escritoras espanholas dos anos 90, sua obra é mencionada pela crítica literária da época apontando que naquele momento, a produção de Dulce Chacón já era relevante. *Algún amor que no mate*, foi o primeiro romance de Dulce Chacón. Publicado em 1996, teve uma boa recepção pela crítica, chegando a ser adaptado para o teatro em 2002 pela própria autora. Sobre este romance, José Saramago considerou que Chacón apresenta “domínio de uma linguagem imediata para chegar aos tons mais sutis da expressão” (apud RUBIO, 1996). A década de 90 é importante na carreira da autora porque marca o início de suas publicações e, desde então, Dulce Chacón já demonstrava um interesse em explorar a subjetividade feminina em narrativas em 1ª pessoa e expor como muitas vezes o corpo feminino é representado como uma posse do homem.

Em relação ao seu estilo, *Algún amor que no mate* é uma narrativa em primeira pessoa dividida em 74 partes curtas, com frases e parágrafos também curtos. Temos uma narradora que também é personagem e é quem conta a história de Prudencia, a protagonista do romance. A princípio, Prudencia parece uma segunda personagem. No entanto, quando chegamos à metade do enredo, é possível constatar que Prudencia e a narradora são a mesma pessoa, de modo que, ao narrar como se existissem duas personagens e não uma, cria-se um efeito de distanciamento sobre os episódios narrados, dessa forma quando conta os episódios mais dramáticos sobre os maltratos que sofre por parte do marido, a narradora-personagem escolhe dizer que são acontecimentos da vida de Prudencia e não da própria vida.

O foco do enredo de *Algún amor que no mate* é a vida conjugal de Prudencia, desde o dia de sua noite de núpcias até o dia de sua morte. O enredo não é linear, sendo que os acontecimentos narrados não seguem a sua ordem cronológica. Além disso, a narrativa alterna as memórias da narradora-personagem e de Prudencia com acontecimentos do presente, como o que essas duas personagens estão pensando e o que está acontecendo no momento em que a narração acontece. No tempo presente da narrativa, as personagens estão hospitalizadas após tentarem suicídio e o romance é construído como se fosse uma reflexão sobre o que aconteceu antes disso.

Sobre o enredo do romance, Tienza-Sanchez comenta como se estabelece o tempo na narrativa e coloca que a narração do romance intercala a vida presente da protagonista com acontecimentos do passado, usando a interlocução que faz entre sua vida e a vida de Prudencia, que a autora chama de “projeção”:

*La protagonista intenta asumir su infierno a partir de la interlocución que establece entre ella y su proyección. Asimismo, los saltos cronológicos de la acción recordatoria desvelan el carácter violento del esposo y la incapacidad de Prudencia de percatarse de ellos, debido a su educación como mujer*²⁰³ (TIENZA-SANCHEZ, 2010, p. 25)

Dulce Chacón foi uma das autoras que contribuiu com a revisão dos modelos conservadores de mulher na literatura espanhola, abrindo espaço para que outras mulheres também escrevessem, publicassem e refletissem sobre sua própria produção. Ao longo de sua vida, também se envolveu na luta pelos direitos das mulheres. A produção literária da autora, relativa à violência de gênero é, inclusive, anterior à homologação da Lei Orgânica de Medidas de Proteção Integral contra a Violência de Gênero, que só foi decretada na Espanha em 2005, mais de uma década depois da publicação de *Algún amor que no mate*.

²⁰³ A protagonista tenta assumir seu inferno a partir da interlocução que estabelece entre ela e sua projeção. Também, os saltos cronológicos da ação de recordar revelam o caráter violento do esposo e a incapacidade de Prudencia de perceber isso, devido a sua educação como mulher submissa.

Embora seja uma escritora reconhecida na Espanha e até pesquisada recentemente no Brasil, as obras de Chacón ainda não tinham sido traduzidas para a língua portuguesa, fato que provavelmente causa dificuldades de acesso à sua obra. Este é um fator que também mobilizou a tradução do romance *Algún amor que no mate*. Entretanto, para traduzir uma autora cujas obras abordam as questões de gênero, era preciso o apoio de referenciais teóricos que também dialogassem com estas questões. Antes de compartilhar o processo de tradução no Colóquio Internacional de Literatura e Gênero de 2018, tínhamos pouco contato com as perspectivas teóricas das traduções feministas. Foi desse colóquio que trouxemos boa parte das referências que estão na composição do arcabouço teórico da dissertação.

A INTERSECÇÃO ENTRE ESTUDOS DA TRADUÇÃO E ESTUDOS DE GÊNERO

Para fundamentar a tradução do romance *Algún amor que no mate* tivemos como ponto de partida, o levantamento histórico sobre os estudos no campo das traduções feministas realizados pela pesquisadora Rosvitha Blume (2010) no artigo *Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero* e pela pesquisadora Olga Castro (2017) em *(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?* com tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza.

Os Estudos da Tradução e os Estudos de Gênero estabeleceram-se ambos em meados dos anos 70 e possuem dois pontos em comum: o interesse pela linguagem como questão teórica e a interdisciplinaridade. Ao aprofundar-se nas questões tradutórias, os Estudos de Tradução passam a compreender que a tarefa de traduzir está além da transferência linguística de uma língua para outra, refletindo acerca das questões que envolvem uma tradução, considerando assim a dimensão política da linguagem, uma vez que esta é atravessada pelas relações de poder presentes na sociedade. E essa é também uma das premissas dos Estudos de Gênero.

Para Rosvitha Blume (2010), a intersecção entre estes dois campos investigativos é muito frutífera. A pesquisadora agrupa as pesquisas de gênero com foco em aspectos de tradução em quatro blocos: pesquisas sobre o trabalho de tradutoras ao longo da história; pesquisas que visam oferecer propostas de práticas para a tradução feminista; pesquisas que abarcam a crítica feminista de tradução de obras literárias ou de textos teóricos e pesquisas sobre questões de política da tradução na atualidade.

Da intersecção entre os Estudos de Tradução e os Estudos de Gênero, surge no Canadá, na década de 80, uma corrente de tradução feminista que realiza uma revisão crítica e questiona o suposto caráter neutro e objetivo em diferentes disciplinas das ciências e das humanidades, mostrando que estas, muitas vezes, atendem a critérios patriarcais. Assim, o papel de quem traduz também passa a ser questionado.

Neste contexto, a ideologia aparece como um conceito que tem importância no ato de traduzir, tendo em vista que se apresenta como um conjunto sistemático de “valores e crenças compartilhadas por uma dada comunidade, que formam as interpretações e representações de mundo de cada pessoa e também de quem traduz” (CASTRO, 2017, p. 220).

Sendo assim, a tradução feminista canadense defende a articulação entre a ideologia feminista e a tradução para que seja possível tirar a carga patriarcal da linguagem em obras traduzidas, pois as tradutoras/pesquisadoras desta corrente entendem a tradução como “uma continuação do processo de criação e circulação de significados dentro de uma rede contingente de discursos” (CASTRO, 2017, p. 222).

Castro comenta o ensaio *The metaphors of translation* (1992), de Lori Chamberlain. Nele, a pesquisadora percebe que vários discursos teóricos sobre tradução partem de perspectivas misóginas, reforçando estereótipos de gênero. Temos como exemplo, a metáfora *belles infidèles* utilizada por Gilles Ménage no começo do século XVII para definir o procedimento bastante comum no classicismo francês, quando era comum que os tradutores tentassem melhorar o texto de origem, tornando-o menos “fiel” para que resultasse “belo”. Esta metáfora compara as traduções com as mulheres, as quais para Gilles, aparentemente, se são *belles* (belas, bonitas), são também *infidèles* (infieis). As metáforas com base em estereótipos de gênero também podem ser observadas em outros termos muito utilizados como “paternidade do texto”, “penetração do texto de partida”, “tradução fiel”, “traição da língua”, etc.

Em relação à historiografia, pesquisadoras como Agorni (2005), Bartrina (2001) e Kord (1994) apontam como a tradução podia ser uma via de mão dupla. Embora a missão de traduzir grandes clássicos ficasse sob responsabilidade dos homens, a própria tradução era considerada uma atividade feminina, por assemelhar-se a uma tarefa reprodutiva. Historicamente, as mulheres tiveram seu acesso à escrita autoral negado, mas traduzir era uma tarefa permitida a elas, por ser considerada uma tarefa menor.

Mesmo assim, a tradução se constituiu como um meio para as mulheres que queriam adentrar no universo literário. Inclusive, algumas produziam suas próprias obras assinando a autoria com pseudônimos masculinos e a tradução com seu próprio nome. Assim, observamos a tradução como uma atividade que mantinha as mulheres à margem da produção intelectual e literária, mas também como um fazer que impulsionava a entrada delas na literatura.

Realizar uma recuperação de autoras ignoradas ao longo do tempo é outro escopo dos Estudos de Gênero e dos Estudos de Tradução. Justamente pela desigualdade de gênero presente na sociedade, o cânone literário é formado por obras escritas majoritariamente por homens. Então, ao tomarmos contato com os cânones, parece válida a questão: As mulheres não escreviam?

Diante da desigualdade de gênero presente nas sociedades, é possível inferir que muitas obras produzidas por mulheres, apesar de também relevantes, podem ter sido ignoradas ou não traduzidas, perdendo-se, assim, durante várias décadas. Neste caso, os Estudos de Gênero também contribuem com o pensamento crítico sobre tradução, questionando quais os critérios para as escolhas do que será traduzido e quem decide o que será traduzido, tornando a atividade de tradução menos discriminatória.

Para Castro (2017), é notável a existência de obras relevantes produzidas por mulheres e sua recuperação e tradução colaboram com a reflexão e ampliação do que é ser mulher ao redor do mundo, já que muitas vezes os homens são representados como uma categoria heterogênea, cheia de faces diferentes, enquanto as mulheres, ao serem representadas, muitas vezes parecem uma categoria homogênea, sem nuances.

Outro tópico importante é a crítica de obras produzidas por mulheres, mas traduzidas por homens. Além de Castro, as pesquisadoras Simons (2001) e Moi (2004) apresentam trabalhos que estudam a tradução para o inglês de *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir e comprovam que o tradutor suprimiu várias partes do texto original em francês, chegando a eliminar páginas inteiras. As escolhas do tradutor alteraram a recepção que a obra produziu no público anglófono, aparentando ser uma obra desconexa e imatura, mas que na realidade sofreu uma tradução injusta.

A forma como o tradutor interpreta o texto e o apresenta em outra língua pode modificar a recepção do texto no público de chegada. Certas escolhas lexicais podem ressaltar questões relevantes do texto, potencializando-as, mas também podem causar o silenciamento de outros aspectos importantes do texto de partida. Esta é outra área na qual os estudos investigativos de Tradução e Gênero se debruçam a fim de observar escolhas feitas durante o processo de tradução, focando nas questões de gênero. No livro *Gender in Translation*, Simon questiona até que ponto o papel de quem traduz se mistura com valores sociais e como as posições da hierarquia social são refletidas no campo literário já que é perceptível que o trabalho da tradução é permeado por relações de poder em que os papéis de gênero têm influência.

A partir desses estudos e questionamentos sobre o papel de quem traduz, nos perguntamos então: Quais as implicações em ser uma mulher traduzindo a obra produzida por outra mulher a respeito da violência de gênero? Quais as particularidades envolvidas neste processo tendo em vista as questões de gênero ao traduzir?

A TRADUÇÃO DO ROMANCE *ALGÚN AMOR QUE NO MATE*

O contato com as pesquisas das teóricas feministas foi importantíssimo para despertar a nossa atenção para as questões de gênero presentes no texto. Estivemos preocupadas em não promover apagamentos da violência ao traduzir. No entanto, também é preciso dizer que o texto literário possui um funcionamento singular e não é possível torná-lo mais feminista – a própria narração de *Algún amor que no mate* demonstra uma consciência em relação à violência de gênero que se desenvolve aos poucos.

Foi preciso controlar o ímpeto de não denunciar a violência antes que a narradora o fizesse. Na metade do romance temos uma cena de violência sexual, que serve para ilustrar esta questão. Temos um trecho assim: *Y allí mismo, en el comedor, la violentó dos veces*. Havíamos traduzido o verbo *violentó* por “estuprou”, que em português é mais explícito em relação à violência sexual. Chacón, porém, usou o verbo *violentar* que em espanhol é menos direto que *violar*. Depois da qualificação do trabalho, modificamos a primeira tradução e mantivemos o verbo *violentar* que tem equivalência na língua portuguesa. Então para a publicação do trabalho ficamos com a seguinte tradução “E ali mesmo, na cozinha, a violentou duas vezes”.

É perceptível que Dulce Chacón escolheu um termo menos direto e até mesmo, ambíguo e justamente porque conhecemos as teorias feministas não poderíamos mudar o tom do texto, pois essa ambiguidade que a autora do romance deixa também faz parte da construção poética do romance.

Assim, as pesquisas que mesclam os Estudos de Tradução e os Estudos de Gênero nos convidam a refletir também sobre a escrita deste trabalho, tanto sobre o processo de tradução do romance *Algún amor que no mate*, de Dulce Chacón, quanto sobre o estudo teórico e análise do romance, no sentido de que a linguagem muitas vezes está pautada por perspectivas patriarcais e ideologias dominantes. Por isso, escolhemos como principal dicionário monolíngue o *Diccionario de uso del español* María Moliner por ter sido produzido por uma mulher, dialogando assim com o tema da dissertação.

As ideias propostas pelos Estudos de Gênero têm ressonância em nossa tradução e também em relação a como utilizamos a linguagem e de qual forma escolhemos o arcabouço teórico desta pesquisa, cujo objetivo é também refletir sobre como visibilizar a produção das

mulheres, escritoras, tradutoras e pesquisadoras, uma vez que temos consciência dos apagamentos históricos devidos à desigualdade de gênero.

Sendo assim, consideramos a tradução feminista em nossas reflexões, sobretudo, como uma postura que adotamos ao traduzir, entendendo essa postura como uma possibilidade de enunciação crítica que dê espaço para as pluralidades do texto literário.

REFERÊNCIAS

AGORNI, Mirella. **A Marginal(ized) Perspective on Translation History: Women and Translation in the Eighteenth Century.** In: *Meta* 50:3, 2005. pp. 817-830.

BARTRINA, Francesca. **Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura.** Vic: Eumo, 2001

BLUME, Rosvitha Friesen. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero. **Fragmentos.** Florianópolis, n. 39, 2010.

CASTRO, Olga. **(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?.** Tradução: Beatriz Regina Guimarães Barboza. *TradTerm.* São Paulo: v. 29, julho, 2017.

CHACÓN, Dulce. **Algún amor que no mate.** 3.ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1996.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the Metaphorics of translation. In: VENUCCI, Lawrence (ed.). **Rethinking Translation.** Discourse, Subjectivity, ideology. Londres & Nova York: Routledge, (1988)1992, pp. 57-74

KORD, Susane. The Innocent Translator: Translation as pseudonymous behaviour in eighteenth-century German women's writing. In: **The Jerome Quarterly** 9, 1994. pp. 11-13, 1994.

MARÍA MOLINER. **Diccionario de uso del español.** 2. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

MOI, Toril. While We wait: Notes on the English Translation of The Second Sex. In: GROSHOLZ, Emily (ed.). **The Legacy of Simone de Beauvoir.** Oxford: Oxford University Press, 2004. pp. 37 - 68, 2004

RUBIO, Andrés Fernández. Dulce Chacón publica una novela contra las parejas convencionales. **El País,** Madrid, feb. 1996. Seção Cultura. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1996/02/16/cultura/824425204_850215.html> Acesso em: 31 ago. 2017.

SIMON, Sherry. **Gender in translation.** London: Routledge, 1996.

SIMONS, Margaret A. **Beauvoir and The Second Sex**. Feminism, Race and the Origins of Existencialism. Maryland: Rowman & Littlefield, 2001.

TIENZA-SANCHEZ, Veronica. **La reescritura de la subjetividad femenina en las obras de Dulce Chacon, Lucia Etxebarria y Najat El Hachmi**. Florida: University of Flor

DAS MARGENS: UM SONHO DE LIBERDADE

MARIA LUANA CAMINHA VALOIS

RESUMO: Esta investigação surge da leitura da obra *El arroyo de la llorona y otros cuentos*, da autora Chicana Sandra Cisneros, desde uma visão analítica- crítica que dialoga com os estudos de Gênero, o Feminismo Chicano e as Teorias da Crítica Literária e dos Estudos Culturais. Assim, a partir da compreensão de que a Literatura é uma expressão artística que, entre outras vantagens, remonta sociedades e nos possibilita (re)conhecer culturas e expressões de vida, defendemos que a escrita marginalizada das mulheres Chicanas precisa ser pensada dentro do ambiente acadêmico, pois esta iniciativa fissa o cânone masculino-hetero e branco que conhecemos, nos possibilitando perceber outras formas de ser, viver e conhecer ao outro. Dessa forma, temos como objetivo analisar a obra mencionada para refletir sobre Os estereótipos sobrepostos à mulher pela tradição. À luz de autores como ANZALDÚA (1987); BADINTER (1985); BHABHA (2013); CISNEROS (1996); HALL (2003) e HOOKS (2018), foi possível refletir a respeito de tais temas. Logo, consideramos que esta pesquisa corrobora em direção de um entendimento mais generoso das relações humanas, além de promover uma reflexão sobre autonomia, respeito e alteridade, apreendidos nas letras da autora pesquisada.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Literária; Estudos Culturais; Feminismo Chicano; Sandra Cisneros.

Percebemos que ao longo da historiografia ocidental, é possível compreender que as mulheres são concebidas como sujeitos desprestigiados. Igualmente notamos, ao decorrer das leituras literárias clássicas, a reprodução de um senso comum em relação ao ser-feminino na sociedade, desde a antiguidade até os dias atuais. Deste modo, propomos refletir sobre aspectos da constituição sociocultural, como uma base para reconsiderar as relações sociopolíticas e desconstruir o entendimento de que existe uma hierarquia entre Gêneros.

Igualmente, este debate surge da necessidade de adicionar às discussões teóricas existentes uma reflexão centrada na compreensão da mulher para além da perspectiva biológica. Portanto, nos propomos a discutir a visão essencialista do feminino, refletindo sobre as reproduções desta falácia no contexto social, histórico e político como forma de controle social, assim, buscamos desnaturalizar a homogeneização do ser-feminino.

Consideramos, então, fundamental discorrer sobre a questão mencionada a partir de textos literários para, com base nisto, construir a reflexão sobre as possibilidades do ser mulher, para isso, estamos nos baseando na autora Sandra Cisneros, como foi discutido anteriormente, pois, de acordo com Bhabha (2013), nos textos literários podem ser percebidos os efeitos sociais do deslocamento cultural e do movimento diaspórico.

Assim, intuimos que aqueles que eram vistos como sujeitos marginalizados, ganham voz em narrativas repletas de marcas constituintes das singularidades que (des) constroem os

pressupostos antes naturalizados, por isso, reforçamos o caráter inovador da obra de Cisneros, bem como a sua importância para o âmbito da crítica literária.

Destarte, apresentamos a obra que vamos nos debruçar: publicado em 1994, o exemplar **El Arroyo de la Llorona e otros cuentos**¹, narra a história de mulheres mexicanas que vivem sob as regras do patriarcado. Em sua obra, Sandra Cisneros ressignifica alguns mitos e símbolos da cultura mexicana, tais como La Llorona, todas ligadas aos estereótipos femininos ainda hoje presentes na sociedade, tais como a mulher pura e ideal para o matrimônio, a traidora e a histérica. O esforço de Cisneros consiste em distanciar tais símbolos de sua conotação tradicional e transformá-los em uma via de luta contra o sistema patriarcal. Assim, a obra que propomos analisar não mais servirá para reforçar a identidade da mulher construída pelo patriarcado, pois pretendemos usá-lo como símbolo da libertação feminina de relações opressoras.

Cisneros nos apresenta a vida de mulheres e seus filhos, descendentes de mexicanos, mas nascidos nos EUA, vivendo em condições de opressão dupla, por serem mulheres e por pertencerem a um grupo étnico marginalizado. Vivem em um entrelugar, com um cotidiano permeado, de um lado, por suas heranças mexicanas e, de outro, por uma realidade de comportamentos e tradições que aumentam a sua situação de sujeito oprimido.

Este registro literário, assim como grande parte da obra de Cisneros, representa dentro da literatura, o ápice do que é conhecido dentro do movimento feminista como a terceira onda. Este período é conhecido por suas teorias pós-feministas, como já mencionamos, denuncia o preconceito do próprio movimento. Junto com as negras, as feministas Chicanas surgem para nos mostrar que a liberdade da mulher branca se fazia graças à opressão racista de outras mulheres.

A literatura Chicana seria, portanto, uma escrita de transação, ou seja, um local para se desenvolver conciliações, trocas de vivências e transferências de experiências. Pois as escritoras Chicanas ocupam um lugar de fronteira para pensar criticamente o passado e presente dos membros de sua comunidade, situados em culturas distintas.

Como pontua Cristiane Cortes na obra **Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo (2017)**:

É por promover essa desarticulação na ideia de nação e inserir uma consciência coletiva e nacional ausente que podemos afirmar que a concepção de escrevivências assume um papel, além de estético, político, um manifesto de resistência, um silêncio transgressor que faz da literatura uma escrita a serviço da noite, uma potência em contraposição a experiência que pode aprisionar em uma dinâmica de coerção e captura. (CORTES, 2017, p.59)

Assim é a escrita de Cisneros, uma grafia que se debruça sobre as suas vivências e as de seu povo - denunciando as mazelas e enaltecendo as belezas dessas existências -, que nos conduz, a partir deste compilado, a refletir ou simplesmente admirar as vidas Chicanas.

Tal como mencionamos, o exemplar que vamos analisar reúne vinte e quatro contos, divididos em três partes, que discorrem sobre a vida de várias personagens em contexto de diáspora, que vivem em fronteiras culturais e identitárias, as quais, nos Estados Unidos da América, como imigrantes, sofrem com os choques culturais entre mulheres – pelo olhar fantasioso do patriarcado, e mulheres que não querem atender a estes desígnios.

Além disso, a autora costuma trazer às suas obras um distanciamento entre símbolo

(mulher) e sua conotação (construção social da identidade feminina), que a partir de representações idealizadas propagam a situação da mulher na sociedade patriarcal. Nesse sentido, as personagens dos contos presentes na obra, anteriormente mencionado, nos ajudam a pensar sua relação com o meio social e as conotações que daí emergem.

Uma tendência da nossa sociedade é culpar mulheres: “Soy la culpable por causar tanto dolor (CISNEROS, 1996, p. 74)”, que não têm o sonho do matrimônio e da maternidade como plano de vida, por isso insistimos que o movimento feminista foi o primeiro movimento pela justiça social que põe sobre a mesa as mais complexas relações, chamando atenção para a dominação masculina dentro dos lares, revelando abusos físicos, psicológicos e morais: “Ella siempre había dicho que devolvería los golpes si un hombre la golpeara. Pero cuando llego el momento y la cacheteo una vez y luego otra, ella no le contesto, no huyo como se imaginaba que lo haría cuando veía esas cosas en las telenovelas (CISNEROS, 1996, p.52).

Os testemunhos saem, assim, do espaço privado, para serem denunciados ao público podendo, dessa forma, encorajar outras denúncias, como afirma bell hooks: “Todas hemos sido socializadas para aceptar el pensamiento patriarcal, una ética de la dominación que afirma que los poderosos tienen el derecho de gobernar [...]” (HOOKS, 2017, p. 101).

Esta dominação masculina ataca diretamente a autoestima das mulheres e é através do ataque físico e emocional que esta ferramenta consegue persuadir e humilhar, bell hooks (2017) afirma: “la masculinidad patriarcal enseña a los hombres que su consciencia de sí mismos y de su identidad, su razón de ser, reside en su capacidad de dominar a otros y otras (HOOKS, 2017, p. 96)”.

Unindo as palavras de bell hooks, agregamos a esta reflexão Pierre de Bourdieu, que no livro *A dominação masculina* (2014) afirma:

A ordem social funciona como uma imensa maquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos (BOURDIEU, 2014, p. 18).

Para que nossa luta seja efetiva, devemos vibrar para que todos possam criticar e desafiar a dominação masculina em busca da equidade social, assim: “sabemos que la masculinidad patriarcal anima a los hombres a ser patológicamente narcisistas, infantiles y psicológicamente dependientes de los privilegios que reciben por el simple hecho de haber nacido hombres (HOOKS, 2017, p. 96,97).

Por isso, muitos homens se sentem muito ameaçados pelas falas feministas, pois elas colocam tudo que aprenderam *em check*, pois: “Vive el choque entre el pensamiento patriarcal y los cambios feministas, un choque que está convirtiendo a la familia en un territorio en guerra, quizá con más enfrentamiento que cuando la dominación era norma en los hogares” (HOOKS, 2017, p. 101,102).

Vale salientar que nossa pesquisa está inscrita no campo da crítica literária, ela é feita de maneira bibliográfica, e com a colaboração de vários teóricos que articulam questões culturais, históricas e raciais. Esta abordagem vai de encontro à teoria tradicional e canônica. A produção literária que estamos analisando está à margem da literatura estadunidense, por se tratar de temas que confortam a cultura hegemônica branca e dominante.

Podemos entender o cerne do nosso objeto de pesquisa a partir da citação que segue:

“O narrador tira da experiência o que ele conta: sua própria ou relatada experiência pelos outros. E incorpora às coisas narradas a experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2011, p. 201).

A autora se inspira no vivido, e a ideia de escrituradas está relacionada com o coletivo, por isso acreditamos que nesta obra é possível mensurar as vivências Chicanas de maneira satisfatória. Caracterizado pelas fronteiras (geográficas, culturais, linguísticas) as imigrantes Chicanas vivem buscando preservar suas identidades, traços culturais e históricos, entrelaçados com a memória. Nesse sentido, também podemos afirmar que as imigrantes e escritoras Chicanas, a exemplo de Sandra Cisneros (e seus personagens), também têm suas identidades em constante tensão na relação tanto com grupo étnico, como na relação com a cultura estadunidense.

Hall (1998) em seus estudos sobre a identidade cultural na pós-modernidade, defende que a identidade do sujeito na modernidade tardia é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam, tornando-se uma celebração móvel” (1998, p. 2) e não mais vista sob a ótica de vários pensamentos que buscavam definir a identidade dos indivíduos como “plenamente unificada, fixa, completa segura e coerente”, o que, na sua percepção, seria uma fantasia.

Neste sentido, Hall afirma que: [...] “as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 1998, p. 12). Tudo isso acontece em meio a um momento de intensa globalização, com o desenvolvimento incessante das tecnologias de transporte e comunicação que cada vez mais colocam o local e o global em contato.

Nessa perspectiva, podemos dizer que existe uma tradição cultural criada que, através da tradução, vai se transformar em novas tradições, revelando assim os processos de transformações pessoais e sociais. Normalmente imigrantes mexicanos ou de outros grupos étnicos nascidos em seus países de origem, o pertencimento à determinada cultura está intrinsecamente imbricado com a identidade.

A fronteira é um lugar privilegiado para pensar as constantes reformulações e negociações que aí acontecem, uma vez que, nesses lugares, os sujeitos têm suas identidades entrelaçadas. Assim, o tema da “fronteira” ganha centralidade também nesse estudo, uma vez que esta questão está entranhada na literatura de Cisneros.

A identidade do povo Chicano, em meio a uma sociedade que impõe seu imperialismo ao mundo, é considerada um ponto de resistência. Ou seja, em um mundo que consome o “*americanizado*”²⁰⁴ como hegemônico e universal, um bem a ser atingido.

Não podemos deixar de mencionar que esta literatura Chicana é, antes de tudo, uma construção que confronta os cânones e os problemas sociais que atingem as margens, em uma mescla de ativismo e teorização e resulta em força promotora para a desnaturalização dos preconceitos e uma busca por equidade.

Como menciona Patrícia Alves de Carvalho Lobo (2015), em sua tese de doutorado:

²⁰⁴ Lê-se: modo de viver estadunidense, vendido ao mundo como padrão de bem estar e sucesso.

Se cree que un análisis a la literatura chicana femenina de las tres últimas décadas permite mostrar que las cuestiones representadas literariamente traducen la coyuntura que enfrentan las mujeres chicanas en los EEUU y son una representación de la hispanidad en la sociedad norteamericana (LOBO, 2015, p.30).

É importante comprender que a cultura Chicana é recente, surge na década de 60 a partir do *el movimiento*:

La lucha de los chicanos por su autodefinición y autodeterminación en la sociedad norteamericana dominante. En la década de 60 resurgió un orgullo en la herencia hispánica debido al Movimiento. Algunos miembros de este grupo se unieron por una lucha política y social, con el objetivo de defender los derechos y el valor de su comunidad, intentando, así, resistir a una asimilación forzada en la sociedad angloamericana (LOBO, 2015, p.30).

Vale ressaltar que até poucos anos atrás, o conceito de Chicano carregava uma conotação pejorativa, utilizada para estereotipar os representantes deste grupo, porém, com a reformulação deste conceito, o termo ganhou um caráter identitário, além de ser um dos aspectos que fomenta a resistência à assimilação da cultura estadonidense.

Este termo funciona ainda como reafirmador para os que reclamam o direito as raízes e tradições hispânicas em uma realidade geográfica e cultural muito diferente. Ainda sobre *El movimiento*, os agora, “mexicamericanos”, latinos ou hispânicos (termo usado pelos próprios Chicanos), conseguem que o seu deslocamento os aproxime dos outros grupos de imigrantes. E fazem muita questão de destacar sempre suas raízes hispanohablantes, e ainda que eles não estejam submersos apenas a cultura dos EUA:

Consequentemente, ser Chicano é, interconectar uma consciência política e ideológica, compartilhar as mesmas interpretações das experiências e das características hispânicas, tendo orgulho da mestiçagem e aceitando o compromisso coma justiça o a mudança social.

Atualmente, outros grupos hispânicos podem se considerar Chicanos, esta percepção é importante para o entendimento de que o conceito de Chicano se alargou agregando a sua luta mais vozes e letras hispanohablantes, como pontua Lobo (2015): “En ese contexto, ser chicana no es ser únicamente mexicana o estadounidense, pero es compartir el sentimiento de que se vive en los márgenes culturales de una sociedad dominante (LOBO, 2015, p. 34)”.

Cabe recordar que, nas primeras décadas *del Movimiento*, as vozes literárias que surgían eram normalmente masculinas: “Somos Mericanos, somos Mericanos y alla adentro la abuela enojada reza (CISNEROS, 1996, p.22)”.

Sin embargo, en los años 80, la literatura chicana femenina se desarrolló y se estableció como una expresión de los problemas concretos de las mujeres chicanas, fuera de los cánones masculinos o del feminismo angloamericano. Es, así, una literatura que se nortea por un objetivo feminista revolucionario, de concientización de las otras chicanas y de revuelta contra las varias opresiones - de género, clase y raza - conduciendo a un cambio en el paradigma social (LOBO, 2015, p. 50).

Neste sentido, desnaturalizar conceitos como pureza cultural urge.²⁰⁵

Percebemos que através dos personagens *cisnerianos* é possível pensar o hibridismo como uma característica da vida em sociedade, pensando assim, na contemporaneidade, onde cada vez mais a pluralidade se apresenta como característica destes tempos pode propor um dialogo horizontal entre as diferenças.

Percebemos que isto contribui para o fortalecimento da identidade da mulher Chicana, pois, além de compartilharem seus conhecimentos sobre a herança étnica que carregam em sua constituição humana, elas ainda, por meio de suas personagens, denunciam experiências de mulheres vítimas das violências impostas pelo patriarcado.

E estas ainda subvertem os estereótipos femininos tradicionais:

Con profunda consciencia de la fragmentación de su identidad, estas escritoras buscan intervenir a través de su escritura, despertando la consciencia de sus lectores para la necesidad de cambiar modelos sociales que no se adecuan a su experiencia, con un claro propósito de activismo social, que además asumen tanto en sus textos como en entrevistas (LOBO, 2015, p. 90)”.
Con profunda consciencia de la fragmentación de su identidad, estas escritoras buscan intervenir a través de su escritura, despertando la consciencia de sus lectores para la necesidad de cambiar modelos sociales que no se adecuan a su experiencia, con un claro propósito de activismo social, que además asumen tanto en sus textos como en entrevistas (LOBO, 2015, p. 90)”.

É possível identificar, dessa forma, a relação dos Chicanos com a geografia dos Estados Unidos; a história desse grupo no território estadunidense; a identidade fragmentada devido ao hibridismo que passa da interseção das culturas indígena, mexicana e estadunidense; o desafio ao sistema patriarcal, através da subversão e da rejeição dos modelos masculinos; a tentativa de assumir o controle da sexualidade fora das tradicionais versões masculinas / femininas; a reformulação de figuras míticas para criar uma nova memória coletiva e novos modelos femininos.

Esta caracterização embebe toda a configuração de uma identidade Chicana, e do próprio Chicanismo enquanto movimento. É a partir deste entrelugar que ele se constrói condensa ao mesmo tempo em que se expande, ele se preserva à medida que se compartilha.

Um espaço de aproximações que não se estabelece como um ponto específico, fixo. Mas sim, uma justaposição de espaços que se entrecruzam. Todo e qualquer movimento cultural que promove ações mobilizadoras em torno de suas causas, sempre encontrou nas expressões artísticas um valioso suporte estratégico.

No caso do movimento Chicano, a arte literária assume um importante papel nos esforços de configuração do hibridismo cultural formador de uma identidade Chicana. A narrativa ficcional é uma das formas mais eficazes de aproximação e apreensão de toda esta heterogeneidade cultural.

A luta da minoria Chicana é relatada aqui a partir do registro literário de Sandra Cisneros onde encontramos expressões da cultura e vida diária que paulatinamente são reveladas e promovem uma recuperação da cultura de origem mexicana em território estadunidense. Pois percebemos que a autora conta testemunhos pessoais de lutas e de exclusão destes grupos sociais. Entendendo que levar estas discussões para o âmbito político e acadêmico, potencializa a luta.

²⁰⁵ A constituição histórico-social de nossa sociedade tende a naturalizar conceitos. Um deles é o de pureza cultura. Dessa forma, entendemos que somos constituídos por mesclas, tantas que não conseguiríamos mensura.

Los grupos chicanos, desde los años sesenta y setenta, han luchado de manera abierta para evitar que continúe la imposición de normas culturales hegemónicas para tener el derecho a ser considerados participantes de una sociedad compleja multinacional de realidades múltiples. Han tratado desde todas las trincheras posibles de hacer respetar la convivencia pacífica de prácticas civilizatorias que mantengan la participación plural de los grupos sociales que habitan en los Estados Unidos. Es decir, han rechazado y resistido la americanización impuesta con un sólo modelo de aculturación, porque atenta contra los legados culturales propios, diferentes al modelo idealizado como el sueño americano (LOBO, 2015, p. 97).

Os caminhos percorridos pelas lutas Chicanas possibilitaram a consolidação das identidades, e assim, a permanência desta cultura em território estadunidense: “La memoria y la historia fueron instrumentos para la consolidación de los espacios políticos ganado.” (LOBO, 2015, p. 98).

Este movimento foi regado pela intenção comunitária de começar um processo de descolonizar o território, que a partir do envolvimento com as letras, pode ganhar destaque. Assim, o direito de falar sua própria língua foi um dos espaços encontrados pelos Chicanos como resistência aos processos de aculturação, convertendo os Chicanos não como uma parte do todo, mais sim como uma comunidade cultural de vida própria.

A partir das análises literárias que fizemos, e de discussões teórico-bibliográficas, percebemos que o racismo está de maneira implícita nas relações, este se dá tanto por questões geográficas, quanto por questões culturais. Tal reflexão nos leva a entender que as classificações as quais os personagens são submetidos, tem relação com o ideal criado desde os processos de colonização onde se criou o entendimento de que o homem heterossexual, branco e americanizado⁴ é o padrão a ser seguido.

E todos os outros, estão subordinados a este. Esta maneira de ler o mundo até os dias atuais encontra ecos na sociedade em que vivemos, estes ruídos podem ser encontrados na obra que estamos analisando. Esta hegemonia nos submete a um modelo dual, onde existe sempre a supremacia branca em detrimento aos “outros”.

Para las mujeres en pie de lucha comenzó a ser evidente que no sería fácil ocupar los espacios de reconocimiento y de equidad entre géneros para ser apreciadas como personas con derechos políticos en el marco de la justicia social. Fue necesario romper otros muros de sometimiento. La continuidad de los cánones patriarcales apegados a los valores, costumbres y creencias se cuestionó también. Las prácticas y prejuicios culturales asentados en viejas y nuevas tradiciones representativas de los roles de género de hombres y mujeres en sus interrelaciones cotidianas, atravesadas por el ejercicio del poder masculino tuvieron que cambiarse (GARCIA, 2010, p. 222).

Parafraseando Anzaldúa (1999), pode-se afirmar que as fronteiras definem limites identitárias entre o “nós” e o “eles”. Dessa forma, como tentativa de redefinir os papéis femininos tradicionais e romper com modelos de conduta restritivos a literatura feminista Chicana procura retratar a condição de mulheres oprimidas nas esferas sociais, culturais, étnicas e de Gênero.

Portanto, de forma a oferecer uma saída para mulheres que não podiam romper com as fronteiras simbólicas tanto de sua condição como estrangeiras quanto de sua condição de mulheres, o feminismo Chicano tenta despertar, nas palavras de Anzaldúa, uma “consciência mestiça”. Para tanto, as Chicanas abandonaram um movimento coletivo que, apesar de sua

validade, não preenchia seus anseios e abraçaram, assim, um movimento mais direcionado a questões femininas.

A luta das mulheres Chicanas consiste em algo bem mais complexo do que simplesmente direcionado à rejeição de uma cultura e à dificuldade em assimilar outra: as Chicanas enfrentam o dilema entre sair da própria individualidade e se adequar aos padrões de Gênero pré-estabelecidos por uma sociedade patriarcal que não oferece à mulher oportunidades de escapar a modelos de comportamento social e culturalmente delimitados.

Pode ser mencionado aqui, então, que os padrões de Gênero binários são naturalizados para servir à legitimação de determinado arranjo social. Com isso, a desigualdade entre homens e mulheres é considerada, dentro do regime patriarcal, não como resultante de construtos sociais, mas como inerente à natureza de ambos os Gêneros. O que torna ainda mais complexa a situação das Chicanas é que, em seu caso, as desigualdades de Gênero são acompanhadas da desigualdade de raça, etnia e construção identitárias. O sentimento de desconcerto e a vontade de “desterritorialização” com o mundo em que vive, enquanto espaço de desidentificação com o meio, faz com que as personagens se sintam deslocadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCÓN, Norma. **Chican's feminist literature**. In: MORAGA. Chérie; ANDALDÚA. Glória. *This bridge called may back: writings by radical women of color*. New York: Kitchen table: Women of color press, 1983.

ANZALDÚA, Glória. **Bordelands la frontera: the new mestiza**. São Francisco, Estados Unidos: Editora Aunt Lute Book Company, 1987.

ANZALDÚA, Glória. **La conciencia de la mestiza: Rumo a uma nova conciencia**, 1987.

ARGÜELLES, Stella Maris Rodríguez Tapia-Gabriel Ignacio Verduzco. **La llorona: análisis literario-simbólico**. Universidad Autónoma de Coahuila.

ÁVILA GARCIA, V. **Feminismo académico y militante**. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, Caracas, v. 15, n. 34, p. 217-232, jun. 2010.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2000.

BENÍTEZ, Natalie Sánchez. **La experiencia de la maternidad en mujeres feministas**. Págs. 255-267, 2014.

BENJAMIN, **Magia e Técnica, Arte e Política: Obras escolhidas, Vol. 1**. São Paulo: Brasiliense: 2011

BUTLER, Judith. **Bodily inscriptions, performative subversions. Gender trouble: feminism and the subversion of identity.** New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Mecanismos psíquicos del poder.** Teorías sobre la sujeción. Stanford: Stanford University Press, p. 213, 1997.

BUTLER, Judith.. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith.. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”.** In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** Bertrand Brasil: São Paulo, 2014.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno.** 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAMOISEAU, P. **Texaco.** Companhia das Letras: São Paulo, 1992.

CHIMAMAMANDA NGOZI ADICHE. **Sejamos todos feministas.** São Paulo: Companhia das letras 2009.

CISNEROS. Sandra. **El arroyo de la Llorona: y otros cuentos.** New York: Vintage Books, 1996.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment.** Nova Iorque: Routledge, 2000.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Sexual Politics, African Americans, Gender, and the New Racism.** Routledge: New York, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DAVIS, A. **A liberdade é uma luta constante.** São Paulo: Boitempo, 2008.

GARCÍA, Virginia Ávila. **Feminismo académico y militante.** Revista Venezolana de Estudios de la Mujer versión impresa. ISSN 1316-3701 Revista Venezolana de Estudios de la Mujer v.15 n.34 Caracas, Mexico, jun. 2010.

GLISSANT, Edouard. **Poética da diversidade.** Tradução: Enilce do Carmo Albergaría Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GOLUBOV, Nattie. **La crítica literaria feminista: una introducción práctica.** México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2012.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Sexual Politics, African Americans, Gender, and the New Racism**. Routledge: New York, 2005.

CORTÁZAR, Julio. **Sobre el cuento**. 1976.

HOOKS, Bell. **O Feminismo É Para Todo Mundo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. Versão digital. Pág. 86, 2018.

IKAS, KARIN ROSA, **Chicana Ways: Conversations With Ten Chicana Writers**. 2001

KLAHN, NORMA. **Chicana and Mexican Feminist Practices: De/Linking Cultural Imaginaries**, México, Nuevo Texto Crítico, vol. XV-XVI, no. 29-32, p. 163-174.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero, tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. HOLANDA, HELOISA, Buarque de (Org.). Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOBO, Patrícia Alves de Carvalho. **Chicanas em busca de território: A herança de Gloria Anzaldúa**. Lisboa, 2015.

MIGNOLO, Walter D. **A desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. Dossiê: Literatura, língua e identidade. Cadernos de Letras da UFF. n. 34, p. 287-324, 2008.

ROCHA, KARINE. **El arroyo de la llorona, de Sandra Cisneros, ou uma lenda à serviço da liberação feminina**. Universidade Federal de Pernambuco. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 08, nº 01, jan/jul, ISSN: 2176-9125, 2016.

SCOTT, Joan W. **Gênero: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica**. Traduzido pela SOS: Corpo e Cidadania. Recife, 1990.

SCOTT, Joan W. **História das mulheres**. In. BURKE, Peter.(Org.) A Escrita da História: Novas Perspectivas. São Paulo: Unesp. 1992.

SCOTT, Joan W. **Género e historia**. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**. Rio de Janeiro: Rocco. Pág. 278, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Zahar: São Paulo, 2003.

REVISITANDO O GÊNERO: UMA REVISÃO LITERÁRIA INTERDISCIPLINAR DA CONSTRUÇÃO DE GÊNERO²⁰⁶

CALVIN BATISTA CAMPOS²⁰⁷

RESUMO: Este estudo buscou compreender como a literatura científica tem compreendido a construção de gênero utilizando os conceitos de dominação masculina e violência simbólica de Pierre Bourdieu. Trata-se de uma revisão integrativa de literatura. Através da Análise do Discurso foi possível sistematizar e ordenar a análise das produções científicas e publicações dos períodos de 2013 a 2017. Presumiu-se que no campo científico existem publicações que se dedicam a discutir as questões de gênero a partir de modelos estereotipados e engessados que produzem uma violência simbólica e fortalecem a dominação masculina. Verificou-se que há um grande interesse da academia em pesquisar as relações de poder que são marcadas pelo gênero e que, por mais que o tema seja discutido por diversas áreas, ainda existem lacunas, contradições e divergências que abrem espaço para novos questionamentos das normas vigentes. Considerou-se que superar as dicotomias de gênero implica em reconhecer fatores sociais e históricos nestes processos de construção; implica em reconhecer que a dominação é também étnica; implica em reconhecer que grupos sociais são moldados por conjuntos de privilégios que excluem, segregam e matam de formas simbólicas, invisíveis e ocultas a singularidade dos sujeitos diariamente. Foi possível concluir que grande parte dos trabalhos analisados foram implicados neste extenso e múltiplo espectro de análise.

Palavras-chaves: gênero, violência simbólica, dominação masculina, interdisciplinar.

INTRODUÇÃO

Atualmente, o tema da violência contra a mulher já atingiu proporções que vão além da academia, alcançando espaço nas discussões sociais, sendo elas públicas ou privada (GOMES, 2008). Diversos estudos apresentam e ampliam o tema da violência, não reduzindo o fenômeno apenas às agressões físicas ou sexuais. As literaturas têm analisado também as relações de gênero na produção da violência, evidenciando que os padrões de masculinidade não afetam somente a mulher na sociedade, mas também o próprio homem (ALVES *et al*, 2011; MANDELBAUM, SCHRAIBER, OLIVEIRA, 2016).

Mínayo e Souza (1998) ressaltam que qualquer cogitação teórico-metodológica sobre a violência implica o reconhecimento da complexidade do tema. Dentro das várias violências presentes na sociedade, a violência psicológica é a mais frequente e menos notada. Fonseca et al (2012) apontam que as vítimas da violência psicológica frequentemente relatam que o sofrimento psíquico é mais intenso do que a violência na forma de agressão física. Admitem ainda que tal

²⁰⁶ O presente artigo é fruto do Trabalho de Conclusão do Curso de Psicologia do autor realizado na Universidade de Mogi das Cruzes.

²⁰⁷ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social (PPGDS) da Universidade Estadual de Montes Claros. Bolsista CAPES. E-mail: thecalvincampos@hotmail.com

fato seja decorrente do caráter silencioso dessa violência, comprometendo a saúde psicológica do sujeito.

Entre as várias teorias que se debruçam sobre a complexidade do fenômeno da violência, encontramos a concepção de violência simbólica descrita inicialmente pelo sociólogo francês Bourdieu (1999, p. 7-8) como:

Violência suave, insensível, invisível as suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.

A teoria da dominação masculina também foi apontada por Bourdieu (1999) como sendo a relação de dominação de gênero, no qual o masculino prepondera sobre o feminino pelas convenções históricas que atribuem ao gênero masculino o caráter de agressividade, força, poder, coragem e outros atributos. Como aponta Bourdieu (2007 p.14-15):

O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de subvertê-la, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.

Mediante tais evidências, é que se escolheu analisar como a dominação masculina e a violência simbólica participam na construção de gênero. Presume-se que no campo científico, existem publicações que se dedicam a discutir as questões de gênero (ou que de certa forma escolhem discutir outras questões, tais como violência contra a mulher e movimentos sociais) a partir de modelos estereotipados e engessados que produzem uma violência simbólica e fortalecem a dominação masculina. Considera-se também que, uma compreensão unilateral (especializada em um saber muito restrito em determinada área) da construção de gênero perpetua um modo de violência simbólica e fixa a dominação masculina.

Beiras et al (2012), observa que é frequente ainda a associação da imagem do homem como evidente agressor, algoz e perigoso, autor de uma violência. Refletindo assim nos questionamentos deste autor, observa-se a relevância das discussões e da construção de projetos científicos que abordem a temática sobre a construção de gênero, a dominação masculina e violência simbólica, provocando a enunciação do que não é comumente dito.

O objetivo deste trabalho é analisar como a produção científica brasileira tem compreendido o gênero pela noção construcionista, buscando identificar se a noção de violência simbólica e de dominação masculina é considerada nas produções.

MÉTODO

Buscou-se analisar qualitativamente artigos científicos produzidos no Brasil e publicados em revistas brasileiras entre os anos de 2013 a 2017. Trata-se, portanto, de uma pesquisa de revisão integrativa da literatura. De acordo com Mendes, Silveira e Galvão (2008), a revisão integrativa tem a finalidade de reunir e sintetizar resultados de pesquisas sobre um delimitado tema ou questão, e permite de maneira sistemática e ordenada o aprofundamento do conhecimento do tema investigado. Deve esclarecer, portanto, os pressupostos teóricos que dão fundamentação à pesquisa e as contribuições proporcionadas por investigações anteriores.

O levantamento bibliográfico foi realizado nas bases de dados Scielo e CAPES. No primeiro levantamento foram encontrados 1.496 a partir do descritor "construção de gênero", considerando apenas artigos, pesquisados e publicados no Brasil, entre 2013 a 2017. Para filtrar

os resultados, foram lidos os títulos e resumos que mais se aproximam de temática proposta. O segundo levantamento revelou 527 artigos.

Para a seleção do *corpus* deste trabalho, foram lidos os resultados e a conclusão dos 527 artigos e selecionados apenas aqueles que tratam sobre a violência simbólica e as relações de dominação. Esta terceira seleção compôs o *corpus* de 25 artigos para análise. Os 25 artigos selecionados foram lidos integralmente, considerando a construção de gêneros como tema central desta pesquisa.

Para tratar das questões levantadas buscou-se também analisar através da ferramenta teórica da Análise do Discurso (AD). Guirado (1995) conceitua a AD como uma disciplina do conhecimento que analisa o discurso do sujeito e o sujeito do discurso. Afirma ainda que a AD é o campo que se dedica a observar cuidadosamente como o sujeito se constitui a partir de seu discurso, o que é coerente com a proposta de análise.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os artigos selecionados debatem a construção de gênero centralmente e discutem sobre violência (nem sempre citada como simbólica) e dominação masculina. Quanto à área de produção, do total de artigos selecionados, 5 são da Educação, 5 dos Estudos de Gênero, 4 da Psicologia, 2 da Saúde Coletiva, 2 da Enfermagem, 2 das Ciências Sociais, 2 da História, 1 da Ciência da Religião, 1 das Ciências Biológicas e 1 da Administração. Quanto às bases procuradas, 76% dos artigos selecionados foram encontrados na CAPES e 24% na Scielo. Referente aos anos de publicação, 28% foram publicados em 2013, 24% em 2014, 16% em 2015, 16% em 2016 e 16% em 2017.

Verificou-se que 22 artigos partem da noção de desigualdade de gênero quando propõem discutir a construção e seus aspectos relacionados. Foi observado também que entre as desigualdades (ou discriminações, como citado por outros artigos) apontadas no sistema sexo/gênero estavam presentes também outras categorias de análise como raça e classe. Grande parte dos resultados consideram este viés como pétreo para discutir gênero, o que torna a discussão quase hegemônica, no sentido de enxergarem que gênero não é ultrapassado apenas pelas questões de violação/garantia de direitos, mas principalmente privilégios/obstáculos, em suma, assimetrias. Os artigos encontrados nesta pesquisa abordaram a desigualdade de gênero nos mais diversos contextos, tais como matrimoniais/conjugais, nas relações de trabalho, dentro das instituições religiosas e familiares, dentro da própria academia, nos movimentos sociais, na história e nas mídias.

Foi evidenciado que a violência simbólica é pouco considerada nos artigos, sendo tratada por apenas 5 dos artigos selecionados. Já o tema dominação masculina, ocupa um espaço significativo nas publicações, sendo citados por 11 dos estudos; a dominação é abordada por diversos autores em vários campos de estudos. Tavares e Nery (2016) apontam que o patriarcado e a violência de gênero são frutos de uma estrutura sociológica excludente e opressora, e devem ser vistos como um problema político que requer manifestações Estatais via políticas públicas. Assim como a desigualdade de gênero, os aspectos sócio históricos foram levados em conta por 21 artigos.

Os resultados mostraram que diversos autores defenderam, ainda que de modo implícito, a necessidade de ampliarmos a discussão das relações de poder para além das dicotomias de gênero, ou de outras categorias de análise. Em geral, os artigos formulam suas perguntas e

problemas de pesquisa em torno da mulher e das violências sofridas por essas. Foi quase consenso de que as relações de poder regem e controlam o lugar da mulher na sociedade, o que é fato, mas não somente. As discussões de gênero são predominantemente sobre mulheres cisgênero, e pouco sobre outros gêneros (incluindo aí homens e mulheres transgêneros, travestis, gênero não binários, intersexo e outros).

Construções de gêneros e relações assimétricas

Constatou-se que as desigualdades, ideologias e estereótipos de gênero cimentam relações assimétricas (nas relações conjugais heterossexuais: homem/marido e mulher) e que estes modelos aparecem nas falas das participantes de diversas pesquisas ao naturalizarem relações desiguais²⁰⁸. As disparidades também são percebidas quando às mulheres resta o lugar doméstico, na vida privada, de cuidado das crianças enquanto ao homem a vida pública (conquistar, competir, vencer), o trabalho e a independência. Em outros estudos, as desigualdades de gênero se evidenciam também no mercado de trabalho²⁰⁹.

Estas construções dos lugares ditos femininos e masculinos se dão, sobretudo, pelas insígnias da mídia, das normas e padrões de comportamentos, vestuários, expressões e constituições de projetos de vida²¹⁰. As mídias (revistas, televisão, músicas) foram expressas em algumas produções como penetrantes na construção de subjetividades e padrões estéticos de beleza entre meninas, estruturando as relações de poder. Também foram apontadas como produtora de discursos sobre gênero e instrumento de subjetivação, que moldam sujeitos em suas formas de desejar, pensar, agir e “ser feliz”²¹¹. As percepções de beleza foram transformadas em produtos (o cabelo, as roupas, os produtos cosméticos) para o agrado do patriarcado e do mercado.

O discurso biológico, analisado pelas pesquisas²¹² de publicações de uma revista de divulgação científica e de livros didáticos de biologia, erige e alimentam estes lugares desiguais e assimétricos sob a convenção da “verdade” científica²¹³, como “evidências”, corroborando assim, às falas de homens que acreditam piamente que o lugar da mulher não é no mercado de trabalho ou nos espaços públicos.

²⁰⁸ TAVARES, A. C. C.; NERY, I. S. As repercussões da violência de gênero nas trajetórias educacionais de mulheres. 2016; ROMAGNOLI, R. C.; ABREU, L. L. G.; SILVEIRA, M. F. A violência contra a mulher em Montes Claros: análise estatística. 2013; CECCON, Roger Flores; MENEGHEL, Stela Nazareth. Iniquidades de gênero: mulheres com HIV/Aids em situação de violência. 2017; FURLAN, C. C; MULLER, V. R. Extratos familiares, gênero e a divisão sexual do trabalho. 2013.

²⁰⁹ LANDERDAHL, M. C. et al. “Aqui a conversa é profissional, [...] Eu sou a pintora!”: resistência no canteiro de obra. 2015; CAPRONI NETO, H. L.; BICALHO, R. A. Violência simbólica, lesbofobia e trabalho: um estudo em juiz de fora. 2017; CARMO, J. C. et al. Voz da natureza e da mulher na Resex de Canavieiras-Bahia-Brasil: sustentabilidade ambiental e de gênero na perspectiva do ecofeminismo. 2016; Furlan e Muller (2013).

²¹⁰ Landerdahl et al (2015); SIMILI, I. G.; SOUZA, M. C. A beleza das meninas nas "dicas da Barbie". 2015; PEREIRA, C. S.; PENALVA, G. A. Nem todas querem ser Madonna: representações sociais da mulher carioca, de 50 anos ou mais. 2014; TÍLIO R. Padrões e estereótipos midiáticos na formação de ideais estéticos em adolescentes do sexo feminino. 2014.

²¹¹ Simili e Souza (2015); FREITAS, L. M.; CHAVES, S. N. Desnaturalizando os gêneros: uma análise dos discursos biológicos. 2013.

²¹² Freitas e Chaves (2013); SILVA, F. A. R.; COUTINHO, F. A. Realidades colaterais e a produção da ignorância em livros didáticos de biologia: um estudo sobre os hormônios e a questão de gênero. 2016.

²¹³ As produções citadas acima exploram com muito mais cuidado como os materiais midiáticos e pedagógicos produzem e naturalizam opressões heteronormativas, contrariando a ideia de que a produção dos materiais resulta diretamente na dominação.

Os discursos analisados nas publicações assinalam que as relações de dominação, por vezes, ultrapassam os binômios sexuais homem/mulher, feminino/masculino de modo que a questão passa também a serem representada pela dominação da “verdade biológica” sobre as “teorias sociais, culturais e históricas”²¹⁴, pela soberania do conhecimento e saber científico sobre a ignorância²¹⁵ e pela dominação injustificada do patriarcado sobre a natureza e a mulher²¹⁶. A transposição da problemática chama a atenção porque aqui, o critério normativo subjuga tanto homens quanto mulheres (especialmente quando nos lembramos dos padrões estéticos de beleza e de feminilidade/masculinidade), refutando a hipótese inicial.

Dois estudos trouxeram aproximações entre a psicanálise e os estudos de gênero – em especial, à violência contra mulheres e a associação à loucura e ao demônio²¹⁷. E três pesquisas trouxeram a questão da desigualdade de gênero (de alguma forma) dentro dos enlaces da violência conjugal²¹⁸.

No estudo sobre estratégias de diálogo com homens autores de violência²¹⁹, relatam que a mudança de atitude e discursos não implicam necessariamente em atualizações de suas percepções de poder nas relações. Os pesquisadores apontam inclusive que as técnicas de dominação e controle sobre as mulheres foram aprimoradas, ao invés de serem desconstruídas. Tal narrativa foi a única a voltar-se diretamente a pensar e reconstruir as noções de masculinidade e construção dos gêneros a partir do homem (agressor).

Nuances da violência simbólica e dominação masculina

A violência simbólica em geral, apareceu nos artigos, tal como se manifesta: pela via do não dito. Apesar de muitos não citarem e conceituarem a violência simbólica, outros artigos trouxeram concepções e narrativas de violência que ultrapassam a física e sexual. Tal como o estudo de Tavares e Nery (2016) que perceberam a violência presente nas narrativas de Rosa e Orquídea:

ROSA: Quando engravidei meu pai disse que tinha que me casar [...] falava que se eu ficar sozinha o povo ia ficar falando de mim [...] porque é feio ser mãe solteira [...] Com dois meses de grávida aí eu fui morar com ele [refere-se ao companheiro] aí foi o tempo que parei de estudar [...] ficava falando, brigando que eu demorava muito, inventando história de ciúme, mas acho que ele não queria mesmo que eu saísse para ir pra escola, aí eu desisti.

ORQUÍDEA: Ele falava desse jeito [referindo-se ao marido]: ‘mulher quando quer estudar ela não casa!’. Aí eu deixava. [...] Ele era agressivo, assim, nas palavras, verbalmente [...], mas ele nunca chegou a me bater. Verbalmente que eu falo é porque as veze tem palavras que machucam né? [...] (TAVARES e NERY, 2016).

As narrativas de Rosa e Orquídea evidenciam interdições pela via das regras anônimas da formação discursiva. A maternidade e o matrimônio compulsório foram impostos através do pai de Rosa, “porque é feio ser mãe solteira”. Uma evidência nítida que as regras anônimas,

²¹⁴ Freitas e Chaves (2013).

²¹⁵ Silva e Coutinho (2016).

²¹⁶ Carmo et al (2016).

²¹⁷ PORTO, M; BUCHER-MALUSCHKE, J. S. N. F. A permanência de mulheres em situações de violência: considerações de psicólogas. 2014; DAMETTO, J., ESQUINSANI, R. S. S. A Loucura, o Demônio e a Mulher: sobre a construção de discursos no mundo medieval. 2017.

²¹⁸ Tavares e Nery (2016); HESLER, L. Z. et al. Violência contra as mulheres na perspectiva dos agentes comunitários de saúde. 2013; Porto e Bucher-Maluschke (2014).

²¹⁹ BILLAND, J.; PAIVA, V. S. F. Desconstruindo expectativas de gênero a partir de uma posição minoritária: como dialogar com homens autores de violência contra mulheres? 2017.

históricas, culturais (as ditas pressões sociais) têm um atravessamento real, presente, marcante nas vidas de milhares de mulheres que engravidam e “precisam” se casar para não serem faladas pelos outros.

Aliando ao que afirmamos anteriormente quanto às representações da mídia e dos padrões estéticos, os corpos são constantemente utilizados como fator de alienação e dominação. Em discussão sobre as relações de poder no movimento da Marcha das Vadias, dois trabalhos trazem o corpo-bandeira para o centro da discussão²²⁰. Os estudos mostram como o corpo, ao mesmo tempo em que é subjugado e muitas vezes culpabilizados por suas violências sofridas (tanto físicas quanto sexuais e simbólicas), tem poder de questionar as normas de gênero, a opressão estética e as práticas culturais que reforçam as desigualdades. As narrativas construídas permitem que surjam discordâncias, dissidências e complementariedades, por conta dos diversos posicionamentos das teorias críticas do feminismo.

O ecofeminismo, o transfeminismo, o feminismo negro, entre outros, expressam a multiplicidade existente nos campos de discussão que questionam, provocam rupturas nas normas de gênero e visam à desconstrução do patriarcado histórico e da dominação masculina²²¹. Contudo, não devem ser confundidas como dominação as relações de poder e dissidências existentes entre estes multi-feminismos e movimentos que têm a luta contra a violência de gênero como denominador comum.

Ainda no trabalho de Tavares e Nery (2016), o viés da dominação masculina (mesmo sem ser citada como conceito teórico) destaca que “a autoridade masculina também é reificada como natural e eterna: são os homens que detém o domínio da esposa, dos filhos e da casa”. Tal dominação também aparece no estudo de Cecon e Meneghel (2017), ao reafirmarem apontamentos que denunciam o silenciamento das mulheres frente às violências sofridas por ocorrerem no “ambiente da vida privada, a família”, ditado pela régua do patriarcado e da educação diferenciada de gênero. Estes resultados corroboram com nosso espectro de análise que propõem que estas construções (“destinos”) de gênero se dão sobre a base de uma cultura de dominação masculina e violência, sempre presente e velada nas regras sociais.

Reconhecendo numerosos esforços e conquistas de direitos que visam combater a violência de gênero, Elias e Abreu (2017)²²² ressaltam que

ao mesmo tempo [que as conquistas político-jurídica representam um avanço] são insuficientes para conferir às mulheres uma situação real de igualdade em relação ao homem [...] Nosso argumento é que a liberdade como não dominação [...] emerge como um referencial normativo extremamente útil para a legitimação das ações estatais que visam à eliminação ou mitigação das desigualdades entre homens e mulheres e, por extensão, às demais desigualdades (ELIAS & ABREU, 2017, p. 3).

Há concordância dessa afirmação nas pontuações de Carmo et al (2016), especialmente quando defendem que o poder estatal deve ir além da divulgação da Lei Maria da Penha,

²²⁰ BIROLI, F. Autonomia, opressão e identidades: a ressignificação da experiência na teoria política feminista. 2013. GOMES, C.; SORJ, B. Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. 2014. FERREIRA, G. Feminismo e redes sociais na Marcha das Vadias no Brasil. 2013.

²²¹ Gomes e Sorj (2014); Ferreira (2013); JESUS, J. G. Gênero sem essencialismo: feminismo transgênero como crítica do sexo. 2014; Carmo et al (2016).

²²² ELIAS, M. L. G. G. R.; ABREU, M. A. A. Republicanismo, feminismo e desigualdade: ampliando o conceito de liberdade como não dominação. 2017.

extrapolando também a noção de que as violências de gênero – potencializadas pelas desigualdades raciais e de classe - ocorrem de formas diversas e difusas, não só às mulheres (ainda que estas sejam as mais afetadas pela violência de gênero), mas também à natureza, às pessoas idosas, homens e mulheres transgêneros.

Modulação dos Aspectos sócio históricos

Não foi arbitrária a escolha de discutirmos este viés de análise por último. Como já foram apontadas, as construções sociais que modelam as relações de poder e gênero estão circunscritas na história e na cultura, através de processos longos, complexos e contraditórios, de difícil descrição. Bandini (2015) também defende a multiplicidade das relações de poder, isto porque constroem através de diversas instituições, discursos e regras, criando assim a necessidade de reconhecermos as diferenças dentro da diferença. Para confirmar os achados anteriores, trazemos um retrato de discurso do autor que provoca a reflexão de como os gêneros (como categoria útil de análise) são instituídos pela via da dominação simbólica e da violência:

[...] tais conceitos normativos somados à estrutura institucional, aos símbolos culturais e à identidade subjetiva das pessoas, vivificam um campo de força que beneficia a não equidade entre homens e mulheres; não somente nas interações sociais, mas até mesmo ao interior de uma família. Um exemplo disto é quando a igreja proíbe as esposas de pastores de terem algum tipo de vínculos empregatício, que resultaria, em certa medida, de autonomia financeira[...] (BANDINI, 2013, p. 1415).

As religiões, e a igreja (a autora se refere à Igreja Universal do Reino de Deus) somadas como ferramentas de dominação pelo patriarcado, desqualificam o feminino e a mulher, associando estes à loucura, à fraqueza, à impotência e submissão, à bruxaria e promiscuidade²²³. Em outro trabalho²²⁴, a erotização e sexualidade que retorna nos discursos da pomba-gira, dentro da umbanda, enuncia um clamor de atualização, que alia o erótico à força do feminino. Sendo assim, a religião exerce também espaço de voz e resistência às dominações masculinas e patriarcais, que insistem em alegar o feminino, a prostituição, a “promiscuidade”, a sexualidade a uma condição inferior ao homem. Uma contradição – ainda bem.

Os trabalhos analisados falam sobre as culturas que se caracterizam pela sua capacidade de resistência, de adaptação e de recuperação, provocando assim uma reflexão sobre perdas e ganhos da mulher enquanto tal, frente à sociedade no decorrer da história, com um olhar para a repressão à religiosidade na constituição de fatores sócios culturais. Em contrapartida, dialogam sobre as construções dos papéis sociais em tempos atuais²²⁵. Todos os autores discutem sobre os atravessadores que constituem a cultura, sejam em aspectos sociais, históricos, religiosos, institucionais entre outros. São temas delicados de diálogo, certamente, porém indispensáveis, por tudo que já apresentamos até aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

²²³ BANDINI, C. P. Gênero e poder na Igreja Universal do Reino de Deus. 2015; Dametto e Esquinsani (2016);

²²⁴ BARROS, M. L. "Os deuses não ficarão escandalizados": ascendências e reminiscências de femininos subversivos no sagrado. 2013.

²²⁵ Bandini (2013); Barros, (2013); ALMEIDA, V. R. “Religião não se discute?”: decifrando a construção dos papéis sociais entre jovens de escola pública em São Vicente/SP a partir de uma perspectiva de gênero. 2015.

Como foi possível perceber, diversas áreas de dedicam a discutir gênero como categoria de análise. Este dado já nos mostrou que a academia brasileira, em suas diversas áreas de produção, está preocupada de alguma forma com este tema, que retorna, a partir de valores morais, éticos, normas e regras distintas de cada época. Interessante é notar que não houve predominância de qualquer área de saber sobre o tema – o que garante a multiplicidade de saberes na construção e diálogo das relações de poder, enriquecendo o debate. As motivações para o grande interesse da academia pelo tema são assuntos para outras pesquisas futuras.

É preciso ainda superar as dicotomias de gênero, o que implica em reconhecer fatores sociais e históricos nestes processos de construção, reconhecendo que homens também são dominados por estereótipos que carregam através sexo biológico; implica em reconhecer que a dominação é também da etnia caucasiana; implica em reconhecer que grupos sociais são moldados por conjuntos de privilégios que excluem, segregam e matam de formas simbólicas (e as vezes até invisíveis e ocultas) a singularidade dos sujeitos diariamente. E podemos concluir que grande parte dos estudos analisados, foram implicados neste extenso e múltiplo espectro de análise.

Sendo assim, conclui-se que a construção dos gêneros é um tema rodeado por várias contradições, divergências, dúvidas, lacunas e espaços para os questionamentos das normas vigentes e ainda necessárias. O que ressalta a importância destes diálogos continuarem a ser produzidos e questionados.

REFERÊNCIAS

- ALVES, R.A. et al. Homens, vítimas e autores de violência: a corrosão do espaço público e a perda da condição humana. **Interface** - Comunicação, Saúde, Educação, 2011.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Bertrand, Rio de Janeiro, 1999.
- FONSECA, D. H; RIBEIRO, C. G; LEAL, N. S. B. Violência doméstica contra a mulher: realidades e representações sociais. **Psicologia & Sociedade**; 24 (2), 307-314, 2012.
- FILHO, A. T. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. **Cadernos Pagu** (24), janeiro-junho de 2005, pp.127-152.
- GINZBURG, J. Cultura e violência. **Rev. do centro de pesquisa e formação / N° 4**, maio 2017.
- GOMES, R. A dimensão simbólica da violência de gênero: uma discussão introdutória. **Athenea digital**, 2008.
- MANDELBAUM, B., SCHRAIBER, L. B., OLIVEIRA, A. F. P. L. Violência e vida familiar: abordagens psicanalíticas e de gênero. **Rev. Saúde Social**, São Paulo, 2016.
- MENDES K. D. S; SILVEIRA R. C. C. P; GALVÃO C. M. **Revisão integrativa: método de pesquisa para a incorporação de evidências na saúde e na enfermagem**. Texto contexto enferm. - Florianópolis, 2008 out-dez; 17(4): 758-64.
- MINAYO, M. C. de S. e SOUZA, E. R. de: 'Violência e saúde como um campo interdisciplinar e de ação coletiva'. **História, Ciências, Saúde**— Manguinhos, IV (3): 513-531, nov. 1997-fev. 1998.
- NASCIMENTO, A. C.; MELO, A. S. Melindrosas em revista: gênero e sociabilidades do início do século XX (recife, 1919-1929). **História Rev.** v. 19, n. 3, p. 11 - 32, jan. 2016. ISSN 1984-4530.
- SACRAMENTO, L. T; REZENDE, M. M. Violências: lembrando alguns conceitos. **Aletheia**, Canoas, n. 24, p. 95-104, dez. 2006.

- SARTI, C., A. A dor, o indivíduo e a cultura. **Saúde e Sociedade**, 10(1):3-13, 2001.
- SCOVILLE, P. **As mulheres do faraó**: análise da influência das rainhas Tiye e Nefertiti durante o regime de Amenhotep IV/Akhenaton (c. 1352 - 1336 AEC). Curitiba: UFP, 2014.
- SILVA, A. K. L. Diversidade sexual e de gênero: a construção do sujeito social. **Rev. NUFEN**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 12-25 2013.

SANGRIA, DE MARIA DO CÉU, E CARNÍVORAS, DE ADRIANA VAREJÃO: IMAGENS DO FEMININO NA CANÇÃO POPULAR E NAS ARTES VISUAIS

Ellen Mariany da Silva Dias²²⁶

RESUMO: Na arte e na canção popular atuais, nota-se, cada vez mais, um diálogo intenso e rico capaz de perpassar fronteiras e, por que não dizer, problematizar definições, por vezes estanques do que, comumente, conhecemos e reconhecemos como um dado gênero artístico. Por meio da análise da canção *Sangria* (2016), da cantora e compositora brasileira Maria do Céu, abre-se um caminho possível que contempla pontos de contato entre a música popular e as artes visuais, especialmente no que se refere à sequência de painéis em óleo sobre gesso, intitulada **Carnívoras** (2008 e 2012), da artista plástica, também brasileira, Adriana Varejão. Enquanto a música de Céu contempla a melancolia do sujeito lírico diante da perda de sua condição emocional e corporal conhecida e a sua elaboração, marcada pela transição do corpo da menina para o da mulher, em Varejão, sobre um fundo branco, em tons que vão desde o vermelho vivo até o mais suave, são representadas plantas carnívoras, cujo formato remete aos órgãos sexuais/reprodutivos femininos em plena maturidade, problematizando os padrões de feminino e de feminilidade estipulados pela sociedade. Nesse sentido, valendo-nos de um posicionamento dialógico (BAKHTIN, 2008), propomos a investigação dos mecanismos de produção de sentidos mobilizados por recursos linguísticos, sonoros e plástico-visuais que, comparativamente, na música e na pintura, promovem reflexões sobre o universo feminino, suas contingências e conflitos.

PALAVRAS-CHAVE: Canção popular, Artes visuais, Feminino.

INTRODUÇÃO

Na arte, na literatura e na canção popular atuais, nota-se, cada vez mais, um diálogo intenso e rico capaz de perpassar fronteiras e, por que não dizer, problematizar definições, por vezes estanques do que, comumente, conhecemos e reconhecemos como um dado gênero artístico. No Brasil, esta discussão proposta por inúmeros estudiosos, especialmente em se tratando de poesia e de música, não é nova e vem, consideravelmente, alimentando a fortuna crítica sobre o assunto. Haja vista os trabalhos de Luiz Tatit (2001), de José Miguel Wisnik (2008), de Ítalo Moriconi (2002), de Marcos Napolitano (2002). No campo das artes e da literatura, não é diferente, já que temos estudos consistentes que buscam estabelecer relações inter-artes nas áreas da Teoria Literária e da Literatura Comparada.

No entanto, nossa proposta, neste artigo, não é discutir os limites e as diferenças entre a literatura, a música e as artes visuais mas, sim, apontar, por meio da análise da canção *Sangria* (2016), da cantora e compositora brasileira Maria do Céu (1980), em comparação com alguns painéis em óleo sobre gesso, da sequência intitulada **Carnívoras** (2008 e 2012), da artista plástica Adriana Varejão, um caminho possível que considera os pontos de contato entre a música popular, a poesia e a pintura. Dessa maneira, investigar, dialogicamente, os mecanismos de

²²⁶ Dra. em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Professora do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina - PR, CEP 86057-970. E-mail: ellenmariany@uel.br.

produção de sentidos que mobilizam recursos estéticos, linguísticos, sonoros e plástico-visuais da canção e das telas ajuda-nos a desvelar uma composição possível das **personae** femininas inscritas nestas duas manifestações artísticas, seus anseios, medos, conflitos, comportamentos e papéis na sociedade atual. Podemos dizer que, enquanto o eu-lírico da música de Céu contempla o processo de transição do seu corpo de menina para o de mulher e se posiciona de maneira, em princípio melancólica e, posteriormente, luminosa em relação a esta transformação, em Varejão, sobre um fundo branco, em tons que vão desde o vermelho vivo até o mais suave, são representadas plantas, cujo formato remete aos órgãos sexuais/reprodutivos femininos já em plena maturidade; uma maturidade já consciente de si que explicita, pelos signos visuais que mobiliza, a sua potência de vida e de morte frente ao **outro** e ao **mundo**. Primeiramente, faremos algumas considerações sobre a relação entre música e poesia, para, em seguida, abordarmos as relações destas duas modalidades com o texto pictórico.

1. SOBRE O CORPO, A POESIA E A CANÇÃO

Maria do Céu Whitaker Poças é uma cantora e compositora paulistana, nascida em 1980. Seu trabalho possui traços de MPB, jazz, samba, hip hop, características bastante evidentes no seu disco de estreia, chamado **Céu**, lançado em 2005. Este lhe rendeu reconhecimento internacional ao ser indicado ao Grammy Awards daquele ano. Após alguns outros trabalhos indicados a diversos prêmios nacionais e internacionais, é em 2016, com o CD **Tropix**, que ocorre a consolidação da carreira de Maria do Céu. Neste ano, o trabalho venceu em duas categorias, a saber, Melhor álbum de engenharia de gravação e Melhor álbum de pop contemporâneo em Língua Portuguesa do Grammy Latino. Em 2019, a canção **Sangria**, pertencente a este disco, objeto de estudo do presente artigo, aparece como trilha sonora coreografada por Henrique Rodovalho num trecho do espetáculo intitulado **Estou sem silêncio**, do grupo goiano Quasar Cia. de dança.²²⁷

Antes de adentrarmos a discussão aqui proposta, cabe fazermos algumas elucidções sobre a relação entre música e poesia que nortearão nossas análises. No que se refere às inter-relações entre estas duas modalidades artísticas, Moriconi (2002) informa que

Enquanto poesia essencial, não há qualquer possibilidade de hierarquizar letra e poema. Poesia essencial é poesia lírica. Se o lírico é o gênero poético básico porque expressa a apreensão imediata do mundo por um eu que vê e/ou sente, a verdade é que em suas remotas origens europeias ele tem a ver com “lira” e com música. E do ritmo entre pausado e acelerado da fala solene ou burlesca do poema pode-se com facilidade e criatividade invadir a área do compasso musical. (MORICONI, 2002, p. 17.)

Diante disso, partimos do pressuposto de que a canção em estudo é uma “expressão lírica essencial [que] transita facilmente do ritmo poético para o compasso musical e vice-versa (MORICONI, 2002, p. 17). Podemos observar, na canção aqui em estudo, o lirismo e seu movimento entre o ritmo poético e o compasso musical, numa via de mão dupla. Este movimento contempla a expressão do sujeito não apenas por meio das modulações de sua voz,

²²⁷ O espetáculo, que estreou no Teatro Centro Cultural UFG – Goiânia/GO, em abril de 2019, conta com um elenco exclusivamente de mulheres. Em cena, quatro bailarinas exploram, de maneira intimista, questões particulares do universo feminino, tais como: o corpo, a imagem, o desejo e, de maneira geral, os estereótipos do comportamento feminino projetados pela sociedade contemporânea.

cuja linha melódica atravessa, estende, interrompe e retoma o fluxo sonoro, como também dialoga com as sequências rítmicas dadas pelos instrumentos de percussão. Isso, relacionado ao campo semântico das palavras pronunciadas, apresenta os conflitos do eu-lírico e seus estados emocionais, criando, assim, uma ambientação de lamentação e reflexão sobre um objeto de desejo perdido. No caso, esta perda está ligada a uma condição física e emocional conhecida pelo eu-poético que não mais pode ser recuperada/reposta por ele. Circunscrita ao universo feminino, instaura-se, pois, o sentimento paradoxal de dor e de alegria. Afinal, para que a vida continue, o corpo antes compreendido como um lugar confortável que, literalmente, não sangra, é destruído em favor de tornar-se, agora sangrando, apto à vida adulta.



Na Figura 01, acima, estão a transcrição da letra cantada por Céu, considerando-se a sua performance, e uma cópia da página do encarte do CD **Tropix** (2016).

Num primeiro momento, chama-nos atenção o fato de que há uma ligeira diferença entre a letra transcrita no encarte do CD e a que é executada ao longo da música. À esquerda, fizemos uma divisão da canção-cantada em 4 estrofes, de 4 versos cada, intuída conforme as pausas feitas quando de sua performance. À direita, a canção-texto aparece em um único bloco que não necessariamente respeita a ordem de sua realização. Desta maneira, na primeira sequência feita pela intérprete, há a execução de todos os versos, acompanhada pelos teclados, bateria e ganzá. Sobrepõem-se a isto uma voz feminina, intimista, levemente distorcida e de orientação disfórica que cria, digamos, um ambiente melancólico. Soma-se a isto a sequência rítmica, especialmente no que se refere à sincronia do ganzá e da bateria, que simula as batidas de um coração. Vejamos, pois, quais os possíveis sentidos/significados que resultam da relação entre o aspecto rítmico/sonoro, aqui brevemente descrito, e o conteúdo verbal por ele acompanhado. Ou seja, como ambos dialogam e exprimem a experiência subjetiva do eu-lírico da canção, seus sentimentos e percepções sobre o universo feminino e sua experimentação.

Na primeira estrofe, temos a constatação feita pelo eu-lírico de que há uma mudança na configuração de seu desenho, este compreendido, aqui, como uma metáfora para o seu corpo: “Na mutação / no meu desenho e cores / escorre tinta das flores / de um coração devastado” (CÉU, 2016). Há, também, por meio da metáfora das flores que desbotam, a marcação da passagem do tempo, este que deixa seu coração “devastado”. É por meio desta percepção que flagramos o desmonte, ou, para utilizarmos o próprio termo empregado na canção, a mutação da condição corporal, antes conhecida e idealizada pelo sujeito lírico – considerar as flores do

coração, que conotam frescor e juventude –, para uma outra ainda por ele desconhecida. Somam-se a isto a pronúncia um tanto uniforme, de pausas bem definidas entre as palavras que evocam, ao final da estrofe, uma entonação decrescente e a percussão que, remetendo às batidas de um coração, constroem um clima melancólico, reforçando o seu sentimento de vazio e a sensação de desconforto frente a esta nova condição.

Na segunda estrofe, há a sinalização de que, mediante o vazio e a impossibilidade de reconstrução do corpo outrora conhecido e agora “devastado”, o sujeito parece iniciar a elaboração de sua perda – o corpo, a vida, a sua individualidade juvenil – ao expressar o desejo de viver sua nova configuração, mas, agora, de forma visceral, aqui evidenciada pelo trecho “Quero sangrar / todos os climas e tempos” (CÉU, 2016). A palavra sangrar assume vários sentidos, na medida em que figurativizaria, além dessa vivência visceral da transformação física, o verter pleno de algo antes estancado, visto que é impossível contê-lo. Leia-se este algo como o processo de amadurecimento, marcado pelas “estações que passam” em justaposição à conjunção conclusiva/explicativa **já que**, cujo referente direto é “não posso levar”, *i.e.* o curso natural, o ciclo da vida que não se pode paralisar/apreender.

No primeiro verso da terceira estrofe, iniciado pela palavra que dá título à canção, o eu-poético reforça a conotação de verter/sangrar/experienciar de forma visceral a sua mutação. Isso porque há o jogo de significados implícito no uso de tal palavra que faz referência à bebida sangria, sugerida pela presença do “copo pra misturar” presente no verso seguinte, bebida esta preparada a partir da mistura de vinho tinto ou branco com frutas e açúcar. No contexto da canção, o que se bebe no “copo pra misturar” é “a água clara dos olhos”, metáfora para as lágrimas vertidas, “e o fruto doce dos sonhos”, cuja combinação remete às emoções contraditórias e não menos doloridas do eu-lírico. Ofertados e bebidos por ele, o salgado e o doce, ao mesmo tempo, associam-se ao beber algo alcóolico, ato comumente referido à emancipação do jovem para a vida adulta. No caso do feminino inscrito na canção, este ritual de passagem estaria explícito na palavra **sangria**, do verbo sangrar/verter sangue de um ferimento, por exemplo, ou mesmo como signo da primeira menstruação, em que o corpo se prepara para a vida adulta. Nesse sentido, o eu-poemático dá-se conta de um impasse: beber o contraditório das emoções é, ao mesmo tempo, expurgar a dor da perda de um corpo de menina que morre e celebrar a vida de um corpo de mulher que nasce, num processo simultâneo em que a vida e a morte são experiências indissociáveis.

Na quarta e última estrofe, iniciada em paralelismo com o primeiro verso da estrofe anterior, a palavra sangria dá continuidade às emoções contraditórias presentes no impasse morte/vida. Além disso, o verso “já que eu não posso estancar” remete ao terceiro verso da segunda estrofe “já que eu não posso levar”, reforçando o sentimento de impotência do eu-lírico em relação ao curso da vida. No entanto, neste trecho, a palavra sangria e o campo semântico derivado dela sangrar/verter/expurgar/purificar/curar etc. sugerem a não permanência do eu-lírico no impasse entre o corpo que morre e o corpo que nasce. Ao contrário: há um desejo e/ou uma projeção de natureza diversa, reelaborando o sentimento de perda e a sensação de vazio presentes nas estrofes anteriores; inscrita nas metáforas “gosto pelo infinito / rio que corre pro sol”, a sangria, aqui, significaria plenitude e comunhão com o corpo que nasce, visto como instrumento que possibilita ao eu-lírico estar pronto, à espera dos enfrentamentos que virão ao longo da vida adulta. Semelhante à finalização da primeira estrofe, a segunda, a terceira e a quarta também são terminadas com entonação decrescente, como se o eu-lírico estivesse cantando para si, para dentro, como num diálogo íntimo consigo: a sua experiência vivida, sentida e sangrada,

no sentido literal (menarca) e no metafórico, que pode ser compartilhado mas permanece, no limite, inacessível ao **outro**.

Ao término da primeira sequência de execução das quatro estrofes, segue-se, em destaque, um solo de bongô, cujo ritmo parece finalizar, digamos, a primeira fase da canção e iniciar uma outra: a intérprete, então, passa a cantar de modo a prolongar as palavras ao final de cada verso. Este prolongamento na pronúncia não chega a perturbar o andamento rítmico. Pelo contrário, destaca os instrumentos de percussão aos quais é adicionada uma linha melódica de piano que acompanha e atravessa a voz feminina. Além disso, vale lembrar que Céu troca, no primeiro verso da primeira estrofe, a palavra **mutação** pela palavra **transformação** (ver Figura 1). Dessa maneira, um verso que, na sua primeira execução, tem quatro sílabas poéticas (Na / mu / ta / ção), num segundo momento, passa a ter cinco (Na / trans / for / ma / ção). Diferente, também, da letra apresentada no encarte do CD, a troca de um termo por outro, no plano na concretização rítmica e sonora da canção, encenaria a própria transformação da condição do eu-poético de menina para a de mulher. Nota-se, ainda, que, nessa segunda sequência, à melancolia e ao intimismo do eu-lírico, sobrepõe-se uma perspectiva luminosa sobre a consciência do embate do corpo que morre e do corpo que nasce. A estrofe “Sangria... já que não posso estancar / o gosto pelo infinito / rio que corre pro sol” (CÉU, 2016) é finalizada com uma entonação ascendente: especialmente no último verso, “rio que corre pro sol” é cantado com um efeito de voz que faz com que o ouvinte possa entender, também, “e o que corre pro sol”, partícula que se coloca numa relação de complemento a “o gosto pelo infinito”. Estes dois elementos, somados, remeteriam a algo que, mesmo desconhecido para o sujeito lírico – “o que corre pro sol” – é desejado, aceito e celebrado por ele. Tanto a ideia de que o “gosto pelo infinito” é um “rio que corre pro sol”, versos que metaforizam o fluxo da vida e o desejo por fruí-la/usufruí-la, quanto “o que corre pro sol” em complemento de sentido a “gosto pelo infinito” conotam a pulsão para a vida, agora renovada e reconhecida pelo eu-poético num corpo que é, paradoxalmente, o mesmo e um outro.

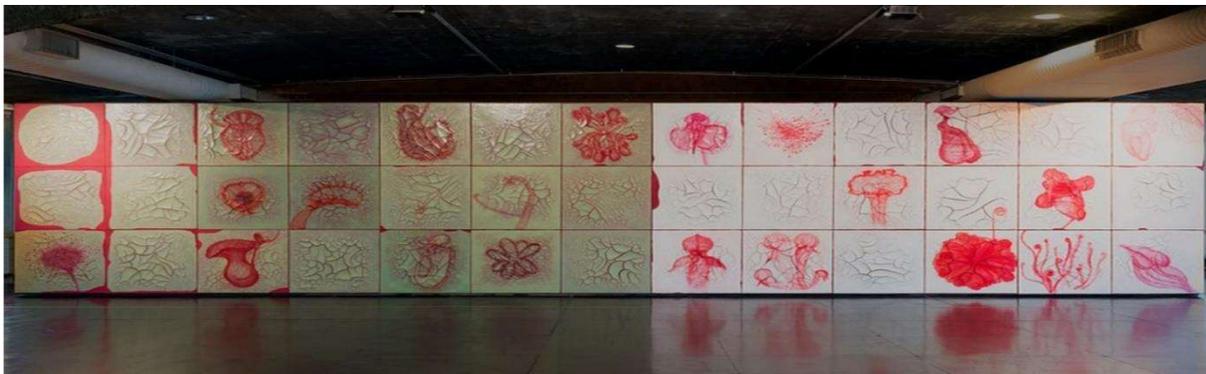
2. SOBRE O CORPO E A TEXTURA

Adriana Varejão, artista plástica carioca nascida em 1964, inicia sua carreira na década de 1980 e, em 1986, recebe o Prêmio Aquisição no IX Salão de Artes Plásticas – Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). A este primeiro prêmio, seguiram-se várias exposições no Brasil e no exterior, além de muitas outras premiações, que fizeram com que a artista fosse reconhecida internacionalmente.²²⁸ De acordo com Moraes (2013), problematizando os limites da pintura, suas telas “perdem o caráter de superfície plana e adquirem natureza e feição quase objetual”. Em nosso estudo, interessa-nos, especialmente, a série intitulada **Carnívoras** (2008 e 2012).

Em linhas gerais, é frequente, na literatura e nas artes, a associação entre o feminino e elementos da natureza. Haja vista a ideia de que, sob o aspecto biológico, salvo algumas exceções, é o corpo feminino que gera e serve de receptáculo a outra vida. Especialmente em se tratando de **Carnívoras**, é evidente a relação entre as plantas representadas nas telas-objetos de Varejão e alguns aspectos do universo físico/biológico e emocional feminino. No entanto, esta relação se dá de forma ampla e complexa, pois o trabalho da artista promove uma problematização de

²²⁸ Para maiores informações, ver o site: <http://www.adriavarejao.net/br/home>

alguns aspectos do feminino, especialmente aos ligados ao senso comum do que se considera como feminino, a saber, o corpo como algo passivo e harmônico, aprazível, visto como mero receptáculo. Ao contrário disso: o corpo, tido como um dos temas recorrentes na obra da artista, aparece, por vezes, ferido, sangrando, esquartejado, reificado, inóspito, eviscerado. Por outras, é representado em sua potência máxima prenehe de vida e vigor, mistério, sedução, armadilha.



Com o título idêntico ao trabalho produzido para exposição permanente no Instituto Inhotim - MG, composta por um conjunto de 57 telas, cuja maioria mede 98,5cm X 98,5cm, o painel de 2012, que se estende por cerca de 18 metros, foi especialmente desenvolvido para a exposição da artista no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Figura 02). Ainda, como se pode notar nas Figuras 03 e 04, os painéis, compostos por óleo e gesso sobre tela, podem ser visualizados, desde 2008, tanto do primeiro quanto do segundo piso do prédio, já que eles estão instalados no teto. Como informado pela página do instituto²²⁹, os painéis fazem referência às pinturas de azulejo que tradicionalmente narravam acontecimentos históricos. No caso de **Carnívoras**, não há, propriamente, a representação de narrativas: cada azulejo expõe, em suas figuras isoladas, plantas carnívoras das espécies *Darlingtonia*, *Dionaea*, *Drosera*, *Heliamphora* e *Nepenthes*. A composição de suas superfícies em branco varia para o verde, sobre as quais as plantas são pintadas em tons de vermelho claro, remetendo ao rosa, e em vermelho escuro e vivo. Estas superfícies são craqueladas, simulando as fissuras desses azulejos, que mostram um fundo também em vermelho vivo, como se o espectador pudesse observar nestas fissuras as, digamos, entranhas, ou o que haveria por baixo na base em que estes azulejos foram assentados, dando um efeito de excesso de matéria líquida que extravasa as bordas, simulando um sangramento.

²²⁹ Ver endereço: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/carnivoras-2008/>

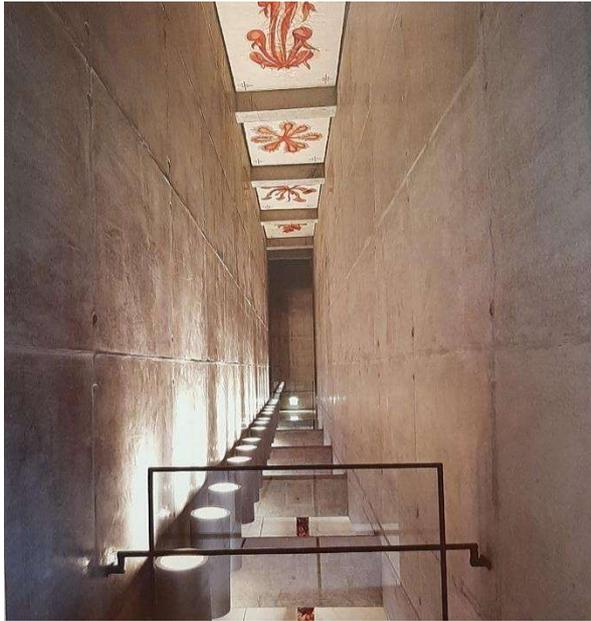


Figura 02



Figura 03



Figura 04

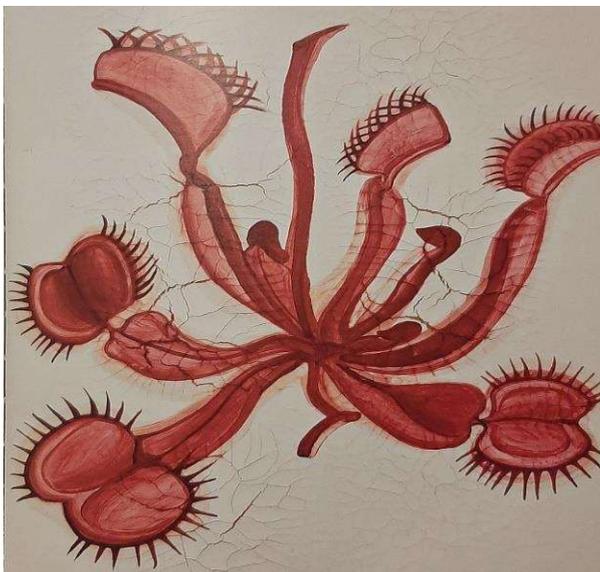


Figura 05

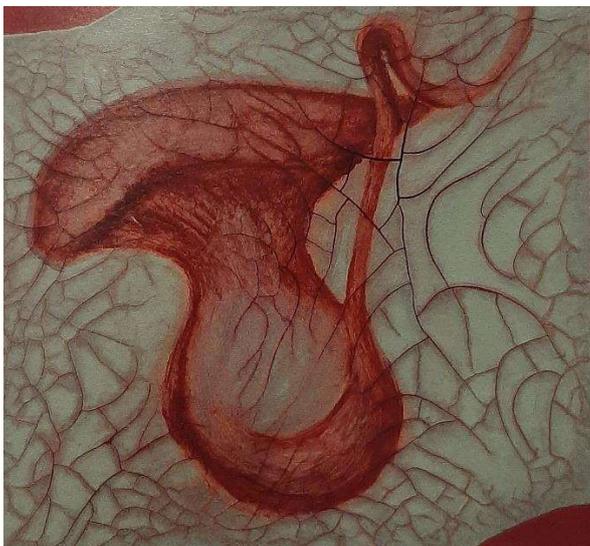


Figura 06

Em detalhe ampliado, observemos as Figuras 05, 06 e 07, telas que selecionamos como representativas para o estudo que aqui desenvolvemos. Num primeiro momento, fica patente o uso da cor vermelha, cuja variação de tonalidade contraria os referentes, *i.e.*, as plantas que, em sua cor real, predominantemente são verdes. Haveria, nos azulejos, uma espécie de transparência, como se a primeira camada verde fosse suprimida, revelando o conteúdo de seu interior que, como sabemos, liga-se à própria natureza carnívora da planta, que se alimenta de pequenos insetos e animais. No entanto, uma das principais características dessa espécie são suas folhas modificadas, pequenas armadilhas que, nas telas, exceto pela cor, permanecem inalteradas no formato em relação às plantas reais: abertas, semiabertas ou fechadas, elas possuem tentáculos (Figura 05), folhas e flores em forma de jarro (Figuras 06 e 07). Diante disso, podemos inferir que há, nestes painéis, de modo figurativizado, a presença do feminino, marcado pela cor, pelo formato – já que as plantas se assemelham aos órgãos sexuais e reprodutivos das fêmeas – e pela função. Esta última característica portadora de um paradoxo: estes órgãos-plantas não estariam aptos à reprodução, mas, sim, à deglutição da vida de outro ser de modo a se manterem vivos. Podemos dizer que, no plano da metáfora, as plantas-útero-ovários de Varejão exaltam a vida e acenam à morte: receptáculo/armadilha do feminino que atrai e destrói: algo belo, mas inóspito ao **outro**.

3. AS SANGRIAS E AS ARMADILHAS DO FEMININO

Tendo em vista a canção de Céu e as três telas representativas de Varejão, vejamos, dialogicamente (BAKHTIN, 2008), os signos sonoros e plástico-visuais que cada modalidade artística mobiliza na produção de sentidos. Numa primeira observação, nota-se que o ponto de contato mais explícito entre os dois textos é o apelo à cor vermelha e suas diferentes tonalidades que se manifestam por meio do elemento líquido. Cores e fluídos que remetem à carne, ao sangue, ao corpo feminino.

Na canção, o elemento líquido é marcado pelos verbos sangrar e escorrer assim como os substantivos rio, água e sangria. A mistura de cores evocada por estas palavras – o vermelho, de sangria e de sangrar, e o cristalino, da água e do rio – remete à mistura de emoções do eu-lírico, metaforizando o universo feminino vivo e caudaloso prenhe de transformações emocionais frente às “mutações” (CÉU, 2016) corporais, num movimento simultâneo e constante. Este movimento, que é encenado pela melodia e pelo ritmo, conforme vimos anteriormente, reforça o campo semântico das palavras “mutação” e “transformação”, aspectos que não podem ser paralisados e nem mesmo impedidos. O vermelho-líquido, evocado pelo verbo sangrar e pelo substantivo sangria, associado ao aspecto fluido e à mutação/transformação corporal, compõe signos plástico-visuais que metaforizam a primeira menstruação, marca biológica que baliza o amadurecimento sexual do corpo, acentuando os conflitos existenciais do ser feminino. Ciclo natural da vida, no sentido biológico, estes processos físicos desencadeiam emoções paradoxais na medida em que desestabilizam o sujeito que as vivencia, impondo-lhe uma condição diferente e desconhecida. No entanto, ao longo da primeira execução da letra da canção, percebe-se, por meio da entonação, da melodia e da percussão, que o eu-lírico lamenta a perda de algo, a saber, seu estado de conforto no qual estabelecia como o próprio corpo uma relação idílica/harmoniosa. Já na segunda vez em que a letra é cantada, esta lamentação dá lugar à celebração da vida, “do gosto pelo infinito”, em que o eu-poético elabora tal perda e celebra –

“Sangria... / um como pra misturar” (CÉU, 2016) – o nascimento de sua nova condição: a de jovem mulher, apta, no sentido físico e emocional, para a vida.

Em **Carnívoras**, de Varejão, o elemento líquido parece extravasar os limites da tela. Colocado, também, de forma paradoxal, o vermelho, que está na base do painel gigante em que os azulejos estão colocados, parece transbordar as peças cujas superfícies estão craqueladas. Plasticamente, há a sugestão de uma tentativa frustrada de contenção de uma sangria que, quanto mais contida, mais derramada, já que o interior das fissuras abertas também contém o vermelho-líquido. De maneira a complementar este extravasamento, as plantas carnívoras da artista plástica, como observamos anteriormente, são representadas pelo seu conteúdo interior e não pelo seu exterior verde, o que sugere que o mesmo vermelho que está na base das telas também está no interior das plantas nelas estampadas. Tanto o painel quanto as plantas nele contidas formariam um organismo vivo abastecido pela mesma seiva sanguínea. A sua vida, pois, mantém-se mediante à capacidade das plantas de atrair, aprisionar e deglutir o **outro**. Longe de representar um universo feminino amigável e harmônico, os ovários, trompas e útero ali representados não são receptáculos para a vida, mas, sim, armadilhas que levam o seu observador desatento à morte. Destaca-se, também, o caráter meta-artístico do painel carnívoro, já que há uma reflexão sobre a relação obra-público: no momento da observação dos painéis pelo espectador, somos seduzidos, aprisionados e devorados pelas carnívoras, compreenda-se, aqui, o processo de apreensão da própria natureza do objeto artístico.

O sangue que escorre, extravasa, sangra e alimenta é o elo entre a canção e a arte visual. Em **Sangria**, há a impossibilidade de se paralisar a passagem do tempo e o amadurecimento do eu-lírico e de seu corpo. Em **Carnívoras**, é inútil ocultar, sob a superfície lisa e asséptica do azulejo, o aspecto visceral da vida, pois esta rompe, rasga, explode qualquer tipo de contenção. Em ambos os objetos artísticos, representando um universo feminino visceral e efervescente, os elementos verbais, sonoros e visuais remetem ao vermelho da menarca e ao da seiva sanguínea que alimenta as plantas carnívoras. No entanto, em **Sangria**, o feminino, ainda juvenil, expande-se, (re)harmoniza-se e apronta-se para vida; em **Carnívoras**, as cores e formas arredondadas de jarro, de orquídea e de trompas uterinas, brilhantes, sedutoras e, aparentemente delicadas, escondem armadilhas mortais. Sua força vital é atraente, visceral, perigosa e carnívora. Ao contrário da canção, em Varejão, no plano da metáfora para a mulher e para o feminino, a passagem do tempo, o deglutir o **outro**, o morrer, o matar, o (re)nascer do corpo e as emoções em torno desse processo visceral resultarão numa experiência feminina nada ingênua, plena e consciente de seu poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que na canção **Sangria**, considerando a relação entre o conteúdo do encarte do CD e a performance da intérprete da música, a construção da figura feminina se dá, paradoxalmente, pela dor da perda e/ou ausência de algo que é associado ao universo juvenil, dor e melancolia que a recompõem como mulher num novo e outro contexto do qual resulta uma nova/outra compreensão de si. Em **Carnívoras**, os elementos plástico-visuais revelam um feminino maduro e, digamos, empoderado, fissurado – para retomarmos, aqui, a superfície craquelada das telas –, pela experiência paradoxal da vida que se mantém por meio das sucessivas mortes e sangrias, as de si e as de outrem. Vale lembrar que o mesmo vermelho que atrai nas plantas de Varejão acena a uma armadilha mortal, o que faz do feminino por ela representado

algo perigoso e inóspito, mas não por isto menos belo e sedutor. Isso, no limite, problematiza os padrões e clichês comportamentais e estéticos de feminino estipulados pela sociedade. Portanto, a discussão das questões ligadas a este universo mostra-se de extrema pertinência no âmbito social, político e histórico atual em que a arte se destaca como um canal para a expressão humana. Canal este contemplado como um alento, sobretudo para a compreensão da condição de sujeitos moldados, na contemporaneidade, pelo ciclo melancólico da perda, da ausência, da busca, da espera, do encontro e/ou desencontro de algo/alguém mas, também, do empoderamento desses sujeitos de modo a questionar as regras e as expectativas sobre o feminino e seus papéis sociais.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

CÉU, M. *Sangria*. Intérprete: Maria do Céu. São Paulo: Universal Music, c2016. 1 CD (48min).

MORAES, Marcos. *Adriana Varejão*. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

TATTT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe*. O caso Pestana. São Paulo: Publifolha, 2008.

ELEMENTOS DE RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS SOB A ÓTICA DE “OLHOS D’ÁGUA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

GISLAINE IMACULADA DE MATOS SILVA (UFSM)
RICARDO MAGALHÃES BULHÕES(UFSM)

RESUMO: Ao longo da história da literatura brasileira, pouco tem se destacado a produção literária afro-brasileira, principalmente a de escritoras negras. Tratar da *escrivência* (termo esse de autoria da escritora Conceição Evaristo) negra na literatura ainda é algo recente, sendo que a primeira escritora negra que se tem registro é a Maria Firmino dos Reis, com seu romance mais famoso "Úrsula" (1859). Este nosso artigo tem como objetivo encontrar elementos de religiões afro-brasileiras no livro de contos "Olhos d'água", da escritora Conceição Evaristo, considerando os cinco aspectos que configuram um texto literário como "literatura afro-brasileira", aspectos delimitados por Duarte (2009). São eles: a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público. Salienta-se aqui que para um texto literário ser considerado afro-brasileiro, não é necessário conter de modo obrigatório todos esses cinco elementos. Entre quinze contos existentes em "Olhos d'água", em vários deles encontrou-se a temática religiões afro-brasileiras: "Ana Davenga", "Duzu-Querença", "Lumbiá", "A gente combinamos de não morrer" e "Olhos d'água". Alguns dos termos estudados que remetem às religiões afro-brasileiras são "Oxum", "macumba", "bendito ayê", "erê", "orixás", entre outros. Importante destacar que a escritora declara não seguir uma doutrina religiosa específica, o que torna notável em sua escrita o domínio de termos da Umbanda ou Candomblé, possivelmente advinda da experiência pela sua ancestralidade.

Palavras-chave: Conceição Evaristo. Religiões afro-brasileiras. Prosa contemporânea.

INTRODUÇÃO

O racismo estrutural²³⁰ ainda permeia o Brasil, por mais que alguns segmentos da sociedade reneguem a existência desse conceito. Ao contrário do que se pode pensar, falar sobre racismo não é fomentá-lo. É mais do que necessário falar sobre ele como forma de luta, de transgressão.

Por um tempo, no Brasil, houve - seja em livros ou contos publicados em jornais - apenas escritores brancos. Apresentar nos livros a vivência dos negros não era compromisso dos brancos, então quando a personagem era negra possuía estereótipos marcantes como um ser sofrido, frágil e dependente do senhorio.

Na literatura, Duarte et. al. (2019, p. 11), nos faz refletir sobre a questão de raça:

Literatura tem cor? Acreditamos que sim. Porque cor remete à identidade, logo a valores, que, de uma forma ou de outra, se fazem presentes na linguagem que constrói

²³⁰ "Quando a gente fala sobre racismo estrutural, é sobre entender que o racismo faz parte da estrutura da sociedade brasileira, assim como o capitalismo, o sexismo. Isso significa entender a nossa construção enquanto nação, somos um país que nunca aboliu a escravidão; entender o quanto o fato do racismo ser estrutural coloca a população negra em situações de vulnerabilidade. O primeiro passo é entender como o sistema racista se construiu e como ele se reproduz, para depois compreender o que os indivíduos reproduzem. O racismo precisa ser entendido como essa estrutura que não diz apenas do campo individual." (RIBEIRO, 2020).

o texto. Nesse sentido, a literatura afro-brasileira se afirma como expressão de um lugar discursivo construído pela visão de mundo historicamente identificada à trajetória vivida entre nós por africanos escravizados e seus descendentes. Muitos consideram que esta identificação nasce do *existir* que leva ao ser negro. Os traços de *negritude*, *negricia* ou *negrura* do texto seriam oriundos do que Conceição Evaristo chama de “*escrevivência*”, ou seja, uma atitude – e uma prática – que coloca a experiência como motivo e motor da produção literária.

Mas não é tudo literatura? Sim, literatura afro-brasileira é literatura, é arte. A partir do século XIX, quando os próprios negros começam a escrever suas histórias, já se observava a mudança na representação do negro. Segundo o pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2019), há cinco aspectos que configuram a literatura afro-brasileira:

- **Temática:** de forma geral, diz respeito a abordar não somente o sujeito negro, mas também a história dos negros no Brasil, suas tradições culturais e religiosas;
- **Autoria:** ser escrito por uma pessoa negra (esse dado da raça precisa aparecer na textualidade);
- **Ponto de vista:** visão de mundo a partir do ser negro, da afrodescendência, da experiência do negro e da mulher negra no Brasil. O ponto de vista se desdobra na construção dos personagens e na superação do discurso colonizador;
- **Linguagem:**

A linguagem é, sem dúvida, um dos fatores instituintes da diferença cultural do texto literário. Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de resignificação que contraria sentidos hegemônicos da língua. Isso porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. (DUARTE, 2019).

- **Público:** apenas após a abolição é que se forma um público leitor negro, e esses escritores negros começam a produzir mais literatura, até chegar aos saraus literários na periferia e os *slams*²³¹, por exemplo.

É pertinente expor o perigo de uma classificação como essa se tornar um manual, conforme afirma o poeta Edmilson de Almeida Pereira, citado por Soares (2018). Desta forma, é importante salientar que, para um texto literário ser considerado “afro-brasileiro”, não precisa necessariamente conter todos esses elementos.

Duarte (2019) ainda afirma que a literatura afro-brasileira está ao mesmo tempo “dentro” e “fora” da literatura brasileira de forma geral. O pesquisador assim se manifesta por considerar

²³¹ “*Slam* é uma batalha de poesias, que chegou no Brasil em 2008 e desde 2012 é realizado um campeonato nacional para mandar um representante para a Copa Mundial de poesia, que acontece todo ano em Paris. Assim, em 2015, surgiu em Brasília o *Slam* das Minas, com o intuito de garantir uma vaga feminina para a batalha final, pois se entende que assim como os saraus, os *slams* ainda são espaços de maioria masculina”. (MEL DUARTE POESIA, 2020)

que a literatura afro-brasileira está mais comprometida com uma visão de mundo antirracista, de enfrentamento.

Para complementar, o pesquisador e escritor negro Cuti questiona sobre o termo “literatura afro-brasileira” e nos apresenta o termo “literatura negro-brasileira”. Em seu livro com o mesmo título, publicado pela Editora Selo Negro, Cuti (2010) afirma:

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. **“Afro-brasileiro” e “afro-descendente” são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana.** Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil. (grifo nosso).

ESCRITORAS NEGRAS NA LITERATURA BRASILEIRA

No livro “Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI”, coordenado por Eduardo de Assis Duarte (2019), entre os 100 autores negros, apenas 27 são mulheres. As citadas nesse estudo são: **Maria Firmina dos Reis**, Antonieta de Barros, Carolina Maria de Jesus, Ruth Guimarães, Mãe Beata de Yemonjá, Maria Helena Vargas da Silveira, **Conceição Evaristo**, Lourdes Teodoro, Isaldete Pinheiro de Andrade, Geni Guimarães, Aline França, Alzira Rufino, Cyana Leahy, Sônia Fátima da Conceição, Miriam Alves, Madu Costa, Heloisa Pires Lima, Lia Vieira (pseudônimo de Eliane Barbosa Vieira), Esmeralda Ribeiro, Sonia Rosa, Jussara Santos, Patrícia Santana, Ana Cruz, Cidinha da Silva, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral e Livia Natália.

Além da Conceição Evaristo, que será aqui estudada, destaca-se na obra Maria Firmina dos Reis, a primeira romancista negra com sua obra *Úrsula* (publicada em 1859). Contemporânea de José de Alencar, observa-se que, já àquela época, havia invisibilidade aos escritos de negros/as. Ao citar o exemplo de Maria Firmina dos Reis, Duarte (2019) ressalta que

Maria Firmina articula de forma crítica as ações do enredo, de modo a destacar os personagens negros e a condenar explicitamente a escravidão. Em lugar de colocar o senhor de escravos como herói, faz dele o vilão.

O livro não traz escritoras mais modernas, algumas delas até vieram do movimento “*slam*” já explicado anteriormente, como a escritora Mel Duarte.

METODOLOGIA

Para suporte teórico foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre a questão do racismo, intolerância religiosa, religiões de matriz africana ou práticas afro-brasileiras, literatura afro-brasileira e sobre a autora estudada.

Enfatiza-se o alicerce dos cinco aspectos da literatura afro-brasileira de Duarte (2019) já apresentados na introdução. Além disso, importa destacar que, na literatura negra, há elementos evidentes que abordam a questão do **ser negro/a** na sociedade, aspectos religiosos e culturais.

Outro aspecto também relacionado à questão da raça é a intolerância religiosa, no que se refere às religiões denominadas por Nogueira (2020) como

...práticas afro-brasileiras, também chamadas de religiões de matriz africana ou tradições afro-brasileiras, como Umbanda, Candomblé, Xambá, Nagô-egbá, Batuque, Tambor de Mina, Jurema e aparentados. Diante da perseguição, somos todos “macumbeiros” – no sentido negativo da palavra –, por isso é preciso que nos vejamos todos como irmãos e parte de uma cultura com gênese comum.

Neste artigo, será trabalhado o livro de contos “Olhos d’água”, da escritora negra brasileira Conceição Evaristo, com olhar especial apenas nos contos em que se encontraram elementos de religiões afro-brasileiras.

O livro possui 15 contos e dez deles não corresponderam à delimitação do tema. São eles: “Maria”, “Quantos filhos Natalina teve?”, “Beijo na face”, “Luamanda”, “O cooper de Cida”, “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos”, “Di lixão”, “Os amores de Kimbá”, “Ei, Ardoça” e “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”.

Desta forma, os contos apresentados serão: **“Ana Davenga”, “Duzu-Querença”, “Lumbiá”, “A gente combinamos de não morrer” e “Olhos d’água”**; este último (que leva o mesmo título do livro) terá maior destaque por conter maior menção ao tema “religião afro-brasileira”.

CONCEIÇÃO EVARISTO, OLHOS D’ÁGUA E RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

Conceição Evaristo, escritora negra brasileira, nasceu no ano de 1946, em uma favela na zona sul de Belo Horizonte, onde dividia o espaço em condições precárias com nove irmãos. Trabalhou como empregada doméstica e se formou no chamado Curso Normal apenas aos 25 anos (JAECKEL, 2016). Mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fez o magistério e se formou em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui mestrado em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Possui diversos livros publicados, entre romances, contos e poesias, sendo o seu primeiro romance “Ponciá Venâncio” (2003), traduzido e publicado nos Estados Unidos em 2007.

Em uma entrevista para a Revista Nexo em 2017, quando questionada sobre “o que a autoria de uma mulher negra representa para a literatura e a sociedade brasileiras”, Conceição Evaristo responde:

A autoria de mulheres negras na literatura brasileira traz uma vertente com novas histórias, novos enredos, novos personagens, que na verdade borram a literatura. Essa autoria tem um discurso literário que se distancia do que foi escrito até hoje a nosso respeito. Ela parte de dentro de nossas experiências, somos nós dizendo de nós mesmos, nós como sujeitos de autoria, como sujeitos de temática, criando os nossos próprios enredos.

Evaristo ainda afirma que “minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra” (2017). Isso nos remete ao termo criado por ela mesma, conhecido como **“escrivência”**, que faz uma ligação entre escritura e experiência de vida.

Conforme apresentado na metodologia, será estudado aqui o livro de contos “Olhos d’água”, publicado em 2014 pela Editora Pallas. Serão abordados apenas os contos que possuem alguma relação com o tema escolhido: “religiões afro-brasileiras”, sendo eles: “Ana Davenga”, “Duzu-Querença”, “Lumbiá”, “A gente combinamos de não morrer” e “Olhos d’água”.

Acrescente-se aqui uma informação importante: em entrevista à Veja Rio, em fevereiro de 2020, Conceição Evaristo falava sobre a sua participação no desfile da escola de samba Grande Rio, cujo enredo enfocou o candomblé e o respeito religioso, homenageando o pai de santo Gomeia, negro e homossexual, que faleceu em 1971. Na entrevista, Evaristo afirmou não seguir uma doutrina religiosa específica, o que torna notável o domínio da escritora acerca do assunto e de termos das religiões afro-brasileiras, provavelmente pela sua “*escrevivência*”.

“OLHOS D’ÁGUA”

Primeiramente, trataremos do conto “Olhos d’água”, o que mais faz menção às religiões afro-brasileiras e cita, inclusive, a Orixá das águas doces, **Oxum**.

A personagem principal, que não é nomeada, é a primeira de sete filhas. Na Umbanda²³², o número sete possui muitos significados: são sete orixás (*Oxalá; Ogum; Oxóssi, Xangô, Iemanjá; Iansã e Oxum*). Sete é o número de nações que praticam a Umbanda, a saber: *ketô, gegê, nagô, angola, almas, omolocô, oriente*. Sete também é o número de cores do arco-íris, o número de *crakers*, os dias da semana, sete pragas do Egito, sete pecados capitais, enfim. Eis mais um mistério do número sete colocado aqui também pela autora.

Já adulta, essa personagem, que não mora há anos com a mãe, muda-se para uma casa nova e se vê questionando “de que cor eram os olhos de minha mãe?” E essa pergunta tanto lhe aflige por lembrar cada detalhe do resto do corpo de sua mãe e de como ela “decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias”. E vai descrevendo uma mãe bem amorosa, da comida cheirosa (quando tinha) e das dificuldades enfrentadas com essa falta de alimento. Lembra-se de uma mãe fiel à **Santa Bárbara**²³³ nos dias de chuva forte, quando a casa e seus olhos alagavam.

Enquanto se questionava profundamente a respeito da cor dos olhos de sua mãe, a personagem refletia sobre a importância não somente da mãe em sua vida, mas também de tias e de todas as mulheres de sua família:

E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, **nossas Yabás**²³⁴, donas de tantas sabedorias. Mas de que cor eram os olhos de minha mãe? (grifo nosso).

Enquanto finalmente estava em viagem a caminho da cidade de sua mãe, sentia-se estar “**cumprindo um ritual**, em que a **oferenda aos Orixás** deveria ser a descoberta da cor dos olhos” de sua mãe. Segue o trecho do esperado encontro:

²³² A Umbanda é uma religião brasileira de matriz africana, que prega o amor e a caridade. Os umbandistas acreditam no Deus cristão e também nos Orixás, que são como forças da natureza criadas por Deus e que vivem dentro de cada ser, assim como o próprio Deus.

²³³ Coincide que na Umbanda, Santa Bárbara é representada pela Orixá Iansã. Iansã é conhecida como guerreira, rainha dos *eguns* (espíritos desencarnados), senhora dos ventos, tempestades, trovões, raios, ciclones, etc.

²³⁴ Na Umbanda e Candomblé, “*Yabá*” é o termo utilizado para se referir às orixás femininas, sendo algumas delas: *Oxum, Iemanjá, Iansã, Nanã, Obá, Logunan e Egunitá*.

Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. **A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum!** Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. **Sim, águas de Mamãe Oxum.** (grifo nosso).

Cabe aqui, então, trazer um pouco de quem é a Orixá *Oxum* (ou *Òsun*). É conhecida como a Orixá das águas doces (rios, cachoeiras), muito relacionada à maternidade, à delicadeza feminina, beleza e prosperidade, cultuada no Candomblé e Umbanda. Intercede por todos seus fiéis não somente nas causas de amor e de fertilidade, razão pela qual é muito conhecida, mas também na vida financeira, por isso também é conhecida como “Senhora do Ouro”. A saudação dirigida a ela é “*Ora Yê Yê Ó*”, que significa “olhai por nós, mãezinha”.

Toda essa relação da ancestralidade entre as mulheres de sua família, esse ritual da busca pela mãe encaminham-se para o fechamento do conto, quando a personagem busca a cor do olho de sua filha, não a cor física do olho, mas sim o brilho da troca de olhares amorosos entre mãe e filha, as lembranças de momentos vividos, que jamais serão repetidos e que precisam ser registrados na retina como um livro sendo escrito.

“ANA DAVENGA” E “DUZU-QUERENÇA”

Nos seguintes contos selecionados, o tema “religiões afro-brasileiras” aparece com menor destaque do que no conto “Olhos d'água”.

Em “**Ana Davenga**”, o conto traz a história da personagem, cujo nome corresponde ao título do conto, que se apaixonou por um criminoso: “Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver”.

A citação do “toque de *macumba*” é a única relação com as religiões afro-brasileiras, sendo *macumba* um instrumento de percussão africano, porém, neste contexto, entende-se como o ato do culto religioso de Umbanda: o som de atabaques tocando as músicas (chamadas de pontos) aos orixás ou entidades. Percebe-se que a personagem entende que o toque de “samba ou de macumba” quer dizer que está tudo bem, o que exclui totalmente a possibilidade de preconceito religioso com os sons das religiões afro-brasileiras.

O toque **prenúncio de samba ou de *macumba*** estava a dizer que tudo estava bem. Tudo em paz, na medida do possível. Um toque diferente, de batidas apressadas dizia de algo mau, ruim, danoso no ar. O toque que ela ouvira antes não prenunciava desgraça alguma. (grifo nosso).

Em **Duzu-Querença**, mais uma personagem mulher que leva o título do conto. Trata-se de uma mendiga, com todo o sofrimento da vida nas ruas, porém combativa, como segue o trecho:

Duzu lambeu os dedos gordurosos de comida, aproveitando os últimos bagos de arroz que tinham ficado presos debaixo de suas unhas sujas. Um homem passou e olhou para

a mendiga, com uma expressão de asco. Ela lhe devolveu um olhar de zombaria. O homem apressou o passo, temendo que ela se levantasse e viesse lhe atrapalhar o caminho.

Ainda jovem, Duzu encontrou na prostituição uma forma de se sustentar. Teve nove filhos. “Estavam espalhados pelas zonas e pela cidade. Todos os filhos tiveram filhos. Nunca menos de dois.”. Um dos seus netos (de nome “Tático”) falece, deixando Duzu com uma “nova dor para guardar no peito”. Resolveu então largar tudo e voltar ao morro.

A alegria do carnaval a trazia de volta à vida e foi-se apegando na confecção de um vestido para a ala das baianas, que ela enxergou como um recomeço de vida. Nesse momento do conto é que aparece um termo que pode ser relacionado indiretamente à religião afro-brasileira:

Um companheiro mendigo havia-lhe dito sobre a roupa, assim tão enfeitada de papéis recortados em forma de estrelas, mais parecia roupa de fada do que de baiana. Duzu reagiu. Quem disse que estrela era só para as fadas! Estrela era para ela, Duzu. Estrela era para Tático, para Angélico. Estrela era para a menina Querença, moradia nova, **bendito ayê**, onde ancestrais e vitais sonhos haveriam de florescer e acontecer. (grifo nosso).

Ayé (*Àiyé, Ayê*) significa “mundo, planeta”, segundo Beniste (2020), no dicionário de *yorubá*-português, sendo o *yorubá* (ou ioruba) uma língua de origem nigero-congolesa utilizada nas religiões afro-brasileiras. Na mitologia *yorubá*, o *Ayé* é a Terra em que vivemos, o mundo físico onde habitam os espíritos encarnados. Paralelo a ele, há o mundo espiritual (*Orun*), que coexiste com o *Ayé*.

“LUMBIÁ” E “A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER”

No conto “Lumbiá”, o menino que leva o título era um desses que vende doces no farol, mas ele preferia mesmo era vender flores aos casais apaixonados. Gostava muito de presépios natalinos, com que se identificava.

Todos os anos, desde pequeno, em suas andanças pela cidade com a mãe e mais tarde sozinho, buscava de loja em loja, de igreja em igreja, a cena natalina. Gostava da família, da pobreza de todos, parecia a sua. Da imagem-mulher que era a mãe, da imagem-homem que era o pai. A casinha simples e a caminha de palha do Deus-menino, pobre; **só faltava ser negro como ele**. Lumbiá ficava extasiado olhando o presépio, buscando e encontrando o Deus-menino. (grifo nosso).

Lumbiá não contém o seu desejo de estar tão perto do Menino Jesus e até mesmo separou algumas flores das que vendia para dar para ele. Acaba roubando a imagem de Jesus do presépio e morre atropelado simbolicamente com ele.

De braços abertos, o Deus-menino pedia por ele. **Erê** queria sair dali. Estava nu, sentia frio. Lumbiá tocou na imagem, à sua semelhança. Deus-menino, Deus-menino! Tomou-a rapidamente em seus braços. Chorava e ria. Era seu. Saiu da loja levando o Deus-menino. O segurança voltou. Tentou agarrar Lumbiá. O menino escorregou ágil, pulando na rua. (grifo nosso).

A palavra *erê* vem do *yorubá* e significa “brincar”. Na Umbanda são seres encantados, são como guias que frequentemente são entendidos como crianças devido à sua pureza e alegria. São eles que fazem a ponte entre as pessoas e os Orixás.

No conto “A gente combinamos de não morrer”, temos a história de uma família que vive no contexto favela e tráfico de drogas: a mãe (Dona Esterlinda), que é fã de novelas, seu filho Idago, que vive nas drogas, Bica, a irmã, e seu companheiro Dorvi.

A linguagem é mais pesada, há palavras e medo. Bica, uma das filhas, relata, em meio a um tiroteio: “É como se o medo fosse uma coragem ao contrário. Medo, coragem, medo, *coragemedo, coragemedo* de dor e pânico.”

Dorvi, companheiro de Bica, é quem diz a frase do título do conto: “A gente combinamos de não morrer”. Bica não sabe se ele volta. Em outro momento, reflete ela:

Outro dia, tarde da noite, ouvi um escritor dizer que ficava perplexo diante da fome do mundo. Perplexo! Eu pedi para ele ter a bondade, a caridade cristã e que incluísse ali todos os tipos de fome, inclusive a minha, que pode ser diferente da fome dos meus. Falei, mas, pelo menos naquele momento, me pareceu que ele fazia ouvidos moucos.

Quem sabe os **nossos Orixás** que são Humanos e Deuses descrevam para esse escritor outras e outras fomes, aumentando assim, mais ainda, a perplexidade dele.

Desta forma, citando os Orixás, a personagem Bica espera que o escritor, que provavelmente não vive a realidade dela na favela, saiba um dia o que realmente é a fome para compreender o que é estar perplexo com isso, visto que é bem mais confortável escrever isso com o distanciamento da realidade sofrida de quem passa necessidade para comer. Uma situação que acontece também fora do conto, a branquitude aponta para os problemas vividos pelos negros, mas de dentro dos seus apartamentos com ar condicionado.

REFERÊNCIAS

BENISTE, José. **Dicionário yorubá-português**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020. 820 p.

CUTI [Luiz Silva]. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010. 151 p. (Coleção Consciência em Debate).

DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2019. 294 p.

EVARISTO, Conceição [Maria da Conceição Evaristo de Brito]. Carnaval: respeito religioso leva escritora Conceição Evaristo à Sapucaí. [Entrevista concedida a] Cleo Guimarães. **Veja Rio**. 18. fev. 2020. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/carnaval-religiao-conceicao-evaristo/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

EVARISTO, Conceição [Maria da Conceição Evaristo de Brito]. Conceição Evaristo: "minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra". [Entrevista concedida a] Juliana Domingos de Lima. **Nexo Jornal**. 26. mai. 2017. Disponível em:

<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Conceição-Evaristo-'minha-escrita-é-contaminada-pela-condição-de-mulher-negra'>.

JAECKEL, Volker. A imagem da mulher no romance afro-brasileiro contemporâneo: Os casos de Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves. **Moara** – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras, [S.l.], n. 44, p. 05-21, jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3424>. Acesso em: 12 ago. 2020.

MEL DUARTE POESIA. **Slam das minas**. Disponível em: <https://www.melduartepoesia.com.br/slam-das-minas-sp>. Acesso em: 3 nov. 2020.

NOGUEIRA, Sidnei Barreto. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020. 160 p.

RIBEIRO, Djamila. [Djamila Taís Ribeiro dos Santos]. Djamila Ribeiro: “Somos um país que nunca aboliu materialmente a escravidão”. [Entrevista concedida a] Ana Luiza Basilio. **Carta Capital**. 12 jan. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/djamila-ribeiro-somos-um-pais-que-nunca-aboliu-materialmente-a-escravidao/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

SOARES, Esdras. **Por que estudar literatura afro-brasileira?** 2018. Instituto Claro. (12m48s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fyVvsYz-BD4>. Acesso em: 13 ago. 2020.

SLAM DAS MINAS-RJ: DESCOLONIZANDO SABERES

FABIANA BAZILIO FARIAS²³⁵

RESUMO: “Falar” ou o “direito à fala” é um tópico de discussão que tem sido frequentemente revisitado para abordar a produção e a voz dos marginalizados socialmente. Essa discussão ganha outros contornos quando pensamos na perspectiva da escrita literária e da transformação do indivíduo em “sujeito” de sua própria história e não em “objeto” sobre o qual um outro detém autoridade para definir o seu ser e estar no mundo. O presente trabalho busca abordar as perspectivas políticas e identitárias presentes na produção das poetisas que participam (ou participaram) do movimento do Slam das Minas no Rio de Janeiro. O interesse é observar como as poetisas utilizam o espaço do slam como um lugar de experimento da palavra e de posicionamentos políticos e de enfrentamento ao cânone literário. Interessa também pensar a atuação dessas artistas como intelectuais que expressam saberes a partir da palavra falada.

PALAVRAS-CHAVE: Slam, oralidade, poesia, literatura brasileira.

INTRODUÇÃO

Djamila Ribeiro, em sua obra *O que é lugar de fala?* (2017) questiona quais sujeitos dentro do projeto de colonização foram autorizados a falar? Essa é uma pergunta motriz para discutirmos algumas questões ligadas à voz principalmente no que se refere à fala de sujeitos marginalizados socialmente. A Literatura se relaciona com o seu tempo, refletindo determinados posicionamentos críticos e visões da sociedade de cada período. No campo da Teoria da Literatura, a questão “O que é literatura?” tem sido o ponto de partida para muitas reflexões de teóricos da área. Jonathan Culler (1999), em seu livro *Teoria literária: uma introdução*, traz um desdobramento para essa questão ao perguntar “O que é literatura e tem ela importância?”. Para ele, um dos fatores de sua importância está no fato de que a literatura mescla diversas ideias de áreas distintas como a linguística, a história, a psicanálise, para citar alguns.

Como esse lugar de confluência de saberes, a Literatura tem um potencial de afetar diretamente o indivíduo. Cândido (1999) afirma que é possível identificar três funções humanizadoras da literatura, são elas: função psicológica, função formadora e a função social. A função psicológica diz respeito à necessidade humana de fantasiar, muito associada aos devaneios ligados aos

²³⁵ Fabiana Bazilio Farias é pesquisadora, doutora em Literatura comparada (UERJ), mestra em Literatura Brasileira (UERJ) e professora de Língua Portuguesa da SME-RJ.

sentimentos. Sua outra função é a formadora que coloca a literatura como um espaço de formação (diferente de um viés pedagógico tradicional). Por fim, a sua função social confere ao indivíduo a capacidade de estabelecer relações de reconhecimento com a sua própria realidade a partir da obra literária.

Seja como for, a sua função educativa é muito mais complexa do que pressupõe um ponto de vista estritamente pedagógico. A própria ação que exerce nas camadas profundas afasta a noção convencional de uma atividade delimitada e dirigida segundo os requisitos das normas vigentes. A literatura pode *formar*, mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras. Daí as atitudes ambivalentes que suscita nos moralistas e nos educadores, ao mesmo tempo fascinados pela sua força humanizadora e temerosos da sua indiscriminada riqueza. E daí as duas atitudes tradicionais que eles desenvolveram: expulsá-la como fonte de perversão e subversão, ou tentar acomodá-la na bitola ideológica dos catecismos (inclusive fazendo edições expurgadas de obras-primas, como as denominadas *ad usum Delphini*, destinadas ao filho de Luís XIV). (CÂNDIDO, 1999, p. 84)

Observando essas marcas apresentadas por Cândido (1999), podemos inferir que a literatura pode ser um espaço de perpetuação de uma visão hegemônica da sociedade, excluindo vozes, corpos e pluralidade ou cristalizando visões racistas e preconceitos. Se a literatura é um direito, como afirma Cândido, ela precisa também cumprir sua função social de forma a não privilegiar visões únicas e preconceituosas de um grupo em relação a outro. As funções apresentadas por Cândido ressaltam o caráter humanizador da literatura, mas também permitem discutir o seu oposto: sua desumanização. Se a literatura é um instrumento de conhecimento e o acesso à obra literária deve ser um direito garantido, é preciso sempre ter um olhar crítico para seu conteúdo e questionar também as ausências de diversidade tanto no conteúdo nas obras como em seus autores.

SLAM DAS MINAS- RJ

O Slam é um movimento que surge na década de 80 nos Estados Unidos e chega ao Brasil em 2008 com a criação do primeiro coletivo de slam, o ZAP! (Zona Autônoma da Palavra). Este movimento torna-se, principalmente no final da última década no Brasil, um fenômeno cultural que permite a discussão de várias questões que passam por diferentes áreas de saberes como, por exemplo, a literatura e a sociologia. Ele também permite discutir a cultura digital quando se observa o seu alcance de público e engajamento e na sua popularidade nas redes sociais, em especial, o Instagram, o Youtube e o Facebook. Os incontáveis registros em vídeo das performances dos poetas permitem uma maior visibilidade para *slammers* periféricos ou pertencentes a outros grupos invisibilizados socialmente que não estão (ou não estavam) dentro da lógica do mercado editorial de venda e consumo de poesia. A circulação pela internet também permite que diferentes públicos tenham contato com essa poesia. Podemos assistir uma batalha

de poesia no Complexo do Alemão, por exemplo, transmitida ao vivo de qualquer parte do mundo.

Outro ponto importante que o slam traz para a discussão é a organização dos grupos para formarem seus “coletivos poéticos” que vão ter um forte ativismo político e que irão marcar muito o rosto do slam especialmente no Brasil. Então, dessa forma, a poesia do slam constitui-se um espaço de resistência não apenas poética (de enfrentamento à lógica do cânone e de legitimação da academia), mas também social e política. E como movimento poético de caráter político-social ele configura-se como um *locus* de intersecção de diferentes pautas e discussões presentes em variados movimentos sociais e de direitos de minorias.

O Slam das Minas-RJ é um exemplo desses coletivos marcados por uma forte atuação política e social. O grupo surge em 2017 reflexo da necessidade de criar um espaço onde vozes de mulheres cis, trans, lésbicas e de homens trans fossem ouvidas. O Slam das Minas RJ é atualmente (2020) formado pelas poetisas Andrea Bak, Geise Gênese, Moto Tai (Taiane Ribeiro), Rainha do Verso (Rejane Barcelos) e o poeta Tom Grito. Conta também com o apoio da equipe técnica formada por Bieta e Lian Tai além da produtora Debora Ambrosia.

A proposta aqui é apresentar dois poemas de integrantes do Slam das Minas-RJ como forma de exemplificar como os poetas utilizam o espaço do slam como um lugar de experimento da palavra, de posicionamentos políticos e de enfrentamento ao cânone literário. Interessa-nos também pensar a atuação dessas artistas como intelectuais que expressam saberes a partir da palavra falada. O primeiro poema a ser analisado é o da poeta Rejane Barcelos ou Rainha do Verso:

E em meio a copos espumantes
Funk no talo
Risadas sem causa
Criança ninando
Que a mágica acontece
O poder das palavras não se dá em meio ao caos
O caos exige silêncio
Pra ouvir o tiro
E saber de onde vem
Ouvir os arranhados sutis da bota do Bope na areia fina de um chão sem asfalto
E cronometrar na mente se dá ou não tempo de correr
A mágica acontece na bagunça
Misturada com pagode
E ali na conversa fiada
Que podemos falar e o outro ouvir
E desrespeitando verbos ta ligado
E usando gíria
Que devolvemos informações roubadas
Que convertemos um bolsonarista
E fazemos perceber as mentiras do jornal nacional
E ali que falamos de filosofia política e BBB
E ali que traçamos teses linguísticas
Ai do mundo se todos soubessem ler
Colocaria os Illuminati pra correr
A nova ordem mundial pra aprender
Como se faz a verdadeira revolução
Ai do mundo se a favela aprendesse a ler escrever e se informar

Boninho lavaria as próprias cuecas
E faria o BBB favela
Sem união europeia
Pra fazer conspiração
Mas ela ainda mora na lividez da simplicidade
Usa a sagacidade pra fazer seu corre na sagacidade
E muito poética a morte de um favelado
Pq somem como passarinho
Simplesmente para de cantar
E assim como seu canto cala as matas
E aquele sorriso que se foi sempre faz falta e a cada gole de cerveja lembramos e
bebemos mais pra acalantar a dor
O que ainda não se sabe o povo não aprendeu a ler
Mas dá aula de viver
E existe arte maior do que a vida?
Segue o baile
Que a gente já nasceu pronto pra guerra
Eles que lutem

(do Instagram @rainhadoverso, post 25/04/2020)

Rejane Barcelos, em suas redes sociais, possui um forte posicionamento político diante das situações de preconceito enfrentadas pela população periférica e favelada. Preconceitos ligados tanto às carências de políticas públicas, mas também que estão ligadas a uma visão de que esse grupo não é capaz de exercer uma intelectualidade sendo essa reservada à academia. Sua biografia traz muitas histórias de enfrentamento dessas barreiras impostas à população periférica e também de como é estar em lugares que não foram feitos para essas pessoas como quando narra suas experiências como estudante de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. De leitora, tornou-se escritora e poeta e traça com a poesia uma relação de Escrivivência (conforme o conceito formulado por Conceição Evaristo) em que sua arte é afetada pela sua condição de mulher, negra e moradora de uma das favelas que fazem parte de um dos maiores complexos de favelas do Rio de Janeiro. O poema citado é um exemplo da estética de escrevivência presente na obra da poeta: o cenário apresentado no início do poema pela descrição fotográfica e fragmentada sugere a realidade de uma favela carioca. Intercalando cenas de humanidade (criança ninando, risadas sem causa) com cenas de violência (o tiro, o som da bota do BOPE na areia fina), ela mescla em seus versos o olhar de dentro com a ira que chega de fora, do outro. Traça uma narrativa em que os saberes presentes na comunidade ganhariam força com a dominação da leitura e da escrita, colocando essas últimas como “armas” de poder em contraponto com as armas letais que chegam com a guerra ininterrupta nesses espaços. Seu poema permite realizar um diálogo intertextual com a composição “O dia em que o morro descer e não for carnaval” do compositor Wilson das Neves como podemos ver a seguir:

O dia em que o morro descer e não for carnaval
ninguém vai ficar pra assistir o desfile final
na entrada rajada de fogos pra quem nunca viu
vai ser de escopeta, metralha, granada e fuzil
(é a guerra civil)

No dia em que o morro descer e não for carnaval
não vai nem dar tempo de ter o ensaio geral

e cada uma ala da escola será uma quadrilha
a evolução já vai ser de guerrilha
e a alegoria um tremendo arsenal
o tema do enredo vai ser a cidade partida
no dia em que o couro comer na avenida
se o morro descer e não for carnaval

O povo virá de cortiço, alagado e favela
mostrando a miséria sobre a passarela
sem a fantasia que sai no jornal
vai ser uma única escola, uma só bateria
quem vai ser jurado? Ninguém gostaria
que desfile assim não vai ter nada igual

Não tem órgão oficial, nem governo, nem Liga
nem autoridade que compre essa briga
ninguém sabe a força desse pessoal
melhor é o Poder devolver à esse povo a alegria
senão todo mundo vai sambar no dia
em que o morro descer e não for carnaval.

Se o eu lírico da composição de Wilson das Neves nos apresenta a imagem do morro descendo como uma revolução armada que coloca em evidência a “cidade partida” e explorando a ambiguidade do verbo “samar” (dançar, mas também morrer ou perder), o eu lírico do poema de Rejane apresenta uma revolução que vem pelo conhecimento, pela consciência de classe. O eu lírico não postula que a alegria foi perdida naquele espaço (como na letra do samba “melhor é o Poder devolver à esse povo a alegria”), mas que ela resiste a todas às mazelas pela felicidade do cotidiano de pessoas que nasceram dentro da guerra e apreenderam a (sobre)viver apesar dela. Apesar de essa ser uma leitura rápida, serve para mostrar o posicionamento político e artístico da poeta em relação à questão social. Corroborando o que argumentamos sobre o coletivo ser um espaço que reflete as lutas em que estão envolvidas essas artistas. O próximo poema é também de um dos integrantes do coletivo Slam das Minas-RJ o poeta Tom Grito:

Memória Afetiva

A memória é um gatilho e dispara os afetos.
Tinge os afetos de vermelho vivo coração.
Atinge as moradas.
Sejam elas no Irajá, Inhaúma, Avenida Brasil ou Catete.
A morada é corpo transeunte e cada corpo é manifesto de si e de suas crenças:
corpo transeunte manifesto de preconceitos, eleitor de fascista;
corpo transeunte subjugado vítima e não vitimista;
corpo transeunte empoderado, feminista.

Cada corpo manifesto de si é festa na cidade, é tiro de festim que fere o afeto, que afeta os afeminados, que mata tantxs e tantas transviados, travestis, transfiguradx.

Desejados na internet das cine privês, mortxs nas ruas por não merecerem andar de mãos dadas com o opressor.

Lavem as mãos ao cumprimentar um opressor.

Há uma série de bactérias e lençóis que podem transmitir pensamentos fascistas.

Precisamos de mais fascínio e menos fascismo.

Parece fácil, ainda que deixemos mecha na tecla se7e. Há se7ecen7os homens brancos e ricos que não têm medo de pôr a mão na merda para conseguir manter seus privilégios, seus benefícios, seus artifícios e seu julgamento.

Existe um padrão e ele foi criado à imagem e semelhança da perfeição, digo... da opressão.

(do Instagram @tomgritopoeta, post 30/07/2020)

Tom Grito é um poeta LGBTQI+ não binário transmasculino que se define como uma pessoa que se dedica à poesia falada (spoken word/poetry slam) e às microrevoluções político-sociais. Possui um livro publicado pela Editora Malê escrito ainda com o nome cis (Leticia Brito) intitulado *Antes que seja tarde para se falar da poesia* (2019). Com poemas que tratam do fazer literário e outras questões, trouxemos para ilustrar o tema discutido neste trabalho um poema em que o poeta aborda a questão das violências contra corpos “não hegemônicos” como costuma definir. Seu poema reverbera muitas questões que estão no nosso contemporâneo acerca do movimento de reivindicações de grupos minoritários para o direito de narrar suas próprias histórias, como afirma Anjos (2017):

Crise de representação que tem a ver com o reconhecimento, cada vez mais difundido, de que as maneiras com que usualmente se traduz o mundo em imagens, sons, formas, escritos e gestos não são mais capazes de compreendê-lo para nele atuar – quer na sua manutenção como está ou, então, para mudá-lo. As evidências mais próximas dessa crise são os variados levantes que ainda agora ocorrem no país, tendo como contraparte propositiva uma ênfase difusa em práticas micropolíticas (ANJOS, 2017, p. 1).

O eu lírico do poema de Tom Grito afirma que “cada corpo é manifesto de si e de suas crenças” colocando em questão justamente a temática da violência e discriminação que corpos não hegemônicos enfrentam em uma sociedade marcada pelo preconceito, pelo sexismo, pelo racismo e pela transfobia. A poesia de Tom Grito torna-se um espaço em que as reivindicações da comunidade LGBTQI+, de denúncia das violências de um corpo transeunte “subjugado vítima e não vitimista”. O eu lírico também denuncia a estrutura opressora e hipócrita da sociedade que deseja esses corpos, mas repudia sua existência, colocando, muitas vezes, um fim a ela.

É interessante observarmos que os dois poemas apresentados aqui refletem como as questões identitárias e políticas estão presentes na produção poética do Slam das Minas-RJ. Não como algo “panfletário” como acusam alguns críticos. Estes só afirmam isso porque a poesia dessas vozes silenciadas, não hegemônicas, estão fora do que se convencionou chamar de cânone literário. Esse tipo de crítica só reflete como o espaço da literatura é também um espaço que pode ser hostil a essas vozes. Roberto Reis, em seu ensaio “Cânon” afirma que a literatura “tem sido usada para recalcar os escritos (ou as manifestações culturais não-escritas) dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos – mulheres, etnias não-brancas, as ditas minorias sexuais, culturas do chamado Terceiro Mundo” (REIS, 2005). Nesse sentido, é

importante refletirmos sobre o lugar de fala e o direito à fala de grupos invisibilizados, como afirma Ribeiro (2017):

Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta.

Há pessoas que dizem que o importante é a causa, ou uma possível “voz de ninguém”, como se não fôssemos corporificados, marcados e deslegitimados pela norma colonizadora. Mas, comumente, só fala na voz de ninguém quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade. Não à toa, iniciamos esse livro com uma citação de Lélia Gonzalez: “o lixo vai falar, e numa boa”. (2017, p. 90)

Considerações Finais

Neste trabalho, buscamos demonstrar como o Slam das Minas-RJ constitui-se um movimento de descolonização dos saberes, de discussões políticas e de pensamento crítico. O coletivo é um espaço de reivindicação e de partilha de experiências invisibilizadas pela nossa sociedade. E elas são diversas: sociais, raciais, de gênero, etc. O grupo, desde a sua criação, trouxe uma diversidade de vozes e conseqüentemente de abordagens sociais e políticas: os poemas trazem pautas que também estão sendo discutidas em movimentos como o feminismo, o feminismo negro, o movimento negro, os grupos LGTBIQIA+, os coletivos indígenas, entre outros.

É um exemplo prático de como a arte pode visibilizar as múltiplas faces dos sujeitos em sociedade, distante daquela imagem cristalizada do poeta em sua torre de marfim escrevendo seus versos, aguardando a inspiração das musas e escolhendo suas palavras cheias de preciosismo para compor seu poema. O tempo presente pede transformação e a poesia do Slam das Minas-RJ é um ótimo exemplo dessa mudança.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. A arte brasileira e a crise de representação. **Revista ZUM/IMS – Revista de Fotografia**. São Paulo: Instituto Moreira. Publicado em: 07 de julho de 2017, p. 1-6. Disponível em: <http://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao/>
- BARCELOS, Rejane. Perfil pessoal no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/rainhadoverso/>
- CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males – Antonio Candido**. IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, p. 81- 89, 1999.
- GRITO, Tom. Perfil pessoal no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/tomgritopoeta/>
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luiz. Org. **Palavras da crítica: uma introdução**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

“SOMOS ÚTEROS DE DUAS PERNAS”: O CORPO FEMININO COMO PROPRIEDADE DO ESTADO EM *O CONTO DA AIA*

BÁRBARA SOARES DE CARVALHO²³⁶

JULIANA CARVALHO DE ARAUJO DE BARROS²³⁷

RESUMO: Um golpe de Estado planejado e executado por fundamentalistas religiosos transformou uma nação democrática em uma república teocrática: o que antes era os Estados Unidos da América, uma grande potência capitalista, torna-se a República de Gilead, um país ultraconservador e puritano. Agora, as leis são pautadas em passagens bíblicas presentes no Antigo Testamento. As mulheres foram as primeiras a sentirem as consequências deste regime; com a suspensão de direitos civis e da liberdade individual, os corpos femininos possuem somente um fim: procriação. O que poderia descrever apenas uma narrativa distópica presente na obra *O Conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, também pode representar a história das lutas por direitos e controle sobre si mesmas, vivenciada pelas mulheres desde a Idade Média. Com a ascensão do capitalismo, os homens, a Igreja e o Estado obtiveram o controle dos corpos e da sexualidade feminina: sua prole representaria mão de obra barata e o patriarcado seria instaurado. Por meio de uma análise literária e bibliográfica, levantaremos questões acerca do corpo feminino como objeto público e pertencente aos sistemas de poder. Para tanto, lançaremos mão de Silvia Federici (2017), objetivando analisar os papéis femininos desde o período feudal e Monique Nascimento (2018), para realizar uma leitura acerca da caça às bruxas.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo feminino; caça às bruxas; teocracia.

INTRODUÇÃO

Margaret Atwood (1939) é um dos principais nomes da literatura canadense na atualidade. Com mais de quarenta obras publicadas – entre ensaios, ficções, romances, contos poesias, livros infantis e críticas literárias – e traduzidas em trinta e cinco línguas, a autora ocupa lugar de prestígio ao se destacar em escritas que, assustadoramente, se aproximam da realidade e de contextos históricos mundiais.

A autora de *O Conto da Aia* (1985) deu início à sua escrita em 1984. Ela relata que “a premissa principal parecia um tanto excessiva, mesmo para mim” (ATWOOD, 2017), porém, a partir de exageros, criou-se um roteiro de poluições ambientais que culminaram em crises de infertilidade e golpes políticos, transformando uma democracia liberal em um regime ditador. Os Estados Unidos da América passaram a ser República de Gilead, todas as formas de governo basearam-se no puritanismo do século XVII. A elite dominante possui Aias, mulheres férteis que devem servir ao seu comandante e sua esposa (detentores do poder), dando-lhes filhos por meio do estupro mensal, justificado por meio da Bíblia, assim como todos os outros atos horrendos narrados no livro.

²³⁶ UNIP

²³⁷ Orientadora – UNIP

Dado o exposto, esta pesquisa visa expor e discutir como a luta de classes e a caça às bruxas instaurada pela Igreja Católica influenciou, diretamente, o modo como o corpo, a sexualidade e os desejos femininos eram vistos tanto pela sociedade quanto pelas estruturas de poder. Buscamos analisar, ainda, como Offred, protagonista da obra *corpus*, é afetada pelas tendências patriarcais e misóginas existentes, bem como representa a instabilidade dos direitos femininos.

O CONTO DA AIA: A MULHER COMO SIMPLES REPRODUTORA

A nação dos Estados Unidos da América na década de 80 é marcada por um inesquecível contexto histórico: o conflito entre americanos e soviéticos, em que a corrida armamentista e espacial e o desejo por tornar-se uma poderosa nação resultou na Guerra Fria. Em meio a momentos de guerra, há ainda a história final do movimento denominado “Segunda Onda Feminista”, quando as mulheres, em meados da década de 60, começaram a questionar as condições femininas, as opressões sofridas somente por conta do sexo, buscando o fim da discriminação de gênero, políticas de respeito e de igualdade dos direitos e a união entre as mulheres do mundo.

É neste contexto histórico que Margaret Atwood, escritora canadense, escreve e publica *O Conto da Aia*, em 1985, apresentando um enredo em que uma democracia liberal é transformada em um regime teocrático totalitário que objetifica as mulheres e comete uma série de atos horrendos justificados por meio da Bíblia.

A história se inicia com um golpe político comandado pelos Filhos de Jacó, um grupo religioso extremista que acreditava que a corrupção e o pecado assolavam a América, logo, ela precisaria ser salva. Dessa forma, os Filhos de Jacó assassinam o presidente dos EUA e os membros do Congresso, culpando os “fanáticos islâmicos” por esses ataques, assim, o exército declara estado de emergência. Muito rapidamente, tudo muda na agora chamada República de Gilead: a Constituição, o Congresso e a democracia são erradicados para dar espaço a uma bancada ultrarreligiosa e conservadora baseada no puritanismo do século XVIII que constrói as leis do Estado com base em interpretações de passagens religiosas presentes no Antigo Testamento Bíblico. Contas bancárias foram suspensas, as mulheres foram demitidas de seus empregos e tiveram seu poder monetário confiscado e colocado nas mãos de seus maridos ou parentes – homens – mais próximos. Apesar de ainda haver muitos protestos, o grupo religioso respondeu com bastante violência, tomando o controle da situação.

Por causa dos altíssimos níveis de poluição, o país passa por uma crise de fertilidade, diminuindo consideravelmente os níveis de natalidade, dessa forma, os detentores do poder criam as Aias: mulheres férteis que darão filhos às elites dominantes por meio de um estupro mensal justificado pela Bíblia, presente no livro de Gênesis, capítulo 30, versículos 1-3:

Vendo que não dava filho a Jacó, Raquel ficou com inveja de sua irmã e disse a Jacó: “Ou você me dá filhos ou eu morro”. Jacó ficou irritado com Raquel, e disse: “Por acaso eu sou Deus para lhe negar a maternidade?” Raquel respondeu: “Aqui está minha serva Bala. Una-se a ela, para que ela dê à luz sobre os meus joelhos. Assim terei filhos por meio dela (BÍBLIA, p. 43).

Os atos horrendos narrados na obra são justificados por meio desta e de algumas outras passagens bíblicas, resultando na suspensão dos direitos civis e da liberdade individual,

principalmente das mulheres, transformando-as em propriedade do estado, retirando todo o controle que possuíam sobre seus próprios corpos, transformando-as em escravas sexuais, ou, como a personagem principal afirma: “somos úteros de duas pernas, apenas isso: receptáculos sagrados, cálices ambulantes” (ATWOOD, 2017, p.165).

Essas mulheres tiveram até mesmo suas identidades apagadas, sendo reconhecidas de acordo com o nome do comandante que servem; a narradora e protagonista do livro se apresenta como Offred, formado pelo pronome em inglês “of” mais o nome do Comandante (Fred), dessa forma, numa tradução literal temos “pertence a Fred”, dessa maneira, seu nome e sua identidade seriam dependentes do homem a quem ela serve. Esse apagamento do indivíduo mostra a naturalização da violência a qual ele sofre.

Além das Aias, há ainda outros três tipos de divisão das mulheres: as Marthas, responsáveis por cuidar das atividades domésticas; as Esposas, que detém de todo poder dentro da casa, desprezam as Aias e apoiam todas as atrocidades cometidas contra elas; e as Econoesposas, mulheres que desempenham o papel das outras três anteriormente citadas, porém são destinadas aos homens com menor poder social e econômico. Fora do ambiente doméstico, temos as Tias, que são as responsáveis por cuidar, educar e ensinar as Aias sobre seus afazeres nas casas dos Comandantes. As chamadas “un-woman” são aquelas que não se encaixam em nenhuma dessas categorias e, por isso, são enviadas as colônias para trabalharem com o recolhimento do lixo tóxico até o fim de seus dias. As mulheres – com exceção das Tias – não possuem direito à leitura ou a qualquer forma de arte ou conhecimento – a não ser o religioso –, as lojas que precisam frequentar para realizar as tarefas as quais são incumbidas são reconhecidas por meio de desenhos – como o Pães e Peixes –, que, por meio da figura desses termos, representam um suposto mercado. A obra nos mostra como o machismo e a misoginia estão presentes no cotidiano, sendo as mulheres as primeiras a terem seus direitos retirados e se tornando propriedade dos homens, seguindo preceitos bíblicos, conservadores, ultrapassados, inadmissíveis em contextos democráticos. As mulheres que já tivessem gerado uma criança – e não pertencessem à elite – tiveram suas crianças retiradas à força e doadas às famílias ricas e inférteis.

Offred é a protagonista e narradora da história. Todos os fatos são lembrados de acordo com a sua vivência, sendo a narrativa em 1ª pessoa. Muitas lembranças do passado são apresentadas por meio de flashbacks, mostrando como aconteceram as transformações políticas, resultando em um estado teocrático opressor. É mostrado como a ignorância e o medo pairam em situações críticas, ampliando a irracionalidade, levando uma sociedade a aceitar e naturalizar ações monstruosas. Dessa forma, a obra reforça a ideia de que nunca chegamos diretamente ao horror absoluto, ele sempre dá sinais e nós os ignoramos, a própria narradora da obra relata a passividade da sociedade em relação aos acontecimentos, pois não houve manifestações, muitos acreditaram que aquilo seria melhor para reerguer o país novamente, alertando sobre o perigo a qual estamos submetidos quando não enxergamos, não compreendemos ou fingimos não nos dar conta do que acontece ao nosso redor, principalmente quando diz respeito aos contextos sociais e políticos, como afirma os trechos:

Nada muda instantaneamente: numa banheira que se aquece gradualmente você seria fervida até a morte antes de se dar conta. Havia matérias nos jornais, é claro. Corpos encontrados em valas ou na floresta, mortos a cacetadas ou mutilados, que haviam sido submetidos a degradações, como costumavam dizer, mas essas matérias eram a respeito de outras mulheres, e os homens que faziam aquele de coisas eram outros homens.

Nenhum deles eram os homens que conhecíamos. As matérias de jornais eram como sonhos para nós, sonhos ruins sonhados por outros. Que horror, dizíamos, e eram, mas eram horrores sem ser críveis. Eram demasiado melodramáticas, tinham uma dimensão que não era a dimensão de nossas vidas (ATWOOD, 2017, p. 71).

Foi depois da catástrofe, quando mataram a tiros o presidente e metralharam o Congresso, e o exército declarou um estado de emergência. Na época atribuíram a culpa aos fanáticos islâmicos. Mantenha a calma, diziam na televisão. Tudo está sobre controle. Fiquei atordoada. Todo mundo ficou, sei disso. Era difícil de acreditar. O governo inteiro massacrado daquela maneira. Como conseguiram entrar, como isso aconteceu? Foi então que suspenderam a constituição. Disseram que seria temporário. Não houve sequer nenhum tumulto nas ruas (ATWOOD, 2017, p. 208).

A narradora mostra, ainda, o cotidiano das Aias, seus deveres, seus *flashbacks* de antes do horror acontecer, suas lembranças com sua filha e seu marido, Nick. Foram as lembranças da filha que a Aia, Offred, manteve-se forte para aguentar as perversões as quais era submetida.

Margaret Atwood, autora da obra, quando questionada em que se inspirava para escrever suas obras respondeu ser “do lado mais escuro da realidade” (EL PAÍS, 2017). Por meio de entrevistas, a escritora já afirmou que a sua escrita pode ser considerada como ficção especulativa, uma vez que escrita ocorre a partir de realidades imaginárias baseadas em fatos reais, ou seja, ações humanas que podem vir a acontecer. O medo e a ameaça da desestabilidade do *status quo* faz com que as pessoas se aproximem dos aspectos conservadores, de modo a manter a sociedade tal como ela é, abrindo mão, até mesmo, de direitos básicos para garantir a segurança individual e social; esta mentira torna-se uma verdade incontestável, criada como forma de manipulação em massa (ATWOOD, 2020 apud BBC NEWS MUNDO, 2020). Atwood já declarou, também, que caso os Estados Unidos sofressem com um regime ditador, ele seria religioso. A ascensão de populistas que, diretamente, atacaram a Constituição, os direitos básicos e as liberdades individuais, estimulados e apoiados por radicalismos religiosos, retratada no enredo distópico de *O Conto da Aia* não se configura como uma realidade distante, e sim como aspectos tristemente verossímeis e prováveis de acontecer:

Todos eles tiraram direitos das mulheres. Não importa como as ditaduras se autodenominam: todas elas o fazem. A mulher é algo a ser resolvido. Então eu coloquei no livro coisas de todo o mundo, incluindo os Estados Unidos, que já haviam acontecido ou estavam acontecendo nos anos 80. Muitas ainda acontecem e ainda estamos sofrendo contratempos. O interessante deste livro é que, em qualquer país que você vá, encontrará mulheres que pensam que é sobre o país delas. Isso é bom porque é o que eu pretendia. Não queria que ele fosse muito específico sobre nenhum país. Não se trata apenas de escravidão nos Estados Unidos, embora haja elementos dela. Também existem elementos de outros países, como o roubo de bebês na Argentina. (ATWOOD apud BBC NEWS MUNDO, 2020).

A permanência de uma cultura sexista, que coloca o homem como o responsável por zelar pelas mulheres, pela família e pela esfera pública, deve ser questionada, pois fere não só a busca pela igualdade, justiça e respeito, como também a existência feminina e das minorias – os negros, a comunidade LGBTI –, que se vê ameaçada e minimizada aos padrões machistas e preconceituosos, promulgadas e incentivadas por pronunciamentos de figuras públicas que vão de encontro à igualdade de gênero garantida pela Constituição.

Ler e refletir sobre *O Conto da Aia* é, também, uma maneira de refletir sobre a própria realidade, estar a par, criticamente, das ações que a cercam e buscar por um futuro progressivo, promissor, equitativo e justo.

REPRESENTAÇÃO FEMININA: A CONSTANTE PERDA DO PODER INDIVIDUAL FEMININO E SEU PERTENCIMENTO AO ESTADO

Para compreender a identidade e a representação feminina nos anos contemporâneos, é preciso, primeiramente, voltar-se ao tempo de transição entre o feudalismo para o sistema capitalista e como esse processo afetou, diretamente, o papel representativo da mulher no meio social.

Após a queda do Império Romano, que obrigou centenas de pessoas a migrarem para o campo, surgiu o sistema feudal, que se baseava no regime servil. A sociedade feudal dividia-se em três classes sociais, o clero – a Igreja Católica –, a nobreza – os homens feudais – e, por fim, os servos – a classe mais baixa de camponeses que deveriam servir tanto ao clero quanto a nobreza. Esse tipo de regime forçava os vassallos – pobres trabalhadores – a servirem, por toda a vida, aos seus suseranos – donos das terras –. O poder mais alto neste sistema era o clero, composto por membros do catolicismo e seguiam os preceitos do cristianismo; esse poder da Igreja Católica foi suficiente para moldar e controlar os comportamentos da sociedade da época medieval e as formas culturais que surgiram.

É importante ressaltar que as mulheres, durante este regime, tinham participação ativa na vida do trabalho, muitas tinham conhecimentos científicos aprofundados o suficiente para serem reconhecidas como curandeiras – pois possuíam enormes conhecimentos sobre ervas e sobre a natureza –, outras era lavradoras, pedreiras e parteiras. A participação dessas mulheres na sociedade era ativa, até a chegada da horrenda caça às bruxas, que falaremos em breve.

Com o aparecimento da peste negra, doença que dizimou um terço da população europeia, as estruturas políticas e sociais da idade medieval foram desafiadas, segundo a escritora, professora e ativista feminista, Silvia Federici (2017) “as hierarquias sociais foram viradas de cabeça para baixo, devido ao efeito nivelador da mortandade generalizada” (p. 96). Além disso, as mortes causadas pela epidemia causaram efeitos drásticos no regime feudal pois (1) a epidemia afetou diretamente os trabalhos e, por esta razão, (2) a mão de obra tornou-se mais elevada e deu ainda mais força aos trabalhadores em se unirem para subverter o feudalismo (FEDERICI, 2017, p. 96).

As fortes revoluções feitas por trabalhadores contra o regime feudal que aconteciam por toda a Europa procuravam meios de extinguir a servidão ao qual eles estavam fadados, desestabilizando os sistemas hierárquicos. Não havia diálogos ou acordos de melhores condições de vida ou trabalho, o desejo do povo era o fim do poder do senhorio. No final do século XIV, a partir da luta da classe trabalhadora, as relações entre senhor e servo estavam quase totalmente extintas. Como afirma Federici: “Por todas as partes, os servos eram substituídos por camponeses livres - titulares de posses consuetudinárias (copyholds) ou de enfiteuses (leaseholds) - que só aceitavam trabalhar em troca de uma recompensa substancial” (2017, p. 102).

Neste processo de luta de classes, o corpo da mulher foi colocado à prova. Para ir contra as revoluções, no século XV, as autoridades – visando voltar a ter o controle das esferas políticas, econômicas e sociais, e possuir trabalhadores –, buscavam convencer os jovens a voltarem a acreditar no sistema, para isso, oferecendo sexo gratuito – ou em outras palavras:

estupro legalizado –, transformando a dualidade de classe em uma cruel violência contra a mulher (FEDERICI, 2017, 103). Em outras palavras, os homens estupravam as mulheres com a justificativa de que estavam cobrando aquilo que era deles por direito e como um meio de se vingar daqueles com maior poder econômico (FEDERICI, 2017, p. 104).

Com o estupro legalizado pelo estado, criou-se uma cultura misógina e machista, em que danificar a integridade – física, psicológica e social – de uma mulher era visto como normal. Mulheres estupradas tinham sua identidade apagada e rotulada. A sociedade as via como inferior, muitas fugiam ou se rendiam à prostituição. Estes atos horrendos contra as mulheres tornaram propício a caça às bruxas. Segundo Sandra Federici “os primeiros julgamentos por bruxaria ocorreram no final do século XIV; pela primeira vez, a Inquisição registrou a existência de uma heresia e de uma seita de adoradores do demônio completamente feminina” (2017, p. 104).

Como já afirmado nesta pesquisa, no sistema feudal as mulheres tinham vida ativa nas áreas de trabalho – serviam de parteiras, curandeiras, açougueiras etc. Além disso, elas detinham o controle de seus próprios corpos, decidindo, por elas mesmas, se queriam ou não reproduzir. Com a instauração da caça às bruxas, essa autonomia foi usurpada da mulher. Antes, a maioria das mulheres pobres e sozinhas – sem marido ou filhos – eram vistas com desprezo pela sociedade, o conhecimento que elas detinham e o poder de seus corpos foram o suficiente para que a Igreja Católica as visse como uma ameaça ao sistema à sociedade da época: mulheres que deveriam servir ao marido, cuidar da casa e dos filhos e ter fé no Cristianismo Católico, ou seja, o corpo dessa mulher deveria ser da Igreja e do Estado para medidas de controle. Como afirma a pesquisadora Monique Batista do Nascimento, no artigo “Caça às bruxas, a história do presente: uma abordagem sobre o controle do corpo feminino”:

Além do mais, as mulheres usavam, também, diversas práticas contraceptivas. Elas detinham o conhecimento sobre ervas medicinais e outras técnicas que estimulavam a menstruação, provocavam abortos ou criavam condições de esterilidade. Isso dava a elas uma total autonomia tanto com relação a sua sexualidade quanto com o controle de natalidade (NASCIMENTO, 2018, p. 8).

O simples fato de conhecer e ter autonomia sobre seus corpos foi o suficiente para uma perseguição brutal. Dessa maneira, a caça às bruxas foi uma forma violenta de inferiorizar as mulheres, que foram transformadas e conhecidas como bruxas que praticavam feitiçaria, e servas do diabo, com quem tinham pacto, fazendo com que toda a sociedade as execrasse e perseguisse. Com isso, inúmeras mulheres foram perseguidas e queimadas em fogueiras, aos sons de comemoração de um povo leigo e controlado pela Igreja. As “bruxas” nada mais eram mulheres autônomas e sábias, decididas sobre suas próprias vidas e, principalmente, sobre seus próprios corpos. A resistência das bruxas frente a essa caçada mostra uma resistência que acontece até os dias atuais. Ainda segundo Monique Batista do Nascimento:

O controle sobre o corpo feminino e sua sexualidade têm como base a misoginia e as diferentes necessidades do Estado para elaborar uma ordem social. Sendo assim, essas constantes ondas de violência e desvalorização do trabalho das mulheres têm necessariamente o apoio dos governos. A instauração da caça às bruxas é o exemplo mais notório desse fato, onde destituir o poder das mulheres era o principal objetivo para alcançar total controle sobre sua vida sexual e reprodutiva, através de mecanismos culturais, para manter a ordem sob os parâmetros do então crescente capitalismo. [...] A Igreja Católica tem uma visão dicotômica da mulher onde ao mesmo tempo em que ela é a salvadora, mãe e pura – como a Virgem Maria – também é sinônimo de pecado, sendo

responsável pelo pecado original e culpadas pela expulsão do paraíso – no caso da Eva. Essa dualidade é movida por uma doutrina que se fundamenta no asceticismo juntamente com a repressão. As mulheres muitas vezes são associadas a um instrumento do mal onde se acredita que são mais suscetíveis a desvios morais e influências demoníacas. Assim, elas precisariam ser reguladas para não causarem mal aos homens e às estruturas sociais (NASCIMENTO, 2018, p. 7-8).

Apesar do fim do feudalismo, o sistema capitalista ainda levou algum tempo para se instaurar e consagrar, atingindo seu ápice em meados do século XVIII, após grandes revoluções como a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial (1780-1830). Como postula o professor Marcelo Weishaupt Proni (1997):

Como indicado, a gênese do capitalismo deve ser buscada na decomposição do feudalismo e no desenvolvimento de novas formas de organização econômica e social. Esse longo período que antecede a plena constituição do modo de produção tipicamente capitalista (aquele fundado na acumulação industrial) e que prepara as condições para sua implantação, esse processo de transição de um sistema a outro tem sido chamado de período da “acumulação primitiva de capital” (MARX, 1985, cap. 24). Em outras palavras, o movimento de acumulação é concebido como “primitivo” porque engendra os elementos fundamentais do capitalismo (o trabalho assalariado e o capital-dinheiro) e se apóia na violência física/militar e no poder do Estado (tanto em relação à ordenação de um espaço econômico nacional como à conquista de rotas comerciais transnacionais) (PRONI, 1997, p. 6).

Com a ascensão da burguesia, as grandes revoluções e até mesmo a Reforma Protestante, surge o capitalismo, sistema econômico de produção que objetiva o lucro e a acumulação de riqueza por meio da propriedade privada dos meios de produção; o sistema é dividido em duas classes: aquele que possui o meio de produção e aquele que lhe dá a mão de obra em troca de um salário (proletário). O capitalismo se fixa na sociedade e, com ele, a mão de obra é cada vez mais procurada para assim gerar mais produção e resultar em grandes lucros para os proprietários dos meios de produção.

Neste momento, ou até mesmo durante a caça às bruxas, os homens ofereciam sua mão de obra em troca de um salário e as mulheres eram obrigadas a servir aos trabalhos do lar; é aqui que acontece a divisão de classes e trabalhos. Como afirma Sandra Federici para a *Revista Cult*:

Ocorreu assim, muito lentamente, uma separação da produção e da reprodução, e uma hierarquização da divisão sexual do trabalho [...] O grande problema é que a reprodução dentro do sistema capitalista não é vista como um trabalho, mas como um dom natural, biológico (FEDERICI, Revista Cult, 2017).

Enquanto os homens procuravam trabalhos assalariados fora do lar, as mulheres eram as responsáveis por zelar pelo lar, pelo marido e pelos filhos, ou seja, havia um afastamento feminino nos trabalhos fora do lar e, assim, se construíam mulheres submissas e dependentes de seus maridos.

Chega-se ao ponto: o corpo da mulher só teria serventia para reprodução, uma vez que cada criança gerada se transformaria em mais mão de obra para o capitalismo:

Claramente, a preocupação em conter e controlar as classes baixas têm se mostrado um papel importante para a consolidação do novo sistema econômico e a caça às bruxas se desenvolve nesse cenário, sendo as mulheres de classe baixa as mais afetadas. Ao virar

assunto do Estado (e esse sendo vinculada a Igreja), logo começam adoções de medidas a fim de restaurar o crescimento populacional. A partir disso, as mulheres que detinham conhecimento sobre controle da natalidade rapidamente foram acusadas de bruxas. O útero torna-se território público e a procriação é colocada a serviço da acumulação capitalista. A criminalização do aborto e de outros métodos contraceptivos somados à redução da mulher aos espaços domésticos e não ao trabalho produtivo, encara o corpo feminino como uma máquina de fazer filhos e como suporte aos homens nas fábricas (NASCIMENTO, 2018, p. 9)

A mulher é como um sistema reprodutivo. Não importam seus pensamentos, seus ímpetos: a mulher foi feita para reproduzir, e sua reprodução será a responsável por gerar lucros para aqueles que detém o poder. Silvia Federici, no livro *Calibã e a Bruxa*, cita um trecho da obra *Heart of Darkness*, de Barbara Omolade, para explicitar a função reprodutora a qual as mulheres estão fadadas:

Para ele, ela era uma mercadoria fragmentada cujos sentimentos e escolhas raras vezes eram consideradas: sua cabeça e seu coração estavam separados de suas costas e mãos, e divididas de seu útero e vagina. Suas costas e músculos eram forçados no trabalho do campo [...] Às suas mãos se exigis cuidar e nutrir o homem branco [...] Sua vagina, usada para o prazer sexual dele, era a porta de acesso ao útero, lugar para os investimentos dele – o ato sexual era o investimento de capital, e o filho, a mais-valia acumulada (OMOLADE apud FEDERICI, 2019, p. 113).

Pelo trecho, percebe-se a necessidade do estado capitalista em inferiorizar as mulheres, que deveriam aceitar que a maternidade é um traço biológico feminino, ou seja, instaurou-se a ideia de que toda mulher nasce com instintos maternos, prontas e feitas para serem mães. Nada valem seus braços, suas pernas, seus troncos, sua cabeça e sua vida inteira se elas não procriassem.

A INCONSTÂNCIA DOS DIREITOS FEMININOS

A partir do século XVIII, grande parte dos filósofos iluministas pregavam os padrões sociais e a moralidade da mulher ocidental moderna. A construção da feminilidade ideal, defendida por Rousseau, deveria basear-se na virtuosidade, afetividade, fragilidade e delicadeza; a partir das características femininas e masculinas separadas, as morais e os costumes seriam devidamente definidos, essas características seriam fundamentais para as boas relações sociais e para o matrimônio, pois enquanto o masculino indicava superioridade, o feminino deveria, sempre, estar relacionado com a submissão e passividade (COSTA, 2007, p. 39).

Este padrão social integrou com ainda mais força grande parte da história do mundo, qualquer mulher que ousasse desafiar as regras impostas era rotulada como desvirtuada, alvo de todo o desprezo dos homens e das próprias mulheres. A educação e a cultura machista das sociedades arcaicas firmaram os papéis femininos como questões ideológicas sólidas e indiscutíveis (SILVA, 2010, p. 105).

As lutas feministas não são finitas, a conquista de direitos é um trabalho árduo e cotidiano, alcançar a equidade e políticas públicas feitas por e para mulheres ainda representa um caminho longo e distante. O direito das mulheres são instáveis, as estruturas sexistas e patriarcais, que possuem o controle social, político, econômico e social, não permite a ascensão total e material das mulheres, pois esse ato representa ameaça à dominação masculina vigente. A

personagem Offred (*O Conto da Aia*) é uma representação dos sofrimentos vividos por mulheres em sociedades sexistas e de como os direitos femininos são vulneráveis e impermanentes.

Offred era uma mulher livre, casada, mãe, feminista, com um bom emprego e independente, vivendo em uma nação democrática; possuía a liberdade de ter o seu próprio dinheiro, de andar por onde quisesse e de ser quem desejasse. Após a instauração de políticas teocráticas, Offred vivencia a retirada imediata dos direitos femininos, não pode mais trabalhar, seu dinheiro agora é de responsabilidade de seu marido, sua filha é retirada a força de seus cuidados, agora, sua posição se restringe apenas à reprodução para famílias ricas e poderosas. Não pode mais ler, escrever, ter suas próprias opiniões, nem falar quando não questionada. Uma vez ao mês é estuprada com justificativas bíblicas, assim como sua educação é pautada nos ensinamentos bíblicos. É obrigada a usar roupas que escondem todo o seu corpo, ao sair à rua, precisa esconder o seu rosto. Até seu nome é esquecido, de modo a retirar sua identidade, que agora diz respeito à família que serve. Offred apenas sobrevive nas estruturas sexistas; sofre nas mãos dos homens e das próprias mulheres – Tias e Esposas – que perpetuam o sistema machista e a rivalidade feminina.

Offred desafia os comportamentos da nova República de Gilead com atos considerados pequenos, mas que representam perigo, como manter suas memórias da vida passada – livre – intactas e sempre relembra-las durante a narrativa, ou ao esconder manteiga nos sapatos para manter sua pele hidratada; ao mesmo tempo que subverte, representa a passividade ao regime, pois sabe que, para sobreviver, precisa obedecer, como explicita o trecho:

Eu me sacrificarei. Eu me arrependerei. Abdicarei. Renunciarei. [...] Quero continuar vivendo de qualquer forma que seja. Renuncio a meu corpo voluntariamente para submetê-lo ao uso de outros. Eles podem fazer o que quiserem comigo. Sou abjeta. Sinto, pela primeira vez, o verdadeiro poder deles (ATWOOD, 2017, p. 337-338).

As estruturas teocráticas, totalitárias e sexistas reconhecem o seu poder e sua vigência, desde antes de estarem, de fato no controle. Este é o ponto a ser ressaltado: mesmo em democracias, a visão do papel das mulheres ainda é feito com bases machistas, sexistas e retrógradas; elas ainda são culpadas pelas violências que sofrem, não conquistaram a equidade total e precisam estar conscientes das pautas sociais, políticas e culturais, pois, basta uma mudança para que seus direitos e suas posições sejam colocados à prova. Regimes teocráticos e totalitários buscam a inferioridade total das mulheres, elas servem para atividades domésticas, enquanto os homens para as atividades públicas, um pensamento que se enraizou na sociedade desde o século XVIII.

Dessa forma, embora o feminismo tenha, de fato, rompido com muitas barreiras e ultrapassado inúmeras fronteiras, garantindo o mínimo de dignidade para o gênero feminino, ainda há muito o que fazer e é preciso, sempre, estar vigilante e consciente da realidade em que vivemos, para que os ideais teocráticos, totalitários, sexistas, preconceituosos e retrógradados não tomem corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir uma análise crítica dos referenciais teóricos e da obra corpus desta pesquisa – *O Conto da Aia* – percebe-se que as estruturas de poder transformaram o corpo feminino como uma máquina de procriação e um objeto criado para ser controlado pela Igreja e pelo Estado. O mito da superioridade masculina como ferramenta que mantém a ordem social vigente foi uma

justificativa criada para inferiorizar e controlar as mulheres – seus desejos, seus corpos, sua sexualidade, suas vidas – e ditar comportamentos pautados em ideais patriarcais, machistas, sexistas e misóginas.

Outrossim, a leitura da obra nos faz refletir sobre as proximidades alarmantes entre eventos fictícios e a conjuntura política, social e econômica mundial, feita por e para homens, brancos, ricos e conservadores, que ditam as leis sociais com base em leis religiosas, resumindo as mulheres aos trabalhos reprodutivos e à vida privada. Bem como nos abre os olhos para a instabilidade dos direitos das mulheres, explicitando que as lutas femininas não são finitas.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Editora Rocco, 1ª Edição. 2017.
- COSTA, Patrícia Ávila. **Janela das Andorinhas A experiência da feminilidade em uma comunidade rural**. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10160/10160_1.PDF.
- D'Angelo, Helô. **A caça às bruxas é uma história do presente, diz Silvia Federici em lançamento de livro em SP**. Revista Cult. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/silvia-federici-caliba-e-a-bruxa/>.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**. Tradução de Coletivo Sycorax. Editora Elefante., Rio de Janeiro, 2017.
- NASCIMENTO, Monique Batista. **Caça às bruxas, a história do presente: uma abordagem sobre o controle do corpo feminino**. Disponível em: <http://www.ufjf.br/bach/files/2016/10/MONIQUE-BATISTA-DO-NASCIMENTO.pdf>.
- PAIS, Ana apud BBC NEWS BRASIL. **“Margaret Atwood, autora de “O Conto da Aia”: “Se os EUA tivesse uma ditadura seria religiosa”**, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-51365712>.
- PRONI, Marcelo Weishaupt. **História do capitalismo: uma visão panorâmica**. Cadernos do Cesit, 1997. Disponível em: <http://www.cesit.net.br/cesit/images/stories/25CadernosdoCESIT.pdf>.

TESTEMUNHAS OCULARES X, Y E Z, DE ADRIANA VAREJÃO: UMA (RE)VISÃO DO FEMININO NO BRASIL DO SÉCULO XVI

CLEIDI STRENSKE²³⁸

²³⁸ Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL), Londrina - PR, CEP 86057-970. E-mail: cleidi.strenske@uel.br.

RESUMO: Considerando os pontos de contato entre as diferentes formas artísticas, a literária e a pictórica, este trabalho trata das incursões ao passado de Adriana Varejão, em sua instalação intitulada *Testemunhas oculares X, Y e Z*, de 1997, no que se refere à significação e à ressignificação dos papéis e funções do feminino no *Tratado da Terra do Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo. Nossa hipótese consiste em observar a articulação de elementos femininos, feita por Varejão, e os desdobramentos do que se lê do passado, recortados e relocados a fim de provocar outras perspectivas sobre o texto de Gândavo. Nesse sentido, ambas as manifestações artísticas, consideradas sob o ponto de vista dialógico (BAKHTIN, 2008), revelam, no processo de produção, recepção e circulação do texto literário e da pintura, um esclarecimento mútuo. Isso porque os recursos mobilizados em *Testemunhas oculares X, Y e Z*, a saber, o recorte e a colagem, no sentido do reposicionamento desses fragmentos em um outro (con)texto, remetem a procedimentos referentes à paródia, teorizada por Hutcheon (1991). Os novos/outros discursos que resultam desse processo suprimem leituras unilaterais que, antes, realçavam valores culturais, históricos e estéticos europeus. Além disso, ao alçar o feminino a uma posição de protagonista frente a estes valores, a instalação de Varejão compõe uma espécie de alegoria que representaria as violências e apagamentos típicos dos processos da colonização espanhola e portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Artes Visuais, Paródia, Testemunhas oculares.

INTRODUÇÃO

Considerando na linguagem artística visual a manifestação de processos de significação e ressignificação, o campo das artes plásticas contemporâneas representa um cenário abundante. Reconhecendo os pontos de contato entre duas formas artísticas, a literária e a pictórica, a dialogia bakhtiniana mostra-se um pressuposto que abarca leituras que atualizam os possíveis sentidos, bem como a organização de reflexões sobre o passado histórico do momento de sua produção. Deste modo, influencia a recepção e a circulação da arte literária e pictórica atuais. A partir disso, cresce a demanda por reflexões interdisciplinares pautadas no eixo histórico, político e social, já que estes são fundamentais para a produção de materiais bibliográficos sobre a dinâmica da comunicação humana do passado e da atualidade presentes nas manifestações artísticas, literárias e pictóricas.

Ainda, é necessário admitir que as informações fragmentadas, compostas a fim de circunscrever os elementos historiográficos da formação do Brasil, fornecem dados sobre vivências e refletem sobre a cultura de determinado povo. Deste modo, o texto, *Tratado da Terra do Brasil - Da condição e costumes dos índios da terra*, de Pero de Magalhães de Gândavo, é responsável pela materialidade literária abordada neste ensaio, e atua como uma espécie de arquivo de segmento poético que traz um conjunto de informações pertinentes para nossa reflexão. São estes vestígios culturais, políticos e sociais, digamos, construídos e organizados como oficiais, que sustentam o estudo por meio da investigação de perspectivas físicas, de acesso documental, incluindo o material elaborado para a posteridade. Paradoxalmente, a falta de dados sobre determinados grupos sociais, especialmente em se tratando das mulheres, justifica a escolha de Gândavo, já que este foi o responsável por elaborar relatos sobre o Brasil colonial, incluindo suas percepções sobre os costumes dos índios.

Diante dos fatos, a produção literária ocupa a atenção, sendo um material rico capaz de produzir, por meio de seu caráter poético e histórico, uma ligação entre o passado e o futuro: é pela escrita, e pelas escolhas estéticas que determinados sentidos emergem, engendrando novos

sentidos antes ignorados. Daí a necessidade de um posicionamento dialógico (BAKHTIN, 2008) que direciona a escolha da obra pictórica, compondo o eixo de arte visual do presente quadro de análise. Isto põe em ação a potência dialógica contida tanto na produção artístico-visual quanto na literária, contemplando-as, no caso de nossa leitura, numa via de mão dupla.

Isso porque reverberam, nas poéticas literárias e plásticas do Brasil colonial, representações da figura feminina feitas sob o viés social, político e ideológico hegemonicamente masculino e europeu. É a partir de uma mundividência eurocêntrica que flagramos a presença do feminino, sendo possível resgatar a construção de julgamentos, do silenciamento ou, ainda, do apagamento da posição ocupada pela mulher. Pensando neste sentido, Schwarcz (2014) discute em seus ensaios os desdobramentos históricos dos primeiros contatos entre colonizadores e nativos. Para tanto discorre sobre o imaginário vislumbrado a respeito do novo mundo, explorando, por meio das informações historiográficas da época, a idealização dos colonizadores. É, portanto, a partir dessa escolha metodológica que trataremos, no campo das artes visuais, das incursões de Adriana Varejão, na instalação *Testemunhas oculares X, Y e Z* (1997), ao passado configurado no *Tratado da Terra do Brasil*, de Gândavo. Ambas as manifestações artísticas revelam rastros deixados ao longo da experiência humana e evidenciam a violência, a reificação, os silenciamentos e os apagamentos impostos a determinados grupos da organização social, sendo estes minorias ou não. Neste caso específico, a presença marcada pela visão eurocêntrica retira o protagonismo da feminilidade ao mesmo tempo que promove características específicas da mulher, conforme as crenças e valores sociais europeus. É, portanto, uma representação colocada à margem na narrativa histórica que é reconduzida ao protagonismo por Varejão. Tal efeito é provocado por meio da paródia, e pela ironia que, conforme Hutcheon (1991), pode recuperar o que foi dito e atualizar os sentidos das representações. Esta dinâmica, presente na obra de Varejão, repercute na mulher e no feminino atuais, realçando a crítica às representações tomadas por originais. Vale ressaltar que a instalação de Varejão compõe uma espécie de alegoria que representaria as violências e apagamentos típicos dos processos da colonização espanhola e portuguesa, mas, também, apresentaria uma outra/nova composição territorial de mundo. Nesta, a figura feminina é vista como responsável por vislumbrar o novo mundo, a saber, o intercambia entre Ásia, África e Américas.

PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DO FEMININO EM VAREJÃO

Os processos de significação e ressignificação estabelecidos em *Testemunhas Oculares X, Y e Z* marcam o contato entre culturas por meio da representação de três personagens femininas de origens diferentes. Estas, são pintadas em auto retrato da artista e carregam características físicas de uma mulher moura, de uma chinesa e de uma indígena. As telas estão posicionadas uma ao lado da outra e, de cada uma, foi retirado um dos globos oculares. Os olhos extraídos dão à obra atributos de instalação, isto porque se encontram posicionados na frente das respectivas personagens, sobre uma mesa de apoio, mobília normalmente usada em salas cirúrgicas. Dentro de cada esfera ocular, a artista reproduz cenas feitas originalmente por Theodore de Bry, a partir dos relatos de viagens de Pero de Magalhães de Gândavo, na obra *Tratado da Terra do Brasil - Da condição e costumes dos índios da terra*.

Dos relatos de Gândavo, extraímos as referências feitas sobre a participação da mulher no ritual antropofágico. Ainda que a presença feminina seja marcada como uma figura à margem da

narrativa, é possível observar o papel importante exercido por elas naquela organização social. Todavia, os mesmos fragmentos que orientam na leitura a mulher como um personagem secundário também desenvolvem o argumento de apelo propagandístico de orientação e crenças europeias ancorado na força natural das fêmeas, relato constituído exclusivamente com propósito de representar a fertilidade das novas terras.

É importante salientar que a expansão territorial no século XVI ignoraria quaisquer fissuras socioculturais provocadas pelo contato de dois universos de valores humanos completamente diferentes. Já no que se refere aos registros escritos sobre o Brasil colonial, Roncari (2002) tem a seguinte perspectiva:

Aqui é importante notar que, àquela primeira intenção de escrever para atrair novos colonos para o Brasil, outras foram acrescentadas. Só que estas não eram tão imediatas; ao contrário, Gândavo estava pensando no futuro ao registrar suas observações, para ofertá-las “à perpetua memória, como costumavam os antigos”. Os antigos aos quais se refere são os gregos e romanos, modelos que um humanista da Renascença como Gândavo quer seguir, pois com eles havia aprendido a lição de que escrever era uma forma de fixar e não deixar cair no esquecimento aquilo que fosse memorável. Deixando de confiar apenas na memória dos homens, a escrita poderia ser um socorro contra a perda do que fosse considerado importante para a humanidade. (RONCARI, 2002, p. 50, grifos do autor)

Podemos perceber que Varejão relê/reelabora, plasticamente, essas gravuras e registros de Theodore de Bry e de Gândavo. Os recortes nas imagens recuperados e colados em *Testemunhas oculares* reverberam, sob novas/outras cenas, outros sentidos. Nestas releituras, a presença de determinada estética quinhentista, valorizada por Gândavo, é fonte de ironia, pois, ao recortar e reproduzir as imagens do ritual canibal em que as figuras femininas estavam colocadas à margem, reconduz-lhes ao protagonismo. Tais processos atualizam as discussões acerca da participação da mulher no ritual e, também inserem outros sentidos a partir de uma mundividência contemporânea. Isso porque há, em *Testemunhas Oculares X, Y e Z*, a associação entre o que foi dito, que é documental, e os desdobramentos sociais observados na colonização do Brasil. Os fragmentos históricos são, então, recuperados e organizados pela artista articulando a alegoria sobre as formas de violência mútua, próprias de contatos entre culturas. Para Schwarcz (2014), invariavelmente, esta aproximação provoca uma violência em níveis desiguais, mas atinge os dois polos da incursão.

Como se pode notar, sob o prisma de Gândavo (1565-1570) e de Bry (1590), a face historiográfica e artística tanto da escrita quanto da arte visual se cruzam no que tange à percepção de se condensar o valor documental e estético. Todavia, é fundamental investigarmos estas manifestações que são vistas hoje em dia com valor documental e estético dos primeiros contatos do europeu no Brasil, numa tentativa de fixar estas representações como válidas e oficiais na caracterização da gênese/criação/origem do Brasil e dos brasileiros. Por outro lado, as cenas reproduzidas por Varejão reconduzem ao protagonismo estas figuras femininas por meio da paródia e da ironia (Hutcheon, 1991), atualizando os sentidos das representações e mostrando uma outra face da história oficial. Ao incluir na mesma instalação a representação da expansão territorial ocorrida, simultaneamente, na Índia, na China e no Brasil, Varejão produz uma alegoria sobre os processos de colonização. O que significa dizer que as mulheres que tiveram seus olhos extirpados é que possuem a fertilidade e detêm a capacidade de guardar e transmitir essas

informações em seus genes. Ainda, se considerarmos que nestes olhos extirpados permanecem as últimas cenas flagradas por elas, retidas nas íris e arquivadas em suas retinas, há o destaque da posição feminina nestas cenas²³⁹.

Isso significa que há entre os textos, o escrito e os pictóricos, e na recuperação via dialogia desses inúmeros discursos, um ritual constante de experimentações leitoras, compostas sobre posições políticas e/ou vieses ideológicos deixados intencionalmente como pistas, mas que podem direcionar a novos caminhos na significação de signos escritos e plásticos. Dentro desta conjuntura, fazem-se necessárias as acepções sobre paradigmas de leitura das artes na contemporaneidade pautadas na pós-modernidade. Na compreensão de Hutcheon (1991), a arte pós-moderna expressa a integridade dos textos e sua infinidade de parodização:

Conforme já vimos, aquilo que seus defensores e seus detratores parecem querer chamar de “pós-moderno” na arte atual - seja no vídeo, na dança, na literatura, na pintura, na música, na arquitetura ou em qualquer outra forma de expressão - parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte. Em seu aspecto exterior, poderia parecer que o principal interesse do pósmodernismo são os processos de sua própria produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas quero afirmar que é exatamente a paródia - esse formalismo aparentemente introvertido - que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (passado e o presente) - em outras palavras, com o político e o histórico. (HUTCHEON, 1991, p.42, grifos do autor)

Diante disso, ao recorrer às produções artísticas demarcadas como parte de um determinado período, recuperamos, também, as escolhas de estilo que compõem a poética no ato da realização destas produções. Dito de outro modo, tais procedimentos, além de capturarem, mesmo que de forma descritiva, experiências humanas de um período e/ou de grupos de indivíduos, marcam a presença de características que podem se mostrar recorrentes. O movimento decorrente desta repercussão extrapola os limites temporais, que vão além de fazer emergir de modo documental uma determinada parte da nossa história ou costumes sociais. Ou seja, mostra o que foi silenciado, surrupiado da história e, ao mesmo tempo, o repõe. Aquilo que é, num primeiro momento, posto como verdade única e oficial é, portanto, passível de reinterpretação, pois sujeito à imprevisibilidade da própria condição humana, que é inseparável do viés estético e político.

²³⁹ Sobre este assunto, consultar o livro *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, de Schwarcz e Varejão (2014).



Figura 01: Instalação da obra *Testemunhas Oculares X, Y e Z* (1997), de Adriana Varejão.

A fim de iluminar essa nossa perspectiva e ilustrar o caminho percorrido nesta leitura, é fundamental vislumbrar a obra *Testemunhas Oculares X, Y e Z* (1997), de Adriana Varejão (Figura 01).

A instalação é composta pela imagem de três mulheres, uma moura, uma chinesa e outra indígena, todas retratadas com os traços da fisionomia da artista. Os retratos são estampados em um fundo escuro sendo possível observar somente o colo e a face. A iluminação escolhida projeta luz sobre rosto, o que expõe a similaridade física marcada inclusive pela expressão facial entre as personagens, mais a falta de um dos olhos em cada uma delas. Ainda, é evidenciado o vermelho das fissuras deixadas após a incisão, produzindo um efeito de procedimento realizado recentemente. Sobre mesas de apoio típicas do mobiliário cirúrgico, na frente das respectivas pinturas, estão posicionados objetos esféricos e uma lupa, conforme detalhado nas Figura 02 e 03, a seguir. Encomendadas a um joalheiro, os objetos parecem joias. Feitas em porcelana e prata, há dentro de cada objeto/olho a reprodução de três imagens dos rituais canibais. Como dito anteriormente, originalmente produzidos por Theodore de Bry, são gravuras baseadas em relatos de viagem de Pero de Magalhães de Gândavo, sobre o *Tratado da Terra do Brasil - Da condição e costumes dos índios da terra* que, conforme Schwarcz (2014), representam as seguintes cenas: gravuras com peles tatuadas, cena de canibalismo retirando as vísceras de uma vítima, e uma celebração canibal, que “incendiavam a imaginação europeia naquela época” (p.30).

Além dessas mulheres carregarem uma expressão semelhante, chama a atenção a falta de representação da mulher branca. Fato observável na figura 01, que representa o período da colonização do Brasil, da Índia e da China, já que as navegações portuguesas atingiram estes territórios simultaneamente. A representação ainda oculta a mulher branca, que tem a presença marcada, paradoxalmente, pela sua falta. Conforme Schwarcz (2014, p. 30), “essa ausência é presença reveladora: da presença branca a classificar e ordenar as demais, ou da sombra que lá se impõe por mera onipotência”. Da perspectiva do espectador, tem-se um quadro geral das figuras, mas a instalação vai além, pois exige que este manuseie uma lupa a fim de observar os detalhes. Este movimento que inclui o observador é uma metáfora, via performance, do que ocorreu com Gândavo, o viajante português, que detinha as ferramentas e os conhecimentos sobre a

linguagem, necessários para produzir os dados historiográficos que chegaram até os dias atuais e seu *Tratado*. Portanto, a obra de Varejão mira nas discussões sociais, mas atinge a problematização de procedimentos estéticos de determinado período histórico.



Figura 02: detalhe de uma esfera fechada posicionada na frente das personagens de Varejão.

esfera fechada posicionada na



Figura 03: detalhe das 3 esferas posicionadas na frente das personagens de Varejão. Para Herkenhoff (1998),

A obra de Adriana Varejão tem se desenvolvido com a problematização de algumas questões como a patologia do barroco, a constituição de uma China brasileira, indicativa da presença histórica de traços da cultura oriental na arte do Brasil, e os traumas do processo de expansão colonial, na trilha dos descobrimentos, na tendência a uma visão unificante do mundo. (HERKENHOFF, 1998, s/p)

Essa perspectiva evidencia que os apagamentos constituídos no passado tomam outras formas na versão de Varejão, especialmente no que se refere à representação do feminino, um tema recorrente na poética da artista. Se das figuras femininas extraímos a noção de alegoria do colonialismo, composta pelas características de fertilidade e de identidade genética, da qual falaremos a diante, nos olhos extirpados, flagramos a violência do contato cultural, seja na aceção do europeu, que viu no ritual apenas uma vingança entre tribos ou inimigos recém

chegados às novas terras, seja na condição dos índios mediante imposição de uma cultura completamente distinta de seus valores. O ponto de vista de Gândavo e, por extensão de Theodore de Bry (Figura 04), ganha uma nova leitura arquivada na retina dos olhos das mulheres no quadro *Testemunhas Oculares X, Y e Z*, o que destaca a presença da personagem feminina no momento do ritual. Isso porque, ao recortar da imagem de de Bry tal cena, a artista remete também aos escritos do viajante português.



Figura 04: gravura de Theodore de Bry, baseada nos relatos de Gândavo.

Na Figura 04, acima, nota-se que a limpeza das vísceras é feita pelas mulheres. Sobre este episódio, o viajante português relata:

depois de o ter afrontado com muitas palavras injuriosas dá-lhe huma grande pancada na cabeça, e logo da primeira o mata e lhe fazem pedaços. Esta huma índia velha com hum cabaço na mão, e assi como elle cae acode muito depressa com elle a meter-lho na cabeça pera tomar os miolos e o sangue: tudo emfim cozem e assão, e não fica delle cousa de que não comam. Isto he mais por vingança e por ódio que por se fartarem. (GÂNDAVO *apud* RONCARI, 1995, p. 2002)

O recorte recolado por Varejão no novo contexto é identificado como uma ironia, já que somente os prisioneiros saudáveis e corajosos eram devorados, logo a posição ocupada por esta índia mais velha que recolhe os miolos da vítima seria positiva. É simbólico notar que a incumbência de possuir a primeira sangria do guerreiro era um privilégio dado à mulher. Não havia naquela época a compreensão de tais conceitos sobre o ritual, o que é recuperado por Varejão e reposto, atualizando o ritual e colocando apenas mulheres como protagonistas dele (ver Figura 03, especialmente o segundo olho extirpado). Conforme Roncari (2002, p. 61), “o prisioneiro torna-se digno de ser comido. A morte confere valor ético à carne do seu corpo, pois aqueles que o matam acreditam que, comendo-o, adquirem sua valentia e coragem”.

Além disso, em Varejão essa coragem é absorvida por mulheres, já que são elas que seguram as cordas que prendem a prisioneira, a partir de uma guerreira (ver figura 03, terceiro olho extirpado) e não de um guerreiro prisioneiro, como na gravura de de Bry abaixo (Figura 05).



Figura 05: gravura de Theodore de Bry, baseada nos relatos de Gândavo.

Retomando a Figura 03, especificamente o primeiro olho extirpado, nota-se que, em Varejão, o ritual antropofágico é essencialmente feminino. São, exclusivamente, as mulheres que comungam, digamos, os frutos da terra desse festim. Tanto em Gândavo quanto em Theodore de Bry, isso é visto sob uma perspectiva masculina. Diferente disso, às mulheres o gravurista reserva as características de feiticeiras marcada pelas crenças e pelo imaginário europeu composto por mitologias dos povos pict, oriundos do norte e sudoeste da Escócia, mas, que recuperados por Varejão projeta uma guerreira pict, ocupando, mais uma vez, o lugar destinado ao homem em Gândavo. Conforme Schwarcz (2014), em Varejão,

São elas [as mulheres] que despedaçam corpos, tiram víceras, se alimentm de pernas, braços ou cérebros. Mais ainda, são elas que dançam – medonhamente –, numa clara associação a ideia de malignalidade. O corpo feminino e sua sensualidade surgem, assim, como signo de ameaça e descontrole. O desejo sexual delas – prontamente associado à comilança –, seu poder de sedução e a livre expressão de seus corpos parecem lebrar a falta de regras que as vincula todas à ideia de bruxaria e do diabo. (SCHWARCZ, 2014, p. 149.)

Nesse sentido, podemos dizer que *Testemunhas oculares* seria uma alegoria da colonização empreendida por Portugal na China (a testemunha chinesa), na África e nas Índias (a testemunha moura) e no Brasil (a testemunha indígena). Diante do exposto, nota-se que ocorre por meio dessas mulheres, colocadas, aqui, como metonímias da terra, a descrição do que seria a origem de uma genética nacional, ligada, novamente, à figura feminina. No limite, haveria, na instalação de Varejão, a personificação dos arquétipos das características genéticas que originaram o povo brasileiro. Isso permite a interpretação de que a responsabilidade genética destas testemunhas oculares recairia sobre estas mulheres de diferentes origens raciais, fazendo com elas assumam a

posição de protagonismo na formação de uma nação. Este argumento pode ser realçado pelo objeto esférico que lembra uma joia posicionado na frente de cada retrato. Dentro destas esferas, as imagens reproduzem cenas de canibalismo feitas a partir das gravuras de Theodore de Bry, que posicionam em lugar de destaque as mulheres, num festim exclusivamente feminino. Nesta relação dialógica, é importante mencionar que no ritual de canibalismo devoravam-se somente os guerreiros e indivíduos saudáveis; estes povos indígenas acreditavam que assim absorveriam as mesmas qualidades (SCHWARCZ, 2014, p. 31). Tais conhecimentos nos permitem inferir que há, nesta versão de Varejão, a ousadia subversiva que reconduz às interpretações jocosas do período da colonização colocando e, por que não dizer, recolocando o feminino no centro.

Sobre este movimento, que identificamos ao longo de nossas análises como sendo de natureza irônica e parodística, o conceito de ironia a paródia pós-moderna de Hutcheon (1991) nos ajuda a esclarecer que o quadro estético de Gândavo e de de Bry é lembrado, recuperado e repostado sob outros argumentos, já que estes exercem o diálogo permanente entre o que chegou até nós do passado, os possíveis caminhos percorridos e o pós-moderno. Segundo Hutcheon,

Hoje em dia existe um retorno à idéia de uma "propriedade" discursiva comum no enquadramento de textos literários e históricos dentro da ficção, mas é um retorno problematizado por afirmações declaradamente metaficcionais sobre a história e a literatura como construtos humanos. De certa maneira, a paródia intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiógrafos contemporâneos: ela apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios - sejam literários ou históricos. (HUTCHEON, 1991, p. 164)

Como se pode notar ao longo de nossas análises é perceptível que *Testemunhas Oculares X, Y e Z* opera de maneira semelhante aos escritos sobre o pós modernismo de Hutcheon (1991): paradoxalmente, para subverter os discursos de Gândavo e De Bry, Varejão primeiro reafirma o que foi dito, depois, os ataca apresentando ao mundo sua versão no movimento permanente de ressignificação.

CONCLUSÃO

Diante do exposto, vimos que os estudos interdisciplinares pautados no eixo histórico, político e social refletem as concepções contemporâneas sobre a Arte. A atualidade das manifestações artísticas, literárias e pictóricas reverbera uma discussão acerca da dinâmica da comunicação humana. Admitir que as informações do passado chegam até nós fragmentadas e que foram compostas com o propósito de permanecerem para a posteridade demanda uma posição crítica de leitura. É necessário, portanto, ler o que foi dito/escrito, representado, mas, mais do que isso, refletir sobre o que não está exposto, percebendo as nuances dos pontos de vista suprimidos e, ainda assim, valorizar a materialidade de segmentos poéticos do conjunto de informações sobre nossas origens.

Este trabalho procurou identificar os sentidos decorrentes da observação e da articulação de elementos femininos, feita por Varejão, e os desdobramentos do que se lê do passado sobre a figura feminina na atualidade. Neste sentido, o recorte feito do texto de Gândavo e das gravuras de de Bry mostra-se fecundo, pois, motivados pela leitura de Varejão, temos, nas manifestações artísticas, pontos de diálogo que revelam o contexto de produção, de recepção e circulação do

texto literário e da pintura, num esclarecimento mútuo. Isso porque, em *Testemunhas oculares X, Y e Z*, são mobilizados recursos que recortam dos textos ditos originais determinadas informações/imagens que são recolocadas/coladas, provocando sentidos e reposicionando o texto literário em outro/novo (con)texto. Como desenvolvemos em nossas análises, este movimento é oriundo de procedimentos referentes à paródia e à ironia, conforme definidos por Hutcheon (1991). Em Varejão, estes discursos suprimem leituras unilaterais que, antes, realçavam valores culturais, históricos e estéticos europeus. A artista alça o feminino ao protagonismo frente a estes valores. Sua instalação compõe uma espécie de alegoria ao confrontar os discursos oficial e marginal. Resultam disso, paradoxalmente, tanto a exposição das violências e dos apagamentos do feminino típicos dos processos da colonização espanhola e portuguesa, quanto a representação da expansão do território e da visão de mundo europeia e brasileira sobre o século XVI.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.
- HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. In: Adriana Varejão. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- SCHWARCZ, Lilian Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

ESCRITAS DE SI: A POESIA DE FERNANDA YOUNG E A FILOSOFIA DE JUDITH BUTLER

RHUSILY REGES DA S. LIRA²⁴⁰

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo investigar os rastros da escrita de si – filosofia do eu, presentes na poesia da poeta brasileira Fernanda Young. Temos como *corpus* desse estudo o livro de poemas *Dores do amor romântico* (2005) e o livro *Pós-F: para além do masculino e do feminino* (2019) que pode ser considerado um ensaio autobiográfico. Para tanto, utilizamos o livro de ensaio para evidenciar o relato de si presente no projeto literário – poético de Young e, assim, compreendermos como se dá a relação do “eu” poético com o “eu” da enunciação, uma vez que, o exercício de relatar sobre si surge da interpelação/encontro com o outro – “tu”. Além disso, o relato de si exige uma verdade entre o “eu” e o “tu” que se estabelece na relação ética. Nesse sentido, apoiamo-nos no pensamento filosófico de Michel Foucault (1992) e Judith Butler (2017) no que diz respeito ao relato de si; Erik Schollhammer (2009) sobre literatura brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Relato de si; Fernanda Young; Judith Butler

LINHAS INTRODUTÓRIAS

O falar sobre si, escrever sobre si não é um exercício da contemporaneidade. Desde a construção da nossa história que a preocupação com os eventos íntimos dos sujeitos desperta curiosidades seja no sentido individual, seja no sentido coletivo.

Foucault (1992) em seu texto intitulado “A escrita de si” nos apresenta a genealogia das primeiras aparições da escrita de si nas sociedades grega e romanas por meio da representação dos *hypomnemata* que se configura como a tecnologia da memória, ou seja, é o livro da vida. Observamos:

Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também uma matéria prima para a redacção de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e meios para lutar contra este ou aquele defeito (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a bajulação), ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça). (FOUCAULT, 1992, p. 131)

²⁴⁰ Mestranda em Letras – Literatura no Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí.
E-mail: rhusily19@gmail.com

Nesse sentido, vemos que os *hypomnemata* são considerados livros, cadernos pessoais, bloco de anotações que se configuram como um manual de como viver, uma vez que é escrito pela pessoa mais sábia da comunidade, geralmente é a figura do ancião que tem guardado toda a sabedoria e as condutas e normas sociais que auxiliam os mais jovens. Assim, esses manuais partem de uma perspectiva individual, mas que cumpre um papel coletivo.

Dessa maneira, as produções poéticas e narrativas da contemporaneidade que trazem em suas linhas relato sobre si realizam o movimento inverso, pois, geralmente, os relatos partem de uma coletividade em direção ao individual. São exemplos: as narrativas testemunhais, relatos de guerras, das ditaduras. Essas narrativas resultam num encontro íntimo – identitário do sujeito. Vemos nas palavras de Schollhammer:

Sem dúvida, identifica-se a vertente autobiográfica e memorialista também na literatura contemporânea, agora não mais enquanto decisão existencial diante de opções de vida sob o regime autoritário, mas na procura por modos de existência numa democracia economicamente globalizada mais estável, porém ainda incapaz de criar soluções para seus grandes problemas sociais. (2009, p. 25)

Assim, podemos observar que as narrativas do eu, essas da contemporaneidade, são tensionadas a partir de um contexto social, assim, essas narrativas se configuram como um caminho de encontros e desencontros identitários do sujeito autor.

Nesse sentido, a poesia brasileira contemporânea contém como traço temático a autobiografia, o cotidiano, a vida. Entretanto, há uma linha tênue entre a vida e a ficção. O presente trabalho tem como objetivo investigar os rastros da escrita de si – filosofia do eu, presentes na poesia da poeta brasileira Fernanda Young. Temos como corpus desse estudo o livro de poemas *Dores do amor romântico* (2005) e o livro *Pós-F: para além do masculino e do feminino* (2019) que pode ser considerado um ensaio autobiográfico.

Dessa maneira, utilizamos o livro de ensaio para evidenciar o relato de si presente no projeto literário – poético de Young e, assim, compreendermos como se dá a relação do “eu” poético com o “eu” da enunciação, uma vez que, o exercício de relatar sobre si surge da interpelação/encontro com o outro – “tu”. Além disso, o relato de si exige uma verdade entre o “eu” e o “tu” que se estabelece na relação ética.

FERNANDA YOUNG: ENTRE A VIDA E A POESIA DA VIDA

Fernanda Maria Young de Carvalho Machado é uma escritora, poeta, roteirista, apresentadora brasileira. Estreou na literatura com *Vergonha dos pés* (1996), escreveu roteiro para televisão e o mais conhecido é a série *Os normais* (2001-2003) Publicou dois livros de poesia em que o primeiro é intitulado *Dores do amor romântico* (2005) – objeto de estudo desse texto. Faleceu em 2020 vítima de um problema de asma, mas deixou um projeto literário sofisticado e extenso.

Assim, as produções de Young estão enraizadas em si mesma e num movimento vai se criando e recriando por meio de sua arte, como diz Schollhammer (2009, p. 106) “Há um aspecto confessional no relato, assumindo a vergonha de certas reações próprias diante do problema.” Vemos o pensamento a seguir:

São Paulo, 25/02/03

Eu, Fernanda Maria Young de Carvalho Machado – RG: 08176991 – declaro ter sofrido de asma na infância, com algumas crises respiratórias quase severas, tendo cuidado desse mal com natação e homeopatia. Tenho na memória o registro de que, a partir dos meus 14 anos, a asma rareou, até que na idade adulta tornou-se quase imperceptível.

Esclareço

para devidos fins, que não necessito mais de cuidados médicos referentes a esse problema em específico.

Espero, portanto, ter o meu seguro saúde sem precisar, de novo, passar por essa situação. Mas caso haja, ainda, alguma dúvida, predisponho-me a uma avaliação médica pormenorizada. O que seria constrangedor para todos. Pois, acredito que a palavra, principalmente a escrita, deva bastar. Muito obrigada.

Fernanda Young.

(YOUNG, 2005)

Vemos nesse poema que o conteúdo é de cunho íntimo e pessoal, uma vez que vai se desnudando por meio do poema desde seu nome completo, RG e particularidades tais como a doença de asma o que nos possibilita relacionar com a causa de sua morte. Há um limite tênue entre a vida e a ficção, além disso, o relato pessoal ou relato de si estabelece-se por meio de um compromisso ético entre o “eu” e o interlocutor. Como afirma Judith Butler:

Eu sempre recupero, reconstruo e encarrego-me de ficcionalizar e fabular origens que não posso conhecer. Na construção da história, crio-me em novas formas, instituindo um “eu” narrativo que se sobrepõe ao “eu” cuja vida passada procuro contar. O “eu” narrativo contribui efetivamente com a história toda vez que tenta falar, pois o “eu” aparece de novo como perspectiva narrativa, e essa contribuição não pode ser totalmente narrada no momento em que fornece a âncora de perspectiva para a narração em questão. O relato que faço de mim mesma é parcial, assombrado por algo para o qual não posso conceber uma história definitiva. Não posso explicar exatamente por que surgi dessa maneira, meus esforços de reconstrução narrativa são sempre submetidos à revisão. Há algo em mim e de mim do qual não posso dar um relato (BUTLER, 2017, p. 55).

As questões levantadas anteriormente são respondidas com o pensamento de Butler, pois embora o narrar a si mesmo possua um compromisso com a verdade, há sempre uma “revisão” que pode ser de ordem moral ou psíquica que nos impede e isso não significa que o relato perca a sua veracidade. Por isso, surge à escrita de si como forma de escrever a verdade sem passar pelo mecanismo da “revisão”.

Dessa maneira, o relatar a si pode ser entendido como um processo de desnudamento de si para o outro, vemos isso no poema, pois a verdade começa com o título do poema “São Paulo, 25/02/03” que é uma data e configura verdade, além de expor o documento, o nome completo e suas fraquezas – problemas de asma, é um processo íntimo.

Um bom poema não pode ser escrito
em lençóis tão sujos.

O verso está preso entre as minhas
pernas.

Algo que não deveria ser descrito,
mas se não, me mato.
Raspo a cabeça,
me tatuo,
bebo tudo,
fumo mil cigarros.
É por isso que preciso do verbo,
da palavra impressa.
Para rasgar o véu que deixa o mundo
turvo.
Perdoar aqueles que, acredito, me
feriram.
Essa dor na gengiva, meu bruxismo,
a disritmia, a dislexia, a asma,
a dermatite e a rinite. A minha raiva...
Caso consiga um bom poema, talvez
eu não me acabe um desses domingos
escrotos,
com o mesmo ódio de ser assim:
Fernanda.
Má. Feia. Egoísta. Ladra. Invejosa.
Definitivamente desnecessária.
Então melhor
morta.
Até de novo acumular resíduos,
mágoas disfarçadas,
medos do abandono que aconteceu
e ainda assombra.
Aí de novo:
Poema-genérico.
Poema-plágio-de-mim-mesma.
Poema-uísque-falsificado.

E de vez em quando...

Um verso perfeito
para alguém que
nem se importa.
(YOUNG, 2005)

Assim, por meio da leitura do poema podemos visualizar que se trata de um eu lírico que está brigando consigo mesma para escrever, pois precisa escrever, mas não gosta muito de seu poema posto nos versos “aí de novo/poema-genérico/poema-plágio-de-mim-mesma” como se os poemas desse eu lírico girasse me torno de si.

Além disso, podemos ver no poema presença de elementos que foram ficcionalizados tais como: “Raspo a cabeça/me tatuo/bebo tudo. [...] com o mesmo ódio de ser assim: Fernanda.” Esses elementos são indícios de uma poesia autobiográfica, visto que há essas referências em outros livros, vemos a Fernanda mulher:



Nesse sentido, Fernanda Young, reitera em seu livro intitulado *Pós f: para além do masculino e do feminino* sobre o seu estilo desnudo, despido e entregue:

Raspei a cabeça durante onze anos, por pura punição. Eu não admitia o feminino. Não queria parecer delicada diante do mundo, porque achava que o mundo ia me machucar. [...] De fato, analisando minha vida, desde pequena, nunca tive a consciência de minha beleza ou de “ser bela”. Nunca fui bonita para a minha família – que é uma família de pessoas muito bonitas. (YOUNG, 2019, p. 40)

Nessa perspectiva temos o pensamento de Judith que vai ao encontro da descrição de Young, na medida em que o sujeito se constitui há parâmetros que devem ser seguidos, observamos:

[...] o reconhecimento de si acontece, de modo que o que posso “ser”, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade que decide quais formas de ser serão reconhecíveis e não reconhecíveis. (BUTLER, 2017, p. 35)

Desse modo, vemos que o fato da Fernanda Young não se reconhecer como bonito está inserido dentro de um padrão que Young denuncia posto em “Nunca fui bonita para a minha família – que é uma família de pessoas muito bonitas” (YOUNG, 2019, p. 40). Nesse sentido, o “eu” de Fernanda estava sempre num processo de não reconhecimento, uma vez que não dentro dos padrões estabelecidos.

Dessa maneira, percorrendo os rastros do projeto literário da Fernanda vemos que o relato de si é uma das principais características. As obras estão em constante transformação um movimento entre a vida e a ficção, assim afirma Salles (1998, p. 19) “os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento o pensamento criativo”. Na mesma linha de tentar entender o que até que ponto é ficção Schollhammer escreve:

[...] É uma ficção? Sim e não, é uma ficção que se apropria da experiência de vida, uma escrita que utiliza a ficção para penetrar no que aconteceu numa história que se constrói enquanto relato motivado pelo desafio de vida que essa experiência impõe. Nesse sentido, há uma dimensão ética na proposta de escrita, uma encenação do “eu” diante dessa realidade. (2009, p. 105-106).

Desse modo, na produção literária de Fernanda Young vemos que alguns episódios de sua vida estão/foram ficcionalizados e, assim, se tornaram arte. Essa é uma característica da poesia brasileira contemporânea – a introspecção/a autobiografia.

Palavras Finais

As produções literárias contemporâneas que têm dão continuidade à estética da introspecção colocam o autor como centro da obra e do texto literário, sobretudo da autobiografia que tem como característica a ficcionalização da vida pelo próprio autor, uma escrita de si. Como explica Schollhammer:

Nessa renovada aposta na tática da autobiografia, dilui-se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido torna-se um recurso de extração de uma certa verdade que o documentarismo não consegue lograr e que não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita. (2009, p. 107)

Com a presença do autor nas redes sociais o autor se aproxima do público e vai deixando rastros de sua vida nas redes e o leitor vai percorrer esses rastros e assim dão sentido às obras. Nesse sentido, o projeto literário da Fernanda Young está em constante construção e reconstrução, pois os sentidos são adquiridos por meio da relação que fazemos.

Dessa maneira, o projeto literário de Young está ancorado na autobiografia, na escrita de si, vimos isso com os rastros que percorremos das obras de Fernanda Young, mas as entrevistas, os outros livros, as fotos, os desenhos, todas essas produções giram em torno de si enquanto mulher, poeta e feminista, ambas não se separam escreve-se com um todo e com o que se tem. Isso é constituir-se a narrativa de si, entrelaçada, enviesadas no ensaio e nos poemas.

Referências

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Trad. Rogério Bettoni. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

YOUNG, Fernanda. **Dores do amor romântico**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____ **Pós-F: para além do masculino e do feminino**. São Paulo: LeYa, 2019.

A DESREGULAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NA FICÇÃO DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

ELANE DA SILVA PLÁCIDO²⁴¹

RESUMO: o presente trabalho pretende apresentar uma análise literária sobre a desregulação de personagens femininas no romance “A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas”, publicado em 2002, de autoria da escritora goiana, Maria José Silveira. O objetivo é analisar a desregulação de gênero e como algumas personagens do romance sofrem punições sociais em meio diversos tipos de violências. O estudo dialogará com os aportes teóricos de Judith Butler, (2014), a fim de observar como ocorre o poder regulador nas personagens e como estas os desregulam; Stuart Hall (2005), para discutir a identidade das mulheres e suas diferenças sociais e o pensamento de María Lugones (2014), a partir da visão do feminismo decolonial que assinala a condição do sujeito feminino ao longo dos tempos e aborda a visão do feminismo a luz das intersecções de raça e gênero, dentre outras abordagens teóricas que serão pertinentes a pesquisa. Pretende-se que o presente estudo identifique aspectos relevantes sobre a violência e ascensão da mulher através dos tempos na obra, desmistificando o pensamento de idealização, que é construído por uma literatura romântica, por exemplo e como as regulações foram impostas pela sociedade.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Desregulação. Transgressão.

1 Introdução

A crítica feminista tem apresentado avanço significativo ao apresentar discussões que envolvem a representação da mulher a partir dos estudos literários e outras abordagens teóricas como a história, antropologia, sociologia que ajudam de forma relevante a desenvolver debates acerca das identidades, violência contra a mulher, subalternidade, silenciamento, transgressão e outros temas importantes que apontam visões precisas para os estudos da literatura feminista.

Com a ascensão dos estudos feministas na literatura, pode-se observar maior visibilidade as escritoras mulheres por romperem com traços patriarcais que as silenciavam na literatura, desta forma, passou-se a destacar mais expressividade as subjetividades e identidades femininas como forma de incluir e dar voz as mulheres.

Dentro dessa perspectiva, esta pesquisa ressalta uma revisão histórica dos papéis femininos no romance “A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas”, publicado em 2002, de autoria da escritora goiana, Maria José Silveira. O romance aborda a história de vinte e uma personagens femininas que em um contexto de diáspora são apresentadas dentro do processo histórico do Brasil, de forma que, as ações na obra serão desenvolvidas de forma cronológica, iniciadas com o achamento do Brasil em 1500 e concluída em 2001.

²⁴¹ Mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail placidoelane@gmail.com.

Com o passar do tempo histórico no romance, observamos as transgressões das personagens femininas que mesmo no âmbito patriarcal rompem com normas e se permitem ter mais liberdade. Contudo, ressalta-se que a história da genealogia familiar dessas mulheres que pertencem a uma mesma família, é iniciada com Inaiá, a primeira personagem indígena que nasce no século XVI e dá início ao romance, a narrativa nos mostra sem romantizar o Brasil como o colonialismo foi inserido e desenvolvido.

A partir desse contexto, com os próximos séculos, temos diferentes concepções de história e épocas inseridas no romance, com personagens que vivem intensamente a memória na historicidade de suas emoções, certas violências, costumes, representações individuais marcantes e intrigantes que são mudadas através dos tempos. Assim, a obra é dividida em cinco partes em que as sequências de fatos e acontecimentos narrativos mostram que as mudanças de paradigmas históricos e territoriais acompanham a vida das personagens.

É através dessas mudanças que iremos observar as construções identitárias das personagens femininas a partir de um contexto de regulações impostas pela sociedade, as punições sociais e os diversos tipos de violência e transgressões femininas. Por outro lado, “a mudança pode nos permitir compreender a organização do social em termos que desvendam a profunda ruptura da imposição do gênero no ente relacional” (LUGONES, 2014, p.944).

A regulação social são normas impostas nas relações de poder entre gêneros, essa questão é estudada por Judith Butler, para a filósofa, “um sujeito é socialmente regulado e produzido” (2014, p.261). Diante dessa discussão, analisa-se as normas que as personagens femininas estão submetidas e reguladas no romance e como elas desregulam essas normas quando passam a romper com as regras impostas.

Através desse contexto, entendemos a contribuição dos estudos feministas por questionarem os vários tipos de normas que são impostas a mulher. Nesse viés destaca-se o pensamento de Gomes (2019, p.148) “os estudos feministas questionam as regulações sociais que estão por trás da violência contra a mulher como as normas simbólicas de imposição da masculinidade, e a estrutura de exploração do corpo feminino como uma extensão do desejo masculino.”

A imposição do masculino é observada através dos vários tipos de violências sofridas pela mulher que por meio de uma masculinidade tóxica não consegue sair dessa relação obsessiva, com isso, as regulações são tóxicas ao ponto de o homem querer se apropriar do corpo e da vida da mulher como se fosse o dono dela.

Nesse sentido, essa pesquisa propõe apresentar o seguinte questionamento: Como as personagens femininas desregulam as normas no romance em meio a permanência da submissão, regulações e violências que caracterizam a diferença, exclusão e a dominação?

É importante ressaltar que, um outro viés a ser desenvolvido é a questão do feminismo decolonial, estudado pela socióloga Maria Lugones, de acordo com a estudiosa o decolonial nos estudos pode-se compreender melhor com: “a imposição colonial dos gêneros atravessa questões ecológicas, econômicas, governamentais” e outras compostas por “práticas diárias que nos ensinam ou a cuidar do mundo ou a destruí-lo” (apud HOLLANDA,2019,p.357).

Os estudos de Lugones, vem caracterizar as imposições e opressões de poder como a colonialidade dos gêneros. Dentro deste pensamento, inserimos o feminismo decolonial como “a possibilidade de superar a colonialidade dos gêneros” (apud HOLLANDA,2019, p.363).

A proposta de Lugones corrobora com nossa proposta de estudo, quando analisamos as imposições normativas de poder desenvolvidas e a desregulação das normas de gênero, a partir da

narração, quando através das personagens ocorre a inversão de valores sociais que desregulam as normas.

Desta forma, temos como objetivo identificar as estratégias narrativas que apontam a desregulação de gênero das personagens na obra analisada, conforme as perspectivas da crítica feminista. Assim, considerando a multiplicidade de personagens femininas representadas no romance, trabalharemos com apenas duas: Diana e Maria Flor, observando como constituem as suas identificações e contextualizando a própria literatura quando elas desconstruem as regulações sociais.

2 A visão transgressora do feminino

A transgressão feminina acontece quando a mulher rompe com todos os tipos de normas que lhe foram impostas e passa a não aceitar as opressões que antes a tornava submissa. Nesse contexto, através do feminismo decolonial e da história de mulheres que podemos entender toda luta, opressão, violência e resistência que permitem cortar os laços de aprisionamento do patriarcado. Elódia Xavier ressalta que os estudos voltados para a questão do feminismo buscam contestar todo o legado deixado pelo patriarcado, que tenta validar o poder do homem sobre a mulher. Desta maneira, “com sua postura antipatriarcal, o feminismo se ocupa em demolir a hegemonia de um gênero sobre o outro” (XAVIER, 1998, p.64).

É através do antipatriarcalismo que as personagens femininas do romance “A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas” com as mudanças de paradigmas históricos na obra, conseguem desregular normas que eram impostas a elas. Por meio das personagens Diana e Maria Flor, identificamos mulheres com autonomia que rompem com muitas regulações, mesmo sofrendo discriminações e preconceitos, elas nunca deixaram de resistir. São personagens que fazem o que pensam, suas ações são interpretadas como mulheres transgressoras e empoderadas.

A narrativa mostra mulheres que rompem as barreiras e vivem a sua liberdade, Diana é uma mulher que está à frente do seu tempo, a sua história se passa no século XIX, época em que não era permitido a mulher alguns comportamentos considerados pela sociedade como desregular.

Diana viveu a sua liberdade sem pudores, foge das regulações impostas como: o casamento, qualquer tipo de dominação masculina e de tudo que a sociedade admite como certo, direito e verdadeiro. A sua visão era transgressora e os conflitos com a família iniciam logo quando ela se muda para casa do seu tio no Rio de Janeiro e desregula normas por confrontar os padrões: “o tio disse-lhe que, se não se casasse, não poderia ter o filho ali, uma vergonha para a família, inadmissível pela sociedade (SILVEIRA, 2002, p.258).

Observe como a narrativa destaca sobre a mulher que engravidava sem casar “uma vergonha para a família” e o olhar conservador do patriarca, no caso o tio quando descobre a gravidez da sobrinha. Ao analisar essa fala, o narrador nos chama atenção para entender como era o pensamento da sociedade do século XIX, principalmente quando se referiam a mulher, observamos aqui um discurso preconceituoso em que o casamento era visto como padrão a ser seguido pelas mulheres.

Diana desregula essa regra, e desobedece a vontade do tio, como observamos na citação: “mas o casamento era a última coisa que passava pelas cabeças de Diana e do jovem inglês, que, assustado com a veemência desse povo exótico, tomou o primeiro navio de volta para casa (SILVEIRA, 2002, p.258). Observa-se também o papel do homem que, ao saber da gravidez,

foge da responsabilidade de assumir um filho, o que acontece entre os jovens é: “a libertação da inércia dos costumes tradicionais, das autoridades imutáveis, das rotinas preestabelecidas e das verdades inquestionáveis” (XAVIER, 2007, p. 174).

Diana rompe com a tradição ao decidir ser uma mãe solteira entende-se aqui a primeira desregulação a segunda é quando ela descobre que não tinha o desejo de cuidar de uma criança. “Diana também voltou para a casa da mãe e teve o filho, Dionísio Augusto, ao lado de Açucena. Mas não tardou a perceber que não gostava nada do papel de cuidar de uma criança” (SILVEIRA, 2002, p.258).

Esta personagem por ter visões transgressoras, desregula as normas impostas em uma sociedade onde a cultura patriarcal via o empoderamento da mulher como um perigo para a sociedade, assim, mesmo sabendo que a sobrinha não se enquadrava de forma adequada ao padrão ideal de mulher, o tio que tinha um grande prestígio na sociedade perdoa a sobrinha para viver novamente no Rio e tocar piano para a corte, assim “Teófilo Ambrósio decidiu perdô-la. Enviou-lhe uma mensagem conciliatória, propondo recebê-la de volta, desde que não trouxesse o filho. Impôs-lhe também outras restrições” (SILVEIRA, 2002, p.259).

Entende-se aqui que as normas impostas a sobrinha são reproduzidas “por meio de idealizações reproduzidas nos e por esses atos” (BUTLER, 2014, 262). Essas restrições dadas a Diana caracteriza uma prática reguladora do tio, nesse caso uma norma social. Dentre a restrição como observado através da fala do narrador estava o pedido de não trazer o filho, desse modo, ela deixa o filho com sua mãe: “embora decidisse, sem muito drama, deixá-lo nas mãos de Açucena e considerá-lo não como filho, mas como irmão menor, fora de sua responsabilidade (SILVEIRA, 2002, p.259).

Apesar de ter uma personalidade transgressora Diana obedece o pedido do tio e deixa o filho, assim ela estaria isenta de ser responsável pela criança, o comportamento da mulher em relação ao ver o filho como um irmão é de que ela não se prende a valores, ao cuidado e também não possui a sensibilidade de mãe para com o filho. O posicionamento de Diana “significa a liberação de esquemas predeterminados, coercitivos e repressores” (XAVIER, 2007, p. 179), de acordo com a estudiosa esses comportamentos são características de um corpo liberado, aquele que não se prende as normas.

Diana sobre exclusão da família por ser mãe solteira com filho, pois para a família patriarcal do século XIX isso era algo absurdo e vergonhoso para a mulher. Desse modo, o olhar conservador coloca a personagem em um lugar de desqualificada. O narrador mostra no romance o tempo todo qual o posicionamento da sociedade diante de mulheres transgressoras, os preconceitos, discriminações e as normas que elas deviam seguir.

Por ser mãe solteira, Diana enfrenta muitos preconceitos como por exemplo, ser impedida de sair com as filhas do tio como podemos observar na citação: “A cidade fervilhava. Os cafés da Rua do Ouvidor eram um centro agitado de notícias, e Diana passara a frequentá-los sem as primas, que já não a acompanhavam, proibidas pelo pai” (SILVEIRA, 2002, p.261-262).

A preservação das tradições pela família, principalmente a ideia de que a mulher precisava casar, esse era o ideal regido pela sociedade da época para a mulher, uma forma de regulação imposta a ser seguida, na verdade o casamento era uma relação social e econômica, independente de sentimentos e ainda, era o pai ou tio que escolhia um companheiro de prestígio da sociedade.

Quando voltou ao Rio daquela segunda vez, era intenção do tio casá-la com alguém de suas relações – as duas filhas já estavam comprometidas –, mas Diana não queria nem ouvir falar desses pretendentes. Pouco acostumado a ter seus desejos e ordens

contestados, a sobrinha lhe parecia cada vez mais difícil e, que o pai o perdoasse, ele em muitas ocasiões já não se furtava a se dizer arrependido de tê-la aceitado de volta (SILVEIRA, 2002, p.261).

De acordo com a narração o objetivo do tio era casar a sobrinha por não estar adequada as normas tradicionais, analisa-se a importância do casamento como forma de manter status econômicos e sociais, esse era o principal interesse do tio. Além disso, manter a tradição, contudo, Diana não tinha o desejo de se casar, além disso, por ter um pensamento liberto, sem pudor e por não pretender seguir a regras sociais, ela não aceita a ideia do tio, com isso acontece desavenças entre eles.

Diana com a vida liberta que levava, acaba engravidando novamente e com isso, deixa se levar e acaba casando por influência do tio: “Quando ela descobriu logo depois que estava outra vez grávida, não teve ânimo para sequer pensar no que fazer. (...) Foi o momento ideal para Teófilo Ambrósio tomar o controle da vida da sobrinha” (SILVEIRA, 2002, p.263-264).

Diana é novamente abandonada por um outro homem que ela mal conhecia e com a gravidez a personagem fica sem força física e psicológica, assim casa-se mesmo sem sua vontade. A personagem sofre a opressão de ser mulher, mãe, solteira, por ter sua sexualidade liberta e seus desejos em um contexto social em que a desqualificação da mulher era associada a padrões de normatividades, diante do exposto, ela acaba se rendendo a regulação do tio.

Os contornos interseccionais observados nesta personagem, leva a mulher a não ter o direito de sua condição e autonomia. Desse modo, é através das opressões recebidas que “a interseccionalidade permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem” (AKOTIRENE, 2018, p.37-38).

Por sofrer preconceitos e discriminações, entendemos que as ações sociais geram opressões, desta forma, esses cruzamentos que formam a intersecção na vida da personagem fazem com que a mulher seja desempoderada.

A identidade transgressora da personagem em continuar lutando contra certas opressões é observada quando ela encontra uma forma de redefinir sua vida através do Clube Abolicionista de mulheres em que participava das reuniões, antes de engravidar e casar. Esse pensamento ativista de abolição é importante por constituir a sua identidade. De acordo com a narrativa as mulheres: “divulgavam manifestos contra a escravidão, faziam pequenas passeatas com discursos em praças públicas e, para arrecadação de fundos e compra de alforrias, organizavam espetáculos artísticos onde o piano de Diana era a grande atração” (SILVEIRA, 2002, p.264-265).

Naquela época, as mulheres que participam desse movimento não eram bem vistas, pois, esse posicionamento anti-abolição não era aceito por quem obtinha o poder. Desse modo a presença de Diana nessa causa representa a sua autonomia em desenvolver uma visão social de igualdade. Essa consciência coletiva do clube de mulheres fortaleceu os lugares de fala dessas mulheres.

Para Djamilia Ribeiro “pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia.” (RIBEIRO, 2019, p.89). Romper com a hierarquia abolicionista era o desejo das mulheres do clube que ao assumir esse posicionamento contra a escravatura enfrentaram muitos preconceitos. Diana, participava também de: “uma rede clandestina que apoiava e auxiliava os planos de fuga de

escravos, conseguindo documentos, transporte e informações que poderiam ajudar a neutralizar os planos de perseguição e recaptura” (SILVEIRA, 2002, 265).

Quando a personagem consegue romper com as hierarquias, ela transgredir as regulações. Desse modo, por desenvolver esses ideais anti-coloniais, as mulheres dessa época já caracterizavam aspectos de um feminismo decolonial proposto por Lugones (2014) assim observamos o pensamento da socióloga quando destaca que, é preciso não olhar apenas para a opressão, mas também para a resistência. As mulheres resistiam às normas que caracterizavam uma sociedade em que os escravos não possuíam direito a nada, assim a solução na época era ajudá-los na fuga.

Para o esposo o comportamento de Diana era “pouquíssimo apropriado para uma mulher de sua posição” (SILVEIRA, 2002, p. 265). Contudo, ele não era a favor da escravidão e por isso relevava a decisão da esposa. Naquela época, as mulheres que eram participantes desse clube, eram vistas como mal controladas pelo marido como observamos na citação:

Quanto à família dos Ambrósios, eles certamente conheciam as ideias de Diana e as consideravam como parte de seu espírito rebelde, mas nem de longe poderiam imaginar que elas estariam tendo algum tipo de aplicação prática. Ridicularizavam e desprezavam os clubes femininos em geral, e os abolicionistas, em particular, como fúteis reuniões em torno de aparelhos importados de chá, onde mulheres mal controladas pelos maridos passavam as tardes. (SILVEIRA, 2002, p.265-266)

Pelo fato dessas mulheres lutarem pelo objetivo de romper com a opressão que os escravos passavam, elas foram estigmatizadas. Entretanto, mesmo diante das normas impostas conseguiram “produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas por lutarem contra a violência do silêncio imposto” (RIBEIRO,2019, p.86).

A voz de Diana em meio ao seu lugar de fala era considerada rebelde por desregular as normas, cabe aqui uma reflexão importante, pois o narrador aborda questões feministas, da luta dessas mulheres, da sua coletividade, garra e coragem para lutar por um Brasil com igualdade de direitos, sem opressão com os escravos. Percebe-se uma visão decolonial sendo desenvolvida, mesmo não tendo um conceito formado para essas ações na época. Assim, as mulheres transgrediam as normas que não permitiam seu enquadramento diante do contexto de militância

As personagens do romance em questão são “protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos de sua própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento” (XAVIER, 2007, p.167). Essa autonomia de Diana faz com que sua personalidade transgressora rompa com os laços tradicionais desenvolvidos pelo patriarcado.

É dessa forma que as protagonistas do romance conseguem se dissociar do moralismo que perdura na sociedade, assim, através da leitura das personagens, entende-se um progresso literário e histórico na obra, diferenciado, pois tem com a visão de romper com hegemonias impostas.

3 O Perfil desregular de Maria Flor

A mudança do tempo no romance faz com que surja uma nova visão de paradigma isso se dá também pelo fato do século que a personagem vive, o século XX, aqui o narrador já destaca

um perfil de mulher moderna que tem um destaque diferenciado das outras personagens, principalmente por romper com o modelo padrão imposto pela sociedade.

Cabelos azuis como papel-carbono, rosa-pink como roupinha de bebê, roxo-paixão-de-cristo: todas as cores do arco-íris já coloriram os cabelos de Maria Flor, cabelos sempre cortados curtos para deixar aparecer a borboleta tatuada que esvoaça em sua nuca, do lado oposto ao pequenino triângulo escuro cujo vértice se vira para a esquerda, a marca com que nasceu. Hoje seu cabelo está verde-samambaia (SILVEIRA,2002, p.339).

Através da citação acima observamos como o narrador descreve a personagem, e aqui já percebemos pela sua descrição a forma estética totalmente desregular de uma mulher, cabelos curtos, cor verde, tatuagem na nuca, características de uma personalidade que não segue o padrão normativo. A personagem vive fora de padrões e a própria narrativa destaca isso: “[...] Dada sua natureza fora dos padrões, sempre confeccionara as próprias roupas e arranjos” (SILVEIRA, 2002, p. 353-354).

Por ser estilista, Maria Flor tem um estilo próprio, essa identidade construída foi desenvolvida através de muitas reflexões que a fizeram desregular práticas vistas como tradicionais. De acordo com Hall “a identidade é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (2005, p.13).

Essa questão de assumir identidades diversas a partir do momento em que o sujeito está inserido corrobora com a personagem por não assumir uma identidade única, isso é percebido na literatura quando o narrador destaca o seu estilo e modo de viver. Assim, o modo que o narrador aborda sobre a identidade das personagens faz nos perceber que, com o passar do tempo histórico no romance acontece mudanças de identidades femininas o que culmina para a transgressão de algumas personagens quando se desvinculam de regras impostas.

Nessa outra citação percebe-se mais características identitárias de Maria Flor quando o próprio narrador destaca a que geração ela pertence:

No umbigo, dois piercings deixam manifesto a que geração pertence, a geração de final de século e de milênio, a geração de menino e meninas que nasceram no meio da inquietação das infinitas opções da vida moderna, que nasceram mergulhados na avalanche de informação e de possibilidades e também de violência, miséria, descabros, trânsito, novas doenças, obsessões, estresse, selvagerias de quem tem muito e de quem nada tem.

É importante destacar que a narração faz um resumo geral da vida moderna com as mazelas desenvolvidas nesse século, as desigualdades, doenças e violências. Com tudo isso, mesmo a geração pertencendo ao moderno por romper com algumas normas tradicionais, entende-se que outras regulações são impostas.

Uma das regulações é da imagem, a do corpo perfeito, o padrão ideal, branco, corpo magro, cabelos longos e lisos. Esses padrões expostos pela sociedade mexem com a cabeça de muitos jovens principalmente da mulher, a busca pelo estético passa a ser uma forma contemporânea de regulação do padrão. Maria Flor de acordo com a narrativa passa anos tentando se enquadrar no modelo social visto como o certo pela sociedade, na visão de Maria Flor, ela só seria aceita socialmente se conseguisse emagrecer e ter um corpo perfeito. Contudo,

ela percebe que tudo isso é uma forma manter um padrão e passa a desregular as normas estéticas.

Gordinha desde criança, durante muitos anos sentiu-se obrigada a viver contando as calorias que comia até o dia em que decidiu abordar toda a questão por um novo ângulo e se convencer de que não tinha sentido nenhum tanto remédio e regime para ser aceita socialmente. Avaliava com certo orgulho essa reviravolta em sua vida (SILVEIRA, 2002, p.341).

A personagem violentava o próprio corpo para se enquadrar em um lugar que não pertencia, é importante ressaltar que no momento moderno a mídia é a principal influenciadora de ideais padronizados, como costuma dizer, “estilo Barbie” uma imagem e identidade de gênero considerada perfeita.

Butler destaca que “a norma é uma medida e um meio de produzir um padrão comum, e tornar-se um exemplo da norma não é esgotar a norma, mas é tornar-se sujeito a uma abstração do senso comum” (2014, p. 264). Esse padrão estético que deve ser seguido de forma comum para todos, ainda vigora. Entretanto, muitas mulheres já rompem essa forma, voltada ao corpo.

Os valores morais que controlam e limitam as ações são barrados quando identificamos manifestações na internet, tv, jornal, redes sociais de mulheres totalmente fora dos modelos impostos, essa autonomia das mulheres em aceitar o seu próprio corpo é chamada de empoderamento.

Quantas mulheres antes de acordar sobre essa questão viveram se torturando de forma física e psicológica para adentrar em um padrão de beleza que muitas vezes não existe? Com certeza várias. Maria Flor começa a indagar todas as relações que estão por traz dessa política estética e chega à conclusão de que seu corpo também tem importância:

Começou a levantar dados sobre a milionária indústria do emagrecimento e a se dar conta de como a publicidade se esmerava em tentar convencê-la de que seu corpo era inadequado. Que sistema de opressão é esse que criaram à custa dos gordos?, perguntava-se. Por que o corpo adequado só pode ser o magro? Se acredito que meu corpo também pode ser agradável e poderoso assim arredondado e macio, posso fazer com que ele seja tão desejável quanto um conjunto de ossos pontudos. Se você não se sente bem no próprio corpo, não se sentirá bem em lugar nenhum: essa passou a ser sua máxima pessoal (SILVEIRA, 2002, p.341).

A personagem passa a agir e ter confiança em si mesma quando reflete sobre a forma que agia para se enquadrar em relação ao outro, essa comparação ao outro também é uma forma de identidade. Nesse sentido, Butler aborda que “a identidade é inalienável, mas só é possível quando alguém se insere em um grupo, quando se vê em relação a um outro” (2016, p.13).

A tendência as mudanças desenvolvidas pela personagem com o passar do tempo histórico impulsiona de forma aberta a sua autotransformação que é romper com normas estabelecidas, assim ela luta pelos direitos e resiste aos preconceitos da sociedade em que vive, essas transformações são observadas de forma constante no percurso da sua vida.

Maria Flor se torna capaz de romper com essas normas atribuídas às mulheres. Essa forma da personagem de enxergar esse outro lado da política estética é corroborada com o pensamento de Lugones de resistir, pois de certa forma essas normalizações não deixam de ser práticas coloniais que repercutem na sociedade por muito tempo como forma de manter um padrão.

Para a filósofa “é nas histórias de resistência na diferença colonial onde devemos residir” (LUGONES, 2014, p.948), romper com esses laços coloniais e com o poder inserido em vários contextos sociais que insistem em impor cada vez mais normas.

Sobre a estética do corpo Butler destaca uma forma crítica que faz-nos refletir sobre como o corpo é visto e como o indivíduo luta pelos direitos do próprio corpo que é o caso de Maria Flor quando reflete sobre a questão.

O corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros, mas também ao toque e à violência, e os corpos também ameaçam nos transformar na agência e no instrumento de tudo isso. Embora lutemos por direitos sobre nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são apenas nossos. O corpo tem sua dimensão invariavelmente pública. Constituído como um fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu” (BUTLER, 2016, p. 46).

Por outro lado, esses padrões podem também ser caracterizados por um “patriarcado contemporâneo” (MACHADO, 2000, p.3). Que venha a ser uma nova forma de manter o poder político e social. Portanto, a posição dos indivíduos em relação a muitos valores imposto é de denunciar esse patriarcado por meio de manifestações.

Desta maneira, o romance trabalha a relação da literatura e história mostrando também o lado político presente no Brasil, por outro viés percebe-se também o posicionamento de Maria Flor em não corroborar com as práticas políticas que insistiam em manter normas. Observamos aqui mais uma característica desregular da personagem:

Achava muito importante bater panelas e ir às grandes manifestações carregando cartazes pintados com as letras garrafais de “Diretas Já!” A segunda foi quando o PT quase ganhou as eleições para presidente e ela e a avó – sim, a velha dama da educação, Rosa Alfonsina – distribuíram panfletos com a foto de Lula sorrindo, na bela campanha em que ainda fazia sentido conchamar o povo a “não ter medo de ser feliz!” A terceira foi para o *impeachment* do Collor, quando pintou o rosto de verde e amarelo e sentiu que, por fim, o país mudaria, que afinal afastar um presidente por corrupção significava que o povo dissera seu basta!, que nunca mais aceitaria nada parecido (SILVEIRA, 2002, p.342).

O posicionamento da personagem em não aceitar certas normas é visível através de sua histórica, mesmo a sociedade ainda, tendo um olhar patriarcal e tradicional que revelem maneiras de reprodução ainda há resistência, é desta forma que a mulher na sociedade poderá ascender e transcender as normas sociais que muitas vezes massacram o corpo. Com a resistência, a dificuldade de conter esses corpos em uma norma fica cada vez mais difícil com isso a desregulação é desnaturalizar categorias que implicam em manter normas, em limitar as formas de comportamento na sociedade, principalmente o feminino, assim embora essas regulações procurem de maneira ácida dominar através do poder, é necessário resistir.

4 Conclusão

Ao analisar as personagens, observamos que Diana ao desregular normas é punida e regulada pelo tio até conseguir casar a sobrinha, mesmo ela tendo uma visão transgressora o que observamos é que, os que mantêm o poder de norma, implicam regulações na sociedade de que principalmente a mulher deve se comportar com bons modos, seguir os padrões tradicionais,

casar, ter filhos, ser obediente e submissa. Todas essas normas fizeram com que as mulheres perdessem sua liberdade e direitos de viverem e serem livres, passando assim a serem subalternas.

Por outro lado, Maria Flor é mais transgressora que Diaba por ter mais liberdade e autonomia e também por viver em uma época em que essa questão é discutida de modo reflexiva, principalmente pelos movimentos de mulheres feministas. Desse modo, através da crítica literária pode-se refletir sobre a reação da sociedade com indivíduos que desregulam as regras.

Contudo, o modo como as opressões são desenvolvidas, institucionalizadas e estruturadas na vida das mulheres, observamos que as regulações muitas vezes ultrapassam as leis para impor suas normas e como as relações da literatura com a história ajudam a compreender melhor o modo que a regulação e a desregulação acontecem.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Rio de Janeiro: Editora Letramento, 2018.

BUTLER, Judith. **Regulações de Gênero**. In: Cadernos pagu (42), janeiro-junho de 2014.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, Carlos Magno. **A estética da desregulação da violência doméstica em Marina Colasanti**. INTERSEÇÕES [Rio de Janeiro] v. 21 n. 1, p. 147-162, abr. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. 1 reimp. Rio de Janeiro:DP&A,2011.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo,2019.

_____. Rumo a um feminismo descolonial. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

MACHADO, Lia Zanotta. **Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo?** Série Antropologia. Brasília: 2000.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

SILVEIRA, Maria José. **A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas**. São Paulo: Globo, 2002.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.

_____. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Santa Catarina: Mulheres. 2007.

AS INQUIETAÇÕES E DÚVIDAS DA MULHER EM TORNO DA SUA CONDIÇÃO SOCIAL, NO CONTO *AMOR* DE CLARICE LISPECTOR

TAINAH PALMEIRA ROCHA²⁴²

MICHELLE THALYTA CAVALCANTE ALVES PEREIRA²⁴³

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo realizar uma breve reflexão acerca da condição social da mulher bela, recatada e do lar, a partir da análise do conto *Amor*, presente na obra “*Laços de família*” da escritora Clarice Lispector, publicado em 1960. Deste modo, pretendeu-se analisar o momento da desconstrução desses padrões impostos a mulher, com base nos acontecimentos vivenciados pela personagem protagonista do conto, Ana, uma mulher que cumpri o papel e as regras de uma sociedade com moldes patriarcais. Em um momento intitulado pela escritora do conto como “hora perigosa”, a personagem protagonista sai da zona de conforto na qual estava limitada e começa a vivenciar novas emoções, o que a faz refletir sobre seu padrão de vida. Isso ocorre, durante um período da tarde, um único momento que Ana consegue esquecer um pouco sua vida de uma mulher bela, recatada e do lar e passa a sentir sensações que impulsionam a personagem a romper com os padrões em torno da mulher, não aceitando os *modelos pré-definidos que limitam e ferem a condição do sujeito feminino intitulando a mulher como bela, recatada e do lar. Assim sendo, buscou-se ancorar as reflexões, do ponto de vista da metodologia utilizada, em Beauvoir (2016), Perrot (2008), Zolin (2010).*

Palavras-chave: Questões de gênero; Mulher; Condição social; Desconstrução de padrões.

INTRODUÇÃO

A representação da condição da mulher no decorrer dos séculos é um grande tema de discussão, sobretudo por tratar de uma classe que esteve, e ainda permanece em muitos cenários da nossa atualidade, em condições marginalizadas, vivendo submissa aos padrões arraigados de uma sociedade patriarcal que prega uma ideologia de inferioridade feminina. Com base no exposto, desenvolveu-se uma breve reflexão acerca da representação da condição da mulher como a bela, recatada e do lar, submetendo a mulher a ocupar um lugar marginalizado na sociedade. Dentro dessa perspectiva, analisa-se o conto *Amor*, que faz parte do livro *Laços de Família*, de Clarice Lispector, obra publicada no ano 1960, mas é importante destacar que nesse estudo utilizaremos o conto que é apresentado na obra *Todos os Contos* (2016), da autora.

O intuito é promover, por meio da leitura desse conto, uma breve discussão sobre as situações que permeiam a vida das mulheres do lar, suas relações familiares e seus caminhos percorridos na sociedade. Sobre o assunto, Beauvoir (2016, p. 189) argumenta que “a mulher está voltada à perpetuação e à manutenção do lar” e, assim, é cada vez mais delimitada ao espaço doméstico.

O conto retrata o cotidiano de uma mulher que vive exclusivamente para sua família, de classe média, desempenhando as atividades do lar, em meio a uma sociedade que respirava os padrões patriarcais. Ana, personagem protagonista do conto, é tida como uma mulher bela,

²⁴² Graduada em Letras Língua Portuguesa e Língua Francesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestranda no Programa de Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: tainah1palmeira@gmail.com

²⁴³ Graduada em Letras Língua Portuguesa e Mestranda no Programa de Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: michelly-54@hotmail.com

recatada e do lar, exercendo com muita dedicação o papel de esposa, mãe e dona de casa. Tudo ao seu redor era em função da sua família, entretanto, em determinado momento do dia, a personagem sofre um fluxo da consciência, uma epifania, fazendo-a refletir sobre a sua condição feminina. Dessa maneira, percebe-se que a trama envolve muitas emoções, conflitos e questionamentos em torno da vida da protagonista, principalmente no momento que surgem as suas inquietações, período denominado pela escritora de hora perigosa, onde a protagonista se encontra perdida em um mundo novo cheio de inquietações.

Ao observar o conto, percebe-se uma das características mais marcante da escrita de Clarice, o enfoque psicológico, apresentando as emoções, as ideias, os delírios e as sensações da personagem. Trata-se de uma literatura introspectiva, já que é possível perceber as emoções e sentimentos da escritora por meio da narrativa em torno da protagonista. O conto apresenta um forte posicionamento da escritora, tecendo críticas em relação as vivências de Ana, ao atribuir a personagem um papel de mulher do lar que a condiciona ideologicamente ao domínio masculino na sociedade da década de 60. Corroborando com essa perspectiva, Michelle Perrot (2008 p. 17) comenta sobre a situação imposta à muitas mulheres: “Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas”.

Essa invisibilidade fazia parte da vida de Ana; a relação da protagonista com a sua família está permeada por ferramentas de controle, presa a uma sociedade cheia de padrões da qual não consegue desprender, submissa as atividades do lar, onde seus desejos e sua autonomia não são valorizados. Assim, Ana representa a imagem da mulher da década de 60:

É pelo trabalho doméstico que a mulher realiza a apropriação de seu “ninho”; eis por que, mesmo quando “se faz ajudar”, quer pôr a mão da massa; vigiando, controlando, criticando, ela se esforça por tornar seus resultados obtidos pelos servidores. Da administração de sua residência, tira sua justificação social; sua tarefa é também atentar para a alimentação, as roupas, e de uma maneira geral para a manutenção da sociedade familiar. Assim ela também se realiza como uma atividade... Que não permite a ela uma afirmação singular de si própria (BEAUVOIR, 2016, p.221).

A protagonista se sente completa ao seguir uma vida em função de sua família, surgindo um sentimento de culpa quando encontra-se pensando em abandonar esse mundo e viver livre, longe de regras e padrões, isto é, quando coloca suas vontades e desejos em primeiro lugar. Neste ponto, é possível entender que a protagonista representa as muitas mulheres que aceitam a precariedade da vida em prol do bem-estar de sua família, e restringindo ao espaço doméstico e ao controle de suas condutas a partir dos estereótipos impostos pela cultura social.

Essa visão de Ana é fundamentada através do preconceito e doutrinação, que consolida a opressão à mulher, colocando-a em condições marginalizadas. Segundo Beauvoir (2016, p. 218-219), “o ideal da felicidade sempre se materializou na casa, na choupana ou no castelo... sua tarefa consiste em assegurar a felicidade do grupo familiar”. Assim, é perceptível que a relação da protagonista com os membros de sua família, esposo e filho, é marcada por uma dominação que está enraizada no conceito de bem-estar social e cultural, causando vários conflitos psicológicos na personagem e que refletem em seu estado emocional, colaborando com a manutenção do patriarcado.

Conforme comenta Beauvoir (2016, p.220), “o lar se torna o centro do mundo e até sua única verdade”, ou seja, a forma como a sociedade se construiu ao longo dos séculos sempre

colocou a mulher como alguém que tem o dever de zelar pela sua família, fazendo-as acreditar que esta é a sua única possibilidade.

A perpetuação de tal estigma sobre as mulheres, como as que possui suas vidas restritas as atividades domésticas estereotipadas como bela, recatada e do lar, as tornaram submissas e passivas, respondendo aos moldes patriarcais. Entretanto, essa realidade passou a ser questionada com a chegada dos movimentos feministas, tendo como uma de seus principais meios de promoção a literatura feminista, colaborando com o declínio dos ideais patriarcais, como pode ser observado no conto em análise. Clarice apresenta uma literatura de autoria feminina que busca romper as ideologias que giram em torno da condição da família patriarcal.

A luta pela representação desses temas ligados a condição da mulher impulsionou várias escritoras da época, apresentando críticas ao sistema patriarcal em seus escritos, em busca de romper com estereótipos que colocavam a mulher em condição inferior ao homem. No período em que o conto em análise foi publicado, observa-se uma grande efervescência na representação da literatura de autoria feminina. Em relação a obra *Laços de Família* (1960) de Lispector e a sua contribuição para esse fenômeno, Zolin (2009) entende que:

A obra de Clarice Lispector significa, na trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase feminina [...]. Pode-se dizer que ela inaugura outra forma de narrar dentro de um espaço tradicionalmente fechado à mulher (ZOLIN, 2009, 332).

Cabe destacar que a chegada da literatura de autoria feminina foi um dos avanços mais importantes para a condição feminina, causando enfraquecimento nas categorias dominantes. Desse modo, a mulher, que se encontrava hierarquicamente subordinada aos padrões patriarcais, começaram a ocupar novos espaços, sendo que no universo literário feminista, as escritoras elaboravam as personagens como forma de fazer uma crítica a classe dominante e impulsionar suas leitoras a não aceitar qualquer tipo de condição que era ditada pela supremacia masculina. Assim, o patriarcalismo, que condicionava as mulheres as diversas formas de desigualdade tanto no âmbito social, cultural, familiar e religioso, passa a ser rompido com a chegada dessa nova fase feminista, em defesa da igualdade de gênero Zolin (2009) ressalta:

Trata-se do marco inicial da fase feminista. Chamá-la de feminista não significa, contudo, que as obras que nela se inserem empreendam uma defesa panfletária dos direitos da mulher. significa apenas que tais obras trazem em seu bojo crítico contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequências do processo de conscientização desencadeado pelo feminino. É o que acontece na coletânea de contos *Laços de família* (1960). E, no entanto, seu valor estético, assim como o da obra clariceana como um todo, é indiscutível. São narrativas que questionam, por meio de um discurso irônico, o modelo patriarcal em que a mulher fica reduzida ao que o espaço privado pode lhe proporcionar (ZOLIN, 2009, 332).

A mulher, como já mencionado anteriormente, sempre foi considerada um ser que nasceu para cuidar da família, completamente submissa ao modelo patriarcal. Esse discurso é encontrado no conto *Amor*, com o relato da vida da protagonista, destinada a cumprir com as obrigações do lar e manter sua família sempre feliz, esquecendo de cuidar de si mesma. Segundo Zolin (2009), em comentário sobre o conto em análise, o conto trata-se de um exemplo do tradicionalismo do poder patriarcal:

Um exemplo é o conto “Amor”, em que Ana, a personagem central, depois de uma juventude intensa, enquadra-se no “destino de mulher”, ou seja, no cotidiano doméstico, até que a imagem de um cego mascarando chicletes em um ponto de bonde desencadeia nela um irremediável processo de autoconhecimento. Trata-se de uma espécie de “vertigem” de bondade que a faz refletir acerca da legitimidade da organização de sua vida cotidiana. O automatismo do movimento de mascar praticado pelo cego faz com que se dê conta do automatismo em que está mergulhada na sua rotina de dona de casa exemplar. Ela vê descortinar diante de si outras realidades que a rota doméstica a impede a conhecer. No entanto, entre o mergulho nas paixões que se abrem com essa revelação e sua “felicidade” cotidiana, ela opta, não sem dilemas interiores, pela segurança desta última, metonimizada pela figura do filho, a quem aperta com violência, como quem se agarra ao confortável mundo pequeno-burguês, apesar de não ser mais a mesma. (ZOLIN, 2009, 332).

A protagonista do conto representa a mulher na década de 60, onde a atividade do lar era valorizada, em um mundo que a obrigava a exercer apenas o papel de mãe e esposa. Assim, essas obras promoviam questionamentos, ao promover reflexões acerca da igualdade entre os gêneros, despertando o desejo de mudança e de romper com o tradicionalismo enraizado na história da mulher. Destarte, entende-se a importância desses temas, pois, ensejando as mulheres a alcançar sua liberdade, sendo através de tais narrativas que muitas conseguiram força para romper com o tradicionalismo da época.

A protagonista do conto, que era direcionada a lavar, passar, cozinhar, limpar e pela organização geral da casa e do seu esposo e filho, acabava por esquecer de cuidar de si mesma, representando a submissão imposta a mulher, uma condição construída historicamente pelo patriarcalismo. No próximo tópico deste trabalho, será apresentada uma breve análise do conto *Amor*, pontuando os principais fragmentos do conto que contribuem para a afirmação da nossa pesquisa e que reafirmam que a cultura patriarcal é repleta de desigualdade. O lugar que a protagonista do conto ocupa é um lugar marginalizado, mas em um pequeno momento, ela consegue refletir sobre sua condição e a partir desse momento nunca mais é a mesma.

UMA BREVE ANÁLISE DO CONTO *AMOR* DE CLARICE LISPECTOR

Na parte inicial do conto, nos deparamos com o que a autora chama de “hora perigosa” e enxergamos isso como o momento de reflexão e inquietação por parte de Ana:

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. (...) Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos (LISPECTOR, 2016, p. 145)

Na narrativa, Ana é caracterizada como uma mulher ativa, dedicada à sua família e a sua casa, era conservadora e tinha a necessidade de sentir “a raiz firme das coisas”. Na maioria do tempo, estava focada nos afazeres de casa, porém, havia a “hora perigosa”, o momento em que Ana encontrava-se só e parava para refletir sobre a sua vida e todo o seu caminho percorrido até

ali. Com essa reflexão, Ana não se enxergava mais como antes de seu matrimônio, como elenca o narrador “viera a cair num destino de mulher”:

O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto (LISPECTOR, 2016, p. 146)

Todo o seu tempo era dedicado a casa, ao marido e aos filhos, caindo do padrão de mulher que não pensa em si e se concentra apenas no outro, nesse caso, na família. Com relação a “vida de adulto” é perceptível o descontentamento de Ana quando elenca que “também sem felicidade se vive”.

Seguidamente no conto, nos deparamos com uma epifania do cotidiano. Após fazer compras para o jantar, Ana encontrava-se em um bonde, viajando em seus pensamentos. A “hora perigosa” estava perto do fim, pois, estava a voltar para a sua rotina, quando se depara com a imagem de um homem cego que mascava chiclet:

Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados (LISPECTOR, 2016, p. 147-148)

Essa imagem, para muitos, poderia passar despercebida, mas para Ana não passou. Provocou-lhe um efeito avassalador que a fez derrubar as compras que carregava, chamando a atenção de todos que estavam no ônibus.

Para ela, o homem se encontrava ali como uma forma de insulto, pois sua presença lhe perturbava, tirava-lhe a paz, uma vez que lhe mostrava a realidade dura da vida. Por mais que o encontro dos dois tenha sido breve, “o mal estava feito” como elenca o narrador:

E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perçível... O mundo se tornara de novo um mal-estar (LISPECTOR, 2016, p. 148)

Ana volta à realidade e de novo o mundo volta a ser “um mal-estar”. Ela não vê razão em sua piedade, o que a faz questionar-se se ela deve ou não sentir compaixão. Por mais que tentasse se manter estável, a crise viera e todo o seu controle se desestabilizou. Encontrava-se com a vida “cheia de náusea doce” e com coisas inesperadas. Aqui, nota-se a protagonista em um estado de profunda crise, desnorteada e sem saber guiar os seus pensamentos. Essa inferência pode ser o

que chama-se de fluxo do pensamento, pois, através dessa confusão e da continuidade de ideias, coloca o leitor em um alto grau de complexidade.

Posteriormente, com o desnortamento causado pelo encontro com o homem cego, Ana perdeu o ponto certo de descer do bonde e acabou indo parar no Jardim Botânico, momento este de deambulação e observação do mundo. A personagem passa a observar o mundo com outros olhos, descobrira a vida e a via pulsar em seu corpo. Ana contemplou a natureza, a vida selvagem, viu as coisas nascerem, crescer, apodrecer e se renovar. Ela pode enxergar o mundo ao seu redor, depois do cego, o jardim a fez refletir sobre a força da vida.

Tentada por esse mundo novo e fascinante, repleta de culpa, a personagem lembrou-se que tinha que voltar para casa, para a sua família. As sensações passaram a ser sentidas de fora para dentro, ou seja, pata o próprio mundo de Ana:

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos. (LISPECTOR, 2016, p. 153-154)

Um sentimento de medo, dúvida e estranhamento pairava sobre Ana, “a alma batia-lhe no peito”. Estar de volta em casa, com a sua vida normal, não parecia estar certa:

A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe (LISPECTOR, 2016, p. 152)

Mesmo com o abraço do filho, Ana não consegue se desapegar do cego, do que ele significou e de como mudou a sua perspectiva de vida. Existia um mundo lá fora que ela podia explorar, livre das repressões, cheio de possibilidades. Mas, de repente “seu coração se enchera com a pior vontade de viver”, surge-lhe uma vontade de abandonar tudo, mas abdica dessa vontade ao sentir o peso da culpa em pensar em abandonar os filhos e o marido.

À noite, na hora do jantar, com a família reunida, Ana reflete sobre a sua família e uma sensação de bem estar, de conforto lhe vem à tona:

Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu (LISPECTOR, 2016, p. 154)

Nesse momento, a personagem pôde apreciar o momento junto à sua família, contudo, se questionou sobre o que viveu durante a tarde e lançou "o que o cego desencadeara caberia nos seus dias?" (p. 155). Tentou guardar aquele momento único, familiar, mas não conseguiu parar de pensar no lado terrível da vida. Em seguida houve um estouro vindo da cozinha, era o fogão, assustada Ana corre junto ao marido e diz "não quero que lhe aconteça nada, nunca!" (p. 155).

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver (LISPECTOR, 2016, p. 155)

Seu marido consegue acalmá-la e a convence que está tudo bem. Pegado em sua mão a leva para dormir, como se a levasse de volta para a sua rotina habitual, ao seu normal em seu ambiente doméstico. O último trecho do conto é inquietante, Ana parece está de volta ao mundo fechado, "dentro de uma bolha", de volta a alienação em que vivia, "acabara-se a vertigem de bondade. 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 apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia" (p. 155), Ana desperta (ou adormece) para o que lhe inquietou e é acalmada pela presença masculina, ou seja pelo seu marido.

CONCLUSÃO

Posto isso, podemos destacar que a representação da imagem feminina no conto *Amor*, de Clarice Lispector, nos faz refletir sobre a condição que a mulher estava inserida na década de 60. O patriarcado as colocou em condições marginalizadas, enquadrando-a em um modelo definido por uma classe dominante. No conto, podemos perceber uma crítica a esses modelos tradicionais, ao retratar uma rejeição a esses modelos pré-definidos que a limitam. Dessa maneira a protagonista, em um momento denominado de "hora perigosa", transgrediu a ordem e rompe com o tradicional, tornando-se uma mulher que coloca em primeiro lugar seus desejos e autonomia, não se encaixando no discurso da mulher bela recatada e do lar.

Assim, ao romper com esse discurso, a personagem representa uma quebra com o modelo patriarcal, colocando a mulher como alguém que possui os mesmos direitos que os homens e, portanto, não deve se restringir ao que é culturalmente pregado sobre as suas obrigações. Esse tipo de literatura reforça a luta dos movimentos feministas da época, representando a situação de muitas mulheres que se viam acorrentadas aos seus afazeres domésticos, onde se encontravam impossibilitadas de perseguir seus sonhos, promovendo a reflexão em torno da condição da mulher na década de 60. Desse modo, ressalta-se a contribuição a escritora e sua obra para a promoção de uma sociedade mais igualitária entre os gêneros.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: a experiência vivida**, v.2. Tradução Sérgio Milliet. 3. Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os Contos**. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad.: Angela M. S. Corrêa. 1. Ed., 1ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2008.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 327-336.

NOÉMIA DE SOUSA: UMA REFLEXÃO METALÍNGUISTICA EM “SE ESTE POEMA FOSSE...” E “POESIA, NÃO VENHAS!”

TAINAH PALMEIRA ROCHA²⁴⁴
LUANA MICAELHY DA SILVA MORAIS²⁴⁵

RESUMO: A reflexão metalinguística, no âmbito da poesia moderna, constitui-se numa temática constante. Por meio dessa reflexão podemos ter acesso ao modo como poetas e poetisas expressam sobre o seu próprio fazer poético, suas dificuldades e até seus diálogos com outras obras e escritores. Neste trabalho estudaremos, a partir da obra *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa (2016), dois poemas que revelam um caráter metalinguístico, “Se este poema fosse” e “Poesia, não venhas!” para apontar o que há de peculiar nesse pensar e fazer poético da poetisa que é considerada como a “mãe dos poetas moçambicanos”. Para isso, levaremos em consideração questões políticas e históricas de Moçambique, o sofrimento causado pela guerra, o colonialismo, questões de identidade cultural, dentre outros aspectos, para desenvolver uma discussão que viabiliza o fazer poético do ponto de vista feminino de uma mulher moçambicana, como também evidenciarmos a importância do papel da poetisa que acaba entendendo o campo poético como possível campo de resistência e de autonomia. Tomaremos como aporte teórico as reflexões de Jakobson (1971), Chalhub (1987), Campos (1977), Mendonça (2001), Freitas (2010), Oliveira e Coelho (2019), entre outros.

Palavras-chave: Literaturas Africanas; Metalinguagem; Autoria feminina.

A história é o lugar da encarnação da palavra poética
(Octávio Paz)

Na busca de uma poesia metalinguística e de uma autora moçambicana que tratasse sobre o seu próprio fazer poético e discutisse sobre as questões históricas, políticas e sociais de sua terra, nos deparamos com a poética de Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, mais conhecida como Noémia de Sousa, ou “mãe dos poetas moçambicanos”.

Poeta, tradutora e jornalista de Moçambique, foi a primeira escritora a publicar em seu próprio país. Seus primeiros textos foram publicados na revista *O Brado Africano*, os quais apresentavam uma forte resistência política face ao colonialismo português. Sua poesia está inserida no grupo literário de Moçambique dos anos de 1940 e 1950, época marcada por um enfrentamento e posicionamento em relação aos problemas africanos.

A obra *Sangue Negro* foi publicada pela primeira vez em 1990 e teve sua última reedição em 2016 pela editora Kapulana. É uma coletânea de poemas que resgata a obra poética da autora, seus poemas nos fazem refletir sobre um cotidiano marcado pela amargura de cinco séculos de colonização e observar como a autora representa a sua nação.

²⁴⁴ Graduada em Letras Língua Portuguesa e Língua Francesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestranda no Programa de Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: tainah1palmeira@gmail.com

²⁴⁵ Graduada em Pedagogia e Mestranda no Programa de Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: luanamicaelhy2009@hotmail.com

No Brasil, a publicação da obra alavancou e consagrou a escrita da autora. A edição brasileira mantém a estrutura das edições moçambicanas anteriores, respeitando a divisão em seis seções: “Nossa Voz”, “Biografia”, “Munhuana 1951”, “Livro de João”, “Sangue Negro”, e “Dispersos”.

A primeira seção funda a “poética da voz”, a autora traz poemas longos, feitos para serem declamados, de forma a traduzirem a indignação do sujeito lírico. É uma poesia que grita as injustiças sociais, denunciando a escravidão, os preconceitos em relação aos negros, a fome e a pobreza dos menos favorecidos.

Em seus poemas, nota-se igualmente, aspectos biográficos, desejos, lutas e tensões pessoais. Encontra-se também muito sobre a identidade negroafricana, a coisificação do homem em meio ao sistema capitalista, o trabalho forçado, o sofrimento, isto é, através de sua poesia a autora coloca o ser humano face ao sistema imposto pela colonização. É uma poesia que se volta para a nação e consagra-se pela luta política e pela injustiça que separava a população.

Além de destacar os problemas apresentados pelo seu povo, Noémia de Sousa implementa em sua escrita a reflexão sobre a própria poesia, sobre o próprio fazer poético. Para isso dá-se o nome de metalinguagem ou especificamente, na poesia, metapoesia.

Na poesia moderna, a reflexão metalinguística constitui-se de uma temática incessante. Através dessa reflexão, acessamos a forma como os autores expressam sobre seu próprio fazer poético, revelam suas dificuldades, seus desejos, seus diálogos com outros escritores e outras obras, dentre outros aspectos.

Dessa forma, estudaremos neste trabalho, a partir da obra *Sangue Negro* (2016), de Noémia de Sousa, dois poemas que revelam um caráter metalinguístico, “*Se este poema fosse*” e “*Poesia, não venhas!*” para apontar o que há de peculiar nesse pensar e fazer poético da poetisa dando ênfase ao modo como se configura, no poema, o conceito de poesia e a dinâmica do processo criativo. Para isso, tomaremos como aporte teórico as reflexões de Jakobson (1979), Chalhoub (1987) e Campos (1977), para tratar sobre a metapoesia. E para adentrar no contexto histórico de Moçambique, consequentemente o cenário o qual Noémia estava inserida, nos apoiaremos nos estudos de Freitas (2010), Bonini (2016), Oliveira e Coelho (2019), Mendonça (2001), dentre outros.

O conceito de metalinguagem foi introduzido por Roman Jakobson na obra *Linguística e Comunicação* (1971), em específico no artigo *Linguística e Poética*, no qual o autor trata sobre a função metalinguística e verifica que nessa função há uma orientação predominante para o código linguístico, ou seja, a metalinguagem é o próprio código, a linguagem. A autora Samira Chalhoub também trata sobre a função metalinguística na sua obra *Funções da Linguagem* (1987), e afirma que “uma língua é um código [...] pressupõe certo desenvolvimento, uma história entre o individual e o social, ambos interagindo para a transformação do código língua [...] implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ao próprio código” (p. 48- 49).

No âmbito da poesia, Haroldo de Campos (1977), caracteriza o metapoema como:

um poema que se questiona a si mesmo sobre a essência do poetar, num sentido muito diferente, porém, das “artes poéticas” versificadas da preceptística tradicional: o que está em causa não é um receituário de como fazer poesia, mas uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites. Assim, a linguagem do ensaio e da especulação teórico-filosófica (...) passa a integrar-se no poema, que se faz metalinguagem de sua própria linguagem-objeto (CAMPOS, 1977, p. 36).

Dessa forma, podemos salientar que o metapoema focaliza na sua própria linguagem poética, no caso do poeta, no seu próprio ato de poetar. A partir dessa concepção investigaremos como essa reflexão sobre a própria poesia ou o próprio poema se manifesta na poesia de Noémia de Sousa.

Partindo para o contexto histórico, Moçambique é um país africano e teve sua colonização iniciada por volta de 1498. Com a chegada dos portugueses na costa oriental do continente, o país carrega em sua história longos cinco séculos de exploração, trabalho escravo, desvalorização dos costumes, mas também um processo de luta e resistência por sua independência.

Em 1697, após frustradas tentativas de exploração do ouro e marfim, o comércio de escravos tornou-se a principal atividade dos portugueses em Moçambique. Uma grande quantidade de negros foram levados do solo moçambicano e vendidos, como escravos, na América do Norte e, principalmente, no Brasil (FREITAS, 2010, p. 2).

Como exposto, a grande exploração no país se concentrava na extração de ouro, mas também era comercializado cobre, prata e marfim. Bonini (2016) ressalta que, “As nações colonizadoras, numa tentativa de enfrentar a crise econômica, intensificam políticas de extração de riquezas do território africano” (p. 107). Estas políticas eram opressoras e discriminatórias, deixando a população moçambicana desamparada e em extrema pobreza.

A exploração e escravização ocorrida em Moçambique fragilizou imensamente aquele povo que foi submetido a atrocidades desumanas. “As relações colonialistas desiguais que discriminavam as populações negras davam lugar à desumanização do povo africano. Apesar da exclusão imposta, a nação moçambicana, por muito tempo, não se impôs diante do discurso opressor” (OLIVEIRA & COELHO, 2019, p. 132).

Moçambique em busca de sua independência tenta se libertar da opressão do colonizador, com isso se dá o surgimento dos movimentos nacionalistas, Freitas (2010) elenca os seguintes:

A Liga Africana, fundada em Lisboa no ano de 1920, é a primeira organização favorável aos nativos africanos. Depois desta, surgiram o Instituto Negrófilo, a Associação dos Naturais de Moçambique, a União Democrática Nacional de Moçambique, a União Nacional Africana de Moçambique, além de outras. Essas organizações se uniram e, em 1962, formaram a Frente Liberal de Moçambique (FRELIMO), presidida pelo Dr. Eduardo de Mondlane, o qual morreu assassinado por uma bomba postal, em 1969. A FRELIMO começou a atacar as forças militares portuguesas, em 1964. O governo socialista português derruba, em 25 de Abril de 1974, a ditadura de Salazar, e concede a independência a Moçambique, em 1975 (FREITAS, 2010, p. 2).

Todo o contexto elencado acima impulsiona uma onda de intelectuais envolvidos na luta pela independência, para tanto, foi necessário que a literatura Moçambicana caracterizada pelo viés do colonizador fosse abandonada para dar lugar a uma literatura genuinamente nacional. Por volta do século XX o contexto de valorização da cultura e costumes africanos começa timidamente a dar lugar aos costumes e valores do colonizador. Bonini (2016) ressalta que, “Movimentos mundiais de fundamentação e valorização da identidade negra e africana, como o pan-africanismo e a Negritude, colaboravam na construção de uma identidade nacional nos países africanos, aumentando a resistência” (p. 107).

É através do contexto de luta e libertação que surge a valorização da cultura e identidade nacional, sendo necessária a negação da cultura colonial e valorização da cultura e valores nacionais. Como elucidada Freitas (2010) com a luta anti-colonial este processo passa a ter um forte reflexo na produção literária que nasce do discurso dos combatentes da FRELIMO, expressando o próprio cotidiano da luta em todas as suas frentes.

Os movimentos pró-independência que surgiram nas colônias portuguesas, foram duramente reprimidos pela ditadura salazarista. Nesse contexto de luta de libertação, a construção de uma identidade nacional para os países africanos passava necessariamente por uma negação do repertório cultural europeu e a busca de uma outra forma de dizer. Em Moçambique, a luta de libertação também foi travada no campo ideológico, tendo como suporte a arte (BONINI, 2016, p. 107).

Neste sentido, a literatura Africana de Língua portuguesa a partir do século XX e a influência de intelectuais que escrevem a partir da perspectiva do oprimido começam a se distanciar da influência da literatura colonial ao iniciar um processo de escrita revolucionária e libertária que fala sobre si própria, sobre sua cultura e seu povo.

Ainda neste período, as mulheres negras eram amplamente discriminadas, vivendo em um sistema colonial em condições sub-humanas, mas apesar de toda opressão elas não se calaram, pois, como elucidada Dantas (2011), as mulheres são guerreiras, não por portarem armas de fogo, mas por sua força interior que as possibilita assumir papel que não lhe pertence e através de seus infortúnios ser a mola propulsora que as leva a combater as adversidades. E, neste viés, Noémia de Sousa ocupa e desempenha lugar de destaque na história da literatura Moçambicana.

De acordo com Oliveira e Coelho (2019) “Por meio de sua poesia a escritora deixa registrada a sua impressão sobre aquele momento histórico, dando início a um novo modelo de literatura em Moçambique e despertando em seu povo o desejo de viver como uma nação independente” (p. 136). Noémia de Sousa é pioneira nos escritos literários moçambicanos, de caráter revolucionário. “Seus poemas expõem verdades desagradáveis que diferem dos discursos políticos e religiosos, sob o ponto de vista do colonizador, que se espalhavam pelo território moçambicano naquela época” (OLIVEIRA & COELHO, 2019, p. 137).

A produção literária de Noémia de Sousa se reverbera em um contexto de luta, reivindicações e oposição ao regime colonial, por este motivo, a poesia de Noémia significa um passo importante no que concerne a oposição e denúncia ao regime opressor vigente.

Noémia rompe por meio de sua literatura com um contexto e período patriarcal que impedia a mulher e neste sentido a mulher negra de expor seu ponto de vista e exercer um papel intelectual na sociedade. Sousa *apud* Oliveira e Coelho (2019) afirma que:

Enquanto mulher, negra e Moçambicana, Noémia de Sousa produz uma literatura de resistência, questionadora do império português e expõe os efeitos perversos do colonialismo no plano social e cultural. Ao se posicionar contra a condição subalterna imposta pelo processo colonial, a escritora faz uma leitura crítica, desconstrutora e politizada desse processo. (SOUSA *apud* OLIVEIRA & COELHO, 2019, p. 238)

O discurso de Noémia é composto por uma perspectiva otimista e libertária, que reafirma e valoriza os valores africanos. A voz da escritora não é apenas feminina, mas é coletiva por apresentar em seus poemas questões referentes a forma como o colonizador menospreza o colonizado.

Dantas (2011) elucida que na poesia de Noémia há o registro da forma como os moçambicanos eram vistos pela ótica do colonizador, deste modo, a identidade, cor e costumes eram cada vez mais esquecidos e substituídos pelos costumes e imposições dos colonizadores. Noémia não aceitava que seu povo esquecesse suas raízes e nem se deixassem vencer pelo opressor, por este motivo, convidava através de seus escritos os moçambicanos para a luta.

A obra *Sangue Negro* foi escrita por Noémia em um período que seu país passava por um processo de guerra em prol da independência. Por este norte, pode-se conceituar a poesia de Noémia como de combate.

Com relação a poesia de Noémia de Sousa, Fátima Mendonça (2001) em um artigo da Kapulana destaca o seguinte:

A poesia de Noémia de Sousa, que aliás já se iniciara em 1948, indiciava pois uma nova atitude estética que, como a maior parte dos movimentos e correntes literárias, não pode ser dissociada de razões de ordem histórica. Entre muitas razões prováveis parece-me importante salientar o clima provocado pelas alterações históricas determinadas pelo final da segunda guerra mundial, a que se juntaram condições políticas específicas, provocadas pela candidatura de Norton de Matos (opositor de Salazar) à presidência da República em Portugal, em 1948 (MENDONÇA, n.p. 2001).

Noémia foi participante ativa de movimentos cívico político em um período de enfrentamento e resistência ao colonialismo. Com a poetisa surge uma temática nova de literatura, torrencial e emotiva (MENDONÇA, 2001). De acordo com Freitas *apud* Craveirinha (2000, p.100) “podemos sentir o hálito ardente da fogueira, quando lemos os versos desta escritora, o que mostra em sua literatura a evidência da moçambicanidade, ou seja, a valorização da sua nação em seus poemas. Ler Noémia de Sousa é ler Moçambique”. É notável o quanto os poemas de Noémia partem e são direcionados ao continente africano, a Moçambique e a resistência de uma colonização sangrenta. Vejamos os poemas a seguir:

Se este poema fosse...

Se este **poema** fosse mais do que simples
Sonho de criança...

Se nada lhe faltasse para ser total realidade
Em vez de apenas esperança...

Se este **poema** fosse a imagem crua da verdade,
Eu nada mais pediria à vida

E passaria a cantar a beleza garrida
Das aves e das flores

E esqueceria os homens e as suas dores...

– se este **poema** fosse mais do que mero
sonho de criança.

Ai meu sonho...

Ai minha terra moçambicana erguida –
Com uma nova consciência, digna e amadurecida...

A minha terra cortada em sua extensão
Por todas essas realizações que a civilização
Inventa para tomar a vida humana mais feliz...

Luz e progresso para cada povoação perdida
No sertão imenso, escolas para crianças,
Para cada doente, e assistência da ciência consoladora,

Para cada braço de homem, uma lida
Honrada e compensadora,
Para cada dúvida uma explicação,
E para os homens, Paz e Fraternidade!

Ah, se este **poema** fosse realidade
E não apenas esperança!
Ah, se o fosse o destino da nova humanidade
A cantar então a beleza das flores,
Das aves, do céu, de tudo que é futilidade –
Porque a dor humana então não existiria,
Nem, a infelicidade, nem a insatisfação,
Na nova vida plena de harmonia!
(SOUSA, Noémia, 2016, p. 56)

O poema em questão caracteriza-se como um metapoema, pois, a poetisa questiona sobre o próprio intento poético. De antemão, denuncia sua intenção desde o título “*se este poema fosse*” e traz a repetição dessa sentença em quase todas as estrofes do poema, como um questionamento constante, ou uma hipótese do que poderia ser.

Na primeira estrofe, o eu-lírico traz o poema como uma forma de esperança, pois o que era desejado não podia ser realizado como um simples sonho de criança, algo puro e bom. Na segunda estrofe, o eu-poético estima que o poema fosse a “imagem de uma verdade crua”, isto é, de uma verdade justa para com todos, e com a concretização dessa verdade a vida passaria a ser bela e leve, fazendo-lhe esquecer as dores sentidas pelos homens, isto é, o sofrimento imposto pelo colonialismo.

A partir da terceira estrofe, o eu-lírico enfatiza o sonho de ter a sua terra Moçambique erguida, amadurecida, com uma nova consciência, com escolas para as crianças, assistência para os doentes, ou seja, livre das repressões impostas pela colonização. Na quarta estrofe, é evidenciado o desejo em que o eu-lírico tem em que o poema fosse real e não apenas uma esperança, pois assim, a dor, a infelicidade, o sofrimento sentido pelo homem não existiria, passaria a viver uma nova vida em harmonia.

Posto isso, nota-se que Noémia nesse poema identifica-se com o povo negro e exprime os seus desejos de reivindicação das raízes africanas. Destaca-se que o eu-lírico utiliza do seu intento poético para denunciar as repressões causadas pelos colonizadores. A autora torna-se a voz dos oprimidos e expressa “seu grito de esperança”. Aponta também, uma perspectiva utópica, na qual reivindica por um país erguido, livre, com uma nova consciência, digna e amadurecida.

No poema “*Poesia, não venhas!*”, o eu-lírico também questiona o próprio intento poético, denunciado imediatamente pelo título:

Poesia:
Porque vieste hoje,
Precisamente hoje, que não posso te receber?
Hoje,
Em que tudo tem uma cor
De pesadelo e em que até minha irmã a lua
Não veio, com a sua carícia fraterna, dar-me calma?

Oh **Poesia,**

Não, não venhas hoje!

Não vês que a minha alma
Não te pode compreender?
Que está fechada,
Cercada, fatigada,
E nada mais quer senão chorar?
Hoje, eu só saberia cantar
A minha própria dor...
Ignoraria
Tudo o que, **Poesia**,
Me viesses segredar...

E a minha dor,
Que é minha dor egoísta e vazia,
Comparada aos sofrimentos seculares
De irmãos aos milhares?
Bem sei que as minhas frouxas lágrimas
Nem o mais humilde poema valeriam...
E se tu sabes que é assim, Oh! **Poesia**!
Será melhor que fiques lá onde estás,
E não venhas hoje, não!
(SOUSA, Noémia, 2016, p. 112)

Como no poema anterior, há uma ênfase em relação ao sofrimento causado pelo período de colonização. A autora utiliza do campo poético para manifestar esse sofrimento e torná-lo um lugar de luta e resistência.

O eu lírico, constantemente, suplica à poesia que não venha, renuncia seus sentimentos e utiliza-se da sua dor “egoísta e vazia”, e do seu sofrimento para evidenciar o seu compromisso com o povo moçambicano. Através da metalinguagem, o eu-poético situa o homem dentro desse sistema colonial e assume uma posição de protesto face aos problemas sociais enfrentados. Por fim, podemos concluir esse estudo, destacando que a autora atribui à metalinguagem para refletir sobre a realidade de seu país. Através desse fazer poético dá voz a um eu-lírico feminino que está em uma constante luta por liberdade e por progressão. Seus poemas refletem uma voz que necessitava ser gritada, pois traz consigo um compromisso de denúncia da realidade do povo moçambicano. Surgem para valorizar o povo negro e o coloca como protagonista da sua história, desempenhando um papel emancipatório e libertador. Noémia viu a necessidade de tornar a literatura um espaço cada vez mais de resistência e de afirmação contra o domínio de repressão colonial. É justamente, por apresentar uma linguagem poética de protesto e de caráter de denúncia, a partir de preocupações constantes com o ser humano, que a sua poesia faz suscitar no leitor a crença no poder transformador da história e na esperança. De forma geral, além da metalinguagem, os poemas estudados tratam sobre a identidade africana, voltada especificamente para o povo de Moçambique, destacando a capacidade de resistência e resiliência para com esse povo, pois para Noémia, o individual sempre será coletivo.

REFERÊNCIAS

- BONINI, R. V. **A ausência de um discurso amoroso nas literaturas africanas de língua portuguesa: o caso Noémia de Sousa.** Linguagem - Estudos e Pesquisas Vol. 20, n. 01, p. 105-113, jan./jun. 2016 by UFG/Regional Catalão – doi: 10.5216/lep.v20i1.44840
- CAMPOS, H. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana.** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CHALHUB, S. **Funções da linguagem.** ed.: Ática, São Paulo 1987. (Série Princípios).
- DANTAS, L. N. S. M. M. **Identidade da mulher moçambicana nas obras de Noémia de Sousa e Paulina Chiziane.** Disponível em<<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/2458/2/PDF%20%20Luciana%20Neuma%20Silva%20Muniz%20Meira%20Dantas.pdf>> Acessado em 25 de out. de 2020.
- FREITAS, S. R. F. **Noémia de Sousa: poesia combate em Moçambique.** Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v.1, n.1, 2010.
- JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação.** 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MENDONÇA, F. **Moçambique, um lugar para a poesia,** por Fátima Mendonça. Maputo, setembro de 2001 Disponível <<http://www.kapulana.com.br/mocambique-um-lugar-para-a-poesia-por-fatima-mendonca/>> Acessado em: 26 de out. 2020.
- OLIVEIRA, J.; COELHO, C. **A Resistência Poética em Noémia de Sousa.** Mosaico. São José do Rio Preto, v. 18, n. 1, p. 135-151, 2019. Disponível em<<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/revistamosaico/article/viewFile/615/551>> Acessado em: 25 de out. 2020.
- SOUSA, N. **Sangue Negro.** São Paulo, Editora Kapulana, Série Vozes da África, 2016.

O ROMANCE GÓTICO COMO RESISTÊNCIA: APROXIMAÇÕES ENTRE VULGO GRACE, DE MARGARET ATWOOD E O MORRO DOS VENTOS UIVANTES, DE EMILY BRONTË

NATÁLIA GONÇALVES DE SOUZA SANTOS

RESUMO: Este trabalho pretende analisar as maneiras como a autora canadense Margaret Atwood, em seu romance *Vulgo Grace* (1996), promove releituras disruptivas tanto do passado histórico quanto da tradição literária. Partindo de um caso de duplo assassinato que realmente ocorreu na década de 1840, no Canadá, a autora procura reelaborar o fato a partir da adoção da convenção literária gótica oitocentista, uma vez que há uma coincidência temporal entre a época dos eventos e uma tendência literária importante em meados do oitocentos, sobretudo, para autoras. Das muitas referências do século XIX com as quais Atwood dialoga, destacarei *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë. Essa aproximação permite pensar a narrativa gótica como um espaço de resistência em potencial para mulheres autoras, pois, nos enredos, elas denunciam o fato de que suas personagens femininas são submetidas a uma série de medos e conflitos impostos pelo sistema patriarcal, o que compromete o desenvolvimento de seus anseios mais íntimos. A representação e uma possível superação desses interditos no âmbito da obra de arte, só se dá, muitas vezes, por meio do expediente do sobrenatural, um aspecto que será enfatizado neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: romance gótico; intertextualidade; mulheres autoras.

INTRODUÇÃO

O romance *Vulgo Grace* (2017 [1996]) se compõe, assim como diversas outras obras contemporâneas, a partir da apropriação de fatos históricos, vindo a promover o baralhamento entre as fronteiras da história e da literatura, bem como a relativização de narrativas hegemônicas acerca do passado. Esse procedimento é aludido por Margaret Atwood no posfácio da obra, no qual ela explica ao leitor que partiu de um acontecimento que teve lugar no Canadá da década de 1840: o duplo assassinato do proprietário rural Thomas Kinnear e de sua governanta e suposta amante Nancy Montgomery. Dois servos da casa, James McDermott e Grace Marks, foram acusados e condenados à morte pelos crimes, sendo apenas o primeiro efetivamente executado. A participação da segunda, que contava dezesseis anos à época dos fatos, nunca ficou totalmente esclarecida, sendo a sua pena comutada em prisão perpétua e, mais de trinta anos depois, em perdão.

Mesmo tendo se apoiado em vasto material jornalístico sobre os crimes, assim como registros das instituições pelas quais Grace passou, as dúvidas em torno da mulher que se converte em protagonista da obra estão longe de ser elucidadas. Por isso, nas palavras de Atwood, “onde meras insinuações ou simplesmente lacunas aparecem nos registros, eu me senti livre para inventar” (ATWOOD, 2017, p. 509). Assim, a autora cria uma situação em que a própria Grace tem a oportunidade de expressar (ou criar) a sua versão dos fatos, urdindo ela mesma o enredo de sua vida, enquanto busca resgatar as memórias supostamente perdidas do dia dos eventos, por meio dos rudimentos psicanalíticos aplicados pelo médico Simon Jordan. Para

além desse processo de metaficção historiográfica, outra característica que em geral faz com que as obras de Atwood sejam associadas ao pós-modernismo é o uso da paródia (HUTCHEON, 1991) que, a partir da revisitação de gêneros do passado, permite retomar e mesmo subverter convenções da tradição literária.

Em *Vulgo Grace*, devido à cronologia do evento resgatado pela autora, há a retomada da Era vitoriana e, conjuntamente, a das narrativas góticas oitocentistas, cujas principais convenções parecem se encaixar a contento no projeto da obra. Se uma definição do que seria o gótico literário está longe de ser um ponto pacífico entre seus estudiosos, não chega a causar celeuma associar elementos tais quais o medo (MOERS, 1974, p. 1) e o choque (HUME, 1969) aos principais efeitos buscados por esse gênero. A fim de provocá-los no leitor, a obra dita gótica também faz uso do suspense, da violência, da sexualidade por vezes levada a um impulso abusivo e da interferência do sobrenatural, gerando, assim, uma atmosfera sombria e estranha.

Para além desses elementos que são, talvez, de reconhecimento mais imediato, um dos maiores artifícios explorados pelas narrativas góticas é, na visão de Robert D. Hume, a sua ambiguidade. Para o autor,

the Gothic novel offers no conclusions. In its fully developed form it attempts to involve the reader in a special world in whose atmosphere of evil man is presented under trying circumstances. It emphasizes psychological reaction to evil and leads into a tangle of moral ambiguity for which no meaningful answers can be found (HUME, 1969).²⁴⁶

Na contemporaneidade, a ambiguidade moral fundamental ao gênero aparece reformulada por meio daquilo que Maria Beville chama de gótico pós-moderno, que tem como uma de suas principais marcas, para além do caráter experimental do texto e de sua proposta metaficcional, o medo humano de perder a própria identidade. Dentro da convenção gótica, essa condição pode se dar por meio do motivo do duplo, da possessão sobrenatural, ou *doppelgänger* (BEVILLE, 2009, p. 201). Sabe-se que essa questão aparece no enredo de Atwood até mesmo como possível solução para o enigma dos assassinatos, os quais teriam, então, sido cometidos pela falecida Mary Whitney, também serva e amiga de Grace, que morreu em decorrência de um aborto malsucedido. Porém, tal solução pode não passar de um embuste tramado por Grace em parceria com seu antigo amigo, o mascate Jeremiah, que se passa por respeitável hipnotizador. Esse encaminhamento permite também que o passado, como é de praxe no gótico literário, continue assombrando o presente, por meio de consequências funestas, uma vez que é a circunstância trágica da morte de Mary que faz com que ela se converta numa espécie de espectro maligno, que toma o corpo e a mente de sua amiga.

Para além de todas essas possibilidades de diálogo com o gótico que se pode identificar no romance de Margaret Atwood, este artigo pretende explorar a questão do aprisionamento feminino que nele ocorre não apenas pelo encarceramento literal da protagonista, mas por meio de seu silenciamento e das opções de ação que ela tem em sua trajetória. Para tanto, intenta-se compreender esse tipo de representação feminina, aliás, bastante utilizada pelas obras dessa cepa, a partir da relação intertextual entre *Vulgo Grace* e *O morro dos ventos uivantes* (1967

²⁴⁶ O romance gótico não oferece conclusões. Em sua forma mais desenvolvida, ele busca envolver o leitor em um mundo especial, em cuja atmosfera maligna, o homem é apresentado sob circunstâncias adversas. Ele enfatiza a reação psicológica ao mal e conduz a um emaranhado de ambiguidade moral para o qual respostas significativas não podem ser encontradas. (Tradução minha, assim como as demais feitas ao longo do texto)

[1847]), de Emily Brontë. Num primeiro momento, o artigo resgata o primeiro diálogo intertextual entre essas duas obras, que se dá por meio da utilização de trechos do poema “A prisioneira”, de Brontë, como epígrafe do romance de Atwood. Por fim, analisa-se a presença da metáfora da janela que contribui para a caracterização das personagens Grace Marks, Catherine Linton e Heathcliff. Mesmo que *Vulgo Grace* faça uma retomada paródica do trecho que fundamenta a comparação aqui empreendida, a situação basilar é a mesma: os cerceamentos impostos às mulheres séculos afora.

AS PRISIONEIRAS

Sabe-se que a retomada de textos da tradição literária é de fundamental importância para a concretização dos experimentos levados a cabo por obras da pós-modernidade, podendo constituir-se, dentro do quadro de efeitos buscado pela narrativa gótica, como vozes fantasmiais do passado que continuam assombrando o presente (DOBLAS, 2005, p. 91). No caso da obra contemporânea em questão, pode-se notar que Margaret Atwood procura reforçar sua tentativa de diálogo com um cânone oitocentista e, de forma particular, com uma literatura considerada mais sombria, através de citações diversas que abrem os capítulos do romance, funcionando como epígrafes. Dentre elas, encontram-se fragmentos de Edgar Allan Poe, Susanna Moodie, Nathaniel Hawthorne, Emily Brontë, entre outros.

Para o propósito da reflexão aqui empreendida, é digno de reparo o livro trazer, logo em seu início, duas estrofes do poema “A prisioneira”, escrito por Emily Brontë, o que revela tanto o desejo de Atwood de aproximar-se da autora inglesa, quanto a possibilidade de interconectar a sua protagonista e a figura representada nos versos, escritos à altura de 1845:

A cativa ergueu o rosto; era suave e brando
Como santa esculpida em mármore; ou criança de peito dormitando;
Era tão suave e brando, tão doce e claro,
A dor não poderia traçar ali nem uma ruga, nem
A tristeza, a sua sombra!

A cativa ergueu a mão e apertou-a contra a fronte;
“Fui atingida”, disse, “e agora estou sofrendo;
Mas são de pouca valia seus grilhões e ferros fortes;
E, mesmo forjados em aço, não poderiam me
Prender por muito tempo... (BRONTË APUD ATWOOD, 2017, p. 29)

A bela jovem encarcerada, que se mostra, a princípio, indefesa, remete a uma das facetas que Simon Jordan entrevê em sua primeira visita à Grace. Porém, num rápido jogo de luz, quase tão rápido e sutil quanto a passagem de uma estrofe a outra do poema acima, a figura frágil e medieval que ele entrevira, converte-se numa figura mais resistente e mesmo comezinha:

A luz matinal penetrava obliquamente na cela através da pequena janela no alto da parede, iluminando o canto onde ela estava. Era uma imagem quase medieval em suas linhas simples, sua claridade angular: uma freira na clausura, uma donzela prisioneira na torre, à espera da morte na fogueira no dia seguinte ou então da chegada do herói que virá salvá-la no último instante. [...]
Então Grace deu um passo à frente, saindo da luz, e a mulher que ele vira um instante atrás de repente já não estava mais ali. Em seu lugar, havia uma mulher diferente – mais

aprumada, mais alta, mais confiante, usando o vestido convencional da penitenciária, com uma saia de listras azuis e brancas sob a qual se viam seus pés, de maneira nenhuma descalços, mas em sapatos comuns. (ATWOOD, 2017, pp. 72 e 73)

A situação de enclausuramento compreendida nessas duas situações como possivelmente irreversível, faz com que a probabilidade da abertura voluntária de uma porta para a liberdade seja vista como inacessível. Dentro dessa conjuntura, nada mais apropriado a uma condenada do que uma janela pela qual ela possa escapar, de forma literal ou não. Dessa forma, passa-se a considerar pontos de convergência entre os dois romances em estudo a partir do uso que eles fazem da metáfora da janela, uma vez que, mesmo que sejam bastante distintas, as protagonistas femininas vivenciam situações concretas ou não de aprisionamento.

Esse uso recorrente sugere que, nas diferentes temporalidades nas quais se desenvolveu, a narrativa gótica se prestou a representar, por meio do seu viés fantasioso, as variadas prisões femininas e as (im)possibilidades de “fuga” que lhe são aventadas, constituindo-se, assim, como um espaço de resistência em potencial. A janela, então, apresenta-se como uma espécie de saída (não necessariamente rumo ao exterior, como se verá) para que as protagonistas assumam comportamentos que lhe são interditos do ponto de vista da moral vitoriana, considerada como época de forte opressão comportamental, sobretudo no que tange às mulheres (CARPEAUX, 1982, p. 1407). Além de remeter a essa fuga, a janela pode funcionar como metáfora do caráter fronteiro que as protagonistas devem assumir para sobreviver, convertendo-se, dentro da convenção gótica, em ligação entre o passado e o presente, o real e o sobrenatural.

IDENTIDADES OSCILANTES

A fim de analisar psicologicamente seus personagens, a narrativa gótica legou uma galeria específica de personagens, que certamente se baseia nos papéis de gênero desempenhados dentro da sociedade burguesa, que vieram se consolidando a partir do século XVIII. Nos termos de Hume, no romance gótico e, mais especificamente, no Gótico-horror, que busca causar o choque não por meio de crueldades sangrentas, mas, pela ambiguidade moral, envolta no suspense, o protagonista masculino pode ser pensando como sendo um ‘herói-vilão’. Assim, “Ambrosio, Victor Frankenstein, and Melmoth are men of extraordinary capacity whom circumstance turns increasingly to evil purposes”²⁴⁷ (HUME, 1969).

Essa alma perdida, dotada de beleza física algo exótica, cujo passado é misterioso e atormentado, – fonte do herói byroniano, cuja grande voga se deu no oitocentos, será alvo de um ardente fascínio junto a jovens, em geral, despreparadas às malícias do mundo, dado que encarceradas pela vigilância patriarcal. Na visão de Ellen Moers, o tipo da ‘jovem perseguida’ vem à tona notadamente com as obras de Ann Radcliffe (1764 – 1823). Às personagens femininas que se arriscam a sair do lugar de virgem indefesa cabe, dicotomicamente, o papel de *femme fatale*, de encarnação demoníaca e transgressora, sendo, com frequência, convertidas em espectro maligno, que assombra aqueles que as repeliram e as afastaram do convívio social.

A constituição dessas duas tradições de representação feminina consolidadas, respectivamente, pelas obras de Mrs. Radcliffe e Matthew Gregory Lewis (1775 – 1818) faz com que Copati e LaGuardia possam, acuradamente, dizer que “Grace Marks oscila entre os

²⁴⁷ “Ambrosio, Victor Frankenstein, e Melmoth são homens de extraordinária capacidade que são paulatinamente convertidos a propósitos maléficos pelas circunstâncias.”

estereótipos tipicamente atribuídos às mulheres no gótico oitocentista” (2013, p. 30). Ela ajusta-se, assim, à identidade pós-moderna, que é “fragmentada e camaleônica, adequada a diversas necessidades, sem ser definida por nenhuma de suas facetas específicas” (COPATI e LAGUARDIA, 2012, p. 21).

Cabe também dizer que esse câmbio identitário pode ser pensado em função do diálogo intertextual que *Vulgo Grace* trava com *O morro dos ventos uivantes* e, nesse sentido, a oscilação da personalidade de Grace não se dá apenas ante a esses dois polos femininos, mas também pende para a constituição do personagem gótico masculino. Se, a princípio, a proposta desse artigo é discutir questões mais imediatamente ligadas às protagonistas femininas, vale a pena considerar também a figura do herói-vilão Heathcliff. A fim de justificar esse *détour*, pode-se partir do fato de que a obra de Emily Brontë sugere, até certo ponto, a aproximação entre as personalidades das personagens Catherine e Heathcliff, a medida em que, numa das passagens mais importantes do romance, Catherine, ao confessar a Nelly seu amor pelo amigo de infância, bem como a impossibilidade de se casar com ele, afirma ser ela mesma Heathcliff (BRONTË, 1967, p. 77). Por isso, a constituição dessa personagem também pode contribuir para apertar os laços entre os dois romances.

Um dos traços que causam a repulsa e a desconfiança dos habitantes da propriedade para com o menino encontrado sozinho, vagando pelas ruas de Liverpool e acolhido pelo velho Earnshaw é a sua aparência física – a pele e o cabelos escuros, a profusão de pelos, a língua estranha –, que denota a sua condição de estrangeiro, talvez um cigano. Para Terry Eagleton, devido às circunstâncias do seu encontro pelo pai de Catherine, seria muito possível que Heathcliff fosse proveniente da Irlanda, país que, em meados da década de 1840 (2005, p. 91), sofria uma Grande Fome, exportando seus habitantes para a Inglaterra e para o continente norte-americano. Numa dessas ondas de imigração, a terra irlandesa, tal qual talvez fizera com Heathcliff, também expulsara Grace e os seus numa desconfortável e mísera viagem pelo Atlântico, vindo a aportar no Canadá, sendo este um dos poucos dados que concretamente se pode comprovar de toda a sua história.

Essa possível cidadania irlandesa comum importa devido ao estereótipo que se constrói em relação ao irlandês ao longo do oitocentos, sobretudo na Inglaterra: selvagem, lunático, violento, subversivo e grosseiro são características constantemente atribuídas ao hóspede dos Earnshaw, uma natureza que também pode ser associada à visão que se tem sobre Grace, no Canadá. Trata-se, nesse ponto, do medo que ‘o outro’ desperta e que desde muito foi desenvolvido pelas histórias góticas, haja vista a sua localização em territórios distantes geograficamente e o protagonismo daninho de estrangeiros caso, por exemplo, d’*O italiano* (1797), de Mrs. Radcliffe. Acrescenta-se que a origem de Grace tende a ser vista como algo perigoso num país como o Canadá, cuja composição multiculturalista pode gerar, em determinados seguimentos sociais, inquietações quanto à impossibilidade de definição precisa de uma unidade cultural e a constante necessidade do país de estimular a entrada do estrangeiro (COPATI & LAGUARDIA, 2013, p. 35). Desse ângulo, pode-se também presumir que a jovem imigrante teria mais potencial de ser sentenciada e encarcerada, aniquilando, assim, o perigo que ela potencializa.

Porém, as condições às quais Grace e sua família são submetidas na travessia do Atlântico, a posição de exploração e assédio a qual a jovem deve se sujeitar nas casas ricas de Toronto, bem como o tratamento recebido por Heathcliff no Morro dos ventos uivantes, depois da morte de seu protetor que, segundo a própria Nelly Dean, “seria capaz de transformar um santo num demônio” (BRONTË, 1967, p. 62), contribuem para que seus possíveis atos

escabrosos venham a ser relativizados, conferindo a eles uma explicação sociológica. Mas não é esse gênero de explicação que se procura aqui, mas sim, a maneira como a convenção gótica lida com ela. E, nesse sentido, a viagem de Grace traz um primeiro elemento que será fundamental para a suposta irrupção das forças sobrenaturais na condução de suas ações.

Como se sabe, é durante a travessia marítima que Grace tem a primeira grande perda de sua vida:

Minha mãe morreu naquela noite. Gostaria de poder lhe dizer que ela teve visões de anjos no fim e que fez um belo discurso para nós em seu leito de morte, como nos livros; mas, se ela realmente teve alguma visão, guardou-a para si, pois não disse nem uma palavra, nem sobre elas nem sobre nada mais. Eu adormeci, embora pretendesse fazer vigília, e quando acordei de manhã ela estava tão morta quanto uma cavalinha, com os olhos abertos e fixos. E a sra. Phelan me abraçou, envolveu-me em seu xale, me deu um gole da garrafinha de aguardente que mantinha a seu lado como remédio e disse que me faria bem chorar e que ao menos a pobrezinha estava livre de seus sofrimentos e que agora estava no céu com os santos abençoados, mesmo sendo protestante. A sra. Phelan também disse que *não tínhamos aberto uma janela* para deixar a alma sair, como era o costume; mas talvez minha pobre mãe não fosse julgada por isso, já que não havia janelas no porão de um navio e, portanto, nenhuma que pudesse ser aberta. Mas eu nunca tinha ouvido falar de tal costume (ATWOOD, 2017, p. 139, grifos meus).

Ao ouvir sobre essa crença, a jovem Grace passa a pensar que a alma de sua mãe ficara eternamente presa no porão do navio, qual “uma mariposa dentro de uma garrafa” (ATWOOD, 2017, p. 141). Na verdade, pode-se inferir que são os pesares desse primeiro trauma – para empregar termos de cunho psicológico caros a esse romance – que se acumulam dentro da futura serva, sem a oportunidade de fazer um luto adequado ou de expressar seus sentimentos, uma vez que ela teve que se ocupar do corpo da mãe, que é jogado ao mar, e cuidar de seus irmãos mais novos. Como se não bastasse, as mesmas circunstâncias serão reproduzidas quando da morte de Mary Whitney que, aliás, havia, de certa maneira, tomado o lugar da mãe de Grace, seja em afeto seja em cuidados dispensados.

Nesse segundo trauma, repete-se a circunstância da noite. Grace, mesmo com dificuldades, adormece próxima à amiga em sofrimento devido a um aborto clandestino e acorda com seu cadáver rijo na cama, “com os olhos abertos, olhando para o vazio” (ATWOOD, 2017, p. 198). O passado de agruras parece assombrar o presente mais auspicioso que ela jamais conhecera e, como a ecoar o trauma da morte da mãe, Grace, ao ser novamente encarregada de preparar a falecida, recorda-se da anedota da janela, dessa vez, com acréscimos importantes:

Agnes disse: É a maldição de Eva que todas nós temos que suportar e eu sabia que Mary teria rido daquilo. Então, eu ouvi a voz dela, perfeitamente clara, bem no meu ouvido, dizendo: *Deixe-me entrar*.

Fiquei alarmada e olhei direto para Mary, que a essa altura estava estendida no chão, enquanto fazíamos a cama. Mas ela não parecia ter dito nada; seus olhos ainda estavam abertos, olhando fixamente para o teto.

Então pensei, com uma onda de pavor: Mas eu não abri a janela. Atravessei o quarto correndo e a abri, pois eu devia ter ouvido errado e, na verdade, ela estaria dizendo: *Deixe-me sair*. Agnes disse: O que está fazendo? Está frio como gelo lá fora. E eu respondi: O cheiro está me enjoando. E ela concordou que o quarto devia ser arejado. Eu esperava que a alma de Mary voasse pela janela agora e não permanecesse ali dentro,

sussurrando coisas no meu ouvido. Mas eu me perguntava se não seria tarde demais (ATWOOD, 2017, p. 200 e 201, grifos do original).

A intertextualidade com *O morro dos ventos uivantes* torna-se mais evidente nessa passagem, remetendo à cena, logo no início da obra, na qual o espectro de Cathy procura retornar ao seu antigo lar. É interessante o fato de Grace pensar não ter ouvido corretamente a mensagem do além expedida por sua amiga, pois isso reforça o mecanismo paródico do romance e parece empreender uma inversão da obra oitocentista: o espírito, na obra contemporânea, não quer entrar numa casa, mas numa pessoa, fazendo com o que os versos de Emily Dickinson utilizados como epígrafe deste artigo ganhem ressonância: é a própria Grace que passa a ser assombrada pela alma de Mary, convertida numa espécie de *femme fatale*.

Essa presença ficará oculta nela até se manifestar plenamente na sessão de hipnose/espiritismo em que Mary, falando através de Grace, confessa ter incitado os assassinatos, bem como um comportamento licencioso com seu patrão e com Mcdermott, seu suposto cúmplice. Vale dizer que, quando de posse de sua personalidade habitual, uma das poucas lembranças que Grace afirma ter sobre o dia dos assassinatos é, justamente, a questão da janela fechada, uma vez que o cadáver de Nancy Montgomery é abandonado no porão: “– Eu me vi parada diante da casa, senhor, onde ficavam as flores. Sentia-me muito tonta e com uma forte dor de cabeça. Eu pensava: Tenho que *abrir a janela*; mas isto era tolice, já que eu estava do lado de fora” (ATWOOD, 2007, p. 351, grifos meus).

Para além de a situação de Nancy reproduzir, mais uma vez, um amargo fato do passado no presente de Grace, qual seja, a ligação irregular entre a serva e o patrão que, ocasiona, inclusive, uma gravidez indesejada, a sequência de janelas fechadas, sempre relacionada à morte de mulheres importantes em sua vida, sugere o acúmulo de traumas no seu interior, de dores com as quais ela não pode lidar e que, em última instância, irrompem e a assombram na forma do espectro de Mary. É por meio da possessão que ela pode externar, a partir de uma espécie de passagem criada por ela mesma, a dor e a violência a qual foi em todos esses eventos submetida. A pergunta acerca da veracidade dessa ocorrência sobrenatural não é tão pertinente quanto o fato de que, por meio dela, Grace extravasa aspectos de sua identidade, a raiva, a sexualidade, de uma maneira a qual ela parece não ter tido oportunidade anteriormente.

Por mais que o trecho anteriormente mencionado, que ressalta a aproximação entre *Vulgo Grace* e *O morro dos ventos uivantes*, pareça invertido, pode-se dizer que a situação fundamental é a mesma: a impossibilidade imposta às mulheres de exercer plenamente os seus desejos, nos limites de um quadro de valores patriarcal, fazendo com que, dentro da convenção gótica, a materialização desses desejos e mesmo a plena expansão da personalidade esteja condicionado ao artifício do sobrenatural. Observar a personagem gótica Grace Marks a partir dos pontos de contato que ela possa ter com sua ascendente Catherine Earnshaw é compreender a sua identidade como ainda mais sujeita à oscilação e menos propensa ao encaixe em apenas um dos tipos femininos literariamente concebidos para a mulher oitocentista, tendo em vista que esta é tida como personagem transgressora, pouco angelical, e mesmo arrogante e caprichosa.

Em que se pese os privilégios de sua condição social, que fazem com que ela ocupe um lugar drasticamente distinto, na escala social, do ocupado pela personagem de Atwood, Cathy se vê também premiada pelas imposições de seu tempo. Esses entraves acabam orientando as escolhas que ela faz em sua vida, dando-lhe foros de tragicidade, pois ela escolhe o bom casamento burguês proporcionado pelo ultracivilizado Edgar Linton em detrimento do profundo

amor que nutria pelo selvagem e degradado Heathcliff. A opressão sofrida pelas mulheres pode, nesse caso, ser considerada ainda mais intensa, tendo em vista que, até mesmo a jovem que dispõe de recursos financeiros e é por todos considerada como voluntariosa deve, ao fim e ao cabo, curvar-se a um determinado horizonte de expectativas.

Nesse sentido, não causa espanto que a sua trajetória esteja igualmente associada à metáfora da janela, demarcando seu caráter limiar, habilmente arquitetado pela romancista na seguinte passagem, primeira em que se tem contato com a sua figura:

O rebordo da lucarna onde eu pusera a vela sustinha alguns livros estragados pelo mofo, empilhados a um canto. E a madeira do catre estava coberta de inscrições raspadas na pintura. Tais inscrições representavam apenas um nome, repetido em toda espécie de caracteres, grandes e pequenos – *Catherine Earnshaw*, aqui, mais além variava para *Catherine Heathcliff*, e em outro lugar para *Catherine Linton* (BRONTË, 1967, p. 18).

Quem tem a palavra, neste trecho, é o Sr. Lockwood, miseravelmente acomodado no quarto que pertenceu à Cathy, na fria e assustadora noite que passou sob o teto do Morro dos ventos uivantes. As tais inscrições foram cuidadosamente alocadas no parapeito da janela e oferecem ao leitor a possibilidade de imaginar uma jovem pensativa, observando a árida paisagem das planícies, depois das quais se encontrava a acolhedora e confortável Thrushcross Grange, pela qual ela vem a optar.

É nessa mesma janela que se trava um dos acontecimentos mais assustadores da obra, que é a aparição do espectro de Cathy, sinalizando a permanência dos tormentos do passado no presente da narrativa. É interessante ressaltar que o narrador se encontra num território limiar entre o sonho e a vigília, o que não o impede de soltar um grito bem real, após pensar sentir o contato da mão pequena e gelada que irrompe pela janela:

O intenso horror do pesadelo apoderou-se de mim: tentei retirar o braço, porém a mão gélida o prendia e uma voz – a mais melancólica das vozes – soluçava: ‘Deixa-me entrar... Deixai-me entrar!’

- Quem é? – perguntei, sem deixar de lutar por libertar-me.

- Catherine Linton – respondeu a voz tremente (por que pensei eu em Linton? Lera Earnshaw vinte vezes mais repetido do que Linton). – Voltei para casa. Perdi-me na charneca.

E enquanto a voz falava, avistei obscuramente um rosto de criança olhando através da janela.” [...]

- Faz vinte anos – lamentou-se a voz – vinte anos. Ando errante há vinte anos! (BRONTË, 1967, pp. 23 e 25)

Por meio desse fragmento, que é seguido pela catarse patética de Heathcliff chamando pelo espírito de sua amada, pode-se inferir a propensão da falecida em manter-se em Morro dos ventos uivantes, lugar ao qual só pode voltar na forma de um espectro. Vale apontar o fato de que o sr. Lockwood nos deixa entrever uma tentativa de manutenção da identidade Earnshaw por parte de Catherine, que parece ter grafado mais vezes o seu nome de família do que o seu possível nome de mulher casada. Terry Eagleton (2005, p. 100), ao contrapor a história do romance ao desenvolvimento econômico da Inglaterra daquele período, observa que, em última análise, a sobreposição social e econômica que Grange exerce sobre Morro dos ventos uivantes aponta para a perda de poder dos pequenos e médios proprietários rurais, transição esta que não admite volta.

Diferentemente do que se passa em *Vulgo Grace*, a janela se abre para Catherine, o que, por outro lado, não ratifica que seus desejos foram concretizados. Na passagem em que se narra a morte de Heathcliff, pode-se dizer que a janela sintetiza uma passagem entre o mundo natural e o sobrenatural:

Durante a noite inteira e até alta manhã ouvimo-lo gemer e murmurar em solilóquio. [...]
Conseguí entrar, usando uma outra chave. [...] Mr. Heathcliff estava lá, deitado de costas. Os seus olhos encontraram os meus... e tão fixos e severos estavam que me assustei. Pareceu-me, depois, que ele sorria. Não cuidei que estivesse morto. Tinha contudo o rosto e o peito cobertos de água, os lençóis gotejavam, ele se mantinha inteiramente imóvel. A janela, que o vento agitava, lhe esfolara a mão que se apoiava no peitoril. Na pele ferida não havia sangue e, quando lhe toquei com os dedos, não pude mais duvidar: estava morto e rígido! (BRONTË, 1967, p. 304)

As circunstâncias da morte deste 'herói-vilão' guardam até mesmo algumas semelhanças com as mortes da mãe e da amiga de Grace: a agonia noturna, os olhos entreabertos. Porém, Heathcliff, impetuoso, parece projetar-se pela janela, sugerindo que o seu espírito realmente conseguiu sair do quarto onde estava e que a sua união com Catherine havia finalmente se efetivado, num outro plano.

CONCLUSÕES

Grace, após décadas de reclusão e uma série de pedidos de perdão recusados, é finalmente libertada, vindo a se casar com Jamie Walsh, um dos antigos empregados do Sr. Kinneer. Migrando para os EUA, onde talvez ela pudesse livrar-se das máculas de seu passado, constrói uma vida relativamente confortável ao lado de seu marido. Hareton e a filha de Catherine, agora livres dos padecimentos impostos por Heathcliff, planejam se casar e viver em Thrushcross Grange. Ambos os romances teriam, então, desfechos felizes? Como narrativas que dialogam com a tradição gótica, não se pode dar uma resposta unívoca a essa questão. Dificilmente a imagem triádica que encerra as duas obras confirma essa pretensa harmonia: a sepultura de Catherine, ladeada por seus dois apaixonados, Heathcliff e Edgar Linton, no cemitério da igreja e a junção de retalhos de roupas que pertenceram à Nancy, Mary e Grace, bordadas por esta na composição da colcha chamada *Árvore do Paraíso*, encerram um convívio que esteve longe de ser pacífico.

Ademais, as últimas páginas revelam que Grace tem dúvidas em relação à sua própria condição física, hesitante entre encontrar-se grávida ou carregar dentro de si um tumor e, no caso da segunda opção, isso poderia condená-la à morte de maneira análoga à da sua mãe. Nas charnechas que cercam o Morro dos ventos uivantes, há relatos acerca de dois espectros que vagam pelas redondezas, aterrorizando os passantes, e que são identificados como sendo Catherine e Heathcliff. É possível pensar que a continuação dessa errância terrestre bem pouco se alinha à ideia de redenção que os apaixonados poderiam desfrutar ao se unirem no pós-vida.

De todo modo, o que se pode provisoriamente concluir dessa breve aproximação entre *Vulgo Grace* e *O morro dos ventos uivantes*, a partir da metáfora da janela, é que, ao longo das transformações inerentes à composição literária, a convenção gótica pode ser utilizada para pensar os medos, os interditos e as imposições que recaem sobre as mulheres, impedindo o

espraiamento de suas identidades. Ao fazê-lo, essas narrativas recorrem ao mecanismo do sobrenatural, delineando que, para assumir determinados anseios, as protagonistas são possuídas por espectros ou convertem-se elas mesmas nisso. Conforme explica Rosario Doblas, fantasmas e espíritos encontram-se num entre-lugar (“state of in-betweenness”). Eles acabam por representar a precária condição das mulheres na Era vitoriana e a dificuldade de elas serem consideradas como “o outro”, detentor de vontades e necessidades próprias (DOBLAS, 2005, p. 88). A retomada dessa problemática em narrativas contemporâneas, como a de Margaret Atwood, aponta para o fato de que o passado patriarcal e tirânico permanece assombrando o presente, no qual muitas janelas ainda continuam seladas para as tentativas de fuga de mulheres ameaçadas.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. *Vulgo Grace*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BEVILLE, Maria. *Gothic postmodernism: voicing the terrors of Postmodernity*. New York: Rodopi, 2009.
- BRONTË, Emily. *O morro do vento uivante*. Trad. Raquel de Queiroz. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1967.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2ª ed. Vol. 6. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982.
- COPATI, Guilherme & LAGUARDIA, Adelaine. De mulheres, fantasmas e morte: dilemas no gótico pós-moderno de Margaret Atwood. *Pontos de interrogação*, Alagoinhas, vol. 2, n. 1, p. 11-29, jan./jun. 2012.
- _____. Narciso fragmentado: identidades góticas em *Alias Grace*, de Margaret Atwood. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 47, p.21- 38, dez. 2013.
- DOBLAS, Rosario Arias. Talking with the dead: revisiting the Victorian past and the occult in Margaret Atwood’s *Alias Grace* and Sarah Waters’ *Affinity*. *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 13, p. 85-105, 2005.
- EAGLETON, Terry. “The Brontës”. In:_____. *The English novel: an introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- HUME, Robert D. Gothic versus Romantic: a Revaluation of the Gothic Novel. *PMLA*, 84:2, p. 282-290, mar. 1969. Disponível em: <<http://knarf.english.upenn.edu/Articles/hume.html#31>>. Acesso em jul. 2020.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MOERS, Ellen. “Female Gothic: The Monster’s Mother”. 1974. Disponível em: <https://janeaustrsummer.files.wordpress.com/2018/04/moers-female-gothic-the-monster_s-mother.pdf>. Acesso em jul. de 2020.

QUESTÕES DE GÊNERO PRESENTES EM ENREDO LITERÁRIO: O CASO DA OBRA MRS. DALLOWAY DE VIRGINIA WOOLF

SILVANA DE MATOS BANDEIRA
ANDREA CRISTIANE KAHMANN

RESUMO: O objetivo do trabalho é analisar criticamente as questões de gênero presentes no enredo literário da obra *Mrs. Dalloway*. A referida obra é de autoria da escritora inglesa Virginia Woolf e foi publicada em 1925, após a Primeira Guerra Mundial. A obra narra um dia na vida da *socialite* Mrs. Dalloway, enquanto ela recorda a sua juventude e organiza uma festa que pretende oferecer naquela noite para o seu círculo social. As recordações de Mrs. Dalloway, assim como de outros personagens da trama, proporcionam ao leitor analisar várias questões de gênero como homossexualidade, divisão das tarefas domésticas, casamento como única opção para as mulheres da época, assim como outros temas que apontam para uma visão binária de gênero, que predominava na sociedade da época. Inicialmente, foram pesquisados artigos que já tinham sido escritos sobre o romance para que pudéssemos traçar um breve diálogo com outros autores. E, também, após a leitura da obra, foram selecionados e analisados criticamente fragmentos que continham questões de gênero e, a partir disso, procuramos tecer reflexões sobre essas mesmas questões na sociedade atual, a fim de percebermos avanços e retrocessos. Foi possível concluir que as diversas questões de gênero não evoluem na mesma velocidade em todos os locais.

PALAVRAS-CHAVE: Questões de gênero; Enredo literário; Mrs. Dalloway.

INTRODUÇÃO

Adeline Virgínia Stephen nasceu em 25 de janeiro de 1882, em Londres, e faleceu em 1941, ao praticar suicídio. Entre suas diversas obras, publicou **Mrs Dalloway**, em 1925, uma literatura que “inovou ao apresentar uma trama não linear que se desenvolve dentro e fora da mente das personagens” (WOOLF, 2013, p. 142). Num primeiro momento, o texto parece confuso para o leitor, pois o narrador acompanha os pensamentos de um personagem e logo muda para outro. Ora está narrando as lembranças da juventude de Clarissa (Mrs. Dalloway), uma *socialite* de aproximadamente 52 anos. Logo já está narrando as memórias de Septimus, um jovem traumatizado com a guerra que tem cerca de 30 anos, ou os pensamentos de outros personagens da trama.

Todo o enredo narra apenas um dia na vida de Mrs. Dalloway, no qual ela passa envolvida, organizando uma festa que pretende dar à noite, em sua casa. No entanto, a história se prolonga devido às recordações que os personagens têm de suas respectivas juventudes. O livro é bastante marcado por questões de gênero e a todo instante define o que é “próprio” do ser humano macho e do ser humano fêmea, visto de forma binária pela sociedade da época como homem ou mulher.

A IMPORTÂNCIA DA OBRA MRS. DALLOWAY PARA A REFLEXÃO SOBRE AS QUESTÕES DE GÊNERO

O romance *Mrs. Dalloway*, da escritora Virginia Woolf, já foi analisado por outros pesquisadores que também reconhecem nessa obra a existência de costumes e crenças sobre o feminino, presentes na sociedade do início do século XX, que vem sofrendo transformações ao longo dos anos.

No artigo “Virginia Woolf e as Mulheres”, Cavalcanti e Francisco (2016) fazem uma descrição das principais mulheres que fizeram parte da vida de Virginia Woolf, mostrando que essas convivências estão entrelaçadas com a sua obra e a sua visão acerca do feminino, que transbordam por meio dos seus personagens. Cavalcanti e Francisco (2016, p.37) afirmam que

No final do século XIX e início do século XX, os lugares para os homens e mulheres nas sociedades ocidentais continuavam sendo determinados de forma binária: à mulher se relacionariam a maternidade, a natureza, o feminino, a passividade, ou seja, o espaço privado; ao homem se imbricariam a paternidade, a cultura, o masculino, a atividade, logo, o espaço público.

Todavia, Virgínia não se limitou a reproduzir nas suas obras o modo de vida imposto às mulheres como se fosse algo “natural”, ou seja, à medida que ia apresentando como as relações estavam organizadas, problematizava questões que certamente faziam as leitoras da época refletirem sobre a sua condição.

Através de suas obras, Virgínia denunciou a opressão vivida pelas mulheres vitorianas de seu tempo, combatendo-a fortemente. Em todos os seus textos, ela deixou transparecer o machismo e a fantasia masculina de dominação que excluíram as mulheres das questões políticas, econômicas e morais (MANNONI, 1999, apud Cavalcanti e Francisco, 2016, p. 38).

Por sua vez, no artigo “O feminismo em Orlando e Mrs. Dalloway pelo prisma de Bloomsbury”, Gelinski (2011) analisa aspectos da construção da identidade feminina em obras de Virginia Woolf e constata que “através da ficção, ela mostra, na maioria das suas obras, a difícil realidade da condição da mulher e o papel que esta, como membro de uma sociedade, deveria ocupar (Gelinski, 2011, p. 300). A autora também comenta que “seu discurso feminista, vivenciado por diversas de suas personagens, é inevitavelmente visto como uma busca pela identidade e pelo autoconhecimento da mulher (Gelinski, 2011, p. 301).

Assim sendo, verificamos que a obra de Virginia Woolf tem muito a contribuir para a compreensão de como a identidade feminina e o papel da mulher foi sendo construído na sociedade e o quanto as ideias dessa escritora estavam à frente do seu tempo.

ALGUMAS QUESTÕES DE GÊNERO PRESENTES NA OBRA MRS. DALLOWAY

A questão de gênero aparece em diversos trechos da obra Mrs Dalloway, de Virgínia Woolf, que consultamos em edição de 2013, com tradução de Denise Bottmann. Todas as citações a seguir, que não venham acompanhadas de autoria e ano, referem-se a essa mesma obra. No que tange às reflexões de gênero, um dos exemplos disso, na narrativa em tela, está na descrição da dependência emocional feminina, vista como normal na época, assim como era a dependência econômica em relação ao homem. Essa marca é presente na personagem Rezia, esposa de Septimus, em trechos como o seguinte: “Ela pôs sua gargantilha de renda. Pôs o chapéu novo e ele não notou; e era feliz sem ela. Nada poderia fazê-la feliz sem ele! Nada! Era um egoísta. Os homens são assim.” (p. 22). Outra marca de gênero evidente no texto é a divisão de tarefas entre homens e mulheres, quando Mrs. Dempester, uma senhora próxima a Clarissa, reflete sobre o destino das mulheres casadas: “Case, e aí você vai saber. Oh, cozinhar e assim por diante. Todo homem tem suas manias.” (p. 24). Assim, ela apresenta a crença - daquele período histórico - de que uma mulher casada tinha o dever de fazer todos os serviços domésticos e aguentar todas as manias do seu esposo.

Outra questão de gênero que percebemos no texto são as “vistas grossas” que faziam as mulheres casadas quando pressentiam que estavam sendo traídas, como fez Mrs. Dalloway ao

saber que seu marido, Mr. Richard Dalloway, almoçaria sozinho com Lady Bruton. Lucy, sua empregada, “partilhou seu desapontamento (mas não a aguilhada); sentiu o acordo mútuo; entendeu a alusão; pensou como era o amor entre a aristocracia” (p. 26). Nessa sociedade, o importante era manter as aparências e ao homem eram reservadas algumas “liberdades” que não eram permitidas para as mulheres.

A homossexualidade é outra questão de gênero que atravessa a obra. A possibilidade de haver atração também entre mulheres era considerada por Mrs. Dalloway deste modo: “Não era beleza; não era inteligência. Era algo central que permeava tudo; algo quente que rompia superfícies e ondulava o frio contato entre homem e mulher, ou entre mulheres” (p. 28). E ela prossegue “mesmo assim às vezes não conseguia resistir a se render ao encanto de uma mulher, não uma moça, de uma mulher confessando, como tantas vezes lhe faziam, algum apuro, alguma leviandade” (p.28). Mrs. Dalloway, então, recordava a relação próxima que teve com Sally Seton, uma grande amiga do tempo de juventude e o beijo na boca que chegaram a trocar.

Na sociedade de 1925, os casamentos eram para sempre e sem brigas. Mrs. Dalloway ficou muito surpresa ao saber que os pais de Sally não conviviam de forma pacífica, “como ficou ela chocada com aquilo – que os pais de alguém brigassem” (p. 26), sendo que muitos casais viviam uma falsa harmonia, visto que as mulheres eram obrigadas a se submeter aos maridos, em relações assimétricas, e sufocar todas as insatisfações que os abusos de poder, por parte dos homens, geravam no casamento. Mrs. Dalloway lembrava da sua relação com Sally como um sentimento puro e íntegro. “Não era como um sentimento por um homem. Era totalmente desinteressado, e além disso tinha uma qualidade que só podia existir entre mulheres, entre mulheres saídas da adolescência. Era protetor, do lado dela; brotava de uma sensação de estarem ligadas, de um pressentimento de algo fadado a separá-las (elas sempre falavam do casamento como uma catástrofe” (p. 29). Todavia, as convenções sociais prevaleceram e, Sally, uma moça com ideias “livres” em sua juventude, acostumada a fumar charuto, correr nua pelo corredor, beijar outra mulher, andar de bicicleta no parapeito do terraço e falar frases que afrontavam as hipocrisias da época, acabou cedendo e casou de forma tradicional, tornando-se mãe de cinco filhos.

Da mesma forma, Clarissa Dalloway também cedeu às regras impostas pela sociedade e abriu mão da sua atração por Sally, assim como da sua paixão pelo aventureiro Peter e optou por casar-se com o conservador Richard Dalloway, pois este representava mais segurança econômica e social. A decisão racional de Mrs. Dalloway ao casar-se com Richard era perfeitamente compreensível em uma sociedade em que as mulheres dependiam economicamente de seus maridos, e a ela só era dada uma chance de acertar nesse contrato, ou seja, não eram permitidos divórcios ou casos extraconjugais para as pessoas do sexo feminino. Ademais, a mulher não tinha outras formas de inserção na sociedade a não ser pelo casamento. Se fosse solteira aos 52 anos, possivelmente Clarissa teria seguido a vida religiosa ou estaria na miséria, visto que as atividades profissionais de sucesso não eram permitidas às mulheres. Portanto, ser casada com Richard era o que lhe possibilitava estar oferecendo uma festa para a alta sociedade nesta noite, como adorava fazer.

Septimus, da mesma maneira que Clarissa, também relembra uma relação homossexual que teve na guerra com o oficial chamado Evans. Ele não sentia atração física por sua esposa, enquanto com Evans “Eram como dois cães brincando num tapete da lareira; um mascando um pedaço de papel, rosnando, abocanhando, dando uma mordiscada, de vez em quando, na orelha do mais velho; o outro deitado sonolento, pestanejando ao fogo, erguendo uma pata, virando e

rugindo de bom humor. Tinham de estar juntos, de compartilhar, brigar entre si, discutir entre si.” (p. 66). A morte de Evans na guerra e as constantes alucinações que tinha com ele, atormentavam tanto Septimus que se suicidou na mesma tarde do dia que é narrado no livro.

Em determinado trecho do livro, Peter reflete sobre a vida que levavam as mulheres casadas, em especial Clarissa: “Aqui está ela consertando o vestido; consertando o vestido como sempre, pensou ele; aqui está ela sentada durante esse tempo todo que passei na Índia; consertando o vestido; distraíndo-se; indo a festas; indo e voltando da Câmara e todo o resto, irritando-se cada vez mais, agitando-se cada vez mais, pois não existe nada pior no mundo para algumas mulheres que o casamento, pensou ele”. (p. 14). Peter constantemente critica Clarissa em seus pensamentos, embora a tivesse amado no passado e ainda sentisse uma grande estima por ela. Para Peter, Clarissa era uma pessoa que “nunca dizia nada especialmente brilhante”, sempre preocupada com a sua posição na sociedade e, mesmo sendo mais inteligente que o marido, fingia-se de mais burra para comprazê-lo. “Com o dobro da inteligência dele, ela tinha de enxergar as coisas pelos olhos dele – uma das tragédias da vida conjugal” (p. 59).

Clarissa também, mentalmente, criticava Peter, o considerando um fracassado, inconstante, que ficava vagando de um lado para outro, livre de convenções, sem consolidar uma posição econômica e social. Em determinados momentos do romance, Clarissa se questiona se não seria melhor ter casado com Peter, pois eles tinham afinidade e ela se sentia viva em sua companhia, devido a sua personalidade passional e aventureira, cuja trajetória era repleta de viagens, passeios a cavalo, brigas, partidas de bridge, casos amorosos e trabalhos temporários. Após cogitar essa possibilidade, Clarissa faz um balanço de toda a segurança que o casamento com Richard lhe proporciona e conclui que tomou a melhor decisão.

Aos 52 anos, Clarissa se sente velha e amargurada ao saber que agora Peter, seu ex-prestendente, é apaixonado por uma mulher de 24 anos. Por sua vez, Peter, que tinha até um ano a mais que Clarissa, afirma que “fazia anos que não se sentia tão jovem”. (p.42). Essa é outra diferença de gênero presente até hoje na nossa cultura. Enquanto uma mulher dessa idade é considerada velha, possivelmente por já não ter mais função reprodutiva, pela hegemonia do masculino e sexismo nas relações, um homem ainda é considerado novo. No entanto, se formos considerar a expectativa de vida, geralmente maior para mulheres do que para homens, essa autopercepção de idade dos personagens não se justifica. Ou melhor, se justifica apenas se estamos considerando outros fatores sociais e culturais que não seja a expectativa de vida ou o vigor/impulso sexual.

Clarissa foi educada de uma maneira puritana e machista e expressou esse modo de pensar ao saber que uma mulher teve um filho antes de casar. Peter, sempre criticando em pensamento Clarissa “Não a culpara por se incomodar com o fato, pois naqueles tempos uma jovem com a criação que ela teve não sabia nada, mas foi sua maneira que o irritou; desconfiada; dura; arrogante; puritana.” (p 47). A criação de Clarissa foi realmente repressora, e seu pai não aprovava a amizade que ela tinha com Peter e Sally, pois os considerava uma má influência.

As diferenças dos papéis de gênero também transparecem em outras mulheres da trama. Lady Bruton, outra senhora ligada ao círculo social de Clarissa, “reconheceu a inutilidade de sua condição feminina como jamais sentira em qualquer outra ocasião” (p. 82) ao querer escrever uma carta ao *Times* sobre emigração e saber que não seria aceita simplesmente porque ela era mulher. A saída encontrada foi solicitar a um homem conhecido que assinasse por ela. E, Miss Kilman, professora da filha de Clarissa, uma mulher com alto nível intelectual, mas considerada feia para os padrões de beleza da época, desprezava o estilo de vida fútil de Clarissa ao mesmo

tempo que se sentia inferior a ela pelo fato de ser fisicamente desajeitada “para uma mulher, claro, isso significava nunca conhecer o sexo oposto. Nunca seria a primeira para ninguém” (p. 96). A sua baixa autoestima a fazia sentir na comida o único prazer que tinha, o que gerava um círculo vicioso, pois cada vez a afastava mais dos padrões de beleza impostos às mulheres.

No livro também observamos que, lentamente, estavam começando a ocorrer transformações no papel das mulheres na sociedade. Miss Kilman incentivava muito Elizabeth, a sua aluna e filha de Clarissa, a seguir uma das profissões (Direito, Medicina, política, etc.) que agora já estavam abertas às mulheres das novas gerações. Os novos costumes estavam transparecendo até nas roupas, pois agora as “moças usavam vestidos retos, muito justos, bem acima dos tornozelos” (p. 126). Podemos ver que já há uma diferença de perspectiva quanto ao futuro, quando comparamos Clarissa e sua filha Elizabeth. Enquanto para Clarissa a única opção de sobrevivência era o casamento, Elizabeth já tinha a possibilidade de ter uma independência econômica, por meio de uma profissão.

PARALELO COM AS QUESTÕES DE GÊNERO NA ATUALIDADE

A obra traz diversos pontos para refletirmos como eram as questões de gênero na sociedade de 1925 e analisarmos o que já foi superado em 2020 e o que ainda permanece vivo em nossa sociedade. A questão da dependência emocional e econômica feminina já apresentou bastante avanço, pois há diversas mulheres atualmente que não veem o casamento como a única fonte de felicidade ou de amparo econômico.

Isso é possível deduzir por estatísticas de gênero apresentadas pelo IBGE (2018), que demonstram que as mulheres, em média, são mais escolarizadas que os homens, o que talvez explique o maior espaço ocupado por elas no mercado de trabalho. Já a divisão de tarefas, representada na obra literária de 1925, ao menos no Brasil, não está superada. Embora seja mais comum vermos casais em que os homens busquem assumir as tarefas domésticas e o cuidado dos filhos, “No Brasil, em 2016, as mulheres dedicaram aos cuidados de pessoas e/ou afazeres domésticos cerca de 73% a mais de horas do que os homens (18,1 horas contra 10,5 horas)” (IBGE, 2018).

Outra questão que mudou bastante é o modo de vida da mulher casada, que não é mais confinado apenas ao lar, mas também dispõe de uma vida pública. Antes, isso não era possível, o que podemos constatar até no nome do livro “Mrs. Dalloway”, evidenciando que ela adotou o sobrenome do marido e que sua inserção na sociedade se dava unicamente por meio do seu casamento com ele, ou seja, ela abriu mão da sua individualidade para se tornar Mrs. Dalloway, uma extensão do seu marido. Porém, a preocupação com a idade ainda parece ser algo que preocupa as mulheres na atualidade, até com mais intensidade que antes, pois são várias as artimanhas estéticas usadas para aparentar menos idade do que se tem. As traições masculinas não costumam mais ser tão aceitas como um direito do homem, e as mulheres hesitam menos em pedir o divórcio quando não se sentem respeitadas ou quando tem alguma outra insatisfação qualquer no relacionamento. No entanto, o efeito perverso disso em nossa sociedade brasileira, é o significativo número de mulheres consideradas chefes de família monoparental e que precisam arcar sozinhas com a criação e sustento dos filhos.

Outra questão que já foi bastante superada é a necessidade de ser homem para ser ouvido. Hoje talvez não fosse mais necessário que Lady Bruton pedisse a um conhecido que assinasse a sua carta para o Times. Apesar disso, estamos ainda distantes de uma avaliação

imparcial ou puramente “meritocrática”, termo que empregamos no sentido de evocar uma avaliação completamente desprovida de julgamento de gêneros. Quanto a isso, há de se recordar os dados do IBGE (2018) que, embora demonstrem que as mulheres têm mais escolaridade e ampliam participação no mercado de trabalho, seguem ganhando menos e ocupando menos cargos gerenciais do que os homens. Na representação política, as estatísticas brasileiras são ainda mais desiguais: apenas 10,5% dos assentos da Câmara de Deputados são ocupados por mulheres (IBGE, 2018), um percentual ainda menor que o dos países do Oriente Médio. Na Arábia Saudita, por exemplo, a representação feminina chega a 19%, conforme matéria publicada no Estadão (2015).

Já as socialites continuam vivas em todas as sociedades. Temos como exemplo, a americana Kim Kardashian, mas o Brasil, o nono país mais desigual do mundo (IBGE, 2020) coleciona socialites que, se antes, procurava ter uma imagem conservadora para ser aceita pela sociedade, hoje fazem justamente o contrário, uma vez que o atrativo nas redes sociais é o exibicionismo do corpo e dos objetos de luxo.

A aceitação social da homossexualidade também é maior atualmente, pois as pessoas, em geral, assumem para a sociedade quando sentem atração por pessoas do mesmo sexo. Embora essa questão tenha evoluído neste último século, há diferenças muito significativas entre as culturas contemporâneas. A manchete de Thaís Cunha para o Correio Braziliense (2016) informa que “Brasil lidera ranking mundial de assassinatos de transexuais”. Ao longo da matéria, recorda que atos de ódio e discriminação contra lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros são lamentavelmente frequentes no país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identidade não é fixa e imutável, ou seja, vai se transformando no decorrer do tempo. Isso também vem ocorrendo com a identidade feminina, que já muito difere do papel esperado da mulher, no início do século XX. Embora ainda haja muita desigualdade na sociedade, inclusive a de gênero, houve avanços que há alguns anos atrás pareciam impossíveis, visto que a desigualdade era aceita como algo “natural” e não uma construção social, que pode ser transformada por meio de políticas públicas.

No entanto, com base nas reflexões proporcionadas pela análise da obra *Mrs. Dalloway* e o paralelo que traçamos entre a obra com a atualidade (especialmente a da sociedade brasileira), percebemos o quanto é vão esperar que toda a sociedade evolua ao mesmo tempo. Algumas ideias do início do século XX ainda continuam existindo, às vezes mais fortes em grupos sociais determinados, às vezes presentes na sociedade como um todo. Mas, ao mesmo tempo, outros grupos e nações estão muito à frente do nosso tempo. Temos épocas de avanços e épocas de retrocessos, embora podemos concluir, como principal mudança perceptível, que hoje os indivíduos buscam atender mais aos seus interesses e desejos individuais, ou seja, não permanecem tão apegados às tradições que padronizavam o comportamento dos homens e das mulheres. Ainda assim, é de se considerar que os avanços sociais foram poucos se comparados aos avanços em outros campos, como a tecnologia, e não incluem à humanidade como um todo. A obra em análise que, publicada originalmente em 1925 e traduzida no Brasil pela primeira vez em 1946, por Mario Quintana (BOTTMANN, 2012), certamente testemunhou muitos avanços, mas há outros muitos mais por vislumbrar.

REFERÊNCIAS

BOTTMANN, Denise. *mrs. Dalloway* (25 de fev. de 2012). Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com/2012/02/mrs-dalloway.html>> Acesso em: 18 nov. 2020.

CAVALCANTI, Rosália Andrade; Francisco, Ana Lúcia. Virginia Woolf e as Mulheres. **Gênero**. Niterói. v.17. n.1, p. 27- 49. 2.sem. 2016.

CUNHA, Thaís. Brasil lidera ranking mundial de assassinatos de transexuais. *Correio Braziliense*, 2016. Disponível em: <<http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-de-transexuais>> Acesso em: 18 nov. 2020.

ESTADÃO. Brasil tem menos mulheres no Legislativo que Oriente Médio. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-tem-menos-mulheres-no-legislativo-que-oriente-medio,1645699>> Acesso em: 18 nov. 2020.

GELINSKI, Rosana de Fátima O feminismo em Orlando e Mrs. Dalloway pelo prisma de Bloomsbury. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 33, n. 2, p. 299-317, jul./dez. 2011.

IBGE. Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf> Acesso em: 18 nov. 2020.

IBGE. Síntese de Indicadores Sociais: em 2019, proporção de pobres cai para 24,7% e extrema pobreza se mantém em 6,5% da população. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/29431-sintese-de-indicadores-sociais-em-2019-proporcao-de-pobres-cai-para-24-7-e-extrema-pobreza-se-mantem-em-6-5-da-populacao>> Acesso em: 18 nov. 2020.

WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre - RS: L&PM, 2013.

UM RIO TRANSBORDANDO O SENSUAL E A FORÇA DA MULHER: A ESCRITA DE MEL ADÚN

SÔNIA MARIA FERREIRA DE MATOS ²⁴⁸

RESUMO: Este texto é parte de um capítulo de minha dissertação de mestrado, (A escrita revelando o amor e o corpo em uma leitura comparada: Lia Vieira e Mel Adún) e apresenta uma leitura de alguns poemas da poetisa Mel Adún. Aqui, ao analisarmos estes poemas, procuraremos entender a escrita desta poetisa em toda sua pluralidade de vozes em busca de uma liberdade. Liberdade para o amor, para o sexo, para o gozo, enfim, para o uso do seu corpo como quiser, quando quiser e como melhor lhe aprouver. Vozes-mulheres que alçam voos, que transbordam, que recontam suas estórias, que se ampliam, que se espraiam e que ganham forças. Uma poética que transita pelo corpo, pelo prazer, pelo erótico e pelo sensual, como seu lugar de uso, de força, de liberdade e de fala. A escrita como ferramenta de luta por seu direito de ser e de fazer o que bem quiser. A escrita como ferramenta de empoderamento, de diálogo, de luta contra preconceitos e estereótipos. A escrita como arma de luta contra as feridas internalizadas, contra as imposições do machismo, do racismo. A escrita como meios para traçar novos destinos, novas escolhas, novos tempos, novas esperanças e novas possibilidades. A escrita revelando novas mulheres.

Palavras-chave: Empoderamento; Corpo; Sexualidade.

*A partir de hoje
Ninguém poderá insinuar
Que devo parir
Quando devo gozar
Escolho conduzir
A vida que escolhi
Conquistei meu direito de ir e vir*

O texto intitulado “Eu, mulher... por uma nova visão do mundo”, de Paulina Chiziane, traz à tona os questionamentos da poetisa acerca da condição da mulher, das dificuldades de ser mulher e escritora em um mundo que ainda delega um lugar periférico e marginalizado ao artista. Sua análise começa a partir das mitologias diversas da criação do Universo e sugere que os problemas femininos surgiram com o princípio da vida. Ao comer do fruto proibido e “convencer” o homem a também comê-lo, Eva traçou nossos destinos. Foi dado ao homem o poder de governar o destino da mulher a partir da maldição lançada por Deus. E mesmo na mitologia bantu, por exemplo, em que não houve maldição, o homem surgiu primeiro e ganhou, assim, o direito de estar em uma posição hierarquicamente superior. E, segundo a autora, as máscaras da criação divina encobrem as ditaduras do poder criadas e perpetradas pelo homem.

Entretanto, a escritora também observa a grandeza do “ser mulher” e diz: “comparo a mulher à terra porque lá é o centro da vida. Da mulher emana a força mágica da criação. Ela é

²⁴⁸ (UFJF) - soniamfmatos@yahoo.com.br

abrigo no período de gestação. É alimento no princípio de todas as vidas. Ela é prazer, calor, conforto de todos os seres humanos na superfície da terra.” (CHIZIANE, 2013, p.199). O feminino e a fêmea, humana ou animal, guarda em si o poder de gerar vidas, é a “força-motriz” que gira o universo.

Para Chiziane, a escrita surgiu como uma alternativa: “Desabafar lavando nas águas do rio, como fazia minha mãe, já não fazia parte do meu mundo. As cantigas na hora de pilar não eram suficientes para libertar a minha opressão e projectar a beleza do mundo que sonhava construir. Comecei a escrever as minhas reflexões”. (Idem, p.202). A escrita nasce a partir da necessidade de “lavar” as mágoas, do observar a vida, observar o ser humano em busca dos sonhos. A escrita nasce das contradições existentes entre o mundo externo e o interno, da observação da condição social da mulher e do silêncio imposto a ela.

A poetisa constata que é preciso que as mulheres façam ecoar suas vozes, que é preciso gritar suas amarguras, dizer o que pensam e como se sentem. Ninguém fará isso por elas. É preciso não desistir dos sonhos e anseios. É preciso lutar e seguir em frente. E confessa que: “Viajo embalada na emoção do mundo que construo no pedaço de papel. A escrita consola-me, estimula-me, é a herança mais bela que Deus me legou. não, não posso desistir.” (Idem, p.204). Escrever, levar para a folha em branco seus pensamentos, seu cotidiano, suas vozes e de tantas outras é uma maneira de “não desistir”, de seguir em frente e de “lavar as mágoas”.

Para Suely Rolnik, o ato de escrever é conduzido e exigido pelas marcas que a memória do nosso viver deixa em cada um de nós. Para a autora: “Escrever é esculpir com palavras a matéria-prima do tempo. (...) Escrever é fazer letra para a música do tempo”. (ROLNIK, 1993, p.246).

Para Simone de Beauvoir: “Liberdade não quer dizer capricho: um sentimento é um compromisso que ultrapassa o instante” (BEAUVOIR, 1990, p.234). A liberdade é assumir riscos e compromissos consigo mesma e com o outro, com o mundo ao seu redor, com o cotidiano, com “as vozes-mulheres” caladas pelas imposições sociais, pelo racismo, pelo machismo. Ao conquistar seu “direito de ir e vir”, ao fazer-se rio e “libertar a raiva de todos os anos de silêncio”, a mulher escritora torna-se dona de si, faz uso do próprio corpo como bem quer, tem aí “seu lugar de fala”.

Ao dar voz ao seu “eu – lírico”, essa mulher deixa vir à tona seu empoderamento diante do amor, é livre e diz a que veio. Deixa de ser objeto para tornar-se sujeito, para alçar voo e ganhar voz e, além de tudo, dar voz a tantas outras mulheres caladas e silenciadas. Essas mulheres que, segundo Conceição Evaristo: “toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida”. (EVARISTO, 2005, p.202), partindo desse “lugar da escrita” e com o traço firme de suas mãos traçam seus destinos e fazem-se donas de si.

Ao fazer-se dona de si, reivindicar o direito de ser dona do próprio corpo, Mel Adún, em seu poema “*Cry me a river*” (2014), aborda o amor como uma volta por cima, o novo renascer, visto que, o “eu - lírico” encontra-se em uma posição de superioridade. Não se deixa levar pela suposta verdade de que o homem é o sexo forte:

Cry me a river
[Inspirado na letra de Arthur Hamilton, ao som de Ella Fitzgerald]
Não venha
Com desculpas
Esfarrapadas.
Nem se atreva

No gracejo
Ao roubo do beijo.
Já chorei rios por você (2014, p.156/157)

Invertem-se as posições e o homem é colocado em um lugar inferior, humilde e deslocado de seu pedestal:

Continue de cabeça baixa
Voz embargada
Chore-me enxurrada,
Eu já chorei rios por você.
(2014, p.156/157)

O sujeito poético “liberta-se”, parte para outra, tem o poder de colocar um ponto final no relacionamento prejudicial e no sofrimento que este lhe causava. O rio aqui aparece como uma metáfora para designar todo o seu sofrimento, todas as lágrimas derramadas, todas as angústias vividas por um amor de mentira, por um homem que não lhe oferecia certezas, segurança ou amor de verdade.

Para Beauvoir o feminino se vê obrigado a um condenar-se à mentira, fingir-se objeto, fingir-se inferior para agradar o outro, e: “é verdade que é obrigada a oferecer ao homem o mito de sua submissão, por ele querer dominar. E pode-se exigir que ela abafe então suas reivindicações mais essenciais?” (BEAUVOIR, 1990, p.96). Abafar o essencial é deixar de lutar por si.

Porém, na última estrofe de seu poema, Mel Adún inverte esse papel de “fingir para que o outro possa dominar”, dado à mulher, e caracteriza o amado com o dom de iludir, de trapacear, de ludibriar, reivindicando para si, um sentimento essencial, a verdade. Não pega para si o papel de submissa, não se preocupa em agradar:

Você,
Senhor das certezas,
Certo do seu desamor por mim.
Eu te amo quando sai da sua boca
É nada, é trote,
Nota de três reais. (2014, p.156/157)

E o eu – lírico sobrepõe-se, confessa-se comum, mas superior. Não cai mais em falácias. Agora tem o poder, é dona de si e delega ao outro, o amado, o “dever” de chorar e sofrer por ela, pois já cansou, não quer mais sofrer:

Sou uma garota comum
E vc, pobre rapaz...
Chore-me enxurrada,
Eu já chorei demais.
(2014, p.156/157)

Nos versos deste poema, Mel Adún dá voz a uma mulher poderosa que, embora confessando ter sofrido e chorado pelo amado, agora libertou-se. A poetisa desconstrói o mito da mulher submissa e, de um outro lugar, observa de cima aquele que a fez chorar Ao determinar o

ponto final na relação que lhe causava “rios” de sofrimento, a voz enunciativa impõe seu poder, sua força, sua determinação e reivindica, para si, o direito de ser feliz.

Leda Martins, em seu texto *“Lavar a palavra: uma breve reflexão sobre a literatura afro-brasileira”* (2010), ao falar sobre a escrita da mulher negra, observa um traço marcante em vários desses textos: o trânsito, a fluidez, a metáfora do rio, do líquido, do jorro, do que escorre. Uma procura pelo domínio da linguagem. A linguagem como travessia e: “O corpo, em contínuo processo de deslocamento e de resignificação, torna-se ele próprio uma geografia, uma paisagem, um território de linguagens, um continente sem fim trespassado de palavras”. (MARTINS, 2010, p.118). O “escorrer como um rio” na busca pelo autoconhecimento em um revelar-se contínuo e ininterrupto. Uma itinerância e errância continuada e reveladora. É o corpo que se anuncia em cada palavra. Liberto, forte, poderoso.

No poema *“O senhor das ladainhas”* (2015), o “eu - lírico”, uma voz feminina, liberta-se das garras de um amor de brinquedo. Um amor que, “sem avisar” e com “palavras doces” e falsas, levou a perda de tempo:

O senhor das ladainhas
Você que chegou sem avisar
E, recheado de palavras doces
De ideologias que nos libertariam
Me fez perder dias e noites
Só pra brincar de vadiar.

Se o outro chega “recheado de palavras doces” e entra de surpresa encontrando-a sozinha e triste, acha um terreno fecundo para plantar suas histórias. É preciso que saia e que sua partida seja percebida e que guarde a certeza de que não haverá “choro nem vela”:

Você, sim...
Nada de choro, nem vela
Só quero que saia
De baixo de minha saia
Adentrada sem pudor.
Quero que sua saída meus olhos captem
Já que sua entrada sorrateira
Pegou-me de surpresa
Enquanto eu aprontava a mesa
Pra jantar com Dona Consternação.

Em um ato de coragem e poder, a mulher submissa liberta-se, encontra meios para dizer que “não quero mais me deixar conduzir/ nem quero me perder de prazer e dor”. Não há mais porque nem como rimar “prazer e dor”.

A voz-mulher que, escolhendo ser “rio”, e antes se deixou “transbordar” sob o toque das mãos do amado, agora escolhe retirar-se da cena da sedução, da ladainha repetitiva, das promessas vãs:

Você que falava na emancipação dos nossos
Na tal da união
Amancebou-se com tanta gente
Fez do mar uma prisão.
Agora, anjo da noite

Meu anjo negro barroco
Não quero mais me deixar conduzir
Nem quero me perder de prazer e dor
Na escura clareza da sua pele
Ao toque das suas mãos
que tantas vezes me transbordou.

A liberdade de soltar as amarras de um amor que não lhe leva a sério. A voz de enunciação revela a necessidade de emancipar-se, de assinar a carta de alforria do outro ganhando, assim, a sua própria libertação. Agora escolhe seguir adiante, ser livre, não mais ser “conduzida” e induzida por “ladainhas/ que faziam mamãe dormir”:

Assino aqui sua alforria
De que adianta argumentar?
No jogo das culpas
A falha é minha
Por acreditar nas mesmas ladainhas
Que faziam mamãe dormir.
(ADÚN, 2015, p.156-157)

Ao partir sempre do “nós” em sua escrita, Mel Adún permite a entrada de outras vozes, desmistifica a mulher submissa que, calada, permite-se seduzir, para construir em seu lugar a mulher fluida que não mais se deixa aprisionar.

Para Rolnik, escrever é uma maneira de tratar as feridas, tratar as marcas deixadas pelas experiências, impedir que estas marcas espalhem seus venenos causando intoxicação: “a escrita, enquanto instrumento do pensamento, tem o poder de penetrar nestas marcas, anular seu veneno, e nos fazer recuperar nossa potência.” (ROLNIK, 1993, p.247). Recuperar a potência para viver e bem viver.

Conceição Evaristo diz que: “A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas talvez, antes de tudo, de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo. Pela poesia, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser.” E completa que: “ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. Para determinados povos, principalmente aqueles que foram colonizados, a poesia torna-se um dos lugares de criação, de manutenção e de difusão de memória, de identidade.” (EVARISTO, 2010, p.133).

Enquanto declara “começar sempre do nós” em suas escritas, Mel Adún narra o mundo a partir da coletividade, mantém e difunde a memória e a identidade de seu povo. Trata as “marcas-feridas” para evitar as intoxicações. Em uma entrevista dada a Grazielle Frederico, Lúcia Tormin Mollo e Paula Queiroz Dutra, Mel Adún, quando lhe perguntam sobre quais os temas que a instigam a escrever, respondeu:

Os temas do mundo, desse mundo nosso, me interessam. Contar casos, histórias ouvidas aqui e acolá me inspiram. Acredito que o ser humano tem muita coisa a dizer o tempo todo. Além de fazer parte de nossa cultura tentar aprender a partir de outros. Quando eu digo aprender é num sentido bem amplo. Pode ser aprender a rir, a refletir ou até mesmo só apreciar. Posso dizer que minha escrita começa sempre do nós. (2017, p.286-288).

Ainda segundo Evaristo, a poesia também “torna-se um lugar de transgressão”

(EVARISTO, 2010, p. 133). Um lugar de criação e interpretação do mundo e do cotidiano. E, assim, ao interpretar esse mundo ao seu redor, Mel Adún permite outras possibilidades ao feminino em relação ao amor e ao uso de seu corpo. A poetisa procura romper com os estereótipos, contar uma nova história.

Para Chimamanda Adichie, contar uma única história sem se preocupar com uma nova versão é perigoso por que cria estereótipos e: “o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história” (ADICHIE, 2009, n/paginado). E, para a autora: “A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes.” (Idem, 2009, n/paginado). Quebrar o estereótipo de “mulher fatal feita para o sexo”, de mulher objeto criada para satisfazer os caprichos masculinos e contar uma nova história de uma mulher livre para escolher, empoderada suficiente para dizer “não”, para fazer uso do seu corpo quando e se quiser, também é um lugar da poesia.

Zygmunt Bauman, em seu livro "*Amor líquido*"(2004), observa a questão do relacionamento humano, da fragilidade dos laços, da liquidez do nosso mundo, do nosso tempo, de nossa sociedade. Os vínculos não se mantêm e tudo é fluido. As relações são virtuais, o contato é passageiro e imediato. Para o autor "os homens e mulheres, nossos contemporâneos, desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis" encontram-se ansiosos pela "segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar", ou seja, precisam "relacionar-se" (BAUMAN, 2004, p.8).

Embora queiram e precisem relacionar-se, os seres humanos modernos temem e fogem destes relacionamentos duradouros. Temem a entrega e o compromisso. Precisam deixar as portas abertas a novas possibilidades. Não mais querem cultivar o amor como algo para a vida toda.

Para Bauman, na nossa cultura de consumo na qual o produto final, o prazer passageiro e os resultados sem esforços são favorecidos, aprender a arte de amar é um engano e uma falsidade desejada como verdade para que a experiência amorosa seja construída, os desejos sejam satisfeitos, a felicidade seja alcançada sem grandes esforços, sem entregas, sem comprometimentos, sem renúncias: "Sem humildade e coragem não há amor. Essas duas qualidades são exigidas, em escalas enormes e contínuas, quando se ingressa numa terra inexplorada e não mapeada. E é a esse território que o amor conduz ao se instalar entre dois ou mais seres humanos." (BAUMAN, 2004, p.22).

No poema, "*Quantas Tantas*" (2006), a poetisa questiona o poder “dado” ao homem de fazer o que bem quer. Questiona suas falas mentirosas usadas nas conquistas e nas seduções. A voz enunciativa do poema “percebe” a falta de comprometimento, a fluidez do amor oferecido a tantas:

Quantos euteamos você já disse por aí?
Quantas mulheres sorriram
ao ver seus olhos brilharem de amor por elas?
Quantas foram elas?
Quantas choraram baixinho
com a chegada do novo amor
e deixaram de fazer pedidos a seu favor?
Quantas invadiram seus sonhos?

Quantas tantas...
Quantas putas?
Quantas santas?
Quantas tontas?
Quantas?
Mais de mil beijaram a sua boca?
Mais de cem se fizeram de louca?
Mais de dez juraram amor eterno
e construíram castelos
e com você foram morar?
Com quantas tantas você sonhou um lar?
Quantas mulheres carregaram o seu filho?
Quantas mulheres gozaram com a sua língua
entre as suas pernas
numa noite qualquer?
Quanto beijos formam uma paixão?
Quanto não?

Ao refletir e questionar sobre esta relação de poder exercida pelo masculino sobre o feminino, ao permitir a projeção de uma voz feminina, distanciada, olhando de um ponto de fora, apontando as falhas e o pouco caso do homem sobre a relação, a poetisa forja a desconstrução de um lugar comum e internalizado na mulher, um lugar de submissão e aceitação para questionar o seu direito de não mais se deixar levar, o seu direito de “trazer de volta o fogo” e de conduzir a vida que escolher. A voz enunciativa lança a certeza final do tolhimento, da anulação imposta à mulher: Não “germinaram”, não “floresceram”, não “viraram poesia”:

Quantas tantas foram nada
ou algo muito pequeno
tão sereno que não virou poesia?
Quantas delas foram sina?
Quantas mulheres foram pecados
ou pecaram ao te amar,
assim, de graça, com graça
ou não?
Quantas?
Com quantas você pretende envelhecer,
trocar carinho até morrer,
sentado numa cadeira de balanço?
Quantas mulheres te tiraram do sério?
Quantas inspiraram livros
ou fizeram feitiço?
Ou mesmo o jogo do contente?
Quantas delas eram sementes
que poderiam germinar e florescer?
Quantas mulheres te mataram e
quantas tantas lhe fizeram morrer?
Quantas?
Tantas?
(CN nº29, 2006)

E é este “germinar” e este “florescer” que cabe à poética despertar no mundo feminino adormecido ao seu redor. Cabe à escrita ampliar os rios internos em cada um, permitir que a vida

jorre em líquidos, fluidos e fogo. Permitir que o empoderamento e a liberdade alcancem as vozes caladas elevando-as a outro patamar, ampliando-as. Contar uma nova história.

Para Georges Bataille, o erotismo, apesar de ser um aspecto da vida interna do ser humano, está sempre procurando um objeto de desejo no “de fora”, embora este objeto externo responda à “interioridade do desejo”. Escolher um objeto dos desejos significa encontrar no outro algo que toque o seu interior e essa escolha nem sempre faz sentido ou segue um padrão. Nem sempre essa escolha é ocasionada pelo melhor que o outro tem ou por uma beleza sem par, ou por ser este outro uma excelente pessoa. Nem sempre essa escolha é correspondida, nem sempre ela vai gerar a felicidade.

E, segundo o autor: “O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”. (BATAILLE, 1987, p.20). Ou seja, para o ser humano, o erotismo, por envolver o seu interior, carrega uma carga maior, que vai muito além da procriação. É a busca do próprio ser.

Em um texto no qual analisa a poesia erótica nos Cadernos Negros, Luiz Silva, o Cuti, observa que, embora seja um tema recorrente na literatura desde a antiguidade, o erotismo ainda é tratado com certo receio e cuidado. E o autor afirma que: “Os movimentos sociais contemporâneos, sendo setoriais, não encaram a vida como um todo integrado. Prevalece a visão do ser humano dividido entre o corpo e a alma (ou espírito)”. E acrescenta que: “O primeiro, menos importante que o segundo, deve ser mantido sobre severo controle”. (SILVA, 2017, p.2). O corpo ainda é vigiado, controlado, regido por preconceitos e tabus que ainda teimam em sobreviver.

Porém, salienta Cuti, é preciso entender que para que haja um maior aprofundamento da consciência negra no Brasil, é necessário que ocorra uma nova concepção do corpo “distanciada da divisão do ser”. E esta possibilidade está sendo elaborada pela poesia negra contemporânea. Segundo o autor: “Se o moralismo propõe más influências deste veio erótico da Poesia Negra, lembremos que a literatura não foi feita para substituir a realidade, mas para realçá-la em seus momentos significativos”. (SILVA, 2017, p.8) E conclui: “Mas libertar de preconceitos, certamente! E, sobretudo, liberar nas palavras o erotismo e a sensualidade tolhidos pela escravidão e o racismo”. (Idem). Assim, como um veio por onde escapa e escorre letra por letra, palavra por palavra, criam-se poemas libertadores de preconceitos, pudores e tabus.

Para Octavio Paz, a poesia nos permite caminhar por um outro mundo, enxergar além do que pode ser visto, ela: “nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. (...). Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível”. (PAZ, 1994, p.11). E o autor compara essa peculiaridade da poesia com a capacidade do sonho e do encontro erótico de também despertar no humano essas intensidades de sensações. Para Paz, o erotismo pressupõe uma sede e uma necessidade de uma interação com o outro e uma busca ininterrupta por este outro, ele é “em si mesmo, desejo – um disparo em direção a um mais além”. (Idem, p.19).

E é “esse mais além” que buscamos observar nos poemas de Mel Adún. O “disparo” ao qual a poetisa recorre é a metáfora. Ao mudar os sentidos das palavras, ao fazer uso de palavras de um campo semântico em outro, a poetisa “alivia” o impacto causado pelo fazer poético erótico e instiga a imaginação.

Se, ao longo da história, vimos a dominação marcar o corpo negro como um objeto de

uso do branco, segundo Cuti: “A via erótica da poesia negra atua no sentido da ruptura com essa continuidade e de outras formas de repressão física e psicológica. Na volúpia revela o seu poder de seduzir. Reconhecer nos órgãos genitais esta capacidade é redirecionar e reavaliar hábitos e costumes.” (SILVA, 2017, p.8).

A voz enunciativa presente no poema, “rapidinha na cozinha” (2014), emana força, liberdade e empoderamento. Declara entrega e posse. É um “dar-se” sem pudores ou tabus. O subtítulo do poema, “o pão nosso de cada dia”, alude ao sexo como uma necessidade básica e de direitos adquiridos:

Rapidinha na cozinha
O pão nosso de todo dia
Dissolvo-me no seu mascavo despejado,
Enquanto aguardo que jorre em mim
Sua viscosidade quente, úmida.
Aguardo ansiosa seus afagos,
As mãos, lentamente percorrem o novo
Corpo,
O tempo é medido.
Os alisos, amassos e apertões
Evoluem para os tapas sem dor,
Dor não faz parte de nossa transação.
Os dedos são enfiados criando buracos,
buscando caminhos.
Exausta, descanso repousada.
Enquanto me observa, cresço.
Incho a olhos nus.
O pão nosso de todo dia.
(Coletânea Poética Ogum's Toques Negros, p.146).

O corpo feminino, ao dizer-se manuseado e tateado, também assume a liberdade de escolha, há um sentido de pertença, de lugar, de comunhão. Nada é feito sem seu consentimento. Ao fazer uso de um campo semântico ligado à alimentação, a poetisa desconstrói o estereótipo de “mulher – alimento” que era “banqueteada” pelo senhor que fazia uso de seu corpo escravo. Aqui a voz feminina assume um corpo dono de si, assume uma parceria e descarta o uso e o sofrimento.

Ao falar sobre os textos das escritoras negras contemporâneas, Leda Maria Martins diz que, quebrar os antigos ritos usados para ficcionar a mulher negra e: “tecer outras dobras, desdobrar seus contornos e alinhavos, ferir as imagens viciadas são atos performados por esses textos, que desvelam, na rasura dos véus da tradição poética e ficcional, outras possíveis silhuetas do feminino corpo da negrura.” (MARTINS, 1996, p.119-120). Outros véus são levantados para deixar à mostra no novo “feminino corpo da negrura” em poemas que relatam e empoderam o corpo da mulher como um lugar de fala, seu de direito.

No poema “Instante mulher”(2006), Mel Adún dá voz a uma mulher que, apesar de confessar-se só, de ainda ter o corpo atravessado pela solidão inerente à mulher e que ainda tem dificuldades para encontrar um parceiro permanente, permite-se “Tapar o buraco”, é dona de si para encontrar outros meios de suprir a solidão, mesmo que temporariamente, e aprendeu a “saborear todas as vezes que morro”. O “morrer” em cada entrega a um momento de prazer e gozo, a cada risada, a cada escolha. A mulher livre para fazer de si o que bem quer. Para, a cada

amanhecer, escolher um novo recomeço:

Instante Mulher
Com vontade apenas de boas risadas.
Do carinho descarado embaixo.
De qualquer lençol que me abrigue.
Sem brigas.
Não tenho intimidade pra brigar com você.
Exijo as boas trepadas seguidas deuteamos falsos.
Com prazer dou risada das suas piadas.
Se não me agradam não te permito repetir o prato.
Estou nesse estágio – posso escolher.
Pode falar bobagens, sentir prazer quando te molho,
Posso até bater, mas ainda não aprendi a apanhar...
E gozar.
Naquelas 4 horas tapo o buraco.
Com o nascer do dia volto a ser vazia, mas em paz.
Esperando de unhas bem feitas o próximo...
Não quero ser taxada de santa nem biscate.
Quero ser somente o que sou agora.
Amanhã sentirei saudades
Como senti ontem de mim mesma quando morri.
Aprendi a saborear todas as vezes que morro.
Morro em cada cama que deito,
Mas sou cristo todas as manhãs seguintes.
(CN nº 29, 2006)

Ao dizer-se “Cristo todas as manhãs seguintes”, a poetisa alude ao “ressuscitar-se”, à arte de recriar-se, refazendo-se sempre e sempre. A partir de seus órgãos genitais, o feminino redireciona velhos hábitos e se coloca na posição de escolher, de usar, de descartar o outro e buscar outro e outro. Tudo bem que na manhã seguinte volte “a ser vazia”, outros momentos virão, e serão igualmente saboreados, vive-se um dia por vez.

Os poemas de Mel Adún nos apresentam mulheres diferentes. É a mulher que rejeita as desculpas e que não quer mais chorar. A que “despacha” o homem, invertendo os papéis, é ela que termina a relação que não mais a satisfaz. A que questiona, que desconstrói o poder exercido pelo homem, que sai de cena, que aponta as falhas, que diz que não quer mais. É a mulher forte, guerreira, liberta. A que se permite gozar, que se entrega a quem quiser e se quiser, dona de si, senhora de seus sentimentos, de suas vontades e, principalmente de seu corpo.

A poetisa usa seu poder de escrita para fazer-se senhora de si. Dá voz a mulheres interiores, que agora deixam de ser cabisbaixas, submissas, silenciadas. Encontram forças, motivos e lugar para dizerem: “Chore-me enxurrada/eu já chorei rios por você”.

Adún confessa partir “sempre do nós” em seu labor poético. E escolhe espriar suas águas em várias direções, captando e ampliando as vozes dos “outros e outras” que, de acordo com Suely Rolnik, estão sempre deixando suas marcas nos encontros e nas relações vividas. Pudemos perceber que a escrita é, sim, uma arma poderosa que precisa e deve ser usada para que as mulheres possam elevar suas vozes acima do silêncio imposto. A escrita é, sim, um veio pelo qual o sujeito subalternizado, marginalizado e silenciado possa escoar seus sentimentos, suas frustrações e suas expectativas. Suas verdades interiores ganham força e voz através da escrita.

Observamos a escrita usada para “contar uma outra história”, para desmistificar e

romper com estereótipos internalizados, para curar feridas, para traçar novos destinos e recriar novos espaços. A mulher negra e escritora faz uso de seu traço poético para articular novas nuances na pele marcada pela escravidão, no corpo tatuado pelo preconceito, na vida solitária, na falta de amor. A mulher ganha poderes, alça voos, impõe suas verdades, vontades e desejos. São novas vozes ampliadas, novos rios escoando, novos tempos, novas esperanças.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma única história*. 2009. Disponível em: <http://www.pordentrodafriica.com/cultura/o-perigo-de-uma-historia-unica-por-chimamanda-adichie>
- ADÚN, Guellwaar, Mel Adún, Alex Ratts. (Orgs). *Ogum's Toques Negros: coletânea poética*. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2014.
- ADÚN, Mel. Instante Mulher. In: BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda. *Cadernos Negros*. N. 29. São Paulo: Quilombhoje, 2006.
- _____. “Minha escrita começa sempre do nós”. Entrevista. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200286. Acessado em 05/11/2017.
- _____. *Quantas Tantas*. In: BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda. *Cadernos Negros*. N. 29. São Paulo: Quilombhoje, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo, o proibido e a transgressão*. 2ª ed. Lisboa, 1980.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. V. 2 (A experiência vivida). Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher...por uma nova visão do mundo*. In Revista do núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Vol.5, n.10. Abril de 2013. P.199-205.
- EVARISTO, Conceição. “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face”. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, UFPB, 2005. P.201-212.
- _____. *Literatura Negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um Tigre na Floresta de Signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p.132-142.
- KINTÊ, Akins, Cuti (Orgs). *Pretumel de chama e gozo – Antologia da poesia negro-brasileira erótica*. São Paulo: Ciclo contínuo, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. *Lavar a palavra: uma breve reflexão sobre a literatura afro-brasileira*. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um Tigre na Floresta de Signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p.107-131.
- _____. “O feminino corpo da negrura”. In: *Revista de Estudos de Literatura – Dossiê América Latina*. Belo Horizonte, vol.4, out., 1996. P.111 a 121.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- ROLNIK, Suely. *Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico*. In: *Cadernos de Subjetividade PUC-SP*. São Paulo, vol.1, nº 2, 241-251, 1993.

SILVA, Luiz (Cutí). *Poesia Erótica nos Cadernos Negros*. Disponível em: [HTTP://www.quilombhoje.com.br/ensaio/cuti/textocriticoerotismocuti.htm](http://www.quilombhoje.com.br/ensaio/cuti/textocriticoerotismocuti.htm). Acessado em 18/01/2018.

O LUGAR DO CORPO FEMININO NA ESCRITA DE *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

MARISTELA KIRST DE LIMA GIROLA²⁴⁹

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo analisar o contexto de produção da obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), das autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e demonstrar como o corpo feminino é, no texto, ponto de partida e lugar preferencial para a denúncia da opressão sofrida pelas mulheres na sociedade patriarcal. A obra apresenta qualidades estéticas inovadoras temática e literariamente e importância histórica e social por representar um marco feminista em Portugal com repercussões internacionais, tomando a literatura como espaço de ação e reação. A obra é analisada a partir da teoria da literatura e dos estudos feministas, dando-se atenção para “a reivindicação obsessiva do corpo como o primeiro campo de batalha onde a revolta se manifesta” (PINTASILGO, 2010a, p. XXVIII). De acordo com Adrienne Rich (2002, p. 17), o corpo da mulher funciona como “a localização do território do qual se possa falar com autoridade como mulher”. Na obra, o corpo é material e também simbólico servindo de “metáfora de todas as formas de opressão escondidas e ainda não vencidas” (PINTASILGO, 2010a, p. XXIX). Segundo Ana Luísa Amaral (2010, p. XXI), *Novas Casas Portuguesas* foi e permanece “uma obra fundamental” na literatura portuguesa e na cultura contemporânea, “revelando-se um contributo inestimável para a história das mulheres”.

Palavras-chave: *Novas Cartas Portuguesas*. Maria Isabel Barreno. Maria Teresa Horta. Maria Velho da Costa. Feminismo.

Este ensaio tem como objetivo analisar o contexto de produção da obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), das autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e demonstrar como o corpo feminino é, no texto, ponto de partida e lugar preferencial para a denúncia da opressão sofrida pelas mulheres na sociedade patriarcal. A obra apresenta qualidades estéticas inovadoras temática e literariamente e importância histórica e social por representar um marco feminista em Portugal com repercussões internacionais, tomando a literatura como espaço de ação e reação.

Novas Cartas Portuguesas nasceu do projeto dessas três escritoras (que já haviam publicado outras obras marcantes de maneira solo), de escrever um livro a seis mãos que desafiasse os papéis sociais estipulados para as mulheres. Elas decidiram em conjunto que o fio condutor da nova obra seria o diálogo intertextual com o romance epistolar *Cartas Portuguesas* (1669), cuja autoria é controversa, pois os críticos não têm certeza se os textos são de fato da freira de Beja, Mariana Alcoforado. De qualquer forma, Mariana tornou-se uma espécie de representação da feminilidade na literatura portuguesa. Segundo Ana Luísa Amaral, as autoras montam,

²⁴⁹ Doutora e mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Autora da tese “Entre a casa e a rua: o espaço ficcional e a personagem feminina na literatura portuguesa da segunda metade do século XX”, publicada no Brasil e em Portugal, pela Editora Juruá (2013), com prefácio da Professora Catedrática Dr^a Helena Buescu (CEC- FL- Universidade de Lisboa).

desmontam e remontam a imagem de Mariana por ser o “estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa” e vão “estilhaçando fronteiras e limites, quer das temáticas, quer da própria linguagem” (AMARAL, 2010, p. XVI).

A incerteza da autoria também se torna uma questão chave na recepção de *Novas Cartas Portuguesas*, uma vez que as “três marias” jamais revelaram quem escreveu cada um dos textos que compõem as novas cartas. Além da evidente intertextualidade, do trabalho de linguagem e da problematização do conceito de autoria, que se torna autoria coletiva, literariamente, a obra ainda se destaca por não se enquadrar em nenhum gênero literário específico (nem mesmo na categoria de romance). O livro é formado pela reunião de 120 textos que entrecruzam cartas, poemas, relatórios, narrativas, ensaios e citações.

Intertextualidade, hibridez e alteridade são características presentes que se tornariam centrais para a literatura contemporânea (AMARAL, 2010), conferindo um caráter ainda atual à obra. Tematicamente, o livro faz críticas à sociedade patriarcal portuguesa, abordando temas tabus para a época, como a guerra colonial, a sexualidade feminina e o estatuto social das mulheres. A ênfase que os textos dão ao corpo feminino, a partir da perspectiva das mulheres, gerou um verdadeiro escândalo naquela época. Portugal vivia sob uma ditadura fascista e as autoras foram acusadas de pornografia e de ultraje à moral pública. Segundo Maria Graciete Besse (2006, p. 1-5), a publicação do livro, em plena primavera marcelista, funcionou como um ato político simbólico que provocou uma feroz reação.

Em 1972, ano de lançamento do livro, não havia censura prévia, mas, após a publicação, a obra foi recolhida e proibida. As autoras foram interrogadas, ameaçadas e processadas. Só escaparam do julgamento marcado para maio de 1974, porque a Revolução de Abril veio antes.

As autoras, durante dois anos, ficaram proibidas de deixar o país e de terem os seus nomes mencionados pelos jornais. Por causa da censura prévia à imprensa, o impacto, em Portugal, foi pequeno, pois qualquer notícia a respeito das *Novas Cartas Portuguesas* era cortada. No entanto, fora do país, foi diferente. O livro tinha chegado a Simone de Beauvoir, a Christiane Rochefort e a Marguerite Duras, entre outras. Gerou-se um movimento de contestação: faziam-se manifestações, marchas e a embaixada portuguesa na Holanda chegou a ser ocupada. O livro, segundo Amaral (2010, p. XXI), foi e permanece “uma obra fundamental” na literatura portuguesa e na cultura contemporânea, “revelando-se um contributo inestimável para a história das mulheres”. Além disso, “desestabilizou o tecido político e social português e, ao chamar a atenção de outros países, ajudou a denunciar o regime fascista ao mundo” (AMARAL, 2010, p. XXIV).

Neste ensaio, dar-se-á especial atenção à reivindicação do direito de falar do corpo feminino que é um dos aspectos passíveis de análise da obra. De acordo com Maria de Lourdes Pintasilgo, há no livro “a reivindicação obsessiva do corpo como o primeiro campo de batalha onde a revolta se manifesta” (2010a, p. XXVIII). De acordo com a crítica, a uma primeira leitura, tudo parece concentrar-se na materialidade dos atos, nas sensações, nas expressões físicas, mas há algo também da dimensão simbólica em que “se reconhecem mulheres de todos os continentes e classes sociais” (PINTASILGO, 2010a, p. XXIX). Dessa forma, a uma segunda leitura, pode-se perceber o corpo como “lugar preferencial da denúncia da opressão das mulheres”, funcionando como “metáfora de todas as formas de opressão escondidas e ainda não vencidas” (PINTASILGO, 2010a, p. XXIX).

Por que as autoras escolheram o corpo como elemento propulsor da escrita, dentre outros temas possíveis? Pintasilgo afirma que a opção por falar do corpo sobrevém do fato de ser

o corpo algo do domínio privado e as autoras querem “fazer estalar a hipocrisia que cobre essa zona privada” (2010a, p. XXIX). Além disso, a alienação do corpo é o tópico preferido pelas escritoras para, a um só tempo, discorrer acerca da opressão e da revolta, da sujeição e da autonomia das mulheres (PINTASILGO, 2010a, p. XXVIII).

A escolha feita pelas autoras de centrar os textos na inscrição do corpo feminino está de acordo com as teses feministas, que foram influenciadas pelas ideias fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty, ao valorizarem o sujeito-corpo e a percepção, servindo de ponto de partida para os debates feministas. Para o filósofo (MERLEAU-PONTY, 1990), é a percepção e não o pensamento, como apregoava Descartes, que estabelece um elo entre o mundo e a consciência. Para compreendermos a importância do corpo para a construção do feminismo, é útil o conceito de “corpo-próprio” proposto por Merleau-Ponty, entendendo-se por essa concepção o “meu corpo, o corpo que eu vivo, que eu sou e que eu tenho, o qual se conduz como sujeito agente dos meus desejos, intenções e movimentos” (SOMBRA, 2006, p. 19).

A fenomenologia faz-se presente no discurso de pensadoras como Simone de Beauvoir (s/d, v. I, p. 54) que define o corpo como elemento essencial da situação feminina, “se o corpo não é uma coisa, é uma situação: é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos”, mas se “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo (...) não é ele tampouco que basta para a definir”, pois “ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 57). Assim, Beauvoir entende o corpo como elemento essencial para compreender a situação da mulher, mas não para defini-la totalmente.

A formação de uma identidade feminina a partir do corpo e da libido justifica-se pela necessidade inicial de situar, de estabelecer um lugar de onde fala a mulher. De acordo com Adrienne Rich (2002, p. 17), o corpo da mulher funciona como “a localização do território do qual se possa falar com autoridade como mulher. Não transcendendo este corpo, mas sim reclamando-o”. A estudiosa (RICH, 2002, p. 18) propõe o “começar com o material” como uma forma de opor-se à “idolatria das ideias puras, contra a crença que as ideias têm vida própria e que flutuam sobre as cabeças das pessoas vulgares- das mulheres, dos pobres, dos não iniciados”. Dessa forma, valoriza-se a percepção e a experiência empírica.

Para Elaine Showalter (2002, p. 41), a necessidade da crítica feminista de reafirmar “a autoridade da experiência” objetivou fazer frente à “crítica científica [que] tudo fazia para se expurgar do subjetivo” e se afigurou mais do que em “impasse teórico” em “uma fase evolutiva”. Segundo Gisela Bock (2008, p. 80), “mais recentemente, a investigação, tendo como tema o corpo das mulheres, tem vindo a demonstrar até que ponto este é historicamente condicionado e dependente do contexto cultural”.

Segundo Griselda Pollock (2002, p. 200),

Os novos feminismos são, de maneiras significativas, uma política do corpo – em campanhas em torno da saúde e das reivindicações para as sexualidades femininas, a luta contra a violência e a agressão, bem como contra a pornografia, as questões sobre a maternidade e o envelhecimento. A nova política articula a especificidade do feminino numa relação especial com a problemática do corpo, não como uma entidade biológica, mas como a imagem fisicamente construída que fornece uma localização e, simultaneamente, imagens dos processos do inconsciente relativas ao desejo e à fantasia. O corpo é uma construção, uma representação, um local onde a marca da diferença sexual é inscrita (...) o corpo é precisamente um ponto de transação entre o

sistema social e o sujeito, entre o que é classicamente apresentado como um interior íntimo ou privado e um exterior público ou social. O corpo semiotizado, como uma figura de discurso e organização política, desgasta essa oposição que tem moldado a concepção da política de libertação.

Showalter (2002, p. 52) salienta que “as ideias sobre o corpo são fundamentais para a compreensão do modo como as mulheres conceptualizam a sua situação na sociedade”, entretanto, “não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediatizada por estruturas linguísticas, sociais e literárias”. Daí, advém a preocupação de muitas escritoras com a necessidade de transformação da linguagem. Ao pensar sobre “qual a diferença da escrita das mulheres?” (SHOWALTER, 2002, p. 45), surge o conceito de *écriture féminine* como inscrição do corpo feminino e da diferença feminina na linguagem.

Nisso, segundo Pintasilgo (2010b, p. XLV), *Novas Cartas Portuguesas* são “pioneiras”, inscrevendo-se na grande corrente da literatura feminista “em que a relação da mulher à escrita é um dos grandes temas explícitos ou implícitos”. O corpo e a palavra fazem-se essenciais na escrita das novas cartas como já se anuncia no primeiro texto do livro:

Pois que toda literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 3)

É exatamente o “campo do sujeito e do signo” (POLLOCK, 2002, p. 214) que se constitui em espaço para a revisão feminista da representação da mulher e da ruptura entre o espaço público e o espaço privado. O corpo permite o ato de escrever. O escrever possibilita a reivindicação, a inscrição e a reescrita do corpo feminino pelas próprias mulheres, tornando-se o corpo da escrita o espaço de ação e de reação a todas as formas de violência, um reposicionar-se no mundo, uma resistência e uma luta que permanecem.

Cabe destacar que a obra não se limita a subscrever teorias feministas ou a exaltar valores femininos, antes abre espaço “para questões da ordem do universal, que ultrapassam uma ideia cristalizada de mulher” (AMARAL, 2010, p. XX), permanecendo, dessa forma, extremamente atual, e não um livro datado como alguns leitores podem pensar. *Novas Cartas Portuguesas* lidam literariamente não só com o corpo da mulher, mas com o “corpo social do discurso” (SEIXO, 1998 *apud* AMARAL, 2010, p. XX), construindo “instâncias de disrupção e transgressão raramente vistas na literatura ocidental” (AMARAL, 2010, p. XX), que problematizam a definição de gêneros literários e se constituem em “uma nova forma de dizer a pessoa humana e o seu modo de estar no mundo” (PINTASILGO, 2010a, p. XXVII).

Amaral (2010, p. XXI) explicita bem os fatores que tornam este livro tão especial:

Novas Cartas Portuguesas afirma-se como um libelo contra a ideologia vigente no período pré-25 de Abril (denunciando a guerra colonial, o sistema judicial, a emigração, a violência, a situação das mulheres), revestindo-se de uma invulgar originalidade e actualidade, do ponto de vista literário e social. Comprova-o o facto de poder ser hoje lido à luz das mais recentes teorias feministas (ou emergentes dos Estudos Feministas, como a teoria *queer*), uma vez que resiste à catalogação, ao dismantelar as fronteiras entre os gêneros narrativo, poético e epistolar, empurrando os limites até pontos de fusão. Comprova-o o facto de, passados mais de trinta anos, vir ao encontro de

questões prementes na agenda política actual, como a feminização da pobreza, identificada como obstáculo à promoção da paz e ao desenvolvimento mundial. Pelo seu amplo significado em termos políticos e estéticos, o livro foi – e permanece – uma obra fundamental na nossa literatura e cultura contemporâneas, revelando-se um contributo inestimável para a história das mulheres, no sentido mais lato, e para as questões relativas à igualdade e à justiça.

É preciso ressaltar que a obra *Novas Cartas Portuguesas* ainda merece ser lida e relida, pelas mulheres, pelos homens, e estudada e discutida, não só por se constituir em um marco histórico e social de grande importância, suscitando valiosos debates no âmbito do feminismo, mas também, e principalmente, pelas suas qualidades literárias, estéticas e vanguardistas, anunciando já a alteridade, a hibridiz e a intertextualidade que marcariam a produção literária contemporânea, conforme explicitado por Amaral (2010).

O livro marcou a formação de leitores e de futuros escritores, como Inês Pedrosa, por exemplo, que já afirmou ter sido a leitura de *Novas Cartas Portuguesas* talvez a mais impactante e arrebatadora de sua vida, tendo encontrado o livro, então proibido, escondido em uma gaveta na escrivaninha de seu pai.²⁵⁰

Por fim, conclui-se esta reflexão, acrescentando que a originalidade da obra ainda reside, segundo Pintasilgo (2010b, p. XXXI), em mais um aspecto por ela levantado: “Pela primeira vez na história do movimento feminista e da sua expressão literária a cumplicidade entre as mulheres foi ao mesmo tempo sujeito e objecto de toda a trama de um livro. Aí reside a sua espantosa originalidade.” Assim, com algumas palavras derradeiras do próprio livro, *Novas Cartas Portuguesas*, em que as autoras buscam o estabelecimento do valor da sororidade por meio da escrita e das confidências, encerra-se este ensaio:

Escreve-vos, irmãs, carta última, porque muito instou comigo uma de vocês para que o fizesse. Falta-me, pois, a vontade de vos dizer: acabámos e tirámos disso conclusões: assim como me falta coragem de unir minhas mãos às vossas a fazer convosco uma rosa de riso. Também me falta a vontade de vos (nos) acusar, empurrar, cravando devagar as palavras na vossa (minha) pele. O que nos resta depois disto? Mas o que nos restava antes disto? Penso que bastante menos: muito menos, mesmo. (...) E hoje (como tantas vezes) vos confesso a minha perplexidade perante o mundo, o meu medo, a minha raiva, a minha voracidade de tudo. O meu amor nunca cansado mas inútil. Desacerto das coisas e nas pessoas... E em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos desamparadas. (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 304)

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa Amaral. Breve introdução. In: BARRENO, Maria Isabel. HORTA, Maria Teresa. COSTA, Maria Velho. **Novas Cartas Portuguesas**. Edição Anotada. Alfragide: Dom Quixote, 2010, p. XV-XXVI.

BARRENO, Maria Isabel. HORTA, Maria Teresa. COSTA, Maria Velho. **Novas Cartas Portuguesas**. Edição Anotada. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

²⁵⁰ Esta revelação foi feita por Inês Pedrosa, escritora lusa, em mesa redonda promovida pelo V Colóquio Internacional de Literatura e Gênero e II Colóquio de Imprensa Feminina, promovido pela UESPI e realizado em outubro de 2020.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. v. I. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

BESSE, Maria Graciete. As novas cartas portuguesas e a contestação patriarcal. **Latitudes**. Paris, n. 26, abr. 2006. p. 1-5.

BOCK, Gisela. Questionando Dicotomias: perspectivas sobre a história das mulheres. In: CRESPO, Ana Isabel. MONTEIRO-FERREIRA, Ana. COUTO, Anabela Galhardo. CRUZ, Isabel. JOAQUIM, Teresa. (Orgs.). **Variações sobre sexo e gênero**. Lisboa: Horizonte, 2008.

MACEDO, Ana Gabriela. Os estudos feministas revisitados: finalmente visíveis? In: BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel. (Orgs.) **Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2.ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. Pré-Prefácio (leitura breve por excesso de cuidado). In: BARRENO, Maria Isabel. HORTA, Maria Teresa. COSTA, Maria Velho. **Novas Cartas Portuguesas**. Edição Anotada. Alfragide: Dom Quixote, 2010a.

_____. Prefácio (leitura longa e descuidada). In: BARRENO, Maria Isabel. HORTA, Maria Teresa. COSTA, Maria Velho. **Novas Cartas Portuguesas**. Edição Anotada. Alfragide: Dom Quixote, 2010b.

POLLOCK, Griselda. A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte. Trad. Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Lisboa: Cotovia, 2002, p. 200.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização (1984). Trad. Maria José da Silva Gomes. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Lisboa: Cotovia, 2002.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no deserto. Trad. de Margarida Esteves Pereira. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Lisboa: Cotovia, 2002.

SOMBRA, José de Carvalho. **A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty**. São Paulo: UNESP, 2006.

A MULHER POR TRÁS DA OBRA: DEBORAH BRENNAND EM “CLARIDADE”

BÁRBARA MAGALHÃES TAVARES RODRIGUES²⁵¹

WALTER VALDEVINO DO AMARAL²⁵²

RESUMO: Com este trabalho, pretendemos compreender a poetisa Deborah Brennand através da sua escrita na obra “Claridade”, publicado no ano de 1996. Acreditamos que, através deste livro, podemos fazer uma leitura sobre a subjetividade da autora, uma vez que, suas páginas estão repletas de elementos que marcaram sua personalidade. Como sabemos, até fins do século XIX, os espaços da escrita, artes e movimentos artísticos, em geral, não eram destinados às mulheres, que, por sua vez, ficavam reservadas aos espaços domésticos e na subalternidade. Todavia, o advento da modernidade instaurada no Brasil, no início século XX, possibilitou que as mulheres passassem atuar com mais expressividade em espaços que não fossem seus lares. Acreditamos que, mesmo Deborah não tendo uma escrita com teor revolucionário e, sim, mais intimista, a pesquisa se faz necessária para uma maior compreensão acerca da biografia da poetisa e, também, visibilidade da mesma no campo da literatura pernambucana do século passado, visto que, pouco foi produzido sobre a mesma até o presente momento. Deborah Brennand foi uma poetisa recifense que ingressou na Academia Pernambucana de Letras em 2007, ocupando a cadeira de número 37. Para compreendermos e analisarmos a trajetória da escritora, utilizaremos como propostas teóricas e metodológicas, as contribuições do historiador Benito Bisso sobre biografia, a historiadora Mary Del Priore para compreendermos as problematizações acerca da escrita de biografias femininas e o historiador Roger Chartier a partir do conceito de representação e da relação entre a obra e autor/a.

PALAVRAS-CHAVE: Periódicos; Literatura; Biografia; Intelectuais.

A IMPRENSA E OS PERIÓDICOS

Considerando o objetivo dessa pesquisa em dar ênfase e analisar a trajetória biográfica da poetisa Deborah Brennand a partir de matérias publicadas no jornal “Diário de Pernambuco”, se faz necessário realizarmos uma breve introdução sobre a história da imprensa, focando em como a mesma pode ser utilizada como fonte de estudos para a historiografia. De praxe, os periódicos vêm carregados de ideias e, portanto, suas matérias podem ser consideradas representações simbólicas de uma determinada época, dessa forma, Thompson (2002, p. 79) entende que elas são “um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros”.

Na década de 1970 a imprensa começou ser mais utilizada como objeto de estudo histórico, exatamente durante a terceira geração dos *Annales*, que vai de 1968 a 1989, a qual incluiu novas perspectivas metodológica de outras Ciências Humanas, contribuindo com que o/a

²⁵¹ Graduanda em Licenciatura Plena pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Membro do Cactos - Núcleo Unicap de Estudos de Gênero. E-mail: barbaram.tavares@outlook.com.

²⁵² Docente do Curso de História da Universidade Católica de Pernambuco. Coordenador do Cactos - Núcleo Unicap de Estudos de Gênero. E-mail: walter.amaral@unicap.br.

historiador/a repensassem a disciplina e seus limites. Além, é claro, da alteração da concepção do que é documento e as críticas que devemos fazer ao mesmo.

Com o fortalecimento da História Cultural, especificamente pós-movimentos de maio de 1968, o quadro da historiografia brasileira passou por alterações em sua relação aos periódicos como documento-fonte. Nas palavras da historiadora Tania Regina de Lucca,

Reconhecia-se, portanto, a importância de tais impressos e não era nova a preocupação de se escrever a História da imprensa, mas relutava-se em mobilizá-los para a escrita da História por meio da imprensa”. Entre os diversos fatores que causaram essa relutância, estava o fato de que se havia criado uma hierarquia documental, onde os periódicos se encontravam desqualificados para uma “recuperação do passado (LUCCA, 2005, p. 111).

É importante frisarmos que, o jornalismo e a literatura são atividades que se confundem, se complementam e que, muitas vezes, trocam de lugar. Isso porque ambos trabalham com os dois principais elementos inerentes à palavra escrita: o real e o ficcional. Em fins do século XIX até meados do XX, muitos dos escritores brasileiros publicaram seus textos em periódicos, tornando-se mais reconhecidos por intermédio destas publicações, portanto, se faz presente um tipo de utilização da imprensa que faz destes impressos, a um só tempo, fonte e objeto de pesquisa historiográfica, rigorosamente inseridos na crítica competente (LUCCA, 2005, p. 141).

A chamada opinião pública, não é recente no jornalismo e suas principais características datam das duas primeiras décadas do século XIX. Antes dessa incursiva no campo político, os jornais brasileiros tiveram um destacado papel da divulgação da literatura, havia uma relação estreita dos livros com os periódicos, até porque, ambos poderiam ser definidos e/ou compreendidos como imprensa.

No Brasil, o processo de divulgação do jornal impresso aconteceu somente no século XIX, com a chegada da família imperial portuguesa em 1808. A partir deste episódio, fez-se necessário a criação da imprensa Régia, tipografia oficial do império. Além da imprensa Régia, ocorreu a circulação do jornal “Correio Braziliense”, de Hipólito da Costa, o qual tinha sua impressão na Inglaterra como maneira de evitar possíveis censuras e, por isso, chegava ao Brasil com certo atraso.

No que diz respeito ao periódico que iremos utilizar como fonte documental neste trabalho, o “Diário de Pernambuco”, ressaltamos que, o mesmo surgiu em 7 de novembro de 1825, em uma pequena casa situada na rua direita, nº 267, no bairro do Recife; sendo ele o 24º jornal a surgir desde o início da imprensa em Pernambuco. Publicado todos os dias da semana, com exceção do domingo, o periódico tinha como foco os anúncios, como: leilões, alugueis, roubos etc. Seu idealizador e proprietário era Antonino José de Miranda, o qual, anteriormente, havia participado de outro periódico liderado por Frei Caneca, no qual eram divulgadas as ideias que deram origem à Confederação do Equador em 1824. O “Diário de Pernambuco” é atualmente o jornal mais antigo em circulação ininterrupta da América Latina. Ressaltamos que, o mesmo apoiou a ditadura civil-militar no Brasil, não tecendo críticas a este regime político; e, constantemente, sempre se colocou como oposição aos governantes de esquerda e/ou de caráter populista, característica que leva até aos dias de hoje, sendo um jornal amplamente consumido pela elite recifense.

A MULHER POR TRÁS DA OBRA

Em 12 de fevereiro de 1927, no Engenho de Lagoa do Ramo, município de Nazaré da Mata, Zona da Mata Norte pernambucana, nasce a poetisa Deborah Brennand. No início de sua juventude, foi para a cidade do Recife com intuito de cursar Direito, na Faculdade de Direito do Recife (UFPE), contudo, não chegou a concluir o curso. Voltou para a sua terra natal, passando boa parte de sua vida no engenho, onde trabalhou como empresária rural; criando gado, participando de exposições e feiras nas quais geralmente ganhava o primeiro lugar, deixando os demais empresários da região, em sua maioria homens, intrigados por perderem para uma mulher.

Além do fato deles não aceitarem perder para uma mulher, os empresários acreditavam que aquele espaço não era propício para as mulheres, chegando várias vezes tentar boicotar os eventos nos quais Deborah participava, mas sem sucesso. A poetisa fazia disso um *hobbie*, cuidar dos animais para ela era uma forma de distração, ao mesmo tempo, esta atividade a deixava mais conectada com a natureza, o que fica perceptível em suas falas e obras. Casada com o artista plástico Francisco Brennand, Deborah teve duas filhas, Maria da Conceição e Maria Helena.

A poetisa estreou na literatura com a obra “O punhal tingido ou O livro de horas de Dona Rosa de Aragão”, publicado em 1965, pelo “Jornal do Comércio”, mesmo ano em que surgiu na cidade do Recife, um grupo de jovens poetas e poetisas como Alberto da Cunha Melo, Janice Japiassu, Marcus Acioly, Carlos Cordeiro, Jaci Bezerra, Ângelo Monteiro, entre outros, que se autodenominaram Geração 65.

A escrita da poetisa tem um tom doloroso, sensível e, ao mesmo tempo, forte, no entanto, é igualmente mágico sentir a metáfora que emana de seus versos e emociona os/as leitores/as. A sua leitura nos traz contrastes de sombra e de luz, de sentimentos profundos e da dor. Em todos os seus textos sentimos a presença da espera, um tema recorrente em suas obras. Deborah é claro-escuro, saída-espera, dor-delícia.

Sobre suas poesias, ela mesma declarou certa vez que: “Eu não sei porque comecei a escrever poesia. É uma questão de sobrevivência. O pássaro sabe porque voa? Não. Então eu também não sei [porque escrevo]” (BRENNAND, in: LETRAS VERDES, 2006). Afeita a encarar a poesia muito mais como um “hábito natural” e espontâneo, além do seu primeiro livro, Deborah teve mais sete livros publicados, sendo eles: “Noites de Sol ou As Viagens do Sonho” (1966), “O Cadeado Negro” (1971), “Pomar de Sombras” (1995), “Claridade” (1996), “Maçãs Negras” (2001), “Letras Verdes” (2002) e “Tantas e Tantas Cartas” (2003).

Destas oito obras, duas viraram curtas-metragens, ambos dirigidos e roteirizados por sua própria neta, Deby Brennand. “Letras Verdes” foi a primeira a virar roteiro de filme, um documentário. O documentário foi lançado ano de 2006, contando com imagens da época em que Deborah Brennand ainda vivia em sua fazenda, cuidando dos seus animais, onde recebia seus/as amigos/as para fartos almoços. A segunda obra a virar roteiro de filme foi “Tantas e Tantas Cartas”, também produzido por sua neta, mas desta vez focando na imagem da Deborah e nas cartas que a mesma escreveu e recebeu ao longo da sua vida.

Em 24 em setembro de 2007, a escritora foi eleita para a cadeira de número 37 da Academia Pernambucana de Letras, tomando posse em 18 de outubro de 2007, sendo recebida por outra imortal, a escritora Maria do Carmo Barreto Campello de Melo, que discursou em homenagem à nova imortal. A trajetória de Deborah foi repleta de momentos em família no engenho da Lagoa do Ramo, onde viveu boa parte da sua vida adulta com sua família. A escritora

faleceu no dia 26 de abril de 2015 aos 88 anos, em Piedade, bairro de Jaboatão dos Guararapes, vítima de uma falência múltipla de órgãos.

DEBORAH E O “DIÁRIO DE PERNAMBUCO”

Ela apareceu pela primeira vez no “Diário de Pernambuco”, no ano de 1965, em uma reportagem assinada por Roberto Alvim Corrêa, importante escritor, editor e professor francês, porém estabelecido no Brasil. Nesta matéria, escrita no Rio de Janeiro para o “Diário de Pernambuco”, Roberto afirmou que Deborah “fala uma língua que não se decifra em um dia”, a sua leitura o surpreende e torce para que não deixe nunca de surpreender.

Em 1972, ocorreu o casamento de Maria Helena Brennand, filha da poetisa, a festa é noticiada no “Diário de Pernambuco” por ser considerado um evento importante para a elite recifense, no qual diversas personalidades da cena artística e política pernambucana compareceram. A notícia ocupou pouco mais de meia página, na qual ressaltamos um pequeno trecho, presente na legenda abaixo da foto de Maria Helena com a mãe.



Quatro flagrantes do grande acontecimento do sábado que passou: a noiva, com seu bellissimo vestido, criado por Mary Angélica; os noivos durante a cerimônia religiosa e Nenen Brennand, ao lado de seu pai e de sua mãe, pintor e sra. Francisco (Deborah) Brennand

Imagens 1 e 2: Casamento de Maria Helena Brennand. Acervo da Hemeroteca Digital.

Como podemos perceber nas imagens acima, o jornal não se refere à Deborah Brennand diretamente, e sim, ao seu marido, Francisco Brennand, excluindo toda e qualquer possibilidade de se referir a ela como uma poetisa que foi. Como já afirmamos anteriormente, nesta pesquisa pretendemos desenvolver uma análise de uma trajetória biográfica feminina, a qual está fundamentada na necessidade de entender e reconceituar a problemática da subjetividade feminina através de algumas matérias publicadas no “Diário de Pernambuco”. Portanto, acreditamos ser imprescindível pontuarmos questões como essas, que para muitos podem passar despercebidas, uma vez que, nem o escritor nem a redação do jornal se preocuparam em se retratar à Deborah como uma figura de destaque nas artes, ficando ela as sombras de um homem.



Imagem 3: Acervo da Hemeroteca Digital.

— É verdade que você é muito mais rural do que urbana?
D. B. — Sòmente rural. Gosto de imaginar as raizes na profundeza da terra, de ver as ervas e as pedras, de seguir margens de rios e olhar estrélas, de decifrar o tempo nas fólhas enquanto longe pastam rebanhos e vóa a borboleta da sombra.

Imagem 4: Acervo da Hemeroteca Digital.

Em entrevista concedida a Renato Carneiro Campos, importante escritor da época que, a qual estava focada nas poesias que Deborah havia publicado no próprio jornal, em meio às diversas perguntas respondidas, ela esclarece que se considera rural, dado a sua vivência no Engenho Lagoa do Ramo. Em suas respostas durante a entrevista, fica claro de qual local vem sua inspiração para as poesias que escrevia, as quais possuem um caráter naturalista e selvagem, sempre em comunhão com a natureza, mesmo que essa combinação seja um pouco dolorosa e solitária.

Não é fácil se fazer uma entrevista com Deborah Brennand. Gosta de ser notícia e aparecer nos jornais apenas através dos seus versos. Ama o seu exílio lírico no engenho S. Francisco, cuidar dos seus jardins, apurar a seleção do seu gado Nelore, um dos melhores rebanhos do Nordeste brasileiro. Menina de engenho, em Nazareth da Mata, filha única, uma solidão aumentada, acostumou-se a tirar brinquedos de dentro de si mesma, a ver reis embuçados em nuvens, cores simbolizando objetos e pessoas, animais com alma de gente, árvores e águas encantadas. Há alguma coisa nela da paixão

Imagem 5: Acervo da Hemeroteca Digital.

Na imagem acima, podemos observar as considerações realizadas por Renato Carneiro Campos acerca da entrevista concedida por Deborah Brennand. Ele deixa claro que não foi fácil entrevistar a poetisa, visto a sua timidez, bem como o seu modo de vida, longe da cidade e dos seus holofotes. Apesar de tudo, através da entrevista e do breve relato do escritor, foi possível constatarmos exatamente como Deborah e sua poesia eram vistas e compreendidas. Bem como, a sua vivência pessoal, desde a infância, influenciou a poetisa, que derramou toda a sua experiência em seus escritos, seguindo a linha órfico-mítica, em que a poetisa se assumia como um novo “Orfeu” cuja temática não seria somente revelar as belezas da terra, mas também, desejando fazer o reencontro do homem consigo mesmo, em sua solidão, longe das cidades.

Sobre a escrita de Deborah, muitos especialistas e intelectuais da área da literatura, desenvolveram diversas críticas e comentários, o que contribuiu para que ela fosse manchete de jornais e, conseqüentemente, para uma maior visibilidade, principalmente nos primeiros dez anos de sua carreira. A imortal era vista com bastante prestígio entre seus pares, diversos escritores/as buscaram expressar em palavras o que a sua poesia de representava. O próprio Renato Carneiro Campos chegou a afirmar que: “os poemas de Deborah procuram expressa um incomunicável segredo” (CAMPOS,1965).

CONSIDERAÇÕES

Sobre os estudos historiográficos voltados para a temática das mulheres, a historiadora Joan Scott afirma que, inscrever as mulheres na História implica necessariamente na redefinição e no alargamento das noções tradicionais daquilo que é historicamente importante, que, aqui, é a História das Mulheres, tendo em vista que durante séculos sempre foi imposto às mulheres o papel da submissão e passividade (Cf. SCOTT, 1995). Para nós, as aparições de Deborah Brennand nos periódicos, contribuem para quebrar com essa lógica, produto das normas da cisheteronormatividade.

Portanto, após o que foi aqui exposto, verificamos a importância de Deborah Brennand para o mundo das Letras e o seu reconhecimento através do jornal “Diário de Pernambuco”, que publicou inúmeras de suas poesias, permitindo-nos perceber que a literatura ocupou algumas colunas de periódicos, que contribuíam para a divulgação de autores/as locais e regionais, como foi caso de Deborah Brennand.

Por fim, acreditamos que, através desta pesquisa, foi possível percebermos algumas dimensões do passado, através da trajetória dessa personagem. Sendo o jornal palco dos acontecimentos mais importantes na vida da escritora, como publicação de livros, entrevistas, aparição em eventos sociais e familiares, contribuindo para que ela recebesse certa notoriedade aos leitores/as deste periódico.

REFERÊNCIAS

A LITERATURA pernambucana perde Deborah Brennand. **Jornal do Comércio** [JC on-line]. Recife, 28 abr. 2015. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2015/04/28/a-literatura-pernambucana-perde-deborah-brennand-178656.php>>. Acesso em: 20 out. 2020.

BRENNAND, Deborah. **Claridade**. Recife: Bagaço, 1996. 58p.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

HEMEROTECA DIGITAL. **Diário de Pernambuco**. Recife, 26 de agosto de 1971. Nº 15.

HEMEROTECA DIGITAL. **Diário de Pernambuco**. Recife, 12 de setembro de 1972. Nº 29.

LETRAS VERDES. Direção: Deby Brennand. Produção: Julianne Carmo. Recife (PE): Tissue, 2006.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martins, 2005.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. (org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-153.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>>. Acesso em: 11 out. 2020.

THOMPSON, John Brookshire. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2002.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

UMA LEITURA SOBRE A SEXUALIDADE DA MULHER OITOCENTISTA EM *LÉSGBIA*, DE MARIA BENEDITA CÂMARA BORMANN (DÉLIA)

PAMELA RAIOL RODRIGUES (UFPA)

RESUMO: Em meados do século XIX, no Brasil, o comportamento recluso das mulheres pertencentes à elite socioeconômica começou a ser alterado, visto que elas passaram a receber uma melhor educação e a frequentar espaços públicos, antes resguardados apenas aos homens. Apesar deste avanço, o modelo de feminilidade continuou baseado no recato e o casamento era considerado o ápice social para essas mulheres. Considerando tal contexto, propomos uma leitura crítica acerca da sexualidade da protagonista do romance *Lésbia* (1890), de Maria Benedita Câmara Bormann, conhecida também como Délia. Nessa obra, a heroína é uma mulher de classe média alta chamada Arabela que, após se separar do marido, transforma-se em escritora, adotando o nome Lésbia. Essa mudança em sua jornada também aponta na direção de novas experiências amorosas, o que, para uma personagem feminina de romance oitocentista, era incomum. Em nosso trabalho, analisamos as vivências amorosas da protagonista, no intuito de observar como a escritora construiu a sua personagem feminina no campo sexual e afetivo. À luz do contexto histórico e dos estudos sobre a mulher de elite oitocentista, verificamos que, para os moldes em que as personagens femininas eram criadas à época, essa personagem rompe barreiras sociais e evidencia um progresso nas representações da mulher no campo literário.

Palavras-chave: *Lésbia*, Literatura oitocentista, sexualidade.

Primeiras palavras

Neste trabalho, faremos a leitura dos amores da personagem Lésbia, protagonista do romance homônimo, publicado em 1890 por Maria Benedita Bormann. Ressaltamos que, no século XIX, conforme Mary Del Priore (2014), o amor entre homem e mulher seguia os costumes da época, isto é, da parte feminina, deveria o sentimento ser respeitoso e recatado; já da parte masculina, deveria haver certo tipo de ternura inspirada pela “fragilidade” do sexo oposto. Estes ideais não foram retratados no romance de Délia aqui estudado, pelo contrário, a autora inova ao trazer em seu texto vivências distintas do padronizado e nosso intuito neste texto é fazer observações sobre essa questão.

Os amores de Lésbia

O romance se inicia com a separação da protagonista, Arabela, que vivia um casamento infeliz permeado de problemas. Nessa situação, é importante destacar que a personagem transgrediu uma regra social, visto que “o casamento representava, no quadro da época, a aspiração modelar da maior parte das moças” (STEIN, 1984, p. 31), portanto, permanecer solteira não era positivo para a elite oitocentista. Além disso, Del Priore (2014, p. 12) pontua que as mulheres deveriam “fazer o trabalho de base para todo o edifício familiar – educar os filhos segundo os preceitos cristãos, ensinar-lhes as primeiras letras e atividades, cuidar do sustento e da saúde física e espiritual deles, obedecer e ajudar o marido”.

Ainda sobre isto, Maria Rita Kehl (2008, p. 48) destaca que a feminilidade era construída como um conjunto de predicados que promovia uma perfeita adequação entre as mulheres: “a fim de melhor corresponder ao que se espera delas [...], pede-se que ostentem as virtudes próprias da feminilidade: o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos e necessidades dos homens e, a seguir, dos filhos”. Portanto, não faltam referências sobre os papéis ditados para as mulheres oitocentistas e, sabendo quais são eles, observamos as transgressões de valores feitas pela protagonista de Délia mais claramente.

Sobre o marido de Arabela, é significativo destacar que ele também possui comportamento fora do padrão, pois, em várias passagens do romance, ele mostra um não contentamento com a instrução da esposa. Pelo contrário, ele demonstra se aborrecer quando a protagonista chama a atenção para o que ela sabe. Em nossos estudos sobre o padrão feminino da elite oitocentista, verificamos que a mulher estudava apenas por ser ela a primeira educadora dos filhos e para bem representar o marido. Dessa maneira, o esposo tem atitudes não esperadas por ser ele um homem de elite. A voz narrativa nos conta:

Quando Bela se deixava arrastar pelo entusiasmo, falando com judiciosa eloquência (sic) empalidecia ele e zombava: - És uma insuportável! uma preciosa ridícula! Ao ouvir estas palavras pela primeira vez, chorou a mísera de despeito e tédio; *devendo a elevação de seu espírito lisonjear a vaidade do marido, irritava-o apenas*, o que demonstrava a pequenez desse néscio, que ela se envergonhava de haver escolhido para companheiro. (BORMANN, 1998, p. 40, grifo nosso).

Neste trecho, sublinhamos a ideia de que o marido deveria se sentir lisonjeado por ter se casado com uma mulher cujo espírito era “tão elevado”, entretanto, ele apenas sentia irritação, afastando-se do que era esperado para si. Sobre isto, a falta de reconhecimento dos talentos da esposa pode ser explicada nos momentos em que ele é descrito como “néscio”, “bilioso”, “grosseiro” e “bestial”. Embora esse companheiro só tenha trazido insatisfação e vergonha à Bela, ela sente pelo fim da união. A moça e seus pais vivem dias de tristeza após o rompimento, visto que o casamento era a maior aspiração da mulher de elite, como Ingrid Stein registra (1984, p. 30), “da alternativa entre o celibato e o matrimônio, este último é o que representava a perspectiva ideal de aceitação social para o indivíduo do sexo feminino”.

Após a decepção, Bela conhece Sérgio de Abreu, seu segundo amor, de quem, se ela previsse o futuro, fugiria. É desta forma que a narradora do romance caracteriza a entrada desse homem no enredo e a conquista de Bela por ele é feita com ousadia e violência. Além disso, ele não apreciava a ideia de estar apaixonado, como podemos verificar neste trecho: “temia o egoísta o império de uma outra vontade sobre o seu espírito, sempre fio e calculista, mesclando-se-lhe um vago sentimento de resistência, uma quase aversão ao encanto dessa linda criatura, que lhe agitava o sangue” (BORMANN, 1998, p. 58).

O relacionamento dura um ano e, mesmo com muitas desconfianças, ela preferia fechar os olhos para possíveis traições. Com o passar do tempo, o que se sucede é Bela descobrir que Sérgio a estava, de fato, traindo, flagrando-o pessoalmente em um espaço destinado a depravações. Após se assegurar de que vinha sendo enganada e, por isso, viver grande decepção novamente, nossa protagonista se sentiu incapaz de tudo.

Ela adocece, vítima de nevroses femininas, sendo bem cuidada pela família e pelo médico Dr. Luiz Augusto. Sobre este mal vivenciado por ela, Engel (2018, p. 333) destaca que, no século XIX, “o temperamento nervoso, intimamente relacionado à predisposição às

nevroses e nevralgias, era frequentemente considerado como típico das mulheres”, portanto, a caracterização da personagem tem seus fundamentos nas ciências da época, bem como o médico da família é um representante deste saber medicinal e acaba por curar a paciente.

Apesar disto, não desejando se recuperar, ela questiona: “– Doutor, por que não me deixou morrer? [...] De que me serve esta vida, se eu me sinto moralmente morta e incapaz de um desejo, de um projeto, de uma esperança, do que enfim deve constituir a existência?” (BORMANN, 1998, p. 69). É este ponto que nos interessa para afirmar que a vida dela ascende a nível pessoal e social, pois ela consegue superar o sentimento amoroso que sentia por Sérgio e também se realiza como profissional quando, mais à frente, torna-se escritora.

Sobre a realização pessoal da mulher oitocentista, Maria Rita Kehl (2008) observou que esta se dava na concretização de um casamento fundado nos ideais do amor romântico. Além disso, ocupar a posição de rainha do lar, responsável pela felicidade de um grupo familiar e a existência de uma posse quase absoluta sobre os filhos eram os elementos que formavam a estimada realização pessoal feminina no Oitocentos.

Voltando à linha narrativa, por conta da segunda decepção amorosa causada por Sérgio de Abreu, Bela vê sua “alma esterilizada, morta a todo o impulso” (BORMANN, 1998, p. 73), sente-se incapaz, mas, por meio dos estudos, da escrita e das letras, ela consegue ter “desejos, projetos, esperanças”, esse trio que ela afirma ao seu médico não possuir. Foi essa entrega aos estudos e às letras que possibilitou que ela começasse a sua jornada no mundo profissional.

No capítulo XIV, morre o marido de Lésbia, ficando a moça então livre, caso quisesse se casar novamente. Destacamos que, após muitos capítulos sem menção ao marido, ele volta ao texto a fim de registrar que, só a partir daquele momento, a protagonista poderia contrair novo enlace. Com esse registro, a romancista marca a importância do casamento como instituição social e que, só após a morte de uma das partes, a outra era “liberada” para outra união. A narradora observa que esse desejo não era provável por parte da protagonista, considerando a aversão que ela sentia pela instituição do casamento, o que era justificado pela “desdita que encontrara no seu malfadado consórcio” (BORMANN, 1998, p. 119).

Dessa maneira, a viuvez lhe caiu bem, a combinar com a tríplice coroa que ela possuía: do gênio, da beleza e da liberdade, essa última ainda mais marcada pelo seu novo estado civil. Stein (1984) observa que as mulheres viúvas daquela época desfrutavam de uma maior autonomia, se comparadas às casadas e às solteiras, como se o casamento que viveram tivesse “destravado” a sociedade para suas atividades e vontades.

Após a morte do marido, Lésbia conhece o Dr. Pereira, de “caráter ilibado, homem distinto, de rara erudição, de exagerada modéstia ou antes, absolutamente indiferente a todo e qualquer encarecimento” (BORMANN, 1998, p. 121). Após a publicação do seu romance *Blandina*, que desencadeou tantos ódios, conhecer esse homem bom foi um acalento para Lésbia. O novo amigo possuía “grande coração e excessiva sensibilidade, trabalhada pelo contundente atrito do mundo no desencantado comércio dos homens” (BORMANN, 1998, p. 122). Era, portanto, uma alma amiga para Lésbia.

Ao ler as produções da protagonista, Dr. Pereira desejou encontrá-la e, quando isso se deu, sentiu-se enfeitiçado. Ainda que ele fosse forte contra as seduçções, não pôde vencer a magia dessa criatura. Destacamos que ele não era um rapaz jovem de vinte anos, pelo contrário, tinha vivido bastante e amado outras mulheres, “mas nenhuma apresentara aquele

harmonioso conjunto de perfeições e encantos, vedando toda a comparação; por isso também amou-a como nunca amara até então” (BORMANN, 1998, p. 123).

Em Dr. Pereira, Lésbia sente uma profunda amizade que até então desconhecia e passa a vê-lo como um amigo verdadeiro e fiel. Após tantos sofrimentos, desilusões e atritos com o sexo oposto, a protagonista acaba por aceitar que um homem diferente dos que já conhecera pudesse existir. Com o passar do tempo, a paixão dele toma proporções assustadoras e ele lhe confessa o sentimento. Lésbia o escuta com calma e, por fim, brada:

- Eureka! [...] Nós, mulheres, acrescentou ela, corremos sempre após uma quimera, um desses sonhos tão belos que se tornam irrealizáveis. Como filha de Eva, eu também pagava meu tributo ao idealismo, esperando por um homem superior, como eu despido de tolos preconceitos, fanático pelo belo e felizmente acabo de encontrá-lo! [...] Serei a tua Lésbia e tu serás o meu Catulo! [...] Trabalharemos juntos, completar-nos-emos e os deuses nos invejarão! (BORMANN, 1998, p. 123-124).

A sexualidade da mulher oitocentista das camadas abastadas não era um tema a ser tratado com naturalidade na literatura da época, um tabu que atualmente ainda resiste em algumas situações. Na verdade, para os pensadores oitocentistas, de acordo com Kehl (2008, p. 64), a sexualidade da mulher “só estaria plenamente realizada com a maternidade. As intensidades do parto e dos prazeres do aleitamento seriam o coroamento da vida sexual das mulheres - e de sua auto-estima (sic) também”. Por isso, ao escrever sobre a sexualidade da personagem, Délia desafia os preceitos morais de sua sociedade.

Notamos também que Lésbia amadurece os seus sentimentos românticos em relação aos homens. Sua relação com Catulo tem grandes diferenças das suas primeiras. Enquanto com o marido, Arabela ainda era muito jovem e não teve discernimento antes de embarcar no casamento, do qual se arrependeu depois de infelizes oito dias. Com Sérgio de Abreu, ela ainda não tinha desenvolvido sua maturidade, esta, que apenas adquire com as vivências e também por meio de suas decepções. Com o terceiro amante, Arabela já é outra mulher, tendo, inclusive, outro nome: Lésbia.

Um acontecimento memorável na narrativa é o reencontro com Sérgio de Abreu, “o homem que a magoara outrora, matando-lhe de todo as pálidas ilusões de sua mocidade” (BORMANN, 1998, p. 146). Nessa ocasião, ela verifica que o passado não significa mais nada e, por isso, “encheu a alma da ilustre mulher uma sensação de bem-estar, averiguando que nada mais lhe causava a vista daquele homem, e sorrindo com indizível desprezo, murmurou: - E eu o amei!... a ele, que não podia apreciar-me... E amei-o, a ponto de sofrer cruelmente!” (BORMANN, 1998, p. 147).

Nesta revisão do passado, Lésbia reflete sobre a maneira que a evolução do tempo e das próprias ideias faz com que sentimentos, mesmo os mais profundos e sinceros, tornem-se humilhantes para aqueles que os experimentaram. Para ela, Sérgio era uma nulidade enquanto ela era Lésbia, nome que, nesta passagem, funciona como adjetivo.

Dotada de valor simbólico, a alcunha representa o poder adquirido por ela, principalmente se comparado com outras fases de sua vida, anteriores à sua transformação em Lésbia, a poderosa mulher escritora, o contrário da jovem e sofredora Arabela. Do final desse encontro, a literata utiliza a lembrança de Sérgio para suas produções, compondo um poema

com versos que idealizou na saída da festa. E do homem que um dia a fez sofrer só restava certa inspiração poética.

O último romance de Lésbia

Neste momento da narrativa, descobrimos que o sentimento de Lésbia por Catulo estava um tanto quanto apagado, diferente do que fora no começo da relação. Isso acontece quando ela conhece Alberto, um rapaz distinto que, a princípio, lançava olhares carinhosos a ela, que o achava “um tanto tímido e não lhe prestava maior atenção” (BORMANN, 1998, p. 165). A partir de um encontro, quando o rapaz pediu para ser apresentado à grande Lésbia, eles se encontravam em todos os outros lugares. Isto, de início divertiu-a, mas a perseguição pouco a pouco começou a impacientá-la, pois ela lia nisto uma verdadeira obsessão. Assim, ela o adverte de sua imprudência, passando, dessa forma, a não o encontrar mais.

Entretanto, a voz narrativa nos revela que ele ainda a seguia, tendo o cuidado de se ocultar, mas um acontecimento mostrou a ela que havia um engano. Em um dia de chuva, ela “escorregou e teria caído na lama, se Alberto não a sustivesse em seus braços trêmulos; voltando-se vivamente, reconheceu-o ela, agradecendo-lhe o pronto socorro que a impedira de fazer triste figura” (BORMANN, 1998, p. 166-167). Ao voltar para casa, a escritora se vê relembando da pressão dos braços que a seguraram e o calor daquele peito. A narradora descreve o sentimento da personagem:

Indignada, sorrindo sarcástica, evocou Catulo, o incomparável amante e aterrorizou-se pela quase insensibilidade que essa lembrança lhe causava. Como um náufrago que se agarra ao lenho salvador, procurou apegar-se ao homem superior que lhe dourava a existência com o seu grandioso afeto, mas dez anos de incessante convívio haviam amortecido os entusiasmos e os arroubos dos primeiros tempos. (BORMANN, 1998, p. 167).

Neste trecho, o que vemos é uma mulher revoltada consigo mesma, cobrando de si que seus afetos por Catulo fossem eternos, pois ele era o retrato do homem ideal que ela procurava. Entretanto, por mais que o casal se desse muito bem e tenha construído um bom relacionamento que já durava dez anos, nada é garantia de que o sentimento seja eterno. Balançada pelos pensamentos em Alberto, Lésbia se castiga, acha-se vil e amesquinhada. Tenta pensar em Catulo, eleva-o às nuvens, mas seu peito não pulsava por ele. Agitada, suas artérias latejavam, causando-lhe febre.

Após ter vivido duas decepções de afetos, Lésbia cobra de si mesma devoção a seu amado Catulo, todavia, não consegue lutar contra o próprio sentimento que se nutre, cada vez mais, pela figura de Alberto. Essa personagem quebra o esperado do recato feminino nas camadas sociais elevadas desde o princípio e não se envergonha de estar apaixonada novamente. A questão desse momento é entre ela e ela mesma, ou ela e seu próprio coração, o qual ela chama de “maldito”, por ter jurado que ele estaria preso para sempre a Catulo, o que a chegada de Alberto põe em xeque.

Desde o pequeno contato que tiveram, tanto Alberto quanto Lésbia, ficaram moralmente ligados, perseguidos pela lembrança que tentavam esquecer em vão. A mulher até mesmo tenta amesquinhar Alberto, negando-lhe toda e qualquer qualidade, “se bem que mal o conhecesse, convencendo-se em pouco de que não se pode analisar o ente amado, nem repelir

o que fascina” (BORMANN, 1998, p. 181). Ela se questiona o que possui este rapaz para agita-la tanto e responde:

Nada, talvez!... E, eu, que tudo conheci e a quem tudo desencantou, eu, que havia suplantado todos os maus desejos, refugiando-me no afeto de Catulo, hei de voltar parvoamente às decepções e aos dissabores de uma paixão que me levará a tristes extremidades!... E que paixão? um desses invencíveis arrastamentos, semelhantes à linha matemática, partindo de um ponto determinado e estendendo-se ao infinito! Uma paixão medonha, monstruosa, eivada de insensatez e de ridículo, enfim, o horrendo amor senil!... Sim, essa feia e degradante inflorescência da velhice, acre, mordente, envergonhada de si mesma, é o que experimento!... Quarenta anos! Idade cruel, em que se evolvem os restos da mocidade, dando passagem ao sombrio decréscimo da beleza e da frescura! (BORMANN, 1998, p. 181-182).

Grande descrição de sentimentos faz Lésbia neste trecho que destacamos. A escritora relembra do quanto já sofrera e de como se refugiou nos afetos de Catulo, além disso, também se pergunta se voltará aos sofrimentos por conta dessa nova paixão. Ela desenha esse sentimento como medonho, chegando a chamá-lo de “amor senil”, pois entra na discussão de que está velha, aos quarenta anos já enxerga os restos de sua mocidade, vê sua beleza de outrora se perder, aos poucos, com a passagem do tempo.

O orgulho da própria beleza é um ponto de destaque, visto que, segundo Del Priore (2014, p. 65), no imaginário feminino oitocentista, “as mulheres não deviam se olhar no espelho, nem mesmo na água das banheiras. [...] As mulheres conheciam mal o próprio corpo, e toda evocação de feminilidade – nas roupas íntimas, por exemplo – era malvista”. Portanto, Lésbia transgrede mais um modelo feminino de sua época ao adorar sua beleza. Mencionada anteriormente, a questão da idade ainda é frisada por ela ao falar, na sequência, que se sente escravizada a uma criança que poderia ser seu filho: “é talvez um resultado da velhice esse extremo materno, inato em todas as mulheres e que se acentua com o volver dos anos” (BORMANN, 1998, p. 182).

Ao sofrer demasiadamente por não saber como suceder, Lésbia cria diferentes planos. Em um deles ela apresenta o jovem a alguma moça a fim de casá-lo; noutro ela fugiria de Alberto, mudando-se para a Europa. Mas, quanto a este último, ela mesma responde de que não poderia cumprir, pois foi tão dificultoso conquistar o seu espaço na literatura de sua pátria, tornando impossível simplesmente mudar-se. Por outro lado, a possibilidade da desistência do novo amor em prol de uma noiva para Alberto causava-lhe uma sensação cruciante, “como se um ferro em brasa lhe queimasse as mais delicadas fibras, convulsionando-a como se se tratasse de um sacrilégio” (BORMANN, 1998, p. 184).

Apesar de tamanha dificuldade para aceitar o novo sentimento, aprender a lidar com ele e até mesmo resolver como proceder, Lésbia passou a receber Alberto em sua casa quando abria as portas para receber convidados. Ele preferia vê-la em companhia de outros a afrontar os perigos de um *tête-à-tête*: “era a timidez do verdadeiro amor amplificada pela superioridade daquela que o inspirava” (BORMANN, 1998, p. 184).

É chegado o momento do aniversário de Lésbia e, entre os convidados, encontra-se Alberto. Em determinado momento, ele se dirige para um gabinete e a aniversariante, magneticamente atraída, vai ao encontro dele. Encontrando-o sentado no divã, curvado para a frente, apertando a fronte nas mãos, ela pergunta: “Doutor, é fadiga ou tédio?”, ao que ele levanta a cabeça. Vendo que ele chorava, ela questiona se o rapaz sofre, para o que ele

responde: “Sob pena de parecer ridículo, porque a lágrima amesquinha o homem, serei franco, pois ainda não aprendi a arte de dissimular!... Padeço cruelmente, como um maldito e todo o meu crime é... amá-la, minha senhora!” (BORMANN, 1998, p. 190).

Nesta cena, Alberto declara seu sentimento por Lésbia, que ouve tudo avidamente e se sente abalada por um “fogo nas veias” que lhe causa vertigens, renovando, para ela, adormecidas sensações que julgava mortas. Ela pede a ele que sejam bons amigos, pois, assim, a intimidade a despiria de todo o prestígio de escritora que a afasta das mulheres comuns aos olhos dele, fazendo com que o encanto se esvaísse. Também nesse momento, Lésbia faz um resumo de sua trajetória para ele.

Do momento que Alberto se declarara à Lésbia, passam-se alguns dias de abatimento para o casal, cada um em sua habitação. Sofrem, separados, questionando-se o que haveria de acontecer quando se encontrassem novamente. A mulher, às vezes, sentia saudade de Catulo, que havia espaçado suas visitas, mas, ao mesmo tempo, deixava-se prender pelo vulto de Alberto. Ela se interroga por que não encontrou o rapaz aos vinte anos, em sua idade de plena beleza, cheia de amor pela humanidade, que a experiência destruiu.

Mesmo com todas as tentativas de Lésbia de afastá-lo e o fazer desistir da ideia de viverem sua paixão, Alberto se coloca aos pés da mulher amada, a única que ele vê e deseja. Lésbia, não podendo mais resistir diz a ele: “Sê abençoado!... tu me remoças!”, que responde: “E tu me dás a bem-aventurança!”. Cobrindo as mãos da mulher com lágrimas de enternecimento, de repente, porém, ele se ergueu e, “delirante, colou os lábios sedentos contra a boca nacarada da adorável criatura. Foi um desses beijos soluçosos, longos, infinitos, em que as almas se transmitem de um seio a outro” (BORMANN, 1998, p. 213). Na ação do beijo, à mente de Lésbia, vem a imagem de Catulo, fazendo com que ela sinta profundo remorso, por isso, manda Alberto embora, dizendo que, se a ama, deve deixá-la sozinha, pois ele é uma criança e deve tomar juízo.

Decorrem mais alguns meses sem que Lésbia escolhesse se sacrificaria o amor de Catulo ou se iria ao encontro da sua felicidade, que sorria nos lábios de Alberto. Se antes ela sempre encarava seus perigos sem temores, agora, a voz narrativa vê nela fraqueza. Todavia, um dia ela se revolta contra a sua inércia e se olhando em um espelho, decide que fará a vontade de Alberto, pois se sente incapaz e fraca para negar os desejos do rapaz. Ela decide: “Desposar-te-ei, já que o queres, já que é isso necessário à tua felicidade; quanto a mim, só o som da tua adorada voz causa-me as mais violentas emoções e contenta-me os desejos!” (BORMANN, 1998, p. 217).

Essa reflexão e tomada de decisão, entretanto, é interrompida bruscamente quando o criado anuncia a visita de uma moça desconhecida. Lésbia, sentindo um mau presságio, dirige-se à sala, onde encontra a jovem pálida Heloísa, que tremia por excesso de emoção. Prestes a desmaiar, a prima de Alberto é amparada pela protagonista, que a conduz ao sofá perguntando à moça o que se passava.

Heloísa demonstra ter dificuldade para cumprir seu objetivo naquela casa, mas com o auxílio de Lésbia, conta sua história de noivado com Alberto. Pedindo para que a escritora deixe o rapaz, ela suplica, argumentando ser ele o único bem que possuía: “Oh! Lésbia! a senhora tem a glória, a ciência, a imortalidade, [...] porém eu só tenho o meu amor, e aos vinte anos, o amor é a vida inteira! Se um dia amou, como eu o presumo, peço-lhe, em nome dessa lembrança, que me restitua o meu Alberto!” (BORMANN, 1998, p. 221).

A aparição de Heloísa, sua sinceridade e pedido fazem com que Lésbia, que havia decidido se casar com Alberto, abra mão disso em prol da menina: “salva estava Heloísa” (BORMANN, 1998, p. 221). Dessa forma, voluntariamente, a protagonista renuncia à “última alegria da vida” pela moça que teve a coragem de ser singela e humilde.

Segue-se que, durante quinze dias, padeceu Lésbia uma intolerável tortura. Fechara-se até para o fiel Catulo, a quem escreveu uma carta suplicando-lhe que não procurasse vê-la. Repassando as palavras de Heloísa, a escritora sentia amargura por não ter sido a primeira imagem refletida na alma de Alberto, do quem julgara ter sido o primeiro amor. Sentia desilusão por apanhá-lo em falta, porque ele havia asseverado que ela fora sua paixão inaugural. Mas desculpava-o logo, pois lembrava que também escondeu dele a relação com Catulo, dizendo que eram apenas amigos para satisfazer os questionamentos do jovem.

Em seus últimos momentos de vida, a poetisa escreve três cartas: uma para o chefe de polícia, uma para Alberto e uma para Catulo. Aqui, detemo-nos nas duas últimas. Para o jovem, Lésbia defende um discurso de que, naquela idade, poderia sentir por ele apenas um amor maternal, do que era virgem até aquela altura da vida. E pede que ele, mais tarde, compense com o seu afeto a sua prima Heloísa, casando-se com ela. Termina com: “onde quer que eu paire nesse momento, estremecerei de júbilo pela ventura do filho da minha velhice! Adeus! sê abençoado!” (BORMANN, 1998, p. 244).

Desta carta, interpretamos que a escritora tenta fazer com que Alberto pense que ela não o amava como homem, apenas como um filho de sua velhice, o que não era verdade, como pudemos ver anteriormente. Também, há de se pensar que a carta poderia ser lida por outras pessoas e Lésbia tentou deixar que as aparências não indicassem relações amorosas entre ela e o jovem e, dessa maneira, Heloísa não teria motivos para desconfiar.

A carta de Catulo é mais breve e recorda que ele, um dia, disse que a amava tanto a ponto de abrir mão de sua presença, caso isso a fizesse feliz. Bormann (1998, p. 244) escreve: “Referiste mesmo um episódio de romance, onde amante, ao partir, apenas dizia ao abandonado: – Parto, sou feliz! Lembras-te?... Pois bem! menos cruel que a tua heroína, direi – Adeus! vou esperar-te além, onde? Não sei!... Perdoa a tua Lésbia”. Ao terminar de escrever as cartas, o relógio soava as doze horas, fazendo-a estremecer. Imersa em pensamentos e reflexões ela passa a noite e, quando as estrelas empalideceram na transição da noite para o dia, ergueu Lésbia os olhos, fitando o céu.

No gabinete, ela enxerga todos aqueles objetos, todos amigos, companheiros de seus dias tristes e também dos alegres. Apoiando-se em sua mesa, tentou escolher o gênero da morte que menos a repugnasse, rejeitando o punhal por ser brutalmente frio, o revólver pela indiscrição e o veneno pela lentidão do efeito e incerteza do resultado. Opta, afinal, pela escolha de Sêneca. No quarto de banho, ela se despe, amorna a água e, com um bisturi, corta as veias do braço, conservando o ferimento debaixo d’água, “logo carminada pela abundância daquele generoso sangue, que aviventara o gênio” (BORMANN, 1998, p. 248), finalizando, assim, seu último romance.

Considerações finais

A partir da leitura do romance, refletimos que, se as personagens femininas da época eram modelos para as leitoras, uma protagonista que se separa do marido no início da narrativa e depois vive um amor sem um compromisso fixo – porque ela ainda era casada, mas

vivia separada –, a mulher de papel criada por Bormann em *Lésbia* vai contra os padrões desenhados por mãos masculinas. Délia era, pois, uma escritora à frente de seu tempo.

Em *Lésbia*, embora os críticos e os próprios leitores tenham chamado o trabalho da personagem escritora de imoral, a narrativa nos conta que, quando Lésbia volta da Europa, o seu país natal lhe recebe como uma grande artista. O movimento de superação traçado faz com que ela crie orgulho de si e é a partir do seu papel de autora que Arabela se transforma em uma mulher forte, que inclusive faz uma escolha consciente pelo suicídio, a fim de finalizar os seus tormentos e até os de quem estava envolvido em sua vida, como Heloísa.

A jornada da mulher como um ser que tem a possibilidade de ter um espaço na sociedade, e, principalmente, em um campo tão masculino como o mundo das publicações literárias, permite-nos afirmar que ela ascende socialmente. Sobre suas afetividades, vale ressaltar o fato de que há uma protagonista que muda os seus sentimentos e amantes, provando que a mulher sente diferentes nuances de paixões, ainda que isso fuja do modelo imposto pela sociedade patriarcal oitocentista.

Destacamos, por fim, que longe de tomar a personagem como um ser real, estamos de acordo com Maria Rita Kehl (2008, p. 98) quando ela considera que a literatura é “portadora de um saber sobre o presente, capaz de ao mesmo tempo compor um painel sobre o ‘estado das coisas’ em crise ou em transformação em um determinado período”, além de abrir espaço para que sujeitos – neste caso, a personagem-escritora feminina – que ainda não tenham tido espaço no discurso possam falar e, para além disso, possam ser ouvidas.

Este é o caso de Arabela/Lésbia que, quando tomou a pena, escreveu não só os seus trabalhos literários, mas também seu próprio destino. Apesar de sua existência ter um final trágico na realização do suicídio, esta decisão é tomada baseada nos ideais da personagem, fechando o seu ciclo de maneira coesa e, antes de encerrar, passando as mensagens das transgressões que a personagem vive no enredo, tanto no mercado literário como no campo sentimental, tal qual observamos ao longo deste trabalho.

REFERÊNCIAS

BORMANN, Maria Benedita Câmara. *Lésbia*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

DEL PRIORE, Mary. *Conversas e histórias de mulher*. 2 ed. São Paulo: Planeta, 2014.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PODE UMA ESCRAVA FALAR? OU A NARRADORA EUFROZINA DE *ANGOLA*, *AS RICAS-DONAS*, DE ISABEL VALADÃO

ELIANA PEREIRA DE CARVALHO²⁵³

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO²⁵⁴

RESUMO: *Angola, as ricas-donas*, de Isabel Valadão, é um romance de uma escritora portuguesa, cuja temática é o passado colonial angolano de mais da metade do século XIX, tendo como foco a elite crioula de Luanda, envolvida com o comércio transatlântico de escravos. Em sua escrita, a autora outorga a uma escrava o direito de falar, dando-lhe a função de narradora. Fazendo uma analogia ao título da obra de Spivak (2010) — *Pode o subalterno falar?* — o presente trabalho pretende dialogar sobre a representação do outro no romance a partir de uma pseudoautonomia da fala da narradora. Ao dar voz a uma escrava em um território colonial do século XIX, Valadão (2014) sugere a representação de um sujeito colonial a partir de um sujeito soberano do ocidente que não reproduza as forças de domínio e opressão colonial em sua escrita. A narradora Eufrozina do romance de Isabel Valadão, no entanto, assume a fala, mas não adquire a autonomia para comandá-la, sofrendo a mediação da voz autoral que retira da narradora o protagonismo da fala. É importante salientar que a autora portuguesa viveu entre 1951 e 1975 na Angola portuguesa, sob o domínio do Estado Novo e de uma política de colonização que implicava privilégios aos brancos e condições sub-humanas aos negros e mestiços. O presente trabalho se fundamenta principalmente em Spivak (2000; 2010).

PALAVRAS-CHAVE: Isabel Valadão. Narradora. Escrava. Angola do século XIX.

Em seu ensaio *Pode o Subalterno Falar?*, Spivak (2010, p. 31) traz para a discussão sobre o subalterno os dois sentidos do termo representação: “representação como ‘falar por’, como ocorre na política, e representação como ‘re-presentação’, como aparece na arte e na filosofia”; ou seja, apresentar novamente. Se o intelectual que almeja falar pelo outro não consegue se desvincular do sujeito soberano do ocidente, então ele não conseguirá representar o outro adequadamente, sem reproduzir as forças de domínio e opressão.

No século XXI, a preocupação com “os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17) é uma constante nos estudos literários e cada vez mais aparecem produções literárias de grupos sociais que falam em nome de seus próprios integrantes. Em alguns casos, tais vozes adquirem legitimação social como escritores e se destacam dentro das instituições, devido mais à contestação do cânone literário ocidental. Mas, como não poderia deixar de ser, há casos em que o “silêncio dos

²⁵³ Mestre em Letras, concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí. Professora Assistente da Universidade Estadual do Piauí-UESPI, com Doutorado em curso pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN, campus CAMEAM, em Pau dos Ferros-RN. E-mail: elianapereira@pcs.uespi.br

²⁵⁴ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Docente permanente do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE- FALA) e dos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar *em nome deles*” (*idem*); este é o caso de *Angola, as ricas-donas*, de Isabel Valadão.

O romance em questão possui elementos ficcionais (espaço, tempo, personagens, narrador) que se contrapõem, em parte, ao lugar de fala da autora. Ela nasceu em Portugal e morou, no período de 1951 a 1975, em Angola, colônia portuguesa na época, em contato com o regime de semiescravidão existente lá, denominado trabalho forçado ou trabalho contratado²⁵⁵. Com a independência de Angola, ela volta para Portugal sob a alcunha de ‘retornados’²⁵⁶.

Em sua escrita, a autora, narra o espaço angolano de mais da metade do século XIX, trazendo personagens, que, em sua maioria, são figuras históricas da elite crioula ou luso-africana da Angola dessa época e que participavam do tráfico transatlântico de escravos. O mais surpreendente no romance é a narradora: Eufrozina, uma escrava que se denomina, no começo da narrativa, como amiga e confidente de sua ama, Dona Anna Joaquina dos Santos e Silva, uma rica-dona da elite crioula. A escrava se propõe a narrar a história de sua ama que é também a história da elite crioula.

No romance, não temos um caso de autorrepresentação, mas de representação. Por isso, precisamos, ainda mais, de uma dose de desconfiança em relação à voz autoral, que, conseqüentemente, irá intermediar a voz da narradora, estabelecendo um contraponto entre ambas ou mesmo silenciando-a. Precisamos colocar o narrado sob suspeita, na tentativa de conter os excessos conscientes ou inconscientes da autoria. O romance possui quarenta e um capítulos e, à exceção do primeiro, narrado em terceira pessoa, todos os outros quarenta capítulos são narrados a partir da personagem Eufrozina.

Tudo flui a partir do ‘suposto’ ponto de vista dela. Ela paira na trama como uma espécie de alegoria, representado as mulheres negras ou mestiças do século XIX angolano que são comercializadas como escravas. Na trama, Eufrozina, em decorrência dos interesses coloniais, mesmo depois de receber a alforria e mesmo diante da abolição da escravidão, em 1869, nos territórios portugueses, do qual Angola era parte, precisou se manter como fugitiva para se abster do processo escravocrata que permanecerá sob a forma de indenização por serviços por parte dos libertos. Para tanto, refugia-se na casa do luso-africano Félix Velasco Galiano que, no começo da narrativa, capturara Eufrozina do sobado onde vivia como vingança ao jaga de Kassanje. Daí em diante, ela se tornaria escrava. No romance, ela não é a protagonista, mas ganha protagonismo por ser a narradora. As protagonistas, que dão título ao romance, são as ricas-donas de Luanda-Angola.

Durante toda a narrativa, temos Eufrozina como submissa. Em grande parte, essa submissão como escrava é devotada a Dona Anna Joaquina dos Santos e Silva. A narradora é também bastante próxima de Dona Anna Francisca Ferreira Uberty. Ambas são as ricas-donas

²⁵⁵ O imposto deveria ser entendido, segundo as autoridades coloniais como uma taxa de ‘civilização’ paga ao Estado português pela sua dedicação ao território angolano. Na verdade, com esse imposto procurava-se a mobilização de maior contingente de mão-de-obra. Para adquirir os meios necessários a tal pagamento, o camponês teria que comercializar os seus produtos – sempre sujeito a um preço desfavorável – ou, por outro lado, caso não conseguisse o suficiente para pagá-lo, através da sua própria plantação, submeter-se ao trabalho forçado, que na década de [19]30 seria mais conhecido pelo nome de trabalho contratado. (BITTENCOURT, 1999, p. 73).

²⁵⁶ Em *A sombra do imbondeiro*, romance autobiográfico de Isabel Valadão, a autora assim resume a história dos retornados: “A diáspora portuguesa em África fez-se graças a esses milhares e milhares de portugueses anônimos, que não hesitaram em partir para um continente praticamente por desbravar, procurando uma vida melhor para si e para seus filhos, dispostos a dar o que tinham como contrapartida: a sua juventude, o seu esforço, o seu trabalho. Os ventos da História não sopraram de feição e tudo acabou, para quase todos, num gigantesco apocalipse, no despertar angustiante de todos os sonhos” (VALADÃO, 2012, p. 12).

descritas, supostamente, a partir do ponto de vista da escrava. Mas como é possível que, numa sociedade colonial e escravocrata, seja dado a Eufrozina um lugar de fala? Pode uma escrava falar? Será que realmente ela tem o direito de fala? Será que a narrativa de Valadão dá a Eufrozina uma subjetividade ou a envolve em estereótipos consagrados que aponta um mascaramento da narradora?

Para Spivak (2010), a concepção de que os subalternos podem saber e falar por si mesmos é uma estratégia política. As instituições, na sua posição de poder, fazem de seus desejos e interesses, os desejos e interesses de outrem. Isso se dá por intermédio da ideologia pela qual operam estas mesmas instituições. Para tanto, há que se valerem de uma violência epistêmica, produzindo um outro a partir da sua condição de sujeito soberano do ocidente como ocorreu, segundo Spivak (2010, p. 47), na constituição do sujeito colonial.

No prefácio do livro *A Companion to Postcolonial Studies* (2000), Spivak assim define o subalterno:

[...] the subaltern 'is' not the absolute other. (Nothing) (is) the absolute other. The 'subaltern' describes 'the bottom layers of society constituted by specific modes of exclusion from markets, political-legal representation, and the possibility of full membership in dominant social strata'. (o subalterno não 'é' o outro absoluto. (Nada) (é) o outro absoluto. O 'subalterno' descreve 'as camadas inferiores da sociedade constituídas por modos específicos de exclusão do mercado, representação política-jurídica, e a possibilidade de adesão plena a estratos sociais dominantes²⁵⁷). (SPIVAK, 2000, p. XX).

A ideia de 'outro absoluto' da autora diz respeito ao conceito de alteridade. Não há alteridade e, conseqüentemente identidade, sem a pressuposição de um outro para o qual nos inclinamos e estamos condicionados desde a origem de um 'eu'. Todavia, esse outro é intraduzível, só concebível a partir de uma experiência ética do impossível, mais aproximada do campo do histórico e do político. Nesse sentido, esse 'eu' só é possível através de imagens, de representações.

Considerando-se o contexto da produção colonial, conforme Spivak (2010, p. 85), "o subalterno não tem história e nem pode falar, e o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade". Falar sobre o sujeito subalterno pressupõe, como bem atenta Spivak (2010), falar sobre aquele que o constitui como subalterno, o sujeito imperialista. Nessa perspectiva, a possibilidade de falar e constituir o outro, implica representá-lo a partir de desejos, interesses e subjetividades específicas.

Ao analisarmos o sujeito subalterno duplamente colonizado, mulher e escrava, em *Angola, as ricas, donas*, de Isabel Valadão, questionando sobre a condição de narrador do romance, dada a este sujeito subalterno, retornamos ao ensaio de Spivak (2010), *Pode o subalterno falar?*, para denominarmos nosso trabalho a partir de seu título e das ideias da autora sobre subalternidade e agenciamento, transportando-as para o contexto colonial de Angola no século XIX e para o contexto da escrita de Isabel Valadão, o século XXI.

Eufrozina, uma escrava, mesmo na condição de narradora, não deixa de ser submissa e de falar segundo o ponto de vista do colonizador, em especial da mulher branca, pois, no contexto em que vive, apenas o discurso do branco é permitido. Ela realmente está presente em todos os

²⁵⁷ Tradução de Fabrício Delano Pereira de Sousa – graduando do último período de Bacharelado em Engenharia Mecânica da Universidade Federal do Piauí.

espaços sociais e políticos em que sua ama está; é conhecedora de todos os mecanismos e atitudes daqueles que compõem a alta sociedade luandense da época; está ciente dos acontecimentos na metrópole e no Brasil; além de fazer parte dos eventos que ocorrem na alta sociedade, mas Eufrozina também está ciente de sua condição nessa sociedade colonial: “Nessa noite, como sempre, Dona Anna não prescindiu da minha companhia, apagada, como me competia, discreta na minha humilde condição de escrava com o estatuto de dama de companhia” (VALADÃO, 2014, p. 121).

A inserção no meio da elite local de Luanda, como vimos, decorria da servidão que Eufrozina devia a Dona Anna Joaquina, sendo obrigada a acompanhá-la em todos os lugares. Noa (2002, p. 319), ao falar da representação da mulher negra na literatura colonial, enfatiza que a “*preta-serva* ou *submissa*” é uma das imagens mais recorrentes. A condição de dócil é o que habilitaria o negro, numa concepção racista, ao cativo da escravidão, tendo em vista sua tendência a servir, a se submeter. É uma característica, inclusive, já impressa pela figura bíblica de Cam²⁵⁸.

Em vários momentos, a submissão de Eufrozina à servidão à Dona Anna Joaquina envolvia a narradora em silêncios na trama: “afinal, daquela festa eu seria apenas uma humilde e silenciosa testemunha das alegrias dos seus participantes” (VALADÃO, 2014, p. 84). A presença imperceptível da escrava possibilitava que ela estivesse ciente até mesmo das mais íntimas confidências que eram escutadas atrás da porta, relatadas por Dona Anna ou ouvidas sem que ninguém desse por sua presença. Eufrozina estava apta a narrar, mas era mero adereço, uma serviçal, ainda que sua ama dissesse ser a escrava sua amiga e confidente. “Do meu lugar observava tudo isto mas nem por isso partilhava daquele ambiente festivo” (*idem*, p. 114), dizia Eufrozina na festa de comemoração de independência do Brasil.

Se em alguns casos chegasse a ser percebida por mais alguém neste entorno da elite local, das autoridades portuguesas ou dos estrangeiros que chegavam a Luanda, era por despertar em alguém, geralmente do sexo masculino, o desejo sexual, como foi o caso de Joaquim Ferreira, segundo marido de Dona Anna Joaquina; ou o preconceito, como foi o caso do médico italiano, Tito Omboni. No mais, nestes lugares da elite, merecia a atenção de outros serviçais como o camareiro do teatro: “conhecedor da minha condição de escrava, mas generoso na condescendência a ponto de me permitir assistir sentada e ser servida como qualquer convidado, certamente em atenção a Dona Anna” (VALADÃO, 2014, p. 192).

No primeiro dos quarenta capítulos narrados por Eufrozina, ela assim se descreve:

Eufrozina é o meu nome agora sou liberta, mas já fui uma escrava pertencente a uma das mais ricas senhoras da cidade de Loanda, Dona Anna Joaquina dos Santos e Silva. Num passado distante, antes de ser escrava, fui uma princesa, filha do soba²⁵⁹ Sabiango, da região do Holo e também uma das consortes e favorita a bansacuco²⁶⁰, de um jaga de Kassanje, Malange a Ngonga, cujo nome português era D. Pascoal Rodrigues.

²⁵⁸ No período medieval, diversas imagens subalternizantes a respeito dos africanos foram articuladas no seio do imaginário europeu. Uma das peças imaginárias foi a infame teoria camita, interpretação que estigmatizava os negros enquanto descendentes do personagem bíblico Cam como indignos, posteriormente conotada pelo pressuposto de que os africanos estariam fadados à escravidão. (SERRANO; WALDMAN, 2008, p. 24-25)

²⁵⁹ Os sobas eram os responsáveis por fornecer para os estrangeiros a permissão de obter escravos nas áreas adjacentes aos seus domínios. Sem esse consentimento a captação dos escravos só poderia ser feita através de guerras, o que nem sempre era visto como a melhor opção, já que a contestação do poder local poderia acarretar desentendimentos maiores, prejudiciais ao andamento das atividades da Fazenda real portuguesa (CARVALHO, 2010).

²⁶⁰ Bansacuco é a esposa principal do jaga, sultana favorita, segundo Valadão (2014, p. 32).

Desses tempos, guardo poucas e nem sempre agradáveis recordações, uma vez que ser mulher de um jaga equivale também a um certo tipo de escravidão. Por esse motivo, a minha captura acabaria por constituir uma espécie de libertação. (VALADÃO, 2014, p. 32).

Eufrozina recebe este nome quando se torna escrava. Ela narra a história das ricas-donas de Angola após a morte de Dona Anna Joaquina e após ter se tornado parcialmente liberta. Ela recorda o passado anterior à escravidão portuguesa como a saída de uma outra escravidão. Assim, a escravidão atual seria para ela uma espécie de libertação. Da ótica da escrava, isso não parece fazer sentido, mas do ponto de vista da narradora talvez. A lamentação de Eufrozina não se concentra na dominação racial em que se encontra como escrava, mas na dominação de gênero em que se encontrava enquanto mulher do jaga de Kassanje nas terras de sua aldeia.

Dessa forma, a impressão que temos é que quem fala não é a narradora, mas a autora transvestida de narradora. As questões de gênero, mais propícias a uma mulher branca, e não as de raça, mais adequadas para serem problematizadas pela narradora, são as que tomam espaço no relato da colonização portuguesa em *Angola, as ricas-donas*. Eufrozina, que como escrava sofreu o flagelo da escravidão portuguesa, ao adquirir voz, em vez de denunciar esse flagelo prefere vangloriá-lo, refutando suas raízes. Com isso, ela acaba empreendendo uma lamentação própria da mulher europeia, saindo do poder do pai para o do marido e considerando-se livre na ausência do poder patriarcal dos dois. No caso de Eufrozina, no entanto, essa liberdade implicaria um outro tipo de escravidão, consideravelmente sem comparativo em termos de um patriarcado inerente a uma mulher europeia; o que torna o relato incompatível com a fala da narradora.

As questões de gênero talvez importassem sob uma outra perspectiva não-ocidental, mas certamente não iriam se sobrepôr às de ordem racial em um contexto em que africanos eram arrancados do ventre familiar de suas tribos para servirem de escravos, constituindo-se, na história da África negra, um verdadeiro genocídio. Ademais, os costumes africanos designam uma outra configuração, tornando talvez improvável o lamento de Eufrozina diante da condição de princesa ou de ‘bansacuco’, posições de prestígio e de poder que não seriam renegadas em favor de uma vida de escravidão nas mãos do colonizador.

Se a poligamia era uma prática que só veio a ser condenada com o contato dos africanos com a cultura portuguesa e com sua subsequente instituição, o catolicismo, devemos considerar também que, nas culturas africanas, a matrilinearidade²⁶¹ era mais comum, embora já houvesse também uma resistência ocidental a este modelo calcado na figura da mulher. Entretanto, para tornar patente a fala de Eufrozina, confirmando a captura dela como “uma espécie de libertação”, tendo em vista “o certo tipo de escravidão” em que vivia como ‘bansacuco’, Isabel Valadão se funde a um mito português sobre os jagas que o insere em inúmeros estereótipos.

O estado de Kassanje era, segundo o narrador em terceira pessoa do primeiro capítulo do romance, “de fundamental importância económica para a colónia, pela existência daquela feira [de escravos]”, além de “mais forte estado africano” e “aliado poderoso do [governador-geral de Loanda, Fernão António de Noronha]” (VALADÃO, 2014, p. 19). Tudo isso denota a posição social que Eufrozina teria ao lado do jaga Malange a Ngonga, cujos “cerimonial e pompa que o rodeavam eram, quanto a solenidade, dignos de qualquer soberano europeu” (*idem*, p. 22).

²⁶¹ No processo de organização social e política dos africanos, a matrilinearidade delegava a mulher poder de comando e decisão. Em função desse modelo de organização a mulher não se limitava a participação no poder ao lado do homem, mas também era quem decidia sobre as questões políticas, administrativas e econômicas. Desta feita, era a responsável direta pelos destinos e manutenção das comunidades tradicionais. (CHAGAS, 2011, p. 2).

Segundo Macedo (2013, p. 54), em 1568, as populações do reino do Congo seriam “atacadas e parcialmente massacradas por um grupo nômade de guerreiros que ficaram notabilizados pelo nome de *jagas*”. O enfrentamento ao ataque só foi possível graças à ajuda de tropas europeias, munidas de armas de fogo. Para Gomes (2019, p. 296), os *jagas* eram tidos como “uma temida dinastia de guerreiros vindos do atual interior de Angola e descritos pelo viajante Felippo Pigafetta como ‘uma horda feroz, nômade e antropófaga que vivia da guerra e do saque’. No parecer de Macedo (2013, p. 57-8), os *jagas* constituíam, na imaginação dos portugueses, “as mais grosseiras formas de selvageria”; aptos ao crime, à falsidade, à violência desmedida; eram incontrolláveis nos apetites e nos instintos; como também, praticantes do infanticídio, de sacrifícios humanos e, como dissemos, do canibalismo (antropofagia).

A prática do canibalismo é reforçada por Galiano, personagem da narrativa, no capítulo em terceira pessoa, não narrado por Eufrozina:

Normalmente a alimentação dos *jagas* resumia-se ao consumo de legumes e frutas, e apenas em ocasiões especiais, comiam carne de boi, porco, carneiro e caça e, por vezes, carne humana, como acontecia por altura das cerimônias do *tâmbi* [cerimônia fúnebre] de um *jaga* falecido e também nas festividades do *sambamento* [eleição do novo *jaga*]. Então sacrificavam um homem, escravo ou não, o *nicango* [vítima para o sacrifício], que era depois consumido por todos. (VALADÃO, 2014, p. 22).

Os *jagas* se concentravam nas regiões mais afastadas; inclusive, o estado de Kassanje, reino dos *jagas*, era conhecido por seu difícil acesso. Sobre os *jagas* havia a peja de mercenários, pois era comum que vendessem suas habilidades de guerrilha e de conhecimento territorial para facilitar a introdução dos portugueses no interior das terras angolanas, tornando-se, assim, fortes aliados dos portugueses. Para estes, os *jagas* eram a representação dos povos africanos mais afeitos aos antigos costumes e mestres e, por sua vez, os mais distantes do cristianismo. Por isso, eram também os mais propensos a atos de selvageria.

Em *Angola, as ricas-donas*, a narradora reforça as características depreciativas dos *jagas*, do ponto de vista da cultura europeia, ao relatar ter sido vendida ao *jaga* de Kassanje por seu pai Sabiango que era aliado do *jaga*; como também, a preferência do esposo por mulheres jovens como forma de atestar socialmente sua virilidade, associada ao costume dele de substituir a *bansacuco* por outra, assim que estas mulheres jovens fizessem treze anos de idade. O relato de Eufrozina sobre Malange a Ngonga denota a presença da autora na voz da narradora, revelando o mito português sobre os *jagas*.

Toda essa mácula que encobria os *jagas*, acrescida do relato de Eufrozina, dando a entender que a mulher africana era um mero objeto nas mãos de seu próprio povo são elementos perfeitos para travar uma repulsa aos *jagas* na narrativa, reforçando no leitor a concepção da autora de que, para Eufrozina, seria mais adequado preferir a escravidão com os portugueses; expondo, assim, este cativo como uma espécie de salvação; afinal, dentro de uma lógica colonial, ‘salvar’ os povos selvagens, incivilizados, de si próprios era a missão dos portugueses e o colonialismo deles era certamente o mais benevolente por isso.

Não há dualidade entre bom ou ruim, quando nos referimos ao conceito de colonialismo, pois ele é sempre perverso. A concepção de um colonialismo cordial advinda da obra *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, é uma falácia, assim como sua concepção de uma democracia racial ou a de lusotropicalismo que se estendeu por Portugal. Colonialismo implica

sempre uma relação de poder e dominação e está na mesma linha que racismo. Para tanto, Fanon (2008) assim se pronuncia:

Defendamos, de uma vez por todas, o seguinte princípio: uma sociedade é racista ou não o é. Enquanto não compreendermos essa evidência, deixaremos de lado muitos problemas [...]. Pedimos desculpas, mas gostaríamos que aqueles que se encarregam de descrever a colonização lembrem-se de uma coisa: é utópico procurar saber em que um comportamento desumano se diferencia de outro comportamento desumano. (FANON, 2008, p. 85).

Não estamos aqui colocando em discussão a cultura africana e a relação dos jagas com suas mulheres, pois isso implica uma problemática a ser discutida dentro campo da própria cultura da qual ela provém, mas a dissolução dela como ocorreu na relação entre colonizados africanos e colonizadores portugueses. Estamos aqui nos referindo ao mito de uma colonização cordial por parte dos portugueses que, em nome de estender seus tentáculos civilizacionais e proliferar sua fé, construiu a ideia de um outro (inferior), contestando-lhe a cultura e ampliando sua força por séculos através de um racismo que persiste e se concentra na escrita de autores cuja linguagem ainda abriga uma literatura colonial. Precisamos seguir o conselho de Fanon (2008) para que tais problemas não continuem a serem deixados de lado.

Se enfatizamos aqui a possibilidade de fala de uma escrava no século XIX é porque a modernidade eurocêntrica introduziu o colonialismo e o conceito de raça no imaginário coletivo, estabelecendo hierarquias. Na relação metrópole e colônia, o subalterno dessa dicotomia teve seus territórios reivindicados em nome de uma missão civilizadora que traria progresso e desenvolvimento. No entanto, o mito da modernidade europeia trouxe apenas a escravidão e o genocídio de culturas e corpos através da colonização. Nela, os corpos escravos foram vistos do ponto de vista da funcionalidade. Na domesticação dos corpos, a boca foi interdita, assim como seu poder de fala. A interdição da fala silenciou muito mais que o protesto, uma vez que este não encontrava ouvidos aptos a escutá-lo, nem autorização para proferi-lo e muito menos eco para reproduzi-lo. A colonização silenciou as origens, as histórias, os sentimentos e, acima de tudo, a humanidade de negros e negras escravizados. Por sua vez, eles foram transformados em seres invisibilizados, diante de sua objetificação.

Mesmo em uma sociedade mestiça como Angola, a escravidão foi implacável, pois nela a elite crioula era considerada europeizada e, portanto, branca, munida de todos os direitos e privilégios que os portugueses detinham. Isso devido a uma longa geração de famílias angolanas mestiças que migraram de uma sociedade centrada na propriedade coletiva para a propriedade individual que rege o capitalismo moderno. Estas famílias tradicionais da elite crioula contribuíram amplamente como intermediários nas relações entre chefes dos reinos angolanos e portugueses. Em contrapartida, construíram verdadeiras fortunas em decorrência do comércio transatlântico de escravos. Nesta época de colonização, em que o comércio de escravos ditada as regras coloniais, os negros e mestiços da elite crioula equiparavam-se aos brancos portugueses, enquanto o restante da população nativa de Angola estava sujeito à escravidão.

Isso explica a relação entre a narradora Eufrozina e Dona Anna Joaquina nas relações coloniais do século XIX em *Angola, as ricas-donas* (2014), estabelecendo a posição entre colonizador e colonizado. Enquanto narradora-personagem, ela já está inscrita como mulher subalterna desde o início da narrativa, devido sua condição de escrava que a insere no mutismo, na invisibilidade e na violação de seu corpo escravo, como força de trabalho e objeto de prazer.

Não trouxemos aqui a questão dos estupros deferidos contra Eufrozina, mas isso também é bastante presente no romance de Isabel Valadão.

Como dama de companhia de Dona Anna Joaquina, Eufrozina é capaz de ocupar todos os espaços e saber de todas os acontecimentos que envolvem a elite crioula de Angola, pois tal dinâmica comporta a servidão a sua ama e senhora. É obrigação de Eufrozina acompanhar fielmente Dona Anna Joaquina e isso a torna ciente de todos os acontecimentos. Mais tarde, a morte de sua ama e senhora e a condição de liberta a habilita a narrar, mas não a história dela enquanto sujeito escravizado, mas a de sua dona. É isso o que vemos no romance de Isabel Valadão quando a narradora declara: “E eu, Eufrozina de meu nome, aqui estou para testemunhar, no pleno uso das minhas faculdades mentais, a grandeza da senhora que foi minha Ama, Dona Anna Joaquina dos Santos e Silva”. (VALADÃO, 2014, p. 43).

Entretanto, para explicar a intermediação da fala da narradora no romance, tendo em vista a sua condição de escrava foi necessário recorrer à Spivak (2010). A presença de Eufrozina na narrativa de Valadão (2014) é percebida pelos esquemas linguísticos e narrativos que a apontam como narradora e escrava, mas, embora o leitor a reconheça como narradora, não é ela realmente quem narra. Percebemos essa interferência constante da autora na narradora a partir de vários mecanismos. Aqui, além da observação servil passividade de Eufrozina sobre a movimentação da elite crioula luandense, onde ela ocupa sempre a condição de objeto de desejo, de preconceito ou de comiseração, vimos, principalmente, o mito português dos jagas selvagens e inescrupulosos. Através dele, foi possível identificar uma Eufrozina que vangloria a escravidão portuguesa e que despreza suas raízes africanas, considerando um colonialismo cordial.

Seguindo o posicionamento de Spivak (2010), Isabel Valadão, como mulher, escritora e intelectual, cometeria, em seu romance *Angola, as ricas-donas* (2014), uma violência epistêmica, pois falharia no tocante à representação dos subalternos, tanto no campo político, de um agenciamento (falar por), quanto no campo econômico, de descrição dos grupos oprimidos (representação). Ao sufocar a fala da narradora, mascarando nela a da autora, negando à Eufrozina a alteridade e o agenciamento, Isabel Valadão também nega uma política que exija e construa infraestruturas que possibilitem a audição dos subalternos quando estes se prontificarem a falar.

Estamos cientes, como enfatiza Kilomba (2019, p. 58) que não há neutralidade nos discursos. Todo sujeito fala “de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas”, mas isso, ao nosso ver, deve implicar uma reflexão a respeito dos discursos que são propagados e advindos do centro numa tentativa de revê-los à luz de uma nova postura. Para algumas intelectuais a tarefa circunscrita de que fala Spivak (2010) parece não encontrar terreno propício para uma contestação do sujeito soberano do ocidente e, nisso, a rejeição à política posta por Spivak (2010) parece ser a saída viável. No romance de Isabel Valadão, percebemos essa rejeição, pois o sujeito soberano do ocidente ao encenar um direito de fala ao sujeito duplamente colonizado, a mulher escrava, rouba-lhe o protagonismo da fala através de um discurso em que reverbera um colonialismo extemporâneo e em que há uma centralidade no sujeito da escrita que se transveste de narradora.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Marcelo. **Dos jornais às armas: trajectórias da contestação angolana.** Coleção O Facto e a Verdade. Lisboa-PT: Editora Vega, 1999.

- CARVALHO, Flávia Maria de. Poderes Locais Angolanos: Ngolas, sobas, tandalas e macotas na dinâmica dos governos ilustrados portugueses da segunda metade do século XVIII. In: **XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio**. Memória e Patrimônio, julho de 2010. Rio de Janeiro: Associação Nacional de História, 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276735352_ARQUIVO_TextoAnpuh2010.pdf>. Acesso em 19 out. 2020.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GOMES, Laurentino. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares. Volume 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019. E-book. Disponível em: <https://www.academia.edu/41476935/Laurentino_Gomes_Escravid%C3%A3o_volume_1>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- KILOMBA, Gadra. **Memórias da plantação**: repúdios de racismo cotidiano. Tradução de José Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MACEDO, José Rivair. **Jagas, canibalismo e 'guerra preta'**: os Mbangalas, entre o mito europeu e as realidades sociais da África Central do século XVII. História (São Paulo) v. 32, n.1, p. 53-78, jan/jun 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/his/v32n1/05.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- NOA, Francisco. **Império, mito e miopia**: Moçambique como invenção literária. Coleção Estudos Africanos. Lisboa-PT: Caminho, 2002.
- SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. *Memória d'África*: a temática africana em sala de aula. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Foreword: Upon Reading the *Companion to Postcolonial Studies*. In: SCHWARZ, Henry; RAY, Sangeeta (Orgs.). **A companion to postcolonial studies**. Oxford: Blackwell, 2000. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9780470997024.fmatter>>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- _____. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VALADÃO, Isabel. **Angola, as ricas-donas**. Lisboa-PT: Bertrand Editora, 2014.
- _____. **A sombra do imbondeiro**: estórias e memórias de África. Lisboa-PT: Bertrand Editora, 2012.

THE ROAD NARRATIVE - UM PERCURSO SOBRE A LITERATURA LÉSBICA NOS TEXTOS DE EMILY M. DANFORTH E CAROL BENSIMON

VIVIANE MARTINI²⁶²

RESUMO: O seguinte trabalho quer apresentar os discursos construídos sobre mulheres lésbicas através da literatura, buscando entender como essas identidades são reveladas a partir de um elemento comum, a estrada. O simbolismo da estrada como a “liberdade de restrições (à liberdade de viajar, descobrir, esquecer, experimentar, fugir, se mover...)” tem uma simetria, em primeiro lugar, na afirmação gay da sexualidade: da sexualidade como uma celebração de o corpo e dos sentidos” (Robert Lang, 1997) . A cultura queer faz uso do elemento “road” para narrar a construção de identidades e explorar como a performatividade se apresenta no social, visto que a viagem pode afetar corpos e identidades em muitas dimensões, como revela Guacira Lopes Louro *The miseducation of Cameron Post* (2012), de Emily M. Danforth; e *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon, trazem narrativas nas quais as protagonistas embarcam em viagens que irão possibilitar a busca por identidades, problematização dos gêneros, e a ressignificação das sexualidades, utilizando a estrada como seu meio libertador para relações que fujam dos padrões exigidos pela heterossexualidade compulsória.

Palavras-chave: road narrative, literatura lésbica, narrativa lésbica, estrada.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é um pequeno recorte do início do meu projeto de doutorado, onde me proponho a analisar romances escritos por mulheres lésbicas e que narram sobre mulheres lésbicas, ou mulheres que amam mulheres. Aqui quero apresentar uma breve análise sobre os livros *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), da autora gaúcha Carol Bensimon, e *The miseducation of Cameron Post* (2012)²⁶³, escrito pela americana Emily M. Danforth.

Lançadas com um ano de diferença, as obras revelam a busca pela identidade e de se (re)conhecer, tendo a estrada como o seu agente transformar. A estrada não é único ponto em que se assemelham, em ambas o local de origem ou de caminho é o interior, seja o interior do Rio Grande do Sul ou de Montana, nos EUA, onde temos representações fixas de gênero. E em ambas as histórias, as protagonistas buscam fugir da chamada “heterossexualidade compulsória” (RICH,1980).

AS OBRAS

²⁶² Mestra em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Pelotas. Contato: martini.viviane@gmail.com.

²⁶³ Lançado no Brasil com o título *O mau exemplo de Cameron Post* pela Harpercollins em 2017. E foi adaptado para um filme, com o mesmo título, em 2018.

O livro *The miseducation de Cameron Post*, da autora americana Emily M. Danforth é considerado um *young adult novel*²⁶⁴, foi vencedor de diversos prêmios e está presente em diversas listas de indicações de melhores livros. Lançado em 2012, o livro conta a história de Cameron, está no início da sua adolescência, e diferente de outros romances feitos para um público jovem ela não segue padrões normativos, como uma garota do interior ela vive livre, andando de bicicleta, gosta de correr e nadar, e descobre um paixão pelos filmes.

Narrado em em três partes e cobrindo cinco anos da vida da protagonista. Somos apresentados a Cameron durante o verão de 1989, onde ela inicia a sua jornada pela identidade lesbica. Ela parte os pais em um acidente de carro e passa a morar com a avó e pela tia conservadora e evangélica. O cenário da história é uma cidade chama Miles City que fica ao interior de Montana, nos Estados Unidos, sua população não chega a dez mil habitantes, uma típica cidade pequena com valores tradicionais e apaixonados por rodeios. Mas por viver em uma cidade conservadora, o fato dela beijar meninas acaba tendo outro efeito e ela acaba sendo levada para uma escola cristã, com a promessa de ser curada de seus desejo por pessoas do mesmo sexo. A segunda parte, entre 1991-1992, mostra Cameron no colégio onde ela inicia um romance com a cowgirl Coley Taylor, que mora em um rancho fora da cidade. Quando o segredo das duas é descoberto, a tia manda Cameron para a escola “God’s Promise - Christian School & Center for Healing”, um centro de cura gay, onde ela passa por sessões de terapia para confrontar os seus desejos. E é na escola que a última parte se concentra, cobrindo o período de 1992-1993, onde vemos o resultado desse período e as escolhas que Cameron faz.

No romance de Carol Bensimon de 2013, *Todos nós adorávamos caubóis*, somos apresentados a personagem Cora e Julia, duas amigas que retomam contato após muitos anos e decidem realizar uma viagem de carro que elas tinham planejado quando estavam na faculdade. Cora é uma mulher lésbica e estuda moda em Paris, e Julia vem de uma família conservadora e mora em Montreal, onde tem um namorado. As duas se encontram em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, Brasil, e partem para uma viagem na serra gaúcha e outras cidades, não tão conhecidas do estado, Bensimon escreve a história por meio dos relatos da viagem e *flash-back*. Durante o caminho as duas mulheres buscam lidar com seus problemas pessoais, e tentam compreender suas identidades.

Em ambas as histórias temos a presença do interior conservador, que procura encaixar os corpos em definições restritas, a presença de caubóis e gaúchos, referências culturais e estéticos da cultura queer, as autoras procuram que “a ficção *queerize* não apenas a identidade sexual mas também as referências culturais” (GONZÁLEZ, 2017).

THE ROAD NARRATIVE

No dicionário, a palavra viagem é definida “como um deslocamento entre lugares relativamente distantes e, em geral, se supõe que tal distância se refira ao espaço, eventualmente ao tempo. Mas talvez se possa pensar, também, numa distância cultural, naquela que se representa como diferença, naquele ou naquilo que é estranho, no “outro” distanciado e longínquo.” (LOURO, 2018, p. 14). A metáfora da viagem nos interessa aqui, para refletir sobre as chegadas e partidas das personagens, como também sobre seus encontros e desencontros.

²⁶⁴ Romances dedicados para o publico jovem adulto.

O simbolismo da estrada como “freedom from constraints (the freedom to travel, discover, forget, experiment, escape, move...) has a correspondence, first of all, in the gay affirmation of sexuality: of sexuality as a celebration of the body and the senses”²⁶⁵ (LANG, 1997, p.331). A cultura queer faz uso do elemento “road” para narrar a construção de identidades e explorar como a performatividade se apresenta no social, visto que a viagem pode afetar corpos e identidades em muitas dimensões, como revela Guacira Lopes Louro (2008). Robert Lang em seu texto, *My Own Private Idaho and New Queer Road Movies* (1997) diz que parece haver uma série de afinidades entre o gênero do road movie e o imaginário homossexual contemporâneo.

Nesse gênero de filme, o personagem ou os personagens estão em trânsito, em fuga ou na busca de algum objetivo frequentemente adiado e, ao longo do caminho vêem-se diante de provas, encontros, conflitos. Ao se deslocarem, também se transformam e essa transformação é, muitas vezes, caracterizada como uma evolução. (LOPES, 2008, p.12).

David Laderman em seu livro *Driving Vision - Exploring the Road Movie* (2002), aponta que:

*Road movies generally aim beyond the borders of cultural familiarity, seeking the unfamiliar for revelation, or at least for the thrill of the unknown. Such traveling, coded defamiliarization, likewise suggests a mobile refuge from social circumstances felt to be lacking or oppressive in some way [...] Thus the road movie celebrates subversion as a literal venturing outside society.*²⁶⁶ (LADERMAN, 2002, p. 1-2)

Temos na cultura queer exemplos de como o *road narrative*, está presente transformando identidades, é o caso do filme independente *Transamérica* (2005), da história em *Brokeback Mountain* (2005), *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994), o livro *The Price of Salt* (1952), de Patricia Highsmith, e a graphic novel da Angélica Freitas, *Guadalupe* (2012).

As narrativas selecionadas, para esse trabalho, atualizam o road narrative queer, mostrando corpo e território em primeiro plano, para assim, “procurar um lugar de enunciação em que o queer satura qualquer definição de subjetividade, das identidades (cultural, nacional, decolonial) e de qualquer diferença que atravesse os corpos das protagonistas e pretenda encaixá-los em definições restritas” (GONZÁLEZ, 2017).

O PERCURSO

Irei aqui mostrar alguns pontos iniciais da discussão, que ainda está tomadno forma, mostrando como as protagonistas embarcam em viagens que irão possibilitar a busca por identidades, problematização dos gêneros, e a ressignificação das sexualidades, utilizando a estrada como seu meio libertador para relações que fujam dos padrões.

²⁶⁵ Tradução: “liberdade de restrições (à liberdade de viajar, descobrir, esquecer, experimentar, fugir, se mover...) tem uma simetria, em primeiro lugar, na afirmação gay da sexualidade: da sexualidade como uma celebração de o corpo e dos sentidos”

²⁶⁶ Tradução: Os road movies geralmente visam além das fronteiras da familiaridade cultural, buscando o desconhecido para revelação, ou pelo menos para a emoção do desconhecido. Tal viagem, desfamiliarização codificada, da mesma forma sugere um refúgio móvel de circunstâncias sociais sentidas como faltando ou opressivas de alguma forma [...] Assim, o road movie celebra a subversão como uma aventura literal fora da sociedade.

Cameron é uma garota que não se sente confortável nos padrões exigidos pela sociedade em que vive, ela busca fugir do que se seria tipicamente feminino, ela usa roupas largas, é do time de corrida e também natação, gosta de andar de bicicleta e andar com meninos. Logo no início, ao ser levada para a aula de natação, ela narra como é a cidade em que vive, *“These places, the stuff of all small towns, I guess, but they were our places, and back then I liked knowing that”*²⁶⁷ (DANFORTH, 2012, p.5), mostrando ao leitor a ruralidade do local, construindo essa noção de comunidade, segurança, familiaridade e amizade. Esse senso de comunidade vai se mostrar aparente no texto quando membros da cidade dizem zelar pelo cuidado dos mais jovens, no sentido a manter a norma e sem nenhuma privacidade. Esse zelo e atenção vai aumentar na volta de Cameron quando a identidade lésbica dela começa a aparecer.

Ao começar a alugar filmes na locadora, ela tem medo de ser descoberta e forçada a sair do armário, por escolher filmes que apresentam conteúdo lésbico (filmes que insinuam conteúdo queer, mas que ficam mais na imaginação). Como vive em um tempo pré internet, toda a sua procura por exploração e afirmação de sexualidade fica limitada a esses filmes. Ela aluga então filmes como *Personal Best* (1982), e repetidamente rebobina a cena do beijo entre as protagonistas. Ela então passa a viver em silêncio e segredo sobre sua identidade, e procura se encaixar nas normas, ela vai na igreja todo domingo e participa do grupo, e durante uma festa da escola, usa um vestido preto curto, arruma o seu cabelo com cachos e passa maquiagem.

Ela então conhece Lindsey, uma menina que vem de uma zona urbana, com histórias sobre festas e protestas, com cabelo pintado e com uma mãe que conhece uma drag queen. Ela se torna importante na construção de identidade lésbica de Cameron, pois é ela que vai apresentar livros, filmes, música, e conversas sobre orgulho. Ela mostra como a experiência queer é diferente entre a zona rural e urbana, que existe uma lacuna para essas identidades se desenvolverem. A estrada aparece aqui como um caminho a ser procurado, que toda uma outra vida pode acontecer se ela sair da pequena Miles City.

Cameron está em busca de se reconhecer, e na contramão, a tia Ruth busca regular o modelo de feminilidade, ao comprar roupas mais femininas, e mostrando exemplos de atividades normativas para mulheres. Mas que acabam não tendo o efeito, pois Cameron ao observar o técnico da natação revela: *“I wanted to be like him, to drink icy beers after meets and to pull myself into the guard stand without using the ladder, to own a Jeep without a roll-bar and be the gap-toothed ringleader to all the lifeguards”*²⁶⁸ (*idem*, p.13)

O início da descoberta de identidade e sexualidade de Cameron, parte de um desafio da sua amiga Irene: *“Irene had dared me to kiss her”*²⁶⁹ (*idem*, p.7). Elas estão passando a se beijar escondido, e Cameron passa a se descobrir. Irene então vai embora, e ela se sente só. Então sua amizade com Coley começa a ficar maior, as duas vão para todos os lados juntas, assistem filmes, ficam no rancho, e Cameron deixa a questão da sexualidade de lado. Quando Coley procura apoio de Cameron sobre o fato de que Jamie, o rapaz com quem Cameron tenta namorar, já estava com outra garota, ela lhe diz: *“We can find you a cowboy in no time. Or two cowboys. Twelve cowboys’ Cameron wants to ask ‘How about a cowgirl?’”*²⁷⁰ (*idem*, p. 40).

²⁶⁷ Tradução: “Esses lugares, coisas de todas as cidades pequenas, eu acho, mas eram nossos lugares, e naquela época eu gostava de saber.”

²⁶⁸ Tradução: “Eu queria ser como ele, beber cervejas geladas depois de competições e me colocar no posto de guarda sem usar a escada, ter um Jeep sem barra de proteção e ser o líder do grupo de todos os salva-vidas.”

²⁶⁹ Tradução: “Irene me desafiou a beija-la”

²⁷⁰ Tradução: “Nós podemos te achar um caubói sem pressa, or dois. Doze coubois, mas Cameron quer perguntar ‘Que tal uma cowgirl!?’”

Coley e Cameron acabam se aproximando e se beijam, em uma noite de rodeio o irmão mais velho de Coley descobre que elas estavam tendo relações e conta para a mãe delas. Coley acaba acusando Cameron de persuadir ela a fazer “tais coisas”, e a tia Ruth acaba enviando Cameron para a escola de “cura gay”. Quando ela chega na escola God’s Promise, Cameron já não se importa em esconder ou negar sua identidade lésbica.

Durante o seu período na escola, ela questiona sua identidade somente uma vez, que logo vai embora quando ela percebe que não existe nada de errado com ela. Cameron então prepara sua fuga da escola com dois amigos, eles partem para estrada em rumo de uma nova vida onde não precisam mais esconder quem são.

Na história de Carol Bensimon, Cora e Julia se conheceram durante a faculdade, e durante esse período tiveram uma relação instável, vamos descobrindo aos poucos essa relação a partir de *flashbacks* narrados por Cora. As personagens têm backgrounds diferentes, Cora é filha de pais bem-sucedidos financeiramente, e Julia vem de uma família de imigrantes conservadores. Elas se aproximam durante uma festa da universidade, e a partir daí começam a se aproximar de maneira que Cora não consegue descrever, “de amantes secretas[...], eu e Julia tínhamos regredido à condição de melhores amigas, que às vezes, poucas vezes, passava um tantinho da conta” (BENSIMON, 2013, p. 69).

Elas acabam tomando rumos diferentes e depois de muitos anos, e com uma briga não-resolvida, resolvem convencer e realizar a roadtrip que planejaram no passado. Cora e Julia partem da BR-116 em direção a Antonio Prado, o início da viagem é cheia de estranhamentos entre elas, pois nem elas entendem o que estão fazendo ali.

Os entre-lugares trazem às personagens um recomeço, na medida em que vivem vários dilemas pessoais e familiares. Cora está buscando se entender, entender seus dilemas, sua sexualidade e desejos:

Sim, eu me sentia atraída por garotas. Tecnicamente, eu era bissexual. Minha linha do tempo teria todos os indícios. Brincou de Tartarugas Ninja. Fez escolinha de futebol. Recusou-se a vestir uma saia. Apaixonou-se por professoras [...]. Beijou colegas em banheiros públicos. Escreveu frases feministas nos jeans rasgados. Foi fã de bandas de rock lideradas por mulheres. Parou o carro em uma rua escura e pulou para o banco de trás com Martina, depois com Luciana, depois com Amanda [...]. Mentiu que estava na casa da amiga, e no entanto era um mot motel cuja decoração devia lembrar uma masmorra. (BENSIMON, 2013, p. 45).

Mas eu disse bissexual. Garotas e alguns garotos. Ou, para ser mais exata: garoto. Garota. Garota. Garota. Garoto. Garota. Garota. Garoto. E daí seguindo usualmente essa proporção [...]. Os garotos me convidavam para sair, eu era bonita, talvez um pouco misteriosa para eles, eu não pedia que eles me ligassem depois. As garotas eu tinha que batalhar, centímetro a centímetro, a mão encostando na perna, depois um olhar trocado, depois finalmente um beijo. Às vezes era preciso convencê-las de que elas queriam ficar comigo. Estou dizendo isso porque não era incomum que eu me apaixonasse por uma garota heterossexual. Talvez tenha sido este o meu maior erro: eu nunca me conformei com o fato de não poder desejar qualquer uma, mas sim preferencialmente as que se encontravam entre as quatro paredes de um lugar dito gay. Pelo amor de Deus, eu queria me apaixonar na rua e poder contar com um pingo de chance. Não ter medo de me envolver com alguém que, no dia seguinte, pudesse acordar arrependido. Mas acabeisendo o lapso de muitas pessoas. A fase superada de outras tantas. Minha atração pelo sexo feminino era uma doce aventura e, ao mesmo

tempo, uma condenação ao mais claustrofóbico dos universos (BENSIMON, 2013, p. 46, grifos da autora).

Durante a viagem, Cora e Julia são confrontadas por seus desejos, e suas buscas por resoluções, ao mesmo tempo que são confrontadas com questões de valores e vergonha:

“Tu não devia ter feito isso”, eu disse. “Desculpa.” “Não é legal saber que tu tem vergonha de mim.” “Cora, não é questão de vergonha. Mas por que tu vai colocar uma mãe numa situação dessas, ter que explicar pra filha que às vezes duas –.” “Ter que explicar o que pra filha, o funcionamento do mundo? Achei que era isso o que as mães faziam.” Ela não respondeu. “E também achei que tu já tinha superado, sei lá, as tuas questões morais” (BENSIMON, 2013, p. 146).

Assim como Cameron, Cora também não se conforma às normas de feminilidade impostas a ela:

Aos dezesseis anos, eu ainda era o que os falantes de inglês chamariam de tomboy. Em outras palavras, digamos que as tias e as tias-avós adoravam me puxar em um canto a fim de sugerir mudanças drásticas na minha aparência, afinal eu ficaria tão bem com um vestidinho estampado e uma sandalhinha, e por que eu não soltava o cabelo?, cabelos soltos valorizariam muito os traços delicados do meu rosto [...]. Eu gostava da ideia de estar me tornando mais atraente e, na minha compreensão particular de psicologia da moda, isso não queria dizer tornar-se mais feminina. Ao contrário, minha tendência era rejeitar tudo o que estivesse contaminado com os conceitos de fragilidade ou excesso de fofura, como laços, petit-pois, rendas, sapato boneca, acessórios dourados, estampas de coração. Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo (BENSIMON, 2013, p. 50-51, grifos da autora).

O vestuário não é apenas um intensificador do personagem, mas o retrato do mesmo, o que permite conhecer sua personalidade:

Eventualmente, em vez de serem repetidas, as normas são deslocadas, desestabilizadas, derivadas, proliferadas. Aventureiros ou desviantes, seduzidos ou empurrados por quaisquer razões, há aqueles e aquelas que se desviam das regras e da direção planejada [...]. Desencaminham-se, desgarram-se, inventam alternativas. Ficam à deriva – no entanto, torna-se impossível ignorá-los. Paradoxalmente, ao se afastarem, fazem-se ainda mais presentes. Não há como esquecê-los. Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser atravessado. Mais do que isso, ao ousarem se construir como sujeitos de gênero e de sexualidade precisamente nesses espaços, na resistência e na subversão das “normas” regulatórias, eles e elas parecem expor, com maior clareza e evidência, como essas normas são feitas e mantidas. (LOURO, 2018, p. 17-18).

A ESTRADA TRANSFORMA

A estrada apresenta uma oportunidade para as protagonistas de encontrarem, no caso de Cameron, e se reencontrar no, como é no caso de Cora e Julia, tanto no território afetivo como no sexual. Para Cameron a estrada tem vários significados, é a perda dos pais e da infância, é o ir e vir da escola Promise, são as suas aventuras, é o encontro com Coley, é o início da sua nova jornada. Para Cora e Julia, é um mecanismo de memória, Cora já usou a estrada para fugir uma vez e agora quer se encontrar, mostra o reencontro e aborda as problemáticas de identidade, sexualidade e família.

Em ambas as narrativas o objetivo é “queerizar, estranhar, desestabilizar, problematizar a experiência identitária, afetiva e sexual” (GONZÁLEZ, 2017), mostrando mulheres que querem se libertar das convenções de gênero impostas a elas, interrogando a identidade a partir da interseccionalidade, questionando “estereótipos de gênero, da sexualidade e da origem” (GONZÁLEZ, 2017).

Esses foram os comentários iniciais sobre a pesquisa que foram apresentados durante o evento, em breve mais dados e reflexões serão apresentados.

REFERÊNCIAS:

BENSIMON, Carol (2013). Todos nós adorávamos caubóis. São Paulo: Companhia das Letras.

Danforth, Emily M. *The Miseducation of Cameron Post*. New York: Harper Collins, 2012.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena. Romance de estrada: memória afetiva e sexualidade em Carol Bensimon. *Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 50, p. 84-101, jan./abr. 2017.

GONZALEZ FERNANDEZ, Helena. Romance de estrada: memória afetiva e sexualidade em Carol Bensimon. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 50, p. 84-101, Apr. 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100084&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 25 de outubro de 2020.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

Pini, Barbara; Keys, Wendy e Marshall, Elizabeth; *Queering rurality: reading The Miseducation of Cameron Post geographically*, *Children's Geographies*, 2016. Acessado em 25 de outubro de 2020. <http://dx.doi.org/10.1080/14733285.2016.1252830>

RICH, Adrienne (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Boston, v. 5, n. 4, p. 631-660.



01 a 03
OUTUBRO
2020

**V COLÓQUIO INTERNACIONAL
DE LITERATURA E GÊNERO**
II COLÓQUIO NACIONAL
DE IMPRENSA FEMININA



Editora e Gráfica - UESPI
editora.uespi.br

REALIZAÇÃO



Universidade
Estadual do Piauí



NELIPI
Núcleo de Estudos de
Literatura Portuguesa



NELIG



LISBOA



LETRAS
LISBOA



CLEPUL



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO

APOIO



CAPES



FEPAE E FFLUXO
LIPIC



UESPM



AVANT GARDE