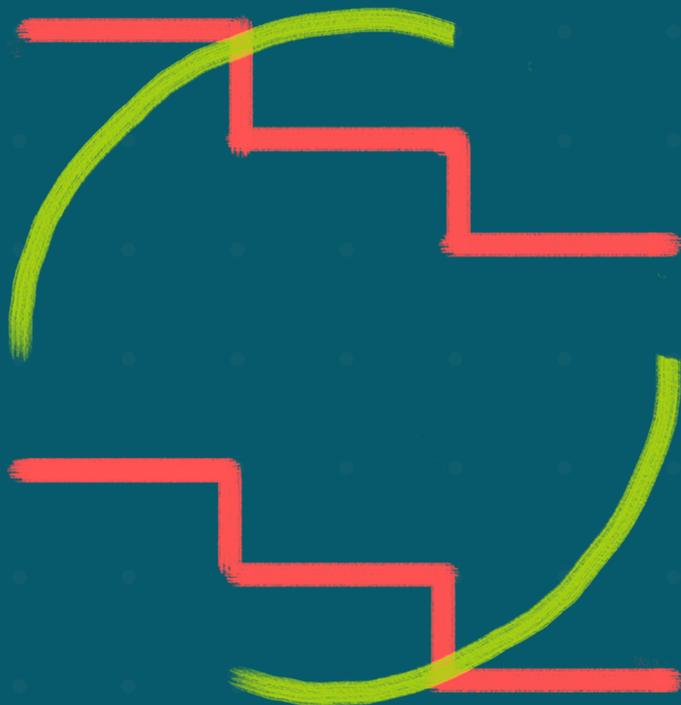


---

# Poéticas e políticas do feminino na literatura





**Poéticas e políticas  
do feminino na literatura**

# ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

## **Gestão 2020-2021**

### **Presidente**

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

### **Vice-Presidente**

Andrei Cunha — UFRGS

### **Primeira Secretária**

Cinara Ferreira — UFRGS

### **Segundo Secretário**

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

### **Primeiro Tesoureiro**

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

### **Segunda Tesoureira**

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

### **Conselho Deliberativo**

#### **Membros efetivos**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

#### **Membros suplentes**

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

## **Poéticas e políticas do feminino na literatura**

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2021 da organização:

Anselmo Peres Alós, Cinara Antunes Ferreira e Dennys Silva-Reis.

Copyright © 2021 dos capítulos: suas autoras e autores.

**Coordenação editorial**

Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**BESTIÁRIO**



Rua Marquês do Pombal, 788/204

CEP 90540-000

Porto Alegre, RS, Brasil

Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223

[www.bestiario.com.br](http://www.bestiario.com.br)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

P745 Poéticas e políticas do feminino na literatura [recurso eletrônico] / organizado por Anselmo Peres Alós, Cinara Antunes Ferreira, Dennys Silva-Reis. - Porto Alegre : Class, 2021.

888 p. ; PDF ; 4,5 MB.

Inclui bibliografia e índice  
ISBN: 978-65-88865-79-8 (Ebook)

1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Alós, Anselmo Peres. II. Ferreira, Cinara Antunes. III. Silva-Reis, Dennys. IV. Título.

CDD: 869.94

CDU: 82-4(81)

2021-3519

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

**Projeto gráfico**

Mário Vinícius

**Capa**

Mário Vinícius

Larissa Rezende (estagiária)

**Diagramação**

Larissa Rezende

**Equipe de revisão**

Ana Valeria Goulart dos Santos

Andrio de Jesus Rosa dos Santos

Camila Marchesan Cargnelutti

Éder Alves de Macedo

Ilse Maria da Rosa Vivian

Karine Doll

Litiele Oestreich Carvalho

Rosângela Fachel de Medeiros

Twyne Soares Ramos

**Como citar este livro (ABNT)**

ALÓS, Anselmo Peres; FERREIRA, Cinara Antunes; SILVA-REIS, Dennys (org.). *Poéticas e políticas do feminino na literatura*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Alemães e Europeus (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

---

## Sumário

- 9 **Apresentação**  
Anselmo Peres Alós  
Cinara Antunes Ferreira  
Dennys Silva-Reis
- 11 **O estilo pícaro defende-se vestindo a prêt-à-porter**  
Adriana Carolina Hipólito de Assis
- 23 **Escritores sefarditas na Amazônia e as mulheres judias**  
Alessandra Fabrícia Conde da Silva
- 39 **Representações de violência contra a mulher no romance *Meu marido*, de Livia Garcia-Roza**  
Aline Teixeira da Silva Lima
- 63 **Uma Maria peregrina entre personagens**  
Ana Cristina Comandulli
- 73 **A proscricção dos monstros sociais: as violências sofridas pelos casais lésbicos em *Exílio*, de Lya Luft, e *American Horror Story*, de Ryan Murphy e Brad Falchuk**  
André Pereira Feitosa  
Ronara Cristina Bozi dos Reis
- 91 **A representação da brasileira no oitocentos**  
Andreia Alves Monteiro de Castro
- 106 **A representação do corpo feminino e a violência contra a mulher em *Sangria*, de Luiza Romão**  
Andressa dos Santos Vieira
- 119 **Gênero, identidade queer e subcultura gótica em *Lost Souls*, de Poppy Z. Brite**  
Andrio J. R. dos Santos
- 143 **Estratégias do feminino na trajetória literária de escritoras brasileiras na *belle époque***  
Anna Faedrich
- 158 ***Mulheres Illustres do Brasil, de Ignez Sabino: a escrita de dicionários como forma de resistência***  
Antonia Rosane Pereira Lima
- 179 **A periferia tem dois gêneros: sexismo e cultura do estupro em *Capão Pecado***  
Ariel Oliveira Leite de Souza  
Giulia Guadagnini Barbosa
- 192 **Maria Firmina dos Reis: Mulher e resistência no século XIX**  
Barbara Inês R. Simões Daibert  
Tatiane Carvalho de Moraes
- 206 **O desfolhar-se lírico e a flora na poesia de Cecília Meireles**  
Bruna de Almeida Pereira
- 219 **Da memória do estupro à resiliência e resistência combativa frente à violência: uma análise dos contos “Layla” e “Ana Rosa”, de Marcela Serrano**  
Bruna Stéphanie O. Mendes da Silva
- 237 **Nem isto nem aquilo: masculinidades diversas nas autobiografias *A queda para o alto* de Anderson Herzer e *Erro de pessoa: Joana ou João?* de João W. Nery**  
Caio Jade Pusso C. Gouveia Costa
- 252 **O desejo e o envelhecimento do corpo lésbico nos poemas de Rita Moreira**  
Carla Miguelote
- 268 **A maternidade, voz e autoria negra como estratégia do feminino**  
Elisabete Nascimento
- 288 **Ser ou não ser?: representação feminina e estado civil sob a ótica de Maria Amália Vaz de Carvalho**  
Elisabeth Fernandes Martini

- 304 **Ismália, Joaninha, Ondina e Antônia: trajetórias Carés**  
Elisiane da Silva Quevedo
- 328 **Representação feminina em Romances Arturianos: diferenças entre Bradley e Cornwell**  
Emilia Sandrinelli
- 345 **A resistência ao silenciamento da mulher na poesia de Rupi Kaur e Ryane Leão**  
Fernanda Barroso e Silva
- 362 **Resistências em torno dos versos de Paulina Chiziane e de Elisabete Nascimento**  
Fernanda Oliveira da Silva
- 377 **A trilogia da inquietude e os animais na obra de Ana Cecília Carvalho**  
Filipe Amaral Rocha de Menezes
- 389 **A sororidade em *A ponta do silêncio*, de Valesca de Assis: uma análise feminista das personagens femininas**  
Jaísa Girardi Morais
- 411 **As personagens grotescas e transgressão dos gêneros, em *Um sopro de vida (pulsações)*, de Clarice Lispector**  
Joel Rosa de Almeida
- 435 **O *Bildungsroman* escrito por mulheres latino-americanas: *O pardal é um pássaro azul e Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón***  
Juana Sañudo Caicedo
- 456 **Realidades e gêneros (in)críveis na poesia**  
Jucilene Braga A. M. Nogueira
- 470 **Autoria feminina no século XIX: o caso de Rahel Levin Varnhagen**  
Júlia de Campos Lucena
- 488 **Aspectos da velhice feminina em *As Centenárias***  
Julio Cesar Larroyd
- 502 **Encruzilhada literária: uma análise decolonial sobre a poesia de Téo Martins**  
Jupiter Koroá
- 522 **Indagações Poéticas em "Parindo Poesia" de Cristiane Sobral**  
Karen Katiúcia Oliveira Leite
- 534 **Clara-Homem e Luzia dos Anjos: uma leitura indisciplinada do assédio sexual na literatura brasileira**  
Karine Mathias Döll
- 548 **Repressão e resistência: as figurações da cidade em *E se eu fosse puta*, de Amara Moira**  
Leandro Souza Borges Silva
- 563 **As cores profundas dos cativeiros sociais, de Helena Parente Cunha**  
Letícia Mendes Perez Reche
- 581 **O que há de *queer* em um corpus *queer*?**  
Lucas Demingos de Oliveira
- 605 **A construção da identidade feminina presente no romance *Fim*, de Fernanda Torres**  
Luciane Aparecida Ribas
- 620 **A atração pelo abismo: Marcelina, K e Letícia sob o signo do autoaniquilamento**  
Manuela Rodrigues Santos
- 639 **"*Matres*": narrativas do desamparo, da traição e do poder em *A paixão segundo Constança H.* e em *Meninas*, de Maria Teresa Horta**  
Maria Luiza Germano de Souza
- 655 **Do Egito a Israel: passos silenciados e explosivos segundo *O som de nossos passos*, de Ronit Matalon**  
Nancy Rozenchan
- 671 **Os estereótipos do feminino em *Neighbours*, de Lília Momplé**  
Nathalia Guedes de Araújo

- 686 **Os estereótipos de gênero em "Mutola", de Paulina Chiziane**  
Nathália Rangel de Matos
- 699 **Eu-louca: loucura e gozo em Carla Diacov e Cláudia R. Sampaio**  
Otávio Campos Vasconcelos Fajardo
- 718 **A figura feminina e a violência contra a mulher em Garotas Mortas, de Selva Almada**  
Patrini Viero Ferreira  
Rosani Úrsula Ketzner Umbach
- 739 **Clarice Lispector e o fazer literário: uma leitura derridiana**  
Rachel Ventura Rabello
- 754 **O conto "Amor" e os reflexos dos feminismos na obra de Clarice Lispector**  
Renato Kerly Marques Silva
- 769 **Considerações sobre as personagens femininas em A mulher e os espelhos, de João do Rio**  
Sabrina Ferraz Fraccari
- 787 **Um olhar feminino sobre a Shoah? As memórias de Ruth Klüger e a ficção de Ilse Losa**  
Saul Kirschbaum
- 800 **O combate cético e solitário das mulheres casadas na obra queirosiana semipóstuma**  
Silvio Cesar dos Santos Alves  
Lucas do Prado Freitas
- 817 **De musas a autoras: o processo de ressubjetivação do feminino em Gilka Machado**  
Suzane Moraes da Veiga Silveira
- 837 **Da arte como resistência: a mulher que (se) escreve**  
Tatiana Alves Soares
- 850 **"A caça ao marido é uma instituição" (?): mulheres em conformidade com o casamento na ficção queirosiana**  
Tatiana Prevedello
- 869 **Representações femininas em Riacho Doce, de José Lins do Rego**  
Viviane da Silva Vieira
- 887 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**



---

## Apresentação

Anselmo Peres Alós  
Cinara Antunes Ferreira  
Dennys Silva-Reis

Esta obra reúne artigos resultantes das discussões estabelecidas em torno das relações entre feminismo, gênero, sexualidade e literatura no XVI Congresso Internacional da ABRALIC 2020, realizado excepcionalmente de modo virtual em decorrência da Pandemia do Covid-19.

A relação entre literatura e pornografia talvez seja um dos temas mais abordados ao se falar de sexualidade na ficção. A pornografia configura-se como dimensão obscurecida pelo excesso de moralidade, trazendo limitações ao imaginário sexual literário, intimamente ligada a um ideal de comportamento socialmente esperado. A literatura erótica e pornográfica sempre foi vista como tabu, porém, por detrás desta *literatura licenciosa* escondem-se as concepções de corpo, sexualidade e identidade. O erótico e o pornográfico na literatura são capazes de despertar uma maior compreensão pelas estéticas éticas, afetivas e subjetivas do desejo humano.

A violência contra a mulher é outro tema recorrente no âmbito das literaturas que discorrem sobre as questões de gênero. Escrever sobre os lugares das mulheres entendidas como grupo social, como corpos e vozes oprimidos, é lançar um novo olhar sobre o que o simbólico pode denunciar ou refletir por meio do texto literário. O sofrimento feminino ficcional converge para investigar em que medida as identidades e subjetividades femininas e feministas avançam contra o sistema patriarcal, falocêntrico e hegemônico, além de desestabilizar a homogeneização da mulher – cis, branca, burguesa, heterossexual – e questionar as relações de poder, de dominação e de sororidade.

É importante relatar que a representação da mulher está presente em várias literaturas, e esta relação observada do ponto de vista histórico, é outro fator que tem chamado a atenção de diversas pesquisas contemporâneas. Logo, documentar, analisar arquivos e criar antologias das mulheres do passado tem ganhando muito fôlego nos últimos anos no contexto das literaturas brasileira e portuguesa. O estudo de jornais, revistas, romances e das questões de imprensa

feminina e feminista trazem à tona uma certa origem da literatura de autoras e textos esquecidos na história da literária em língua portuguesa. Tal estudo tem tratado sobre maneira das representações do feminino do século XIX e dos movimentos feministas, além de insurgências importantes na História no Brasil e em Portugal protagonizadas por mulheres.

A questão da autoria feminina é outro elemento que vem ganhando cada vez mais espaço nos debates. O estudo da autoria feminina vem se fortalecendo como domínio de resistência e denúncia das mulheres seja enquanto autoras ou analistas literárias. O diálogo no cenário nacional (e também no cenário internacional) agrega mais força à consolidação de uma crítica feminista brasileira no campo literário.

Espera-se que o leitor dos artigos aqui presentes possa observar minuciosamente todas essas temáticas e compartilhar os pontos de vistas da crítica literária brasileira que contribui para a consolidação da literatura enquanto poder simbólico e cultura de resistência feminina e feminista.

## O estilo pícaro defende-se vestindo a *prêt-à-porter*

Adriana Carolina Hipólito de Assis<sup>1</sup> (UFSC)

Em todas as narrativas pícaras, o pícaro é sempre um *lépero*, um astuto que sobrevive as intemperes da vida mentindo, roubando, prostituindo, vendendo objetos em praça pública como um mascate, por não conseguir se inserir ao discurso oficial. O pícaro, por outro lado, apresenta como em *Conjunciones y Disyunciones*, de Octavio Paz, um quadro que o aproxima ao deficiente mental, do menino que mostra a bunda por ser chingado ou do bobinho do Chaves, personagem de humor mexicano. Mas, antes de iniciarmos discussão sobre o estilo nas narrativas pícaras é preciso situá-lo em um quadro de foraclusão no qual figura como um marginal que tenta sobreviver defendendo-se, enganando, burlando a todos de forma inventiva.

Para Lacan, a foraclusão, o real, caminha entre dois registros: o imaginário e o simbólico. A foraclusão pode se apresentar independentemente de um quadro de rua, pois o pícaro também pode ser um foracluído dentro de casa, sofrendo abandono e desprezo familiar. A rejeição, a denegação e o recalque são formas de expulsão originárias do sujeito. Segundo Sigmund Freud (1976), há dois tipos de recalque, o originário derivado da primeira fase na qual há um afastamento de uma significação proibitiva em virtude da castração que não é aceita de forma consciente, mas que é suportada pelo simbólico e pelo imaginário. A segunda forma de recalque expulsa o resto denegado via pulsão oral, anal, escópica, olfativa. A alucinação foraclusiva ou até mesmo a pulsão é também uma forma de expulsão da analidade pelos orifícios do corpo e suas extensões desejanter, gozantes derivadas do recalque originário. No recalque o sujeito renúncia, sacrifica o gozo pelo objeto imaginário, o falo. Por isso, conforme Freud, o gozo é *posto de lado* de forma sublimatória. Aspecto bastante criticado por Lacan, pois a simbolização *posta de lado* pode tamponar um primitivismo, uma selvageria real.

1. Doutora em Literatura pela UFSC atuando em Literatura e Psicanálise, Ms em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP, Especialista em Linguística e Semiótica USJT e Graduada em Letras pela PUC/SP.

No artigo sobre o *Fetichismo*, Freud (1989) mantém a crença no desejo deslocado da criança pelo falo materno. O fetichismo busca em uma parte do corpo uma relação objetal para atribuir-lhe o papel de pênis como um substituto do falo materno. Freud acredita que esse afastamento objetal do desejo é uma mudança na organização da rejeição no que se refere à tentativa de separação, de clivagem do eu com a realidade. Duas atitudes compõem na organização do fetiche freudiano a partir do recalque: a neurótica e a perversa. Esses dois registros dão conta de uma topografia da rejeição também estudada no artigo *A perda da realidade na Neurose e na Psicose* (FREUD, 1976), na distinção entre esses dois campos. A neurose resulta do conflito entre o ego e o id e a psicose, do desfecho de um distúrbio entre o ego e o mundo externo. Todas as neuroses defendem o ego e buscam um escoadouro motor diante dos mecanismos de defesa com relação à repressão. Na psicose as defesas são direcionadas para o mundo externo, o mundo exterior não percebido. De certa forma, essa questão antecipa a discussão lacaniana presente no Seminário de 1964, *Os quatro Conceitos fundamentais da Psicanálise* (1985), com relação à perda do anteparo imaginário, no qual o ego cria um mundo externo e um interno.

Freud (1976) divide a neurose da psicose ao observar a frustração conflitiva decorrente da defesa dos desejos constituídos desde a infância. A frustração põe o sujeito no real, no externo. A rejeição, seja como furo metonímico ou metafórico é sempre uma tentativa fracassada de lidar com a realidade. A rejeição, o recalque e a denegação são registros que fundam a lei simbólica, o Nome-do-Pai. Essa lei refere-se não ao pai concreto, mas à lei estruturada no sujeito desde a alienação paterna de forma simbólica. O Nome-do-Pai autoriza, nomeia, reconhece o sujeito sexual e socialmente. Expulsar a lei repressiva é uma forma de matar o resto pulsional e, ao mesmo tempo, é uma forma de virtualizar o sujeito, construindo uma topologia interseccionada pelos três registros lacanianos nos quais o real ganha ênfase na expulsão. A economia discursiva lacaniana, mais do que favorecer a discussão acerca dos sintomas sem tantas classificações, explícita, ainda, uma mudança importantíssima com relação à divisão possibilitada pela teoria freudiana, qual seja: não há distinção quando se trata de forclusão entre neurose e psicose, ambas se situam no campo do real, embora haja controvérsias picarescas dentro da teoria lacaniana em *Estou Falando com as Paredes*

(LACAN, 2011). Embora Jacques Lacan, nesta obra, tenha sido rejeitado pela psiquiatria não pode ser lido dentro de um quadro real, de forclusão, uma vez que todo psicanalista fala com as paredes, fala com os muros inconscientes, dificílimos de se derrubar, não se pode dizer que a rejeição sofrida por Lacan seja forclusiva, embora fale com as paredes.

A forclusão, assim como o reconhecimento do Nome-do-Pai no que se refere à picaresca de *Conjunciones y Disyunciones*, de Octavio Paz, pode revelar nas entrelinhas da dialética de Hegel, a negatividade como uma forma de expulsão que se próxima de duas proposições de Jacques Lacan. A primeira refere-se ao elo originário com a castração e a segunda, à crítica à rejeição dialética sofrida pelo pícaro. A denegação é também pícara. O pícaro luta pela manutenção do princípio de prazer, por isso busca em um automatismo o falo materno. O desprezo associa-se sempre ao sofrimento, à realidade concreta hostil e ao real como espaços de luta e de sobrevivência, a denegação extrema fornece uma síntese na estruturação do sujeito na relação com o prazer e com o desprazer que o põe na reação dos afetos. A picaresca constrói uma cultura de erotismo, de dor, o pícaro sofre a ação de sádicos, com o chicotinho de fetiche que, na maioria das vezes, tampona o Grande Outro.

A negação na picaresca está ligada também ao recalçamento e ao juízo de um olhar repressor. Segundo Lacan, o juízo atribui ou rejeita uma propriedade que se reconhece, logo, o Nome-do-Pai passa a modelar a ação do pícaro vestindo-o à *prêt-à-porter*. O pícaro acaba por fazer cara de santinho para ser aceito socialmente, suas roupas passam a vestir o ideal de eu como fantasia, como sublimação para sobreviver. Por isso, as imagens presentes no *Mordelón*, de Armand Jimenez – texto que desencadeou as discussões de *Conjunciones y Disyunciones*, de Octavio Paz - são extremamente infantis, como o rei e a rainha que se vestem bem, mas soltam flatos, forma modelar de destronar a realeza. O bem e o mal são pulsionais, o eu-ideal introjetado no pícaro é expulso para a palavra/imagem/roupa sair como paródia de crítica social, como pornografia, como falta.

Na picaresca a relação com a realidade concreta é sempre real, o pícaro defende-se daquilo que não vê alucinando. A alucinação na picaresca tem raiz nos Seminários de 1953 – 1954, *Os Escritos Técnicos de Freud*, texto no qual a forclusão comparece como alucinação psicótica do menino do lobo, neste seminário o menino de 5 anos

acredita ter cortado o dedo vendo-o preso apenas pela pele, de certa forma a alucinação do menino do lobo tem muito do medo castrador de Hans que também alucina a mordida de um cavalo, o *Mordelón pícaro*. Neste seminário, assim como no Seminário *As Psicoses*, de 1955-1956, a alucinação surge a partir da máxima lacaniana: *aquilo que não veio à luz no simbólico reaparece no real* (LACAN, 2010, p. 59). O sujeito volta da alucinação, mas não consegue dizer nada sobre ela, diferente da posição do Seminário *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, de 1964, texto no qual a alucinação aparece na repetição, no tiquê, no automatismo simbolizado como falta a partir da máxima: *o real aqui é aquilo que sempre volta ao mesmo lugar*. A diferença dessas duas posições apresentadas pelas máximas de Lacan aponta, no Seminário de 1953 – 1954 e no Seminário de 1955 – 1956, uma vinculação acentuada com a lógica freudiana na qual observa a alucinação como uma confusão extrema na qual o mundo exterior não é percebido (FREUD, 1976, p. 190). Essa não percepção é reinserida por Lacan na inversão dos vasos de flores – na fase de espelho – para a discussão do menino do lobo, assim como para a discussão da paranoia no caso de Schreber interpretado por Freud e reanalisado por Lacan. Para Lacan, a paranoia:

[...] se caracteriza pelo desenvolvimento **insidioso de causas internas, e, segunda uma evolução contínua, de um sistema delirante, durável e impossível de ser abalado**, e que se instala com uma conservação completa da clareza e da ordem no pensamento, no querer e na ação. (LACAN, 2010, p. 27) (Grifo Meu).

A paranoia, a alucinação e o delírio têm em comum o abalo *interno* do sujeito diante do fracasso, o sujeito fica preso às perdas ou aos ganhos do passado e não consegue lidar com a frustração da realidade concreta. A rejeição sofrida busca na dialética uma forma de superação da perda para manter a dignidade da Coisa materna. A *Subversão do Sujeito e Dialética do Desejo no Inconsciente Freudiano*, presente nos *Escritos* (LACAN, 1998), situa a paranoia, assim como o delírio, dentro do estágio de espelho e da relação de dominação do senhor e do escravo de Hegel (KOJÈVE, 2014). As perdas derivadas desse embate são ocasionadas pela derrota dialética que posiciona o sujeito na menos-valia, no dano moral ou financeiro. O sujeito delira ou alucina por ter sido expulso de sua simbolização.

A inventividade, o estilo pícaro se associa a dois nomes relacionados ao fantasma negado, denegado e/ou rejeitado: o desejo e a realidade. Dois aspectos que formam a base da foraclusão e dos fantasmas, dos sintomas incrustados na psique. A foraclusão neste aspecto ganha uma topologia, um quadro de defesas que expõe suas faltas em uma geografia social e individual. O quadro de defesas que exponho a seguir dá conta das diásporas que o pícaro sofre, cada expulsão é uma defesa que o faz fugir para outro espaço.

A aparência pícara, o estilo é uma das características mais importantes de seu quadro independente do status social. O pícaro das ruas, assim como o foracluido residente e domiciliado burguês caminham por uma mesma flanerie de perversão e buscam mecanismos de defesa para manutenção do engodo pessoal, como os dândis; ou para sobreviver à foraclusão social buscam anteparo imaginário na roupa moral, do bem, do colarinho branco. Vestir a *prêt-à-porter* apresenta uma lógica fantasmática (LACAN, 2008) que se articula a partir da fórmula de conexão entre o sujeito e a estrutura de significante que sempre retorna como fantasma escritural. Neste sentido, a defesa é sempre inventiva, o sujeito revela as faltas vestindo o ideal, o modelo aceito socialmente na tentativa de sair da foraclusão; ao revelar a escritura do desejo que pode retornar como metonímia neurótica, perversa ou como metáfora delirante e/ou alucinatória, como resto da fome significante do Grande Outro.

A fome estrutural é o grande mote da picaresca. No *Banquete*, a fome é sempre platônica, idealizada. Nela, *Penia* representa o amor solar, uma esfera de Um, de reciprocidade, de amor espelhado ou de devoção desejanste. No *Banquete*, *Penia*, trata da fome do objeto perdido, do objeto a, busca-se na fome, no automatismo a parte que falta. De certa forma, Jacques Lacan em grande parte dos seus seminários reafirma a máxima platônica de buscar na parte que falta o desejo renunciado, denegado, ou buscar na falta que falta - aquela que não aparece no sujeito - no vazio melancólico, de nostalgia do falo materno.

Na picaresca o amor é sempre fome espelhada, é sempre a devoção rabelaisiana. Segundo João Palma-Ferreira em *Do pícaro na Literatura portuguesa*, Ulla Trullemans estudiosa da picaresca observa que o pícaro não ama, todas as narrativas pícaras as de Lazarillo de Tormes, de Buscón à Guzmán de Alfarrache verifica-se que não há amor, mas sobrevivência e negociata, o erotismo quando surge é

espelhado, autoerótico. O pícaro costuma fazer sociedade com o poder, por isso negocia a mulher com o padre. Mas, o pícaro não para na mulher, ele negocia o filho a um mestre pedófilo ou a um cego para sobreviver. É o que se percebe em narrativas como *La Pícaro Justina, Satiricón*, ou, ainda, em *Conjunciones y Disyunciones*. Ulla Trullemans observa no texto folclórico *O Piolho Viajante* que o pícaro roda, passa de mão em mão, de cabeça a cabeça como moeda/dinheiro. O mercado paralelo, a economia pícaro tem estilo paródico, de canto paralelo. A fome faz girar o capital e o pícaro é usado como moeda da mais valia, prostituído como *Justine* que veste *Lázaro* que era “moço de clérigo” (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 82). Por outro lado, o mercado paralelo, assim como a mais valia, é maquinaria lacaniana *do mais explorando o menos (-1)* construindo aventuras diaspóricas de significantes, de moedas/piolhos.

O estilo pícaro apresenta fundamento na *Arte de Roubar*, arte regulamentada pelos males da devoração, pelo resto de significante que só sobrevive mamando, isto é, usando a psique do outro para chupar/imitar, como um vampiro. O pícaro entra nas paredes do inconsciente para sobreviver roubando:

A *Arte de Roubar* ilustra o princípio de que a sociedade é construída por diversas camadas, séries, classes ou espécies de ladrões, sendo o roubo a forma aceite e implicitamente “regulamentada” da sobrevivência. (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 39)

O estilo pícaro se vê numa posição heroica de mostrar que não é diferente do espelho oficial do poder que rouba, mas faz. O estilo pícaro pretende como *Zorro* lutar contra o absolutismo monarca que lhe impõe a fome e a miséria, por isso usa máscara do fetiche, engana e mente para sobreviver à fome. Mas por ser mascarado, vive a ambivalência entre o bem e o mal. Embora pretenda a crítica, o pícaro sempre procura ascender, contemplar sua autoimagem com o modelo. Há uma tendência que se observa na picaresca, sobretudo em *Guzmán de Alfarache* - metáfora do alemão luterano traduttore/traidore -, de buscar a salvação no arrependimento cristico e com isso ganhar asas, vestir imitando o estilo do bem. O pícaro deseja ascensão da alma pelo bolso.

O pícaro não tem alma - por ter sido expulso, foracluído -, mas tem um corpinho vendável, um modelo, além dos cinco dedos das mãos que usa para elevar-se como as narrativas do *Diabinho da mão*

*furada*, de António José da Silva, autor do *O Judeu*. O *Diabinho da mão furada* faz parte da série de narrativas folclóricas galego-portuguesa que tratam como na picaresca do mundo às avessas, o revés tem início nas ligações malévolas com os medos fóbicos ou traumáticos que aparecem nos sonhos. O *Duende da mão furada* ou *Fradinho da mão furada* são narrativas derivas do *Diabinho*. A série das mãos servem para explicitar a atitude pícara que busca com estilo enganar, a mão pícara é vazada, nela, há um buraco. O duende, assim como *Diabinho* marcam o paganismo herético que prega peças, rouba objetos, azara ou traz a felicidade dependendo do trato dado ao Diabo. Se o alimentam e dão pão e leitinho só faz o bem, o *Diabinho* não deixa de ser Rabelais que precisa ter a pança cheia e a roupa do rei carnavalesco para servir a humanidade.

Para Jacques Lacan as estruturas alicerçam e explicam a predestinação do pícaro. O estilo malandro descrito por Antonio Cândido na *Dialética da Malandragem* resulta de um destino especular que lhe apresenta a fome de significantes diante do Nome-do-Pai.

Todo pícaro engana defendendo-se da fome imaginária vestindo suas faltas clonadas de outros sujeitos, roubando formas aceitas elegantes e idealizadas, fazendo uso de acessórios, fazendo uso de várias máscaras identitárias, por isso veste *prêt-à-porter*. O destino, a lei se instala falhada, esfacelada, por isso o pícaro veste imagens híbridas, como a do anjo em *O Malhadinhas*, em *Lazarillo de Tormes*, ou, ainda, na modernidade como o anjo *batailliano*. Muito da literatura popular universal é herdeira das conquistas ultramarinas como as que ocorrem com a Espanha-México ou com Portugal-Brasil. *Lazarillo de Tormes* é, neste sentido, um germinador *mor* da picaresca que está presente como um piolho viajante em várias narrativas e cordéis populares como as Farsas Vicentinas ou os cordéis e narrativas brasileiras como *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

A concepção de anjo na picaresca deriva do episódio bíblico no qual Lázaro é ressuscitado por Jesus, após quatro dias de sepultamento. Lázaro renasce das cinzas como uma Fénix. Segundo a parábola bíblica a fome, as feridas e a morte sofrida por Lázaro o elevam diante de Deus, por isso é ressuscitado. Há aqui um correlato de Lázaro com Dante que passa pelo inferno para chegar ao paraíso. *Lazarillo de Tormes* é uma versão popular do personagem bíblico Lázaro que só sai da fome e da miséria por se arrepender e servir a Igreja Católica ou ao *El Rey*, somente assim ascende, entra na

economia da simbolização como um anjo caído que serve ao discurso oficial para moralizar os poderes corruptos supervisionando. Toda narrativa pícaro tem como vestimenta um anjo caído, um fora-cluido predestinado santinho na aparência, mas devasso na negociata e na crítica. Os anjos caídos negociam a alma, reproduzem o que fizeram com ele - foracluindo o outro - até virar uma maquinaria da mais valia social.

Um dos aspectos mais interessantes do estilo picaresco encontra-se na concepção do vocábulo *atalaya* presente na narrativa de Guzmán de Alfarrache. *Atalaya de la vida humana* descreve a ação de atalayar. O primeiro sentido associa-se à religião, pois atalaya é fazer sentinela, guardar os muros dos ladrões da Igreja Católica ou, ainda, orar e vigiar ou negar os pensamentos pecaminosos. Os anjos caídos, os pícaros, tinham por função vigiar as torres da igreja, daí que todo anjo é um supervisor, um moralista da vida alheia.

Pensemos pues que en el subtítulo “atalaya de la vida humana” comprime Alemán el doble sentido de su novela picaresca. Por una parte el sentido critico: el atalaya-centinela tiene la misión de “descobrir” los peligros; por otra el sentido moralizador “descobrir como atalaya todo suerte de vícios” [...] El caminho que Guzmán há elegido para descobrir los vícios y avisar a sus lectores, es el de su propia experiéncia. [...] El pícaro y galeote se convierte así en “exemplum ex contrario”. (MIGUEL, 1971, pp.78/79)

O olhar do pícaro ocupa um ponto de perspectiva – atalaya - que observa a distância a crítica moral e a vida concreta regada a velhacaria. A assimetria do olhar de Guzmán perpassa pela assimetria do renascimento, pelo exemplário a ser seguido, mas se perde nos caracóis do barroco conceptista, por ser um “*ex contrario*”, um invertido nos vasos de flores lacanianos. Sua sobrevida é usada como exemplo do que não se deve fazer. Na picaresca *atalaya-torre* passa ser sinônimo de *atalaya-ladrón*, o pícaro é um astuto que vigia *con cien ojos de vela, como el ladrón sobre la torre de su malícia* (MIGUEL, 1971, p. 76). O pícaro mantém o controle do sujeito pelo alto sendo do baixo: um anjo caído. Embora Lazarillo, Guzmán, Malhadinhas e João Grilo sejam considerados anjos caídos, o que pesa sempre na picaresca, além do estômago, da fome é o dinheiro. Os personagens pícaros são, em sua maioria, mercenários servem ao alto e ao baixo. Mas como o poder religioso é sempre maior o pícaro acaba fazendo

o bem para o bolso e para a alma, neste sentido, o bem e o mal se equilibram.

Em Guzmán há uma particularidade interessante. O pícaro antes de ser expulso de sua alma como em Schreber (LACAN, 2010) vendia roupas para não se ver obrigado a roubar. Mas como todo pícaro, Guzmán, acaba por perder-se no caminho, passa a imitar/plagiar e a ter uma postura amoral. A postura amoral traduz-se como a perda da Lei, do Nome-do-Pai. A expulsão da alma faz do pícaro um anjo, um objeto manejável. Toda demanda pícara só inicia quando a alma é expulsa do corpo, assim Lazarillo, Buscón, Justine, Guzmán e Bataille caem como *Lúcifer*.

Neste contexto, o sagrado e o profano ganham uma referência maior, na medida em que o sagrado dá a Lei, o *exemplum* como um dom que, no entanto, sacrifica o sujeito como oferenda. O sacrifício consagra, diviniza, mas abate/mata. O anjo caído acaba por ganhar no mercado paralelo uma utilidade profana/maldita, vendável, desejável. Bataille é um anjo sagrado, mas impuro, nefasto:

O diabo – anjo ou deus da transgressão (da insubmissão e da revolta) – estava expulso do mundo divino. Ele era de origem divina, mas na ordem cristã das coisas (que era um prolongamento da mitologia judaica), a transgressão não era mais o fundamento da divindade, mas o de sua queda. (BATAILLE, 2004, p.189).

Neste sentido Bataille é um pícaro, um *Diabinho da mão furada*, um caído. Mas há uma cilada no que se refere a Georges Bataille. Ulla Trullemans (1981) afirma que o pícaro não ama, somente sobrevive. Uma das marcas de Georges Bataille é o erotismo embasado, sobretudo na antropologia de Hegel. O que implica que Bataille teria fome desejanste, enquanto falta do objeto perdido, enquanto aparência de consciência-de-si ou da cadeia de significante. Mas o erotismo de Bataille, assim como da picaresca é real, sem *anima*, ambos são ocos. Na *Teoria da Religião* (2015), de Georges Bataille observa-se na selvageria a ausência de transcendência do saber como fator de consciência-de-si e de construção de linguagem no sujeito. Para Bataille, o saber não existe, posto que é acéfalo, Bataille, *não sabe* como afirma Jacques Lacan e por isso não fala, é falado. O *não saber* de Bataille apresenta uma relação espelhada de *água-para-água* que, por outro lado, o posiciona como um animal-objeto que se afeta com outro para gozar. O que se pressupõe é que Bataille tenha na lógica hegeliana

sentimento-de-si e não consciência-de-si, por isso é puro instinto, um selvagem. Embora tenha um estilo corpóreo desejante, narcísico, Bataille, engana. Seu corpo apresenta uma outra leitura, há nele um esfacelamento que o posiciona num paralelo com Lázaro: morto, mas ressuscitado. Bataille ressuscita como um acéfalo que deu certo, seu gozo, seu êxtase só ganha estilo quando cola em uma mãe. Bataille só goza quando veste à *prêt-à-porter*. Na *Lógica da Fantasia* de Jacques Lacan observa-se o fantasma que veste a *prêt-à-porter* dentro de uma lógica de fantasia que, mais do que expor as faltas do objeto a, como resto de significante que retorna como desejo arcaico. O fora-cluido sempre clona o outro para ser aceito ou segue o modelo materno ou a roupa do bem. Eis o papel do anti-herói pícaro que apresenta uma lógica situada na topologia da fantasia na qual se observa o pícaro pelas bordas do sintoma buscando um lugar fictício, teatral como a fuga imaginária, defensiva da realidade excludente. Neste sentido, todo pícaro é um anti-herói que se defende do fantasma do herói, do modelo reconhecido pelo nome, pela linhagem nobre e, portanto, da propriedade, do dinheiro e da roupa de bem. Assim, se observa, que, onde há fantasia ou sublimação há defesa inventiva. O estilo pícaro simbolicamente representa a presença do real laciano. Do ponto de vista da foraclusão a picaresca é o real em si, seu estilo, portanto deriva das bulas, dos enganos, das demandas picaras.

## Referências:

- ANONIMO. *La vida Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Buenos Aires: Huemul, 1972.
- ASSIS, Adriana C. H. de. *O corpo pícaro em Octavio Paz*. Tese, UFSC, 2018.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. SP: Arx, 2004.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura do Mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião: seguida de Esquema de uma história das religiões*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. SP: Brasiliense, 1996.
- CANDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem*. Disponível no site: [www.revistas.usp.br/rieb/article/download/69638/72263](http://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/69638/72263), acessado em 2016.

- EMERY, Bernard. *O homem e o Diabo nas Obras do Fradinho da Mão Furada*, Revista Colóquio Letras, Lisboa, S/D.
- FERREIRA, João Palma. *Do pícaro na Literatura portuguesa*, Portugal, 1981.
- FREUD, Sigmund. *O ego e o Id e outros Trabalhos*. Edição Standard Obras Completas, RJ: IMAGO, 1976.
- FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*: Vol. VII (1901-1905). RJ: IMAGO, 1989.
- GONZÁLEZ, Mario. *A saga do Anti-Herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- JIMÉNEZ, Antonio. *Picardia Mexicana*. México, Libro Mex Editores, 1960.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. RJ: Contraponto, 2014.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 2 – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. RJ, Zahar, 1999a.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 3 – As psicoses*. RJ: Zahar, 2010.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 4 – A relação de objeto*. RJ: Zahar, 1995.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 7 – A ética da psicanálise*. RJ: Zahar, 1988.
- LACAN, Jacques. *O Seminário – livro 11- Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. RJ: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 14 - A Lógica do Fantasma*. BA: Centro de estudos Freudianos do Recife, 2008.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 17 – O Averso da Psicanálise*. RJ: Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. *Estou falando com as Paredes*, Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MARGARIDO, Alfredo. *Fernão Mendes Pinto: um herói do quotidiano*. Revista Colóquio das Letras, Aveiro – Portugal, S/D.
- MARTINS, Mario. *A sátira na Literatura medieval portuguesa*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- MONIZ, Isabel Botello. *Notas sobre o Pícaro*. Disponível no site: [www2.vo.lu/homepages/jfaria/notas.htm](http://www2.vo.lu/homepages/jfaria/notas.htm), acessado em 2004.
- MIGUEL, Ángel San. *Sentido y Estructura del “Guzmán de Alfarache” de Matei Alemán*. Madrid: Editorial Gredos S.A, 1971.

- PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na Literatura portuguesa*, Portugal: Biblioteca Breve, v. 59, 1981.
- PAZ, Octavio. *Conjunciones y Disyunciones*. México: Joaquin Mortiz, 1969.
- PLATÃO. (Trad. e posfácio José Cavalcante de Souza). *O Banquete*. São Paulo: Editora 34, 2016
- PETRÔNIO, *Satiricon - Mestres Pensadores*. SP: Ediouro, S/D.
- RABELAIS, François. *O Gigante Gargântua*. SP: Clube do Livro, 1961.
- RIBEIRO, Aquilo. *O Malhadinhas*, Portugal: Bertrand Editora, 2000.
- SILVA, Antônio José da. *As obras do Diabinho da mão furada*. Disponível:file:///C:/Users/Dell/Documents/As-Obras-do-Diabinho-da-M%C3%A3o-Furada.pdf, acessado em 2018.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro: Agir, 2001.

Alessandra Fabrícia Conde da Silva (UFPA) <sup>1</sup>

## **Introdução**

A presença judaico-sefardita na Amazônia não é calcada em fatos aprazíveis e idílicos. A trama dessa história, ou dessas histórias, influenciadas, inicialmente, pelo mito do Eldorado, ou da nova Canaã, apresentam, à contrapelo das primeiras visões sobre a terra amazônica, linhas cáusticas e degradantes. Se os homens, imigrantes judeus marroquinos, de ascendência sefardita, tiveram de ganhar a vida com labor excessivo, encarando com bravura os rios e as florestas, algumas mulheres que os acompanharam, também encontraram, para além dos enfrentamentos da natureza e dos afazeres diários em solo inóspito, a solidão e o afastamento da família que ficou no Marrocos.

Embrenhadas na floresta, elas ficaram isoladas da civilização, das suas irmãs, do grupo de apoio que poderia lhes proporcionar o conforto e a alegria da companhia, das conversas e dos possíveis conchavos femininos.

Samuel Benchimol afirma que

muitas delas ficaram na penumbra e no esquecimento quando os seus maridos morriam na nova pátria ou se amancebavam com as mulheres nativas. Outras tiveram a sorte de serem chamadas pelos seus parentes ou prometidos e comprometidos para se casar com seus primos, com os seus antigos vizinhos, amigos e pretendentes, ou com noivos arranjados pelos seus pais, como era comum naqueles velhos tempos, pelo acordo entre as famílias que resultavam nas cartas de chamadas. (BENCHIMOL, 2008, p. 73)

A imigração dos judeus sefarditas para a Amazônia foi, na maioria dos casos, familiar e qualificada, pois os jovens receberam, ainda no Marrocos, educação patrocinada pela Aliança Israelita Universal. Além disso, a presença das esposas judias afiançava, de acordo

1. Mestre em Estudos Literários (UFES), Doutora em Letras e Linguística (UFG). É docente na Universidade Federal do Pará, *campus* de Bragança.

com Benchimol (2008, p. 80), “a continuidade do caráter doméstico e gregário da vida judaica, milenarmente presa aos valores culturais e religiosos, pois logo que possível criavam as próprias comunidades e instituições como forma de assegurar a permanência de sua cultura e tradição”. Desse modo, as imigrantes judias mostraram-se valorosas desbravadoras da Amazônia.

Inicialmente, muitas famílias rumaram para os interiores do Pará e do Amazonas, levando uma vida difícil, austera, e as mulheres “tinham uma média de 6 a 8 filhos antes de completar 40 anos de idade” (BENCHIMOL, 2008, p. 80). Com o crescimento dos empreendimentos financeiros, muitas dessas famílias se mudaram para as capitais, principalmente, quando os filhos necessitaram de melhor educação:

A princípio, a mulher judia acompanhava o marido para onde ele ia, mesmo nos longínquos ermos da fronteira, levando na sua bagagem os *telefim*, o *talet*, a *kipá*, os *sidurim*, para que o marido continuasse sendo judeu na selva. A mãe judia, por sua vez, além das suas obrigações de esposa e parideira, acumulava também as funções de professora, levando sempre consigo a cartilha do ABC, a tabuada e os cadernos clássicos de caligrafia, para que os seus filhos começassem logo aos quatro anos aprender a ler, contar e escrever. Com o passar do tempo tornou-se difícil manter esse esquema e estratégia de sobrevivência.

Era mais fácil para a mãe judia ficar morando numa cidadezinha próxima, onde tivesse pelo menos uma parteira para ajudar a parir os filhos e um *mohel* para fazer a circuncisão dos curumins, enquanto o marido se aventurava rio acima com o seu batelão de regatão, vendendo suprimentos e comprando produtos regionais. (BENCHIMOL, 2008, p. 201).

Eram, essas mulheres, muito habilidosas e, desde cedo, conduziram os filhos ao estudo e auxiliaram os maridos nos negócios. Como donas de casa, procuraram manter a tradição culinária, incrementando os sabores com os temperos e alimentos nativos: boas de cozinha, com criatividade prepararam para o marido e os filhos a tradicional e “deliciosa comida sefaradi-marroquina, adaptada aos temperos amazônicos” (BENCHIMOL, 2008, p. 170).

Samuel Benchimol afiança-nos sobre o importante papel das mulheres na colonização sefardita na Amazônia. Ao explicar sobre a festa das Fadas, em comemoração ao nascimento de uma menina,

entre os judeus de origem marroquina, Clara Koshen (2001, *on-line*), em *Reminiscências de uma judia marroquina*, comenta que “esse costume testemunha o valor que se dá à mulher, mostrando que sua vinda a este mundo é tão festejada quanto a de um filho varão e que suas responsabilidades são, por vezes, até maiores na transmissão dos valores milenares do judaísmo”.

Responsáveis por setores da vida judaica e dinâmicas, a mulher judia sefardita em terras amazônicas encontra, na literatura, representação especial, sobretudo em Ilko Minev, como veremos, mas há algumas figuras femininas presentes em alguns textos de Paulo Jacob, Sultana Levy Rosenblatt e Mady Benoliel Benzecry que ganham expressividade.

### **As mulheres nos textos de escritores de origem sefardita**

Os primeiros registros sobre a mulher judia de ascendência marroquina sefardita, na literatura, foi feita por autores também de mesma origem. A maioria mostra-a como uma mãe dedicada e com muitos filhos.<sup>2</sup> Não há uma descrição precisa sobre as personagens, mas elas lá estão. Paulo Jacob (1990, p. 25), por exemplo, em *Um pedaço de lua caía na mata*, descreve Sara, esposa de Salomão, como a “mulher necessária”. Ela é hábil, prestimosa, asseada, boa mãe e companheira, mas não recebe o amor de seu marido que o devota à cunhatã Janoca.

Sultana Levy Rosenblatt (1950, p. 60), em *Uma grande mancha de sol*, apresenta a matriarca Bension como uma mulher cheia de filhos

2. Em *Mãe judia*, 1964 o narrador de Moacyr Scliar apresenta uma mãe judia bem diferente das representações costumeiras: “Minha mãe não gostava que eu fosse à biblioteca. Não gostava de livros, ela. Para começar, mal sabia ler. Como meus avós, era imigrante; tinha vindo de uma aldeia da Europa Oriental; lá, leitura e livros eram coisa para homem. E para homem na sinagoga. Mulher tinha de ficar em casa, cozinhando, lavando roupa, cuidando das crianças — oito, no caso dela e dos irmãos. Ler? Nem pensar. Por causa disso mamãe desenvolveu uma imensa raiva contra os livros, coisa até insólita na tradição judaica. Verdade que não era uma típica mãe judia, gorda, super-protetora, alimentadora; conheci várias assim, no bairro do Bom Fim onde moro, mas não era o caso de minha mãe. Não alimentava os filhos (nem com comida, nem com leitura); aliás, não alimentava nem a si própria. Comia pouco, tinha nojo de comida. Era magra”. (SCLIAR, 2004, p. 11).

e muito bonita. O que se sabe dessa personagem é pelas impressões de outras personagens. No *shabat*, a mesa posta com os filhos e o marido ao redor revela o compromisso e a dedicação em manter as tradições. Ela é apenas falada, falada com escárnio. D. Santa, mãe de Maria Angélica, protagonista da história, tem aversão aos judeus. Sempre que via a pequena Míriam Bension procurava ameaçá-la:

A título de brincadeira, puxando-lhe uma orelha, ameaçou-a:

— Vou mandar batizar esta judiazinha. Agora é filha de Maria Angélica...

A criança ri contrafeita: — Eu já sou batizada...

— Como então, se vocês são judeus?! Tua mãe nasceu aqui, ou é de lá?

— Lá onde?! — perguntou Míriam curiosa.

— Lá...

— Não sei qual é esse lá — protestou Míriam, irritada, sentindo que o “lá” significava qualquer coisa pejorativa, pelo modo desdenhoso com que D. Santa dizia. Mas D. Santa sabia apenas que deveria existir um “lá” onde nasciam judeus, ignorando porém que lugar do globo ocupava e o nome que teria... (ROSENBLATT, 1950, p. 79).

Mariana tem atitude semelhante à da patroa, mas adiciona maior violência corporal. Míriam, como castigo por negar-se a beijar uma imagem de Cristo, é obrigada e recebe beliscões. As acusações e as violências morais tornam-se cada vez mais agravantes: “— Beija Nosso Senhor. [diz Mariana à Míriam] Olha como ele está todo ferido e com uma coroa de espinhos. — De espinhos? — perguntava a criança aflita. — Quem botou? — Foi tu, teu pai, todos os judeus” (ROSENBLATT, 1950, p. 78).

Rosenblat, dessa forma, reproduz uma série de situações antisemitas, muitas delas direcionadas contra mulheres e crianças, evidenciando as tensões e as agruras que estas viveram na Amazônia. Em *Barracão*, a presença judaica aparece na trágica história de Jacob e sua família, moradores do Furo Grande por dezessete anos. Em uma embarcação para Belém, o pai sonhava em “batizar [o filho] na religião dele” (ROSENBLATT, 1963, p. 204) e proporcionar estudo aos filhos que ficariam sob os cuidados da esposa, mãe de oito filhos e grávida de mais um. O cruel destino, no entanto, encontra essa

família. A embarcação explode matando a esposa e os filhos. O rio é impiedoso.

Leão Pacífico Esaguy, em *Enxuga as lágrimas e segue o caminho que te determinaste*, publicado em 1999, representa a personagem Luna como uma figura doce e prendada. Mulher sexagenária, muito dedicada à religião, ela ajuda a criar o filho de Jacob Benathar com a nativa Maroquinha.

Já Mady Benoliel Benzecry, em “Baú da infância”, poema de *Sarandalhas*, rende-se à memória de sua avó, moradora do “sobrado / dos altos da Drogaria / de papai” (BENZECRY, 1967, p. 28). As raízes judaicas da família Benzecry têm, na figura da avó, Alegria, a sua grande expressão. Imigrante do Marrocos, a matriarca relembra com saudade da terra de seu nascimento: “Os quadros eram gravuras / marroquinas – “Nesta rua / eu morava” – e sem querer, / pobre vovó – suspirava” (BENZECRY, 1967, p. 29).

Os versos aludem, poeticamente, à presença dos judeus vindos do Marrocos para a Amazônia, desde o século 19. D. Alegria, na velhice, optou por morar sozinha no sobrado e, quando os netos a visitavam e remexiam os seus pertences postos no velho baú, cada objeto encontrado evoca lembranças boas e más. Certo vestido faz vir à lembrança uma festa no consulado: memórias de uma mocinha abastada, memórias da esposa de um próspero e vigoroso comerciante.

Há, no entanto, um outro grupo de mulheres judias, cujas vivências podem ser apreendidas nos registros históricos amazônicos: as polacas. De origem askenazita, elas, em pouca idade e sonhando com um casamento, foram ludibriadas por judeus que faziam parte da Zwi Migdal, uma organização criminosa polonesa. Acreditando que teriam se casado com judeus ricos, radicados na América do Sul, elas foram prostituídas na Argentina, no Rio Grande do Sul, no Rio de Janeiro e na Amazônia.

Benchimol refere-se sobre a existência dessas mulheres na região:

Em Manaus, as judias polacas também existiam e muitas delas se fizeram passar por mulheres francesas durante o período áureo da borracha. Na minha pesquisa junto ao Cemitério Municipal São João Batista, em Manaus, encontrei, com ajuda de Abraham Benmuyal, 17 sepulturas de judias polacas, com lápide e inscrição em hebraico, falecidas entre 1900 e 1920, antes da criação do cemitério judeu, em 1928. (BENCHIMOL, 2008, p. 76).

Duas mulheres, D. Helena e D. Lola, receberam destaque nos estudos de Benchimol. A primeira tornou-se “grande dama da sociedade amazense” (BENCHIMOL, 2008, p. 77) após casar-se com um não judeu. A segunda, na hora da morte, procurou retornar à fé judaica: “já que não pode ser judia durante a vida, queria sê-lo ao menos depois de morta” (BENCHIMOL, 2008, p. 77).

Moacyr Scliar (2002) em *O ciclo das águas* e Esther Largman (1993) em *Jovens polacas* apresentam, em cenário não amazônico, histórias de judias prostituídas no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro. Na história de Scliar, Esther procura viver no filho a cultura e a tradição judaica que nela arrefecera. Sarah, personagem de Largman, entrega a filha Míriam para ser criada pela sua prima Anita. Seu destino é trágico, como o de muitas dessas mulheres. Esther, ao contrário, cria o filho e torna-se cafetina, aliciando e administrando uma casa de prostituição (SCLIAR, 2002, p. 73).

Segundo Beatriz Kushnir (1996, p. 67), “[...] não se pode dar às mulheres envolvidas apenas um papel passivo. A ascensão de uma prostituta está em possuir casa própria e, assim, tornar-se uma cafetina. Portanto, não existem apenas vítimas, e a rede é muito mais complexa”. Esther saiu da prostituição, prostituindo outras mulheres.

Marcos Serruya, escritor paraense de origem sefardita, também compôs um romance com o mesmo mote. Em *Cabelos de fogo* (2010), a judia asquenazita Hana é, como as demais personagens de Scliar e de Largman, forçosamente conduzida à prostituição, após um falso casamento com o judeu Godel. Enviada à Amazônia, vê sua vida religiosa definhar, vexada por sua condição de prostituta. Além disso, tendo sido privada dos seus íntimos que ficaram no *shtetel*, pequeno povoado rural, não encontra acolhida, também, entre os judeus sefarditas. O mesmo sentimento tinha Sarah. À prima Anita, diz: “Eu sei que sou uma vergonha para todos” (LARGMAN, 1993, p. 20). Na Amazônia, Hana, que passa a chamar-se Ana Júlia, é também conhecida como a judia dos cabelos vermelhos:

Após anos vivendo em prostituição, a polaca foi auxiliada pelo Intendente Municipal, que conhecera no Amapá e que a ajudara quanto à doação de sua primeira filha. Tornando-se, a seguir, na capital paraense, a senhora do tal intendente, Ana pode viver de modo mais digno, tendo ainda dois filhos. Obrigada a entregar a filha à doação, não antes de dar-lhe a estrela de David e de garan-

tir que a menina deveria ser informada sobre a ascendência judaica da mãe, Ana, com o tempo, adoentada e sob os cuidados de Júlia, sua amiga espanhola, ouviu o *Shemá*, sem ter conhecido sua filha Joseana. A história da judia polaca, enganada na juventude e conduzida à prostituição e abandonada grávida pelo português Josiel – que a deixara por uma moça de certa posição social – até encontrar uma remissão no Intendente Municipal, será apresentada por um narrador onisciente que também será conhecedor da trajetória do bisneto de Ana, Ionathan, desejoso de provar-se judeu. (CONDE-SILVA; BENCHIMOL-BARROS, 2017, p. 70).

O romance, semibiográfico, reescreve uma história real, resgatada a partir de perquirições sobre um túmulo sem nome, encontrado em um cemitério israelita, em Belém. Na campa, havia apenas a data de 1939.

Regina Igel (2012, p. 23) avalia que

os descendentes da filha colaboraram na elaboração de parte do romance, os lados conflituosos sobre a entrega da criança para adoção, que circulava por Amapá e Pará em duas versões, também receberam atenção da investigação (publicadas no livro com fotos e referências).

A narrativa envolve ficção de índole realista entrelaçada à realidade da miséria moral das moças aliciadas pela Zvi Migdal.

Ionathan, bisneto de Ana Júlia, procura reconstruir a trajetória de Hana, na tentativa de comprovar a sua ascendência judaica, alcançando não apenas o seu retorno, a sua *teshuvá*,<sup>3</sup> mas a de sua avó, ainda que indiretamente.

Assim, relata o narrador:

Concluída a coleta de dados e tendo sido entregue o dossiê, a Diretoria do Centro Israelita do Pará, com base no parecer favorável do Rabinato da Comunidade Judaica de Belém, aprovou por unanimidade o resultado da investigação, aceitando oficialmente Dona Helena e todos os seus filhos como judeus le-

3. Sobre este assunto ver: CONDE-SILVA, A. F.; BENCHIMOL-BARROS, S. H. A *teshuvá* em Cabelos de fogo de Marcos Serruya: o *shadai* herdado e o retorno à cultura judaica na Amazônia paraense. *Nova revista amazônica*. v. 1, n.1, maio 2017.

gítimos que se submetessem aos rituais costumeiros para que passassem a integrar de fato a Comunidade Israelita do Pará. (SERRUYA, 2010, p. 125).

Outra narrativa evoca o mesmo motivo, embora o entrecho seja diferente do ocorrido com Sarah, Esther e Hana. Em *Humilhação e luta: uma mulher no inferno verde* (1977), Sally Knopf, também chamada de Chaindel, conta a sua própria história. Ela começa por narrar a sua infância na Polônia e a ascensão do nazismo. Nos capítulos que seguem, descreve a sua vinda para o Brasil, sob os cuidados de seus tios Jenkel e Joe e a tentativa deste último, sobretudo, de conduzi-la à prostituição.

A fuga de Chaindel, travestida de homem, revela um caráter aventureiro da personagem. Pela janela, a menina, feita “um perfeito Judas, como aqueles que os católicos queimam na Páscoa” (KNOPF, 1977, p. 38), consegue desvencilhar-se de seus aliciadores. Embora Chaindel tenha ludibriado o destino que a lançava à prostituição, outra polaca, conforme a narrativa, não teve a mesma sorte. Em um dado momento, ainda sob os “cuidados” dos tios, Chaindel presencia uma cena que a marca profundamente. Nela, uma pobre mulher polonesa é explorada pelo marido. Chaindel declara: “Compreendi tudo e senti pena da mulher, tão jovem e nessa vida” (KNOPF, 1977, p. 32). Após a sua fuga, há relatos sobre o seu casamento com Izio, sua vida no território nacional e seu empreendedorismo. Margareth Rago (1989, p. 165) afirma que, após fugir, Chaindel “estabelece contato com uma associação de ajuda aos imigrantes judeus ‘Frohen Farhein’”. Às senhoras da associação ela conta as suas aventuras e elas lhe informam que o seu tio Joe não era aceito na comunidade judaica do Rio de Janeiro, em razão de sua associação com o “comércio de escravas brancas” (KNOPF, 1977, p. 40). Na Amazônia, já viúva, Sally parte para Santarém, no Pará, e dedica-se ao “comércio de aviamentos e ao garimpo” (NASCIMENTO, 2014, p. 129).

As histórias de Esther, de Sarah e de Hana, ou Ana Júlia, encontram eco no romance *A filha dos rios*, de Ilko Minev. Escritor búlgaro de origem sefardita, radicado em Manaus, Minev publicou três romances: *Onde estão as flores?* (2014), *A filha dos rios* (2015) e *Na sombra do mundo perdido* (2018). Neles, conhecemos a saga da família Hazan e as mulheres que se destacam por sua força moral e pela superação às adversidades.

## As mulheres judias em Ilko Minev: Berta, Alice e Rifca

Berta Michael ou Berta Hazan escapou do regime nazista na Bulgária. A compleição franzina enganava: “Sou baixinha e pareço fraca, mas na verdade sou bastante forte”, diz Berta a Licco Hazan, restando a sua primeira impressão (MINEV, 2014, p. 53). Essa força aparece, sobretudo, em *Onde estão as flores?*, primeiro romance de Ilko Minev (2014). A trama é apresentada de forma dinâmica. Muitas são as sucessões narrativas, ricas em informações históricas. Preocupado com os acontecimentos factuais, o escritor oferece ao leitor, também, imagens de mapas dos países e continentes por onde as personagens percorreram.

Na trama, é Licco Hazan quem nos conta suas memórias. Fugitivo de um campo de concentração, ele é ajudado por Albert Göring, irmão do carrasco nazista Hermann Göring. O episódio em que Licco e Berta saem da Europa com destino ao Brasil permite o encontro do casal. Eles se casam na Turquia, em plena fuga. A trajetória iniciada na terceira classe do navio *Jamaïque* mostra os horrores da viagem, a falta de higiene da embarcação, as noites mal dormidas, a falta de privacidade, a morte de uma criança de sete meses no navio, as doenças que atingiram muitos passageiros.

Os sofrimentos de Berta, menina órfã criada pelos tios, a fuga do nazismo, a viagem para o Brasil, a vivência difícil na Amazônia, não a impediram de ter uma atitude alegre. Licco Hazan, sentia, além do amor,

uma profunda admiração por aquela baixinha corajosa, que encanta todo o mundo em volta com seu bom humor, otimismo e bom senso. Ela é incansável na ajuda que presta a todos que necessitam. Como é muito organizada e eficiente – sem ser pedante, sempre de bom humor e com sorriso nos lábios -, todos gostam dela [...]. (MINEV, 2014, p. 69).

Essa é a imagem que se terá de Berta em toda a narrativa: mulher dinâmica e competente, mãe zelosa e hábil empreendedora. Lutou na velhice contra um câncer. Resistiu o que pôde. Licco jamais foi o mesmo: “Passaram-se anos para eu me conformar com a ausência dela. Para mim, ela era uma extensão do meu corpo”, diz o narrador. (MINEV, 2024, p. 2002). Nos seus últimos dias, Licco encontra repouso momentâneo nos braços da jovem Laura, uma Avishag

(Abisague) a aquecer as emoções e o corpo do velho guerreiro (*Melahim*<sup>4</sup> 1: 15).

Enquanto Berta teve sua trajetória nas capitais amazônicas, envolvida com os empreendimentos industriais e comerciais, Alice é fruto das lutas e das conquistas dos judeus que se emaranharam na floresta. Filha de Benjamim e Nina Melul, a menina ficou órfã ainda criança. Os pais e o irmão morrem de febre amarela, no seringal do Rio Abunã, em Rondônia, fronteira com a Bolívia. Sob os cuidados da bela Maria, a menina teve uma criação afastada da tradição judaica. Já adulta, conhece o búlgaro Oleg Hazan, filho de David Hazan, irmão de Licco. O marido a reaproxima da cultura e da religião judaicas. A história de Alice e Oleg começa a ser contada em *A filha dos rios* (2015). Mas é em *Na sombra do mundo perdido* que Minev (2018) apresentará o desfecho da saga dos Hazan.

Alice, nessa trama, segue o caminho de Berta. Licco sempre as compara (MINEV 2014, p. 206). A vida difícil, e com muito trabalho, não impediu que a pequena órfã estudasse e se formasse em Administração, com a ajuda de Maria Bonita. Mas é com Oleg Hazan que passará por outro episódio de dores e angústias: a perda de um bebê. Apenas com o pequeno David e com Benjamim, que lhe foi entregue pelo índio Genival, ainda bebê, que ela encontrará o alívio às dores. Diz o tuxaua à Alice: “Teu curumim morreu, Dona Alice, e tua casa é triste. Não tem nem chorinho pra chupá peito, nem nada. Troxe este curminzinho pra tu e troxe sobrinha, Araci, que tá cheia de leite. Curumim é teu! Cuida dele; tá fraquinho e pequenininho” (MINEV, 2018, p. 43).

As personagens femininas judias de Minev, como Berta e Alice, sofrem grandes perdas. São mulheres fortes e competentes. Destacam-se pela brandura e pelo companheirismo. Não foram construídas para apresentar características realistas. São mulheres judias exemplares. No entanto, elas não deixam de evocar representações sociais sobre a mulher judia na Amazônia. Como vimos, Benchimol (2008, p. 170) também fornece imagens que fazem parte do imaginário judaico sobre a mulher judia. Aliás, Benchimol torna-se personagem em *Onde estão as flores?* Conhecido de Licco Hazan, ele tem um pouco da sua história intelectual apresentada (MINEV, 2014, p. 125).

4. 1 Reis 1: 15.

Comparando a mulher judia à mulher virtuosa salomônica<sup>5</sup> (*Eshet Chail*), Benchimol reconhece as adversidades e as agruras pelas quais passaram as mulheres para permanecerem na tradição judaica: “Se o viver judeu sempre foi um teimoso ofício de fé e renúncia pessoal, calcula-se o que a sua alma gêmea e cara-metade judia tinha de fazer para bem cumprir a sua missão na terra”. Berta e Alice são, desse modo, personagens que homenageiam essas mulheres judias de origem sefardita, as pioneiras da imigração.

A bisavó de Alice, por exemplo, foi uma delas, desbravando o seringal Quatro Ases, no início do século 20. Repetindo a história dos pais e dos avós, Alice viaja para Roraima com Oleg, assumindo a vida rural como plantadora de arroz e dona de pousada na região da reserva Raposa Serra do Sol. Berta, ao contrário, representa a mulher do industrial e do comerciante da capital. Benchimol (2008, p. 134) afirma que entre 1940 e 1960 houve considerável crescimento das atividades econômicas realizadas por participantes das comunidades judaicas de Belém e de Manaus. Licco Hazan faz parte desse grupo de homens notáveis e empreendedores. Muitos deles são citados em *Onde estão as flores?* (MINEV, 2014, p. 130).

Em *A filha dos rios*, conta-se a história de Rifca Blumenfeld, menina ingênua trazida ao Brasil pela Zwi Migdal. Rifca é a mãe de criação, e também tia, de Sandra Reis, amiga de Licco Hazan. Na Amazônia, ela adota o nome de Tamara Reis. Após passar um tempo se prostituindo, casa-se com um jovem médico, a quem ajudara pagando-lhe os estudos. Essa história é uma narrativa de encaixe contada por Sandra para explicar a sua ascendência judaica. Mas é, também, uma referência à história de D. Helena, referenciada por Benchimol, em *Eretz Amazônia*:

D. Helena tornou-se, então, esposa virtuosa (*Eshet chail*) e grande dama da sociedade amazonense, fazia filantropia para todas as instituições manauenses indistintamente. O seu marido tornou-se médico humanitário. Recordo-me de que, embora não praticasse o judaísmo, ela comparecia ao escritório do meu pai, que presidia o Comitê Israelita do Amazonas, para entregar os seus donativos às vésperas de todas as páscoas judaicas, para ajudar a manter os serviços comunitários. Ela esperava, assim, obter a misericórdia de Deus por meio de boas ações, já que a fé há muito havia fenecido. (BENCHIMOL, 2008, p. 76-77)

5. A propósito deste assunto ver *Mishlê* 31: 10-31 (Provérbios 31: 10-31).

Sandra afirma que sua mãe biológica era Sara Rosales, outra polaca prostituída pelas mãos dos cafetões da Zwi Migdal. A menina Rosales era, na verdade, Esther Blumenfeld, irmã de Rifca, trazida ao Brasil nas mesmas condições desumanas e imorais que a irmã mais velha. Minev registrou em *A filha dos rios* a história dessas polacas da Amazônia, reconstruindo, na narrativa das irmãs Blumenfeld e repetindo os destinos das personagens de Largman, Scliar e Seruya, a vida degradante na prostituição e o afastamento das comunidades judaicas. Essas mulheres são transgressoras do patriarcado e da religião, são *tmeyin* (impuras). No entanto, a transgressão é, nesses romances, parcial, passiva. Todas as personagens procuram afastar os filhos ou filhas do ambiente da prostituição, tema tabu também no judaísmo. Com boas ações, ou na hora da morte, na ficção, elas procuram retornar ao Eterno, ao lugar de repouso e de proteção, de onde foram sequestradas e lançadas à escuridão, para longe do Pai.

Rifca, feita Tamara, tornara-se católica como o seu marido, “fazia filantropia e contribuía generosamente para a igreja” (MINEV, 2015, p. 146). Procurou afastar a filha Sandra do seu passado, da prostituição e do judaísmo. Mas, a velhice lhe trouxera reflexões, lembranças que procurou apagar da memória e da vida de mãe e esposa. Resolveu escrever para fazer as pazes com a sua origem e com a sua história. O manuscrito das suas vivências foi entregue à Sandra para que esta lhe fizesse justiça. Sandra, que exercia a cafetinagem, passou às mãos de Licco Hazan a história torpe e amarga de suas queridas Rifca e Esther, história semelhante às de muitas mulheres, cognominadas de “polacas”.

Berta e Alice, diferente de Rifca, são personagens que consagram a tradição judaica, o *status quo* masculino. São mulheres adjutoras, *Eshet chail*, que procuraram conservar a ordem patriarcal, o que não as diminui. Elas são essenciais no seu nicho histórico-cultural. O dinamismo e proeminência que as caracteriza não as torna transgressoras. A força de Berta é o amparo emocional de Licco. Berta percebe o futuro com olhos sagazes. Ela prevê as necessidades. Teme o futuro, por isso incentiva atitudes, resoluções. A preocupação de Berta com o fim da Segunda Guerra Mundial e a perda do contrato de trabalho de Licco com a Rubber Development Corporation, fazem-na incentivar a criação de uma empresa familiar (MINEV, 2014, p. 111).

Jean Delumeau (2009, p. 283) afirma que o medo faz com que as mulheres antevejam situações e consequências. Seus temores, angústias e clamores instigam ações: “Eram elas que primeiro percebiam a ameaça, acolhendo e difundindo os rumores; comunicavam a angústia a seu círculo e estimulavam por isso mesmo as decisões extremas”. Berta é como Avigáil (Abigail), mulher “sensata e formosa”, apaziguadora da ira de David contra o louco Naval (Nabal) (*Shemuel* [1 Samuel] 25: 4). Antevendo o futuro, deu conselho sábio para proteger a sua família.

Essas mulheres ideais, as “ídiches mame”, de que fala Helena Lewin (1997, p. 125), exercem forte autoridade na casa e têm grande peso comunitário, sobretudo por precisarem reorganizar o tecido familiar e social, principalmente, se imigrantes:

O pai está investido de autoridade formal legitimado pelos costumes e pela lei judaica. Mas o domínio real do espaço doméstico, legitimado pela prática da vivência cotidiana, está com a *ídiche mame*. Ela manipula os recursos materiais e simbólicos existentes no interior da família, redistribuindo-os segundo critérios que estabelece. Esses critérios [...] estão ancorados na cultura e nos costumes. (LEWIN, 1997, p. 129).

Berta e Alice são mulheres judias exemplares, como a “ídiche mame”. São construções socioculturais. Talvez, aspirações masculinas, mas nem mesmo Sultana representou a matriarca Bension de forma diferente, como vimos. As mulheres judias, de que falamos, orgulham-se de serem mulheres e judias. Nem mesmo a condição de prostituta arrefeceu de todo a conexão com o judaísmo. Rifca, que não pôde viver sua condição judaica, em vida, deixa num manuscrito as suas memórias: memórias de uma judia prostituída.

### **Considerações finais**

Sultana Levy Rosenblatt, em *Mulheres liberadas*, no discurso proferido na Câmara Municipal de Belém, em 1980, ao receber o título de Honra ao Mérito, disse:

Acredito na liberação da mulher como indivíduo, com a mesma liberdade que tem sido prerrogativa do homem de dispor de si, de

dirigir e dar à sua pessoa o destino que lhe convier. Defendo o seu direito de exercer a profissão que lhe agrade ou a ocupação para a qual se sinta habilitada. Mas não apoio exageros que chegam a fanatismo e prefiro me colocar num ângulo imparcial. Aliás, distingo dois tipos de mulher, a feminina e a feminista. A mulher muito feminista se masculiniza. (ROSENBLATT, 1999, p. 196).

Essa visão sobre a mulher liberada, mas feminina, pode ser vista na construção das personagens femininas em Minev, independente se judias ou não. Mulheres não são difamadas nesses textos, não são denegridas: sejam elas prostitutas ou cafetinas. A índia, a judia marroquina, a judia búlgara, a cabocla amazônica conquistam expressividade. São figuras femininas e marcantes. Elas formam um nicho que as fortalece, que as identifica. Sandra protege Maria Bonita que protege Alice.

Há, no entanto, nessa saga dos Hazan, uma figura feminina não judia que se distingue por sua impetuosidade e graça. Taiana, a encantadora de cavalos, que protagoniza uma cena inusitada ao ficar bem próxima dos selvagens cavalos lavradores: “Por alguns instantes Taiana ficou bem no meio das éguas lavradeiras. Tão perto delas que, se estendesse o braço, poderia tocar algumas crinas despenteadas” (MINEV, 2018, p. 69). Esse vigor e coragem de Taiana, a descendente de búlgaro e de wapichana, reflete a vivacidade feminina nos textos de Minev. As mulheres são fortes e livres. São cafetinas, como Sandra Reis, sofrem violência sexual como Maria Bonita, sabem manusear uma arma para se defender (MINEV, 2015, p. 65-69), são mulheres empreendedoras como Berta, companheiras como Alice, boas mães e mulheres que bem sabem ser mulheres.

De modo semelhante, as mulheres judias retratadas por Sultana Levy Rosenblatt, Paulo Jacob, Leão Pacífico Esaguy e Mady Benoliel Benzecry recebem descrições menos detalhadas, mas elas lá estão, solitárias, perseguidas, em lugares inóspitos, educando e trabalhando pela família, representantes de uma cultura que legou à mulher um papel importante como o da *ídiche mame*, figura importante para a manutenção da tradição e cultura judaicas. Marcos Serruya fugiu ao tema da *ídiche mame*, rendendo-se ao mote das “polaças”, as mulheres destituídas de sua inocência e comercializadas em terra estranha. A Hana, de Serruya, esperava voltar ao lar, à tradição de seus pais. Todas essas mulheres, como personagens ficcionais,

tinham em mente a sua origem e o desejo de perpetuá-la. A seu modo, todas lutaram por isso.

## Referências

- BENCHIMOL, S. *Eretz Amazônia: Os judeus na Amazônia*. Manaus: Valer, 2008.
- BENZECRY, M. B. *Sarandalhas*. Manaus: Editora Pongetti, 1967.
- BÍBLIA HEBRAICA. Baseada no Hebraico e à luz do Talmud e das Fontes Judaicas. Tradução de David Gorodovits e Jairo Fridlin. São Paulo: Editora & Livraria Sêfer, 2006.
- CONDE-SILVA, A. F.; BENCHIMOL-BARROS, S. H. A *teshuvá* em *Cabelos de fogo* de Marcos Serruya: o *shadai* herdado e o retorno à cultura judaica na Amazônia paraense. *Nova revista amazônica*. v. 1, n 1, maio 2017.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente*. 1300-1800: uma cidade sitiada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ESAGUY, L. P. *Enxuga as lágrimas e segue o caminho que te determinaste*. São Paulo: do autor, 1999.
- IGEL, R. Uma obra revisitada. *Amazônia judaica*, Brasil, n. 7, p. 22-23, 2012. Disponível em: [https://issuu.com/amazoniajudaica/docs/edi\\_aopessach5772](https://issuu.com/amazoniajudaica/docs/edi_aopessach5772). Acesso em 4 fev. 2020.
- JACOB, P. *Um pedaço de lua caía na mata*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1990.
- KNOPF, S. *Humilhação e luta: uma mulher no Inferno Verde*. Brasília: Coordenada, 1977.
- KOSHEN, C. Reminiscências de uma judia marroquina. *Revista Morashá*, Edição 71. abr. 2011. Disponível em: <http://www.morasha.com.br/historia-judaica-na-antiguidade/reminiscencias-de-uma-judia-marroquina.html#q=Sultana>. Acesso em 3 fev. 2020.
- KUSHNIR, B. *Baile de Máscaras*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LARGMAN, E. *Jovens Polacas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1993.
- LEWIN, H. A construção de um tipo ideal de mulher judia: a *ídiche mame*. In: LEWIN, H. (Org.). *Judaísmo: memória e Identidade*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Judaicos/Departamento de Ciências Sociais/UERJ, v. 2, 1997. p. 125-135.

- MINEV, I. *A filha dos rios*. São Paulo: Livros de Safra, 2015.
- MINEV, I. *Na sombra do mundo perdido*. São Paulo: Livros de Safra, 2018.
- MINEV, I. *Onde estão as flores?* São Paulo: Livros de Safra, 2014.
- NASCIMENTO, L. M. Portos de passagem: memórias de uma judia na Amazônia. In: NASCIMENTO, L. M.; MIBIELLI, R.; FIOROTTI, D. A. (org.). *Nós da Amazônia: Literatura, Cultura e Identidade na/da Amazônia*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.
- RAGO, M. Nos bastidores da imigração: o tráfico das escravas brancas. *Revista Brasileira de História*. v. 9, n. 18, 1989, p. 145-180.
- ROSENBLATT, S. *Barracão*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1963.
- ROSENBLATT, S. *Papéis*. Belém: Grafisa, 1999.
- SCLIAR, M. *Mãe judia*, 1964. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SCLIAR, M. *O ciclo das águas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- SERRUYA, M. *Cabelos de fogo*. Edição do Autor. Belém, 2010.

## Representações de violência contra a mulher no romance *Meu marido*, de Livia Garcia-Roza

Aline Teixeira da Silva Lima<sup>1</sup>

A violência contra a mulher é um fenômeno antigo, o qual foi silenciado ao longo da história. Entretanto, há aproximadamente 20 anos, o tema tem atraído o interesse tanto na esfera acadêmica, já que este é objeto atual de debates entre intelectuais, quanto na cultural, na medida em que se constitui uma fonte de preocupação para a sociedade como um todo. De acordo com a Organização Mundial de Saúde, “(...) a violência contra a mulher no âmbito doméstico tem sido documentada em todos os países e ambientes socioeconômicos e as evidências existentes indicam que seu alcance é muito maior do que se supunha” (OMS/OPAS, 1998). Ainda segundo a OMS/APAS (2013), a violência de gênero afeta 35% da população mundial e deve ser considerada uma questão de saúde pública global.

No romance *Meu marido* (2006), de Livia Garcia-Roza, encontra-se a representação da violência contra a mulher, principalmente, em seus aspectos psicológico e sexual. Nesta obra, a personagem Belmira, de apelido Bela, é vítima de violência doméstica perpetrada por seu marido. Bela é professora de um curso de Inglês, casada com o delegado Eduardo Durand, um homem controlador, com quem tem um filho pequeno, Raphael. Eles formam uma família de classe média alta e vivem em um amplo apartamento no Rio de Janeiro. A narrativa segue uma ordem cronológica, com algumas analepses, memórias que vêm à cabeça de Bela, a própria narradora, engatilhadas por algum aspecto do que está sendo contado.

Porém, para Bela, narrar o passado, retomando as lembranças e experiências vividas, não lhe traz uma nova interpretação e entendimento de si mesma, tendo em vista que sua existência está pautada prioritariamente em ser a esposa de Eduardo. Assim, apesar de Bela ser a narradora do romance, a história contada, a princípio, não seria a sua, como demonstra o título do romance, mas, sim, a de seu marido. Contudo, mesmo sendo uma personagem extremamente

1. Doutoranda em literatura na Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil. E-mail: alinetslima@hotmail.com

silenciosa, como veremos ao longo da análise, é por meio da história do marido que descobrimos quem é a esposa de Eduardo, pois, mesmo havendo esse *space-off*, expressão “emprestada da teoria do cinema: o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (LAURETIS, 1994, p. 237), ou seja, esse espaço não enquadrado do discurso (aquilo que não é dito por Bela sobre si mesma), o leitor toma conhecimento de suas vivências, as quais são permeadas de violência e de opressão.

Bela, a vítima, nunca reage a tais agressões. Segundo Lenore Walker (1999), psicóloga americana, a qual realizou uma pesquisa<sup>2</sup>, na década de 80, sobre o comportamento de mulheres vítimas de violência doméstica (tanto física como psicológica), alguns padrões comportamentais são comuns a elas, sendo que um deles é a crença na incapacidade de reagir à situação. Desse modo, para enfrentar tal inabilidade, elas desenvolvem estratégias de sobrevivência, como o silêncio. Do ponto de vista psicológico, ao evitar discussões, por exemplo, elas estão se esquivando de agressões e se mantendo vivas nesse ambiente adverso, sobre o qual elas não têm controle, nem que, para isso, precisem deixar de opinar, abrir mão de suas vontades, aderir ao isolamento e/ou ao mutismo. É importante ressaltar que o temperamento abusivo de Eduardo, característica preponderante deste e dos agressores de mulheres, de maneira geral, faz com que qualquer cenário seja motivo para que o ofensor se torne violento.

Ainda que diante desse contexto violento e mesmo tendo um emprego que, em tese, lhe daria mais autonomia, podendo, assim, transitar pelo espaço público, frequentar um ciclo social e possuir uma independência financeira, Bela anula essas identidades, além de dar pouca ou nenhuma relevância para essa liberdade, a fim de viver em função de um relacionamento submisso e abusivo com Eduardo. Conforme o sociólogo Claude Dubar (1997), a identidade se constitui a partir da ocorrência de dois processos: o relacional e o biográfico. O primeiro diz respeito à identidade para o outro, já a segunda corresponde à identidade para si. À vista disso, mediante a associação desses dois processos, as identidades são produzidas. Logo, a essência da identidade é construída em referência aos vínculos que conectam as pessoas umas às outras. Todavia, o espaço da

2. Foram observadas aproximadamente 1500 mulheres.

narrativa é predominantemente o doméstico<sup>3</sup>, não lhe permitindo, portanto, essas trocas sociais e, por conseguinte, a construção e desconstrução de identidades. Além disso, consoante o sociólogo e antropólogo Denys Cuche (1999), a autoidentidade, que é a forma como o indivíduo se vê, está em permanente negociação com a heteroidentidade, a maneira pela qual a sociedade o vê. Nessa perspectiva, é possível afirmar que a sociedade criada na narrativa, e, principalmente, a própria Bela, a identifica apenas com uma identidade, a esposa de Eduardo. Tal afirmação se confirma na invisibilidade da personagem dentro da narrativa, principalmente por meio da sua passividade, abnegação e silêncio, assim como pelo fato de Bela se referir a Eduardo como “meu marido” quinze vezes ao longo do romance, ratificando que sua existência se baseava em ser a esposa de Eduardo. Ademais, em várias ocasiões, as pessoas, quando falavam para Bela sobre Eduardo, se referiam a ele como “seu marido”, legitimando, assim, essa identidade. Logo, o único papel que realmente lhe importa desempenhar é de ser a cômputo de Eduardo, dessa forma, o enredo da obra, do início ao fim, é o percurso dessa única identidade, constituída aos moldes tradicionais patriarcais: “Acho que tem momentos esquisitos, mas eu já me acostumei. Além do mais, ele é pai de Raphael. **E meu marido**” (grifos meus) (GARCIA-ROZA, pp. 8-9). O período em negrito confirma que sua identidade foi forjada a partir da opressão. Como já explicitado, Eduardo é um homem altamente controlador e, ainda que Bela não relate, de maneira explícita, que sofre violência física, a violência psicológica, muitas vezes silenciosa, lhe causa marcas emocionais e psicológicas profundas. Essas ações violentas, com o tempo, levam a mulher a incorporá-las como normal:

3. A professora e pesquisadora Virgínia Maria Vasconcelos Leal, ao analisar os romances dessa autora publicados até 2006, afirma que “os seus romances, em sua maioria, se passam no Rio de Janeiro e têm como cenário principal os “lares”. Ou seja, as relações das personagens dão-se mais na esfera privada, espaço da domesticidade” (LEAL, 2008, p. 163). A obra *Meu marido* não é exceção, pois, apesar de sabermos que Bela possui um vínculo empregatício, em nenhum momento da obra ela narra sobre seu espaço de trabalho. Há apenas três situações em que ela narra a si mesma fora do âmbito privado: nas classes de natação, em duas viagens rápidas para o interior e em duas idas ao cinema, com uma colega de trabalho.

Ha sido, pues, esa normalización de la violencia contra la mujer en relación de la pareja la que ha permitido considerarla como algo habitual y propio de ese tipo de relaciones, no su ocultación ni negación. Cuando una mujer manifiesta “mi marido me pega lo normal, pero hoy se ha pasado”, significa que estamos fracasando como sociedad, y lo seguiremos haciendo hasta que nos arranquemos de lo más profundo de su estructura la desigualdad y los instrumentos sobre los que se mantiene, entre ellos la violencia estructural de los hombres contra las mujeres (ACOSTA, 2009. p. 63).

Portanto, quando Bela diz já estar acostumada com aquela dinâmica familiar, a qual ela caracteriza como esquisita, ao invés de violenta, tal naturalização da violência já ocorreu, passando, então, a ser considerada invisível ou até mesmo inexistente. Desse modo, esse processo de dominação e controle, que se sucede em episódios de violência, encontra fundamento na nossa sociedade patriarcal, visto que esta é caracterizada pela imposição institucional da autoridade do homem sobre a mulher.

Por conta das retomadas de memória de Bela, sabe-se que ela nasceu e foi criada em uma cidade do interior do Brasil, onde sua família ainda vive, a qual é composta pelos pais, que são pobres e sem instrução, no que tange à educação formal, e por uma irmã adolescente. Quando Bela era mais jovem, surgiu a oportunidade de fazer um intercâmbio de oito meses no Alabama, Estados Unidos. Lá, ela aprendeu a língua inglesa e pôde se tornar professora<sup>4</sup>, profissão para a qual não parece ter vocação, mas que foi a que surgiu. Ela conheceu Eduardo na praia, no Rio de Janeiro, enquanto passava as férias na casa de uma prima:

- Como você se chama?
- Belmira. E você?
- Eduardo.
- Onde você mora, Bela?
- Moro no interior (...).
- **E lá tem telefone?** (GARCIA-ROZA, 2006, p. 133).

4. A narradora não afirma ser licenciada em um curso de Letras Inglêss. Inference-se que sua “formação” em língua inglesa tenha se dado apenas por esse intercâmbio.

Essas informações nos são dadas por ela a conta-gotas, em pequenas retrospectivas, as memórias, já mencionadas, ao longo da narrativa. No curto diálogo transcrito há um aspecto que será constante na obra: o preconceito de Eduardo quanto ao fato de Bela e seus familiares serem interioranos. Outrossim, percebe-se que foi ele quem a apelidou de Bela<sup>5</sup>, logo no primeiro encontro, provavelmente porque não tenha gostado de seu prenome, descontruindo, assim, uma de suas primeiras identidades: seu nome de batismo. Quando ele está com raiva dela, costuma chamá-la de Belmira, com o intuito de ofendê-la, para mostrá-la quem ela realmente é e de onde ela vem. Além disso, a pergunta que ele lhe faz (em negrito no trecho apresentado) tem uma carga semântica de que as cidades pequenas são atrasadas e, conseqüentemente, inferiores a um grande centro urbano, onde, provavelmente, ele nasceu e foi criado. E, dessa maneira, ele a estigmatiza como “menor” em virtude de suas origens. De acordo com Goffman,

a noção de estigma é compreendida como um atributo que implica desvalorização, inferioridade e situa a pessoa em uma posição de desvantagem. A vergonha se torna uma possibilidade central, que surge quando o indivíduo percebe que um dos seus próprios atributos é impuro e pode imaginar-se como um portador dele (GOFFMAN, 1988, p.17).

Nesse sentido, o sujeito estigmatizado destoa, por conta de suas características distintas, dos atributos que a sociedade avalia como positivas. Logo, estigmatizar alguém é depreciá-lo, é inferiorizá-lo, devido, por exemplo, ao grupo social a que pertence. Assim, Eduardo estigmatizou Bela em razão de sua origem, a qual ele considera inferior à dele e, por isso, ele a diminuía (e a seus familiares) sistematicamente, enfraquecendo sua identidade social. Goffman (1998) esclarece que os indivíduos estigmatizados enfrentam diversos problemas psicológicos por conta do esfacelamento de sua autoimagem feita por terceiros. Dessa forma, estigmatizar alguém pode ser considerado um ato de violência psicológica.

Contudo, Bela parece não encarar a estigmatização como ofensa e, por conseguinte, como violência. Ela conta que eles se viram

5. Em diálogos com os pais, esses a tratam por Belmira, raramente a chamam de Bela, reforçando a ideia de que foi Eduardo quem decidiu alterar sua alcunha.

todos os dias depois deste primeiro encontro e que, quando chegou o dia de ela voltar para casa, ele disse que a acompanharia. Já no interior, ele pediu aos pais de Bela a sua mão em casamento. “Eduardo contou que passara em um concurso de delegado e com isso ganharia um bom salário, que daria para nos sustentar, eles deram o consentimento” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 134), pois viram em Eduardo um bom partido para Bela, ou seja, um homem “sério – com intenções de casar e não apenas de aproveitar-se da moça –, responsável e capaz de sustentar uma família” (PINSKY, 1997, p. 616). Desse modo, casaram-se e, em seguida, voltaram para a cidade carioca.

Esse período do namoro ao casamento foi extremamente rápido e tem um feitiço impulsivo, que é uma das características de Eduardo. Bela afirma que voltaram ao Rio “casados e apaixonados” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 134). Mas e o amor? Casaram-se por amor? Consoante Esteban e Távora (2008), o amor romântico está baseado em quatro elementos básicos: a idealização, a erotização do outro, desejo de intimidade e expectativa. A partir do que é narrado por Bela, nenhum desses princípios é mencionado, não sendo possível, portanto, afirmar que ela se casou por amor, já que ela não desenvolve essa temática ao longo da narrativa. Entretanto, ao mencionar que estavam apaixonados, infere-se que ela (somente ela) estava, ao menos, enamorada por ele. Contudo, em relação a Eduardo, pode-se afirmar, categoricamente, que o matrimônio não foi por amor. Ele viu em Bela uma mulher que fazia parte do grupo das “casáveis”<sup>6</sup> e ele diz isso a ela:

Pois é, Bela, te escolhi depois de muita procura, vasculhei esta cidade, porque, pra se divertir, nada melhor do que este balneário cheio de pilantras... (...) Depois de uma busca intensa, finalmente encontrei uma mulher rara, íntegra, idônea, decente, proba, qualidades que eu sempre admirei em você, até acontecer esse brutal incidente em que levei uma bruta chifrada<sup>7</sup>... É foda! (GARCIA-ROZA, 2006, p. 165).

Depois de casados, eles começaram a tentar ter um filho, porque este era o grande sonho de Eduardo. A narradora, por sua vez, não demonstra interesse na maternidade, indo ao contrário “dos discursos

6. Ver Pinsky, 1997, p. 610.

7. Essa questão da possível traição será abordada mais adiante no artigo.

recorrentes sobre as mulheres, que lhes atribuem o papel de mãe, já normatizado e fixado em torno da noção do instinto materno, que serve para a naturalização dos papéis de gênero” (DALCASTAGNÈ, 2010, pp. 61-62). Porém, ainda que Bela não anseie ser mãe, esse estigma de que “a maternidade seria seu destino [das mulheres] e sua única forma de transcendência” (NAVARRO-SWAIN, 2007, p. 207) não é desconstruído, visto que a personagem aceita com conformidade a vontade do marido e não se queixa das várias relações sexuais que teve com o único propósito de tentar engravidar, e não para satisfazer sua libido. Ela diz:

Custei a engravidar. Ficamos dois anos casados sem filhos. Passei por muitas situações esquisitas sexualmente falando. A cada vez que fazíamos amor, Eduardo achava que estava fazendo o filho dele, então me punha em posições complicadas e falava o tempo todo, numa sofreguidão desesperada (...) No dia seguinte perguntava se seu estava grávida. (...) Passado o tempo do desespero noturno, ele concluiu que o problema era meu. Que eu não engravidava porque não sabia relaxar, e não adiantava eu dizer o contrário. (...) Então punha um travesseiro no meu rosto, porque só assim eu me transportaria e alcançaria o relaxamento necessário, segundo ele<sup>8</sup>. (...) Mas essa invenção também não surtiu efeito, além das dificuldades para respirar em algumas noites. Um dia, cansada de tantas **inovações**, comentei que existiam casais sem filhos, talvez nós fôssemos um deles. Na minha família, uma tia-avó não tivera filhos com o marido, e nem por isso foram infelizes. Eduardo ficou tão desesperado, gritou tanto, dizendo que não queria saber daquele casal de merda que não sabia trepar (grifo meu) (GARCIA-ROZA, 2006, pp. 102-103).

O que Bela chama de “inovações” são na verdade extremos atos de violência. Conforme Chauí, “a grande violência é o processo de redução de um sujeito à condição de coisa” (CHAUÍ, 1980, p. 16). E Eduardo a havia reduzido justamente a uma coisa: a uma receptora de sêmen, a um útero fertilizador. É notável a passividade de Bela e o poder coercitivo de Eduardo em todas essas “tentativas” de fazê-la engravidar, como também em seu repúdio ao comentário da esposa sobre a possibilidade de serem um casal sem filhos, pois, ao final,

8. Esse ato de sufocá-la com o travesseiro, em meio ao ato sexual, pode ser lido como um abuso-físico.

foi sua vontade que prevaleceu. Ademais, se não tivesse seu próprio filho, e, de preferência, um filho homem, ele não estaria representando adequadamente seu papel de macho (BOURDIEU, 2016).

Bela conseguiu, finalmente, engravidar, porém, a violência sexual perpetrada por Eduardo não ocorreu apenas durante a gestação da esposa. E a narradora, da mesma maneira que se submetia às extravagâncias sexuais do marido para tentar engravidar, também era completamente submissa no que concerne à vida sexual “regular” do matrimônio. Ela estava sempre acatando as vontades e os desejos de Eduardo e inerte aos seus próprios anseios. Além disso, Eduardo chamava seu pênis de “Comendador”. De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2007, p. 499), tal verbete tem como algumas de suas acepções: “aquele que tem comenda (benefício); titular de ordem militar ou honorífica, cuja dignidade é superior à do cavaleiro; indivíduo que tem uma insígnia ou uma condecoração honorífica”. Logo, é perceptível o alto valor que ele dá a seu falo. Sabe-se que este foi constituído, segundo a visão androcêntrica, como instrumento simbólico de virilidade, mantendo uma relação estreita com a questão da honra masculina. A exibição do poder de Eduardo (e da virilidade que acreditava possuir) pode ser lida abaixo:

Bem, agora, como disse o elefante para a formiguinha: vai abaixando as calcinhas. (...) O DJ vai escolher a trilha sonora e pede que a formiguinha faça um desfile para elefante nenhum botar defeito. Não é só para tirar a calcinha... nuinha, *please*. Deixe apenas os sapatos de salto. Elegantes, hein? Vai, Bela, encenando! (...) Tudo isso é uma maravilha, não é, Bela? Agora finja que sua carteira caiu... carteira não, senão você pega depressa, finja que seu brinco despençou da orelha. (...) De costas para mim, não é, Bela? Isso. Agora abaixando, devagar, lentamente, procurando, (...) mãos na cintura, abra um pouco as pernas, assim, (...) cabeça quase no chão (...), mas que visão do caralho! (grifos meus) (GARCIA-ROZA, 2006, p. 55).

Este relato da narradora evidencia como o marido hierarquiza os sexos, pois, metaforicamente, ele se autodomina o elefante, animal vultoso e imponente, enquanto ela é um inseto, a formiga, ou melhor, a formiguinha, no diminutivo, ressaltando sua pequenez e insignificância frente a ele. Neste excerto também fica claro como Bela se submetia a todas as ordens de Eduardo, por mais estranhas e inusitadas que fossem, cumprindo, assim, seu papel de esposa. Nos trechos em negrito, Eduardo interage com a mulher, mas ela nada

lhe responde, se atém ao silêncio e se restringe a cumprir o que lhe é exigido, de modo a agradar Eduardo. Conforme Simone de Beauvoir, “a mulher sempre foi, se não a escrava do homem, ao menos sua vassala” (BEAUVOIR, 2016, p. 17). Nesse contexto, Bela se comporta justamente como uma vassala de Eduardo, seguindo rigorosamente as instruções do marido. Outrossim, todas essas exigências que lhe são impostas podem ser lidas como estratégias de dominação e poder de um cônjuge agressor a fim de garantir a subjugação da esposa, tendo em vista que, para Michelle Perrot (2005), o corpo feminino está no centro de toda relação de poder, “pois o corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence ao seu marido que deve possuí-lo como sua potência viril” (PERROT, 2005, p. 447) e, assim, Eduardo a possui, a oprime e, por conseguinte, a silencia.

É importante ressaltar que foi desde o início do casamento que Eduardo se mostrou insensível em relação à sexualidade da esposa, haja vista que, quando esta lhe contou, “feliz, apesar do medo do que ia acontecer” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 13), que era virgem, na lua-de-mel, ele literalmente se lançou em cima dela, “dizendo que não tinha sobrado virgem para ninguém mais” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 13), ou seja, ele não se preocupou se ela estava emocionalmente preparada, se estava se sentindo confiante e segura naquele momento. O relato se assemelha a um estupro, ainda que este tenha sido visto, até recentemente, “como impossibilidade lógica, uma vez que o direito ao corpo da mulher era entendido como algo que é transferido para o marido no momento do casamento” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 42). Heleith Saffioti corrobora tal afirmação ao declarar que

o direito do companheiro ao uso sexual da mulher inscreve-se no capítulo do *dever conjugal*, outrora constante do Código Civil brasileiro e ainda muito presente na ideologia que legitima o poder do macho. Por dever conjugal entende-se a obrigação de a mulher prestar serviços sexuais ao companheiro quando por ele for solicitada. Percebe-se, com muita facilidade, a posição de objeto de desejo masculino ocupada pela mulher (grifos da autora) (SAFFIOTI, 1987, pp. 18-19).

Contudo, com a homologação da *Lei 11.340/06, Lei Maria da Penha*, o ato sexual<sup>9</sup> realizado pelo marido de forma violenta e sem

9. Na *Lei 11.340/06*, artigo 7º, inciso III, lê-se que “a violência sexual é entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a

o consentimento da esposa é um ato doloso, considerado um estupro marital, em que o autor deve receber a punição referente às suas atitudes. Logo, não existe um débito conjugal, em que a mulher é obrigada a se sujeitar aos desígnios sexuais do parceiro, contra a sua vontade, acreditando que o homem está exercendo seu “direito” em relação ao seu corpo devido à instituição casamento.

Além da submissão de Bela quanto às relações íntimas do casal, o assujeitamento desta ao controle de Eduardo também fica evidente em ações rotineiras. Ela já se encontrava tão “adestrada” que, sempre que saía de casa, ou para trabalhar, ou para nadar, porque não se ausentava por outro motivo, ela comunicava ao marido. Já Eduardo começou uma dinâmica de não atender às ligações da esposa, de sair sem dar satisfação e de chegar em casa na hora que bem entendesse, às vezes quando o dia já estava amanhecendo, bêbado, gritando, xingando, e sem a menor intenção de justificar-se. Porém, Bela nunca lhe pede explicações ou o confronta sobre suas saídas, ainda que já tivesse tentado conversar com ele sobre o excesso da bebida, mas ele sempre se esquivava. Contudo, em uma dessas madrugadas, ele chegou em casa, alcoolizado, como de costume, “dizendo que tinha sido a porra de um dia, ou um dia de porra, como [ela] preferisse, embora a segunda opção fosse a mais correta” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 15), lhe contando, com esse trocadilho e com muita naturalidade, que havia tido relações sexuais com um de seus amigos, o Ramón, e que no outro dia lhe explicaria. Consoante Leal, nas narrativas de Garcia-Roza,

o conflito está a todo tempo presente, não necessariamente nos diálogos (muito sem sentido), mas na própria falta de comunicação entre essas pessoas vivendo sobre o mesmo teto. Há afeto, junto com uma outra série de sentimentos misturados, mas a expressão é falha (LEAL, 2008, p. 167).

participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos” (BRASIL, 2006, s/p).

Logo, por mais inverossímil que pareça, já que a esposa descobriu não apenas uma traição extraconjugal, mas também homossexual<sup>10</sup>, não houve briga, nem explicações, pois, ratificando a afirmação de Leal, não há comunicação entre o casal. Todavia, Bela tomou uma atitude de resistência na narrativa: deixou um bilhete para Eduardo, lhe informando que iria visitar os pais, e viajou com Raphael e Dulce, a babá, para sua terra natal. Essa viagem foi o início do esfacelamento desse matrimônio, não porque Bela assim o quisesse, mas, sim, em razão do comportamento de Eduardo, o qual se torna cada vez mais abusivo. Já havia dois anos que ela não via sua família, pois Eduardo os afastava, não escondendo seu descontentamento em relação à família da esposa e se negando, ao máximo, a ter qualquer contato com eles.

Desse modo, como Bela sempre lhe obedecia, ela, conseqüentemente, se distanciou também. Como antes mencionado, o menosprezo que ele tem para com os sogros e a cunhada se dá em razão da falta de recursos financeiros da família e de esta ser oriunda de alguma parte do interior do Brasil, sendo importante frisar que ele fazia uso de tais aspectos familiares não somente para humilhar a esposa constantemente, por meio do estigma, como também para declamar insultos sobre sua família de maneira cruel. Segundo a narradora, “sempre que pode, Eduardo fala mal da minha família, principalmente da minha mãe” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 09), pois ele costuma chamá-la de caipirinha sem álcool. O pai e a irmã também são alvos de chacota, bem como sua cidade, que ele a caracteriza como um sertão piorado, onde “não tinha edifício nem escada rolante, e só havia duas putas” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 11). Nesse

10. Mirla Cisne (2014) afirma que o regime da heterossexualidade compulsória é, também, uma das dimensões fundamentais para a consolidação do patriarcado. Nessa perspectiva, o patriarcado cria modelos, no que tange à sexualidade, de masculinidade e feminilidade, visando fortalecer o padrão de família heterossexual. Logo, chama a atenção que Eduardo e Bela, um casal que cumpre esses papéis que deles se esperam dentro da sociedade patriarcal, ajam, respectivamente, com naturalidade e extrema passividade quanto à revelação da bissexualidade do primeiro. Vale frisar que, ao longo da narrativa, Bela não menciona a bissexualidade do marido em nenhum momento, ou seja, ela se silencia mesmo frente a uma prática, a relação extraconjugal homossexual em um contexto de casamento hétero, que não é legitimada e/ou naturalizada pela nossa sociedade patriarcal, como é o caso da poligamia heterossexual para os homens.

contexto, sempre que podia, associava, em seu discurso, o que era feio ou inferior à família ou à terra natal de Bela, a qual ele se referia também como “torrão natal”. O afastamento de Bela quanto a seus familiares também se deve ao isolamento que os maridos agressores impõem às suas vítimas, visto que “o isolamento é uma forma de violência em que o parceiro íntimo busca enfraquecer a rede de apoio da mulher, afastando-a do convívio social, proibindo-a de relacionar-se com familiares e amigos” (NETTO *et al.*, 2017, p. 01). O objetivo primário do isolamento social é o controle absoluto da mulher, já que, ao restringir seu contato com a família e/ou amigos, ela dependerá ainda mais de seu parceiro, tornando-se submissa a ele. Logo, as mulheres em situação de violência perdem seus laços familiares e sociais. Em muitos casos, devido ao isolamento, elas acabam ocultando dos parentes as dificuldades pelas quais estão atravessando. Bela, por exemplo, escondeu o quanto pôde seus problemas matrimoniais de seus pais.

Ao chegar ao interior, a família a recebeu com muito carinho, mas ela teve pouquíssimo tempo para ficar com eles, porque Eduardo, assim que soube da viagem da mulher, começou a lhe fazer ligações, gritando e exigindo que ela voltasse para casa naquele mesmo dia, ou seja, colocou em ação todo seu controle sobre ela. Ela obedeceu e voltou no dia seguinte. No seu retorno, nenhum dos dois aborda a questão que fez Bela viajar, a traição de Eduardo com Ramón. Esse assunto só será abordado por ele quando Bela lhe pergunta quem era Lucho, um outro amigo seu, com quem adormeceu bêbado, deitado no tapete da sala, no mesmo dia em que ela voltara de viagem. Primeiramente, ele diz que Lucho fora um amigo da época de escoteiro, depois confessa que não, que foi um homem que conheceu no bar em um dia qualquer. Ao perceber sua expressão de desconfiança, ele pergunta:

— Por que esse olhar variável, Bela? Sei que está chateada por causa do meu encontro com Lucho, e mais chateada ainda com meu encontro com Ramón. (...). Como você sabe, Bela, apesar de me dirigir a todos com simplicidade e afeto (...) devo confessar que minha conduta permanece irretocável. Continuo rigorosamente fiel ao nosso compromisso. Um homem honra com seus compromissos. Não houve nenhuma mudança para uma linha mais aberta. Por que essa expressão de cachorro em dúvida? (GARCIA-ROZA, 2006, p. 30).

Apesar das perguntas, ela nada responde. Ela não expõe o que está sentindo em relação à traição, ela não o desmente, dizendo que ele não trata a todos com simplicidade e afeto, principalmente os mais próximos, como ela e sua família, nem explica o porquê de suas dúvidas em relação à postura de Eduardo frente ao casamento. O silêncio se mantém. Contudo, é possível desvendar a razão de suas dúvidas, pois ela acreditava que estava sendo regularmente traída. Bela não tem nenhuma amiga<sup>11</sup> com quem possa dialogar e externar suas suspeitas. Todavia, quando ela está na classe de natação, mesmo que não interaja com ninguém, ela narra o que outras mulheres, que também se encontram no clube, conversam. Em uma das ocasiões, elas estão discutindo justamente sobre a traição masculina. Ao escutar o que diziam, ela se sentiu tão incomodada que não conseguiu mais nadar, saiu da piscina e foi embora. Desse modo, ainda que não exponha em palavras suas desconfiças, podemos concluir que o tema a perturbava, porque era o que ela imaginava que Eduardo estivesse fazendo, embora nunca o interpelasse.

Mais uma vez, Eduardo saiu sem dar explicações. Ela acabou cochilando e acordou com o som do interfone do prédio, era Josimar, o porteiro, informando que Eduardo estava lá embaixo e que necessitava falar com ela. Ela desceu e o encontrou dentro de seu carro, com outro homem ao volante, porque Eduardo estava tão bêbado que não teve condições de voltar para casa dirigindo. Ela tentou tirá-lo do carro e levá-lo para o apartamento, mas ele se negou, esbravejando que dormiria ali mesmo. Diante desse contexto, ela relata: “Passei pela portaria e pedi a Josimar que de vez em quando desse uma espiada em Eduardo. Qualquer coisa, podia me chamar. Dei boa-noite e subi. Dormi numa noite escura, com Eduardo lá embaixo, longe de mim” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 37). É perceptível que, mesmo perante uma circunstância em que era para ela sentir raiva do marido, ela se preocupa com ele e também se entristece por ele não estar ao seu lado na cama. Ainda sobre esse episódio, no dia seguinte, quando ela desce e o encontra acordando, ele sai do

11. Houve apenas duas ocasiões em que ela se relacionou com alguém fora do habitual: nesses dois momentos, ela foi ao cinema com uma colega de trabalho. Porém, a protagonista não interage com a colega, ela praticamente apenas escutou o que a outra professora tinha a dizer. Portanto, tal relação não pode ser caracterizada como uma amizade.

carro e grita, culpando-a pela situação: “- Francamente, Bela, isso é coisa que se faça? Me deixar dormir na garagem?” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 38). Ou seja, ele se coloca na posição de vítima e culpabiliza a mulher, fazendo uso do seu poder corretivo (ACOSTA, 2001, p. 30), responsabilizando Bela pelo ocorrido e “legitimando”, portanto, a violência psicológica a ela perpetrada.

Devido a uma nova bebedeira de Eduardo, mais um personagem aparece na trama, Marquinho. Esse rapaz, que alegou conhecer o casal de vista, disse a Bela que viu Eduardo alcoolizado, sentado em um meio-fio com uma mendiga. A narradora foi buscá-lo e o levou para casa com a ajuda de Marquinho. Como de costume, não houve discussão, apenas queixas de Eduardo para com Bela, porque recebera a notícia de que a família da esposa estava chegando para o aniversário de um ano de Raphael.

A família foi recepcionada calorosamente por Bela, enquanto Eduardo apenas os cumprimentou e informou que precisava sair para trabalhar com urgência. Na verdade, durante a estadia da família dela no apartamento do casal, Eduardo mal ficava em casa. Além disso, fez questão de pagar para eles a passagem de regresso, via aérea, a fim de que fossem embora mais rápido. No outro dia, os pais queriam sair para jantar, Bela perguntou a Eduardo:

— Não vai conosco?

— De forma alguma.

Estávamos os dois no quarto, tentei saber por que não nos acompanharia, mas ele, com pressa, não respondeu. Em seguida, saiu, e eu fui atrás para me despedir. Sempre que posso levo-o até a porta. (...) Eduardo deu um tchau geral, disse no meu ouvido (...) que à noite, depois que a família se escafedesse, eu podia lembrá-lo de como se trepava, e bateu a porta (GARCIA-ROZA, 2006, pp. 66-67).

Marie-France Hirigoyen, a respeito do homem agressor, afirma que “ele quer possuí-la [a mulher] totalmente e exige dela uma presença contínua e exclusiva” (HIRIGOYEN, 2005, p. 28), por isso, no excerto transcrito, Eduardo encontra-se irritado, já que perdeu, de certa forma, o “monopólio” de Bela, não mais possuindo a esposa orbitando em sua vida, em razão de ela ter que dividir, com a sua família, a atenção que o seu marido queria só pra ele. Ainda nesse trecho, é visível como Eduardo reforça a posição submissa de Bela

em relação ao ato sexual, rebaixando-a, humilhando-a e ratificando seu papel de mulher objeto. É nesse contexto de múltiplas exigências que o uso da violência psicológica, por parte do homem, ganha espaço, enquanto, por parte das mulheres, há o silenciamento.

Durante o jantar com sua família, Bela teve finalmente a oportunidade de dialogar, contar sobre a natação que lhe era tão cara e que Eduardo nunca mostrou interesse em saber a respeito. Enquanto jantavam, Eduardo ligou, “dizendo que ia comer na cidade e depois iria para casa. E como estava a trinca caipira?, perguntou. Não respondi nem me despedi. O telefone voltou a tocar: — Fiz a conta errada, é o quarteto caipira!” (GARCIA-ROZA, 2006, pp. 69-70). Observa-se que a “piada” de Eduardo é inegavelmente cruel Segundo Pimentel, a brincadeira “perversa” é uma “forma de promover a violência psicológica por meio da desqualificação verbal com uso de palavras que desrespeitam ao outro” (PIMENTEL, 2013, p. 10), sendo evidente que a satisfação é unilateral, ou seja, somente o agressor se diverte com as brincadeiras e com os comentários. Quando saíam do restaurante, a mãe de Bela caiu e necessitou ser levada ao hospital. Ela ligou para o marido, a fim de informar o acontecido, porém, ele se limitou a questioná-la, ironicamente, se a sogra havia bebido, e lhe informou que estava no bar, não manifestando nenhum sinal de preocupação. Ele nem chegou a perguntar se Bela precisa de ajuda, expressando uma completa falta de empatia. Consoante Cunha e Sousa, “a indiferença é caracterizada por um processo de afastamento e desinteresse por tudo que o outro deseja ou gosta de fazer. A maior demonstração dessa forma de violência acontece quando um dos cônjuges se torna insensível ou desatento para com a parceira ou parceiro” (CUNHA; SOUSA, 2017, p. 7). Mais uma vez, é notável como os interesses e as necessidades de Bela são depreciadas por Eduardo, colocando-a, desse modo, em uma posição, dentro do matrimônio, de invisibilidade.

Ao voltarem para casa, com Josefina com uma das pernas engessada, Eduardo ainda não tinha chegado. Mais tarde da noite, ele ligou e Bela lhe deu notícias: “Contei que mamãe tinha sofrido uma fratura estável. Rindo – **Eduardo tinha bebido de novo** –, ele disse que era a única coisa estável nela. (...) Dormi sem ver Eduardo chegar” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 73). Bela, bem como a sociedade patriarcal, minimiza e/ou justifica, como demonstra a frase em negrito no trecho transcrito acima, as atrocidades do marido, culpabilizando

a bebida. O reconhecimento da relação entre violência contra a mulher e o álcool não é novo. As crenças culturais associam o efeito do álcool às agressões. Contudo, segundo Acosta,

el alcohol, tantas veces esgrimido como causante o precipitante del maltrato, ha sido eliminado como un factor etiológico directo de ese tipo de violencia. Se ha comprobado que actúa de forma general como desinhibidor y de forma particular como excusa para el agresor y como elemento para justificar la conducta de este por parte de la víctima (ACOSTA, 1999, p. 95).

É importante ressaltar que, na afirmação de Miguel Acosta, é o próprio homem que usa a ingestão de bebida alcoólica como desculpa para as más condutas realizadas. Entretanto, na narrativa analisada, Eduardo nunca fez uso desse artifício, afinal, de acordo com sua perspectiva, não fazia nada errado, nem quando estava bêbado, nem quando estava sóbrio. Na obra de Garcia-Roza, é a própria Bela que se utiliza desse mecanismo para narrar, de maneira eufêmica, os excessos e as violências praticadas por Eduardo.

Logo após o regresso da família de Bela para o interior, Eduardo começou a fazer várias viagens seguidas, as quais ele alegava que eram a trabalho. No começo, suas ausências tinham dias de ida e de volta, além de telefonemas para avisar que havia chegado bem e para dar notícias ao longo da viagem. Porém, um tempo depois, os telefonemas cessaram e ele passou a dizer que não era possível precisar o dia em que voltaria para casa. O tempo que ficava em casa entre uma viagem e outra também passou a minguar. Em uma das ligações que Bela fez para o marido e, excepcionalmente, ele atendeu, ele perguntou, ao final da conversa:

— É isso, dona Bela, algo mais?

Perguntei por que estava falando comigo daquele jeito, ele então disse que guardaria a discussão para o recesso do nosso lar. E desligou. Estranhei meu marido. (GARCIA-ROZA, 2006, p. 105).

É curioso pensar que Bela estranhasse o comportamento de Eduardo apenas a essa altura do casamento, tendo em vista a perversidade do marido, tanto ao que tange à sua personalidade maliciosa quanto às violências já rotineiras. Contudo, ela sentiu que algo, em relação à solidez do casamento, estava incomum. Conforme Lilia Schraiber,

“as relações familiares não devem ser vistas como organizadas por normas fixas ou em evolução linear, mas como fruto de contínuas negociações e acordos entre seus membros” (SCHRAIBER *et al.*, 2005, p. 89). Percebe-se que a dinâmica do casamento mudou de maneira significativa com as viagens de Eduardo, porém, independentemente, se eram legítimas ou não, não houve as negociações mencionadas por Schraiber, pois tais alterações na rotina do casal foram impostas a Bela pelo marido, causando-lhe sofrimento, como veremos adiante, além da intensificação das suspeitas de traição.

Nesse momento, há na narrativa um grande salto temporal, que acompanhamos pelo crescimento de Raphael. O menino, até então de um ano, agora “já ia para a escola de condução, comia sozinho, e não queria que ninguém o visse tomando banho” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 114), ou seja, compreende-se que haja passado, no mínimo, uns quatro anos, em razão da autonomia que a criança adquiriu em vários aspectos. Todavia, na rotina da protagonista, nada mudou, pois as viagens de Eduardo continuaram, e essa ausência a afetava profundamente. Sobre isso, ela diz: “muitas vezes, chorei de saudade de Eduardo, e quando eu lhe contava, ele dizia que não gostava de me ver fraquejando” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 122). Como ela podia sentir falta de um marido que a violentava constantemente, além de não ter a mínima empatia para com o seu sofrimento? Uma interpretação possível é a de que o que Bela sentia não era saudade, e sim dependência afetiva, um sentimento muito comum compartilhado pelas vítimas de violência doméstica. Simone Zolet define a dependência afetiva como:

a concessão extrema, desnecessária, permissiva, na qual a pessoa se deixa na mão do outro. Pode ser classificada enquanto personalidade dependente, porque o indivíduo submete-se à subjugação afetiva, faz e reage para não perder o afeto do outro devido a algum medo, falta de autoconfiança, insegurança pessoal (ZOLET, 2000, p.54).

Logo, tal patologia<sup>12</sup> pode ser a verdadeira razão do sofrimento de Bela pela ausência de Eduardo. Devido à renúncia de sua individualidade, ela não se sente competente com sua estrutura

12. Segundo Sophia *et al.* (2007), a dependência afetiva é considerada uma enfermidade psicológica.

emocional para cuidar de si mesma, tendo em vista que anulou sua própria identidade para ser apenas a esposa de Eduardo, função a qual estava impossibilitada de exercer, porém, continuava presa na engrenagem exploração-dominação, visto que se encontrava paralisada frente à situação, apenas aguardando o retorno do seu marido.

Na véspera de Natal, Eduardo estava em casa e desconsolado pela morte de um amigo do trabalho, Bela, tentando reconfortá-lo, o abraçou. Ela diz que “Raphael abraçou-se a nós. Voltamos a ficar juntos os três, abraçados, como havia muito tempo não ficávamos” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 127). Entretanto, sua felicidade durou pouco, pois, nesse momento, o telefone tocou. Eduardo, ao lado do aparelho, atendeu:

— Quem? Não, ela não pode falar, está conversando com o marido.

Eduardo saiu do abraço, sacudiu a cabeça e me encarou. Estava com uma fisionomia estranha. Me afastei, Raphael também deu um passo atrás.

— Quem é Marquinho<sup>13</sup>? Hein, Bela? O que está se passando na minha ausência? Que é o filho-da-puta? Fala, Bela... Por acaso você está me traindo? Por uma combinação macabra do destino, isso está me acontecendo? E o bosta se chama Marquinho? Quer me submeter a mais um sofrimento? Hein? Já não basta? Vai, Bela, responde, o sangue tá fluindo, borbulhando, tá explodindo... (GARCIA-ROZA, 2006, p. 128).

Enquanto Bela nada pergunta a Eduardo quanto às suas suspeitas de traição, este, por sua vez, por um simples telefonema, já a rotula como uma traidora e exige explicações, porém, tem como resposta o silêncio. Sempre o silêncio. A narradora conta que, durante esse período de desconfiança, Eduardo não lhe dirigia a palavra e que, quando aparecia em casa, falava apenas com Raphael. Sabe-se que uma das implicações da violência psicológica é o medo. Conforme Hannah Arendt, “o medo é o sentimento mais perigosos na vida de um homem. O medo acua, impede que o ser humano modifique suas

13. Marquinho foi o rapaz que avisou a Bela que o marido estava bêbado na rua, como explicitado anteriormente. Ele, às vezes, telefonava para Bela, alegando que tinha algo a lhe contar, porém, ela nunca quis escutá-lo, assim, como o texto é narrado em primeira pessoa, o leitor também desconhece o motivo das ligações.

ações, reduz a possibilidade de plasticidade, acovarda-o, fragiliza-o, e coloca-o na dependência e submissão do outro” (ARENDR, 1991, p. 25). Nessa perspectiva, é possível afirmar que Bela tinha medo, já que, mais uma vez, fugindo de uma narrativa mais coerente para os leitores, Bela nem ao menos tenta se explicar ou esclarecer a confusão que o marido causou. Ela age, em todos os momentos, como se não fosse capaz de desafiá-lo ou retrucá-lo. Contudo, o medo que Bela sente e a paralisa não aparenta ser de que Eduardo seja violento com ela, pois aparenta, na verdade, medo de que ele a abandone definitivamente, tendo em vista que, ao que parece, a violência não era um problema, visto que a dependência afetiva, aqui já descrita, caracterizada pelo comportamento de cuidado e atenção excessivos com a outra pessoa, provoca a renúncia dos seus próprios interesses, antes valorizados, havendo, portanto, uma permanência nos relacionamentos amorosos insatisfatórios, mesmo após várias atitudes nocivas para a vida da pessoa e/ou de seus familiares. Dessa forma, apesar de o casamento estar se desmoronando, por conta da ausência de Eduardo, ela ainda se mantém no papel de esposa e faz conjecturas sobre o que fazer no futuro, demonstrando suas inseguranças, caso o relacionamento realmente acabe, e ela não possa mais exercer sua única identidade. De acordo com Bela,

Eduardo não vinha mais à nossa casa (...). O tempo passava e eu não ouvia nem via mais o meu marido. Nosso casamento devia estar mesmo para acabar, e eu precisava pensar no que ia fazer. Com a vida que ele inventara, estávamos sempre em desequilíbrio, ou eles estavam juntos [Eduardo e Raphael], ou nós, meu filho e eu, mas nunca mais os três, pai, mãe e filho (GARCIA-ROZA, 2006, p. 150).

Entretanto, certo dia, ele reaparece, na garagem do prédio deles, enquanto Bela saía do carro, e presencia uma cena surreal, pois Marquinho, que até então se limitava às ligações, “avançou sobre mim, me imprensando contra o carro” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 158), de acordo com Bela. Eduardo gritou e saiu correndo a seu encalço. Bela não sabe dizer se ele o alcançou ou não, já que não houve conversa, pois, quando seu marido atendeu seu telefonema, depois de muitas tentativas, ele se limitou a intimidá-la: “Não posso falar, Bela. Sabe o que é um homem não poder falar? Não posso. Mas posso te esmurrar...” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 159). Essa é a primeira e única vez na narrativa que Bela relata, de maneira explícita, que Eduardo lhe

ameaçou por meio da violência física. Segundo Acosta, “en la violencia contra la mujer siempre llueve sobre mojado, y toda lluvia, hasta la tormenta más intensa, comienza con unas gotas que, poco a poco, van a más” (ACOSTA, 2001, p. 31). A analogia feita pelo pesquisador sugere que a aceitação da violência, seja ela apenas psicológica ou não, conduz a um aumento gradual e progressivo desta.

Por fim, Eduardo decide voltar para casa. Segundo Bela: “ele me abraçou, dizendo que me perdoava. (...) Meu marido voltava. Bêbado, mas voltava” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 168). É importante ressaltar na fala da narradora que, se ele diz que a perdoa, é porque não acredita em sua palavra, que não fora infiel. E ela aceita “ser perdoada”, sem refutar essa ação, como se realmente tivesse alguma culpa. Bela estava muito feliz com o retorno do marido, bem como sua mãe: “você deve estar muito satisfeita de não ter perdido o marido, filha! Foi uma benção! Hoje em dia é coisa muito fácil... **Marido está na frente da gente, de repente, ó, levaram!**” (grifos meus) (GARCIA-ROZA, 2006, p. 173). Esse é um pensamento patriarcal, o qual justifica, em certa medida, a passividade de Bela em esperar o regresso do marido, pois foi criada a partir desses princípios. Apesar da violência que sofria ao lado do marido, ela era “mais feliz” tendo um marido do que não o tendo. Ademais, as orações em negrito revelam duas questões relevantes no que tange às questões de gênero. Por um lado, percebe-se a hierarquia dos gêneros, dentro do casamento, em que a mulher deve se posicionar atrás de seu companheiro, ou seja, sua vida está em segundo plano em relação à do marido. Por outro, denota-se que, se o marido vai embora, não é por conta própria, pois ele deve ter sido levado embora, obviamente, por outra mulher, não atribuindo, portanto, a infidelidade e a culpa<sup>14</sup> da separação ao marido, mas a uma outra mulher, provavelmente, pertencente ao grupo das levianas (PINSKY, 1997), que o convenceu a abandonar a família e a ficar com ela.

Todavia, Bela estava contente, ainda que as desconfianças de traição do marido ressurgissem vez ou outra, quando o marido se atrasava para voltar do trabalho ou quando a mãe lhe perguntava se não

14. A culpa da separação também pode recair na própria mulher, a qual não soube ser uma *boa esposa*, não colocando o marido em primeiro lugar, comprometendo, desse modo, a felicidade conjugal (PINSKY, 1997). O homem é sempre eximido dessa responsabilidade.

havia outro rabo-de-saia. A narradora acreditava que o casamento tinha se reerguido e acreditava na promessa que Eduardo lhe fizera antes do casamento, “que viveriam juntos para sempre, felizes para sempre” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 187). Esse mito do amor romântico, do “felizes para sempre”, perdura durante toda a narrativa, haja vista que ela suporta todas as intempéries da relação conflituosa a fim de manter o matrimônio. A partir de uma perspectiva de gênero, como afirma Lagarde (1999), a manutenção desses mitos dentro da sociedade patriarcal visa reforçar e manter o papel passivo e de subordinação da mulher em relação ao homem, sacralizando o matrimônio, atribuindo-lhe um caráter eterno e indestrutível, caso as regras sejam obedecidas, reforçando, desse modo, o papel feminino de passividade e de cuidadora, papéis esses que Bela cumpre fielmente ao longo de todo o casamento. Entretanto, o casamento chega ao fim de maneira abrupta. Bela recebe um telefonema, informando que Eduardo estava passando mal na rua. Ao chegar ao local, encontrou-o deitado no chão, seu corpo “estava inquieto, e, pouco a pouco, refugiou-se no meu. Abracei-o e fiz carinho no seu cabelo úmido de suor, pedindo que tivesse paciência, a ambulância devia estar chegando. E eu iria junto com ele, disse, perto do seu ouvido” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 188), mas, subitamente, Eduardo faleceu ali mesmo.

É notável que durante toda a narrativa, Bela agiu com naturalidade e silêncio frente a todos os abusos que lhe foram acometidos por Eduardo e ficou com ele até seu fim, tratando-o com carinho e confortando-o em seus últimos momentos. Conforme Margaret McLaren, a qual analisa de que modo os estudos feministas podem fazer uso das teorias de Foucault, “mudanças nas relações de poder podem encerrar uma situação de dominação e incrementar possibilidades de liberdade” (MCLAREN, 2004, pp. 223-224), ou seja, mesmo que os estados de dominação sejam, para o filósofo francês, estáticos, ainda que sejam relações de poder ossificadas, há possibilidade de resistência. Com o falecimento de Eduardo, houve, em tese, uma mudança nessa relação de poder quanto à Bela, já que seu opressor estava morto. Entretanto, de maneira dialética, ela não se apropria dessa liberdade, não havendo nenhuma emancipação da sua parte, pois, mesmo que ela construa uma narrativa sobre “sua história”, a qual poderia ser encarada como uma forma de resistência, o foco da história não é ela, é seu marido, como bem ilustra o

título da obra. Além disso, não há na narrativa nenhum tipo de reflexão, da sua parte, sobre a violência que descreve. Logo, ela ficou livre do opressor, porém, dialeticamente, não ficou livre da opressão, ela continua silenciada. Porém, independentemente da causa que mantém as mulheres em casamentos abusivos, como a representação da personagem Bela, deve-se rechaçar a premissa de que a mulher permanece com o parceiro abusivo porque quer. Segundo Coral Herrera Gómez, “en numerosas ocasiones ha surgido en el seno de los estudios de género la pregunta si se puede atribuir a las mujeres la responsabilidad de su propia agresión” (GOMES, 2010, p. 222). Portanto, é relevante destacar que a culpa nunca é da vítima. A violência funciona como um mecanismo de controle social para reproduzir e manter o *status quo* da dominação masculina. Assim, deve-se abolir esse mito de masoquismo da mulher vítima de violência doméstica, pois, criar estereótipos sobre essas mulheres é mais uma forma sorrateira de jogar a culpa sobre a vítima e não ajuda em nada a entender e a prevenir a violência e, por conseguinte, a desconstruí-la.

## Referências

- ACOSTA, Miguel Lorente. *Agresión a la mujer: Maltrato, violación y acoso*. Granada: Comares, 2001.
- ACOSTA, Miguel Lorente. *Mi marido me pega lo normal*. Barcelona: Planeta, 2009.
- ARENDRT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1991.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- BRASIL. Lei n. 11.340. *Lei Maria da Penha*. Brasília: Presidência da República, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. A não violência do brasileiro – um mito interessantíssimo. In: *Almanaque*. São Paulo, v, 11, 1980.
- CUCHE, Denys. “Cultura e Identidade”. In: *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.
- CUNHA, Tânia Rocha Andrade; SOUSA, Rita de Cássia Barbosa de. Violência psicológica contra a mulher: dor invisível. *V seminário*

- Internacional Enlaçando Sexualidades 10 anos*. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB, p. 1-11, set. 2017.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo”. In: DALCASTAGNÈ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). In: *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.
- DUBAR, Claude. “Para uma teoria sociológica da identidade”. In: *A socialização*. Porto: Porto Editora, 1997.
- ESTEBAN, M. L.; TÁVORA, A. El amor romántico y la subordinación de las mujeres: revisiones y propuestas. *Anuario de Psicología*, 39 (1), 59-73, 2008.
- GARCIA-ROZA, Livia. *Meu marido*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* (4ª ed.). Rio de Janeiro: LTC, 1998.
- GÓMEZ, Coral Herrera. *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010.
- HIRIGOYEN, Marie-France. *A violência do casal: da coação psicológica à agressão física*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HOWES, Penny (Ed.). Relatório da Organização Mundial de Saúde (OMS) sobre violência contra a mulher. WHO, 2013. Disponível em: [http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/85239/1/9789241564625\\_eng.pdf](http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/85239/1/9789241564625_eng.pdf)
- LAGARDE, Marcela. *Acerca del amor: las dependencias afectivas*. Valencia: Asociación de Dones Joves, 1999.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Trad. de Susana Borneo Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*. Brasília: Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2008.
- MCLAREN, Margaret A. Foucault and Feminism. In : TAYLOR, Dianna; VINTGES, Karin. *Feminism and the final Foucault*. Chicago : University of Illinois Press, 2004.
- MIGUEL, Luis Felipe e BIROLI, Flávia. *Feminismo e política*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. “Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade”. In: STEVENS, Cristina (Org.).

- Maternidade e Feminismo: Diálogos Interdisciplinares*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.
- NETTO, Albuquerque Leônidas *et al.* “Isolamento de mulheres em situação de violência pelo parceiro íntimo: uma condição em redes sociais”. In: *GF Escola Anna Nery* 21(1), 2017.
- PERROT, Michelle. *Minha história de mulheres*. São Paulo: Contexto, 2019.
- PIMENTEL, Adelma. *Violência psicológica nas relações conjugais: pesquisa e intervenção clínica*. São Paulo: Summus Editorial, 2011.
- PINSKY, Carla Bassanezi. “Mulheres dos anos dourados”. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1997.
- SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- SOPHIA, Eglacy C. *et al.* Amor Patológico: Um Novo Transtorno Psiquiátrico? *Revista Brasileira de Psiquiatria*, 29(1), 55-62, 2007.
- SCHRAIBER, Lilia Bilma *et al.* *Violência dói e não é direito: a violência contra a mulher, a saúde e os direitos humanos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- WALKER, Lenore E. *The battered woman syndrome*. New York: Springer Publishing, 1999.
- ZOLET, Simone. Autonomia Afetiva: Maturidade nas Interrelações. In: *Anais do I Simpósio de Consciencioterapia*, 2000.

## Uma Maria peregrina entre personagens

Ana Cristina Comandulli<sup>1</sup>

Já há muito que é sabido que António Feliciano de Castilho conheceu Maria Peregrina de Sousa enquanto redigia a Revista Universal Lisbonense, quando passou a receber, e publicar, uma série de artigos sobre crenças e superstições do Minho, assinados por “Uma Obscura Portuense”. A curiosidade pelo pseudônimo teria deixado o poeta instigado a conhecer a autora dos artigos e movido pelo interesse, visto ser Castilho, em suas próprias palavras, um “grande farejador de bons talentos litterarios” (REVISTA CONTEMPORÂNEA, 1861, p. 273). No entanto, sempre fica a dúvida da veracidade desse fato uma vez que antes de escrever na RUL, Peregrina já publicara no *Archivo Popular*, onde outro Castilho era o editor.

O que é certo é a facilidade com a qual António Feliciano de Castilho reunia em seu rol de sociabilidades as mais diversas mulheres que ao tempo se atreviam a lançar suas penas nos periódicos e nos salões literários.

A amizade entre os dois escritores foi alentada pela imensa troca de correspondência. Castilho conhecia as angústias da jovem portuense, sabia das limitações físicas dela, mas nunca duvidou do seu potencial. Ele a apoiou e impulsionou a carreira da “Obscura Portuense”. Quando estava para deixar a redação da *Revista Universal Lisbonense*, Castilho cuidou para que saíssem publicações nos últimos números:

Hontem sahio o ultimo numero da minha Revista, e felizmente pude incorporar neste 3 artigos de V. Ex<sup>a</sup>. Aproveito esta primeira hora de liberdade para repetir a V. Ex<sup>a</sup> meus agradecimentos pela poderosissima collaboração que em V.Ex<sup>a</sup> achei constantemente e que eu não deixarei de solicitar para qualquer jornal que eu redija, se jornaes tornar a redigir, o que Deus não permita.<sup>2</sup>

Com o reconhecimento de que escrevia tão boa obra, Castilho tinha certeza que Peregrina seria assediada por outros jornais e,

1. Doutora em Literatura Comparada, RGPL/UNIRIO/CEC-FLUL.
2. Coleção Castilho ANTT, Cx 21 Mc 2 n.1.

para isso, pedia que, antecipadamente, a amiga enviasse os títulos e assuntos para publicação na *Restauração*, sob a direção de José Feliciano de Castilho.

Castilho incentivou Maria Peregrina a escrever sobre assuntos mais populares e folclóricos e fez com que ela acedesse ao rol das boas escritoras portuguesas de seu tempo. Foi a influência de Castilho que levou Peregrina a publicar no periódico *Iris*, do Rio de Janeiro, cujo redator era José Feliciano de Castilho, o mesmo da *Restauração*.

A sua estreia no *Iris* se deu a primeiro de março de 1848, e mereceu, por parte do redator, José Feliciano, a seguinte nota de apresentação:

Devemos a uma pena mimosa um número assaz avultado de importantes escriptos não publicados, mas a que daremos a vulgarização que merecem, não só por seo real valor, mas por serem de uma dama. Muito há que os literatos conhecem e saboreiam as produções da - *Obscura portuense* - na revista *Universal Lisbonense*, e da - *Mariposa* - na *Restauração*, jornaes ambos de Lisboa. Taes são os pseudônimos, com que até hoje se tem incoberto a sra. *D. Maria Peregrina de Sousa Monteiro*, joven escriptora da aldeia de *Moreira*, junto á cidade do *Porto*. A benevolência, com que nos-honra, nos-afiança antecipadamente generoso perdão da ousadia com que assim levantamos a máscara, com que a cobria descabida severidade para comigo mesma. Só resta acrescentar que quase todas quantas obras a sra. *D. Maria Peregrina* tem até hoje dado á luz, são em prosa; sendo estas lendas os primeiros versos seos, que sahem do círculo intimo de suas amigas (*IRIS*, 1948, p. 33).

Podemos destacar na apresentação de José Feliciano alguns pontos, tais como a cidade natal da escritora, os seus pseudônimos, os jornais nos quais colaborou e, ainda, a forma em prosa como até então eram conhecidos os seus escritos. Entretanto, convém grifar a primeira frase: “Devemos a uma pena mimosa um número assaz avultado de importantes escriptos não publicados, mas a que daremos a vulgarização que merecem, não só por seo real valor, mas por serem de uma dama” (*IRIS*, 1848, p. 33). A qualidade e o potencial de Maria Peregrina estavam aliados, segundo José Feliciano, ao fato de se ter no periódico a participação de uma mulher. É, portanto, o reconhecimento de uma escrita feminina.

Pensamos que José Feliciano, assim como seu irmão António, já haviam compreendido a importância como autora de Peregrina, e

de outras tantas escritoras. Sobretudo, se tivermos como base o que diz Vanda Anastácio em seu artigo *O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822*, no qual partindo de um estudo comparativo de Pierre Bourdieu e Roger Chartier sobre o que é um autor, chegou à ideia de que:

Um autor é todo aquele que numa determinada sociedade é considerado como tal, num momento dado, independentemente da sua relação com a imprensa e com o mercado livreiro, ou da dimensão numérica do seu público leitor (ANASTÁCIO, 2011, p. 217).

O fato é que as mulheres no oitocentos atingiram o *status quo* de escritora, sem, contudo, conflitar com a figura masculina canonicizada nos espaços sociais e culturais, e detentora do poder econômico e de escolha. A forma discreta assumida pelas mulheres permitiu-lhes “assumir posturas ideológicas e intervir, de modo discreto, mas eficaz, a nível político, jogando com artifícios autorais como pseudônimos ou as iniciais, que ocultavam a sua verdadeira identidade do público, mas eram decifráveis por leitores privilegiados” (ANASTÁCIO, 2011, p. 219).

Vista então como uma autora, Maria Peregrina escreve no *Iris*, sob a assinatura de D. Maria Peregrina de Sousa Monteiro, algumas chácaras e pequenos contos. O pseudônimo de Mariposa dará o tom também a pequenos contos. Mariposa, aliás, foi o nome dado por Peregrina a um de seus romances que, até onde temos pesquisado, não veio à lume no ano de 1845, época em que foi escrito, nem tampouco em anos posteriores.

O poema inaugural de Peregrina no *Iris* foi “A Moura de Lissibone”. Trata da história de uma jovem moura muito bela e filha do alcaide da cidade. A sua beleza fez muitos jovens com coração partido chorarem por ela, principalmente o jovem Cid-Achim que largou sua terra natal na busca de conquistar o coração da moça. Por um infortúnio político, o pai da moura é perseguido e essa deixa a cidade com Cid-Achim, que promete cuidar da amada. Entretanto, a jovem é capturada pelos lusos:

Era a moura do castello,  
Era a mimosa e coitada,  
Do alcaide da cidade  
Misera filha adorada:

Fôra, após lucta cruenta,  
 Dos lusos aprisionada.  
 Cid-Achim, ferido, exausto,  
 Vendo os seus desbaratados,  
 Vendo os olhos da sua alma  
 Já da sua alma arrancados,  
 Divaga como insensato  
 Bradando por seos soldados:  
 - “Sus! á guerra! ao campo! á guerra!”  
 Nem um mais o-pode ouvir,  
 Que o medo lhe empresta as azas  
 Com que ao longe os-vês fugir...  
 Então taciturno e quedo,  
 Resolve a amada seguir  
 (ÍRIS, 1848, p. 34).

O Cid se oferece ao lusitano em troca da bela moura, e ela reconhece e se encanta pelo amor do seu guardião, o mesmo que morrerá por amor.

Levando em consideração que a *Moura Lissibone* foi publicada nos primeiros números do periódico, parece que Maria Peregrina se tornou rapidamente reconhecida e lida no Brasil, a verificar pelas palavras, em pé de página, de José Feliciano de Castilho a respeito da autora que ora publicava *Pepa*:

Os nossos leitores já travaram conhecimento com a auctora d’este conto, a sra. D. Maria Peregrina de Souza, de Moreira. Este manuscrito tras-nos a data do primeiro mez passado de setembro<sup>3</sup>. Tencionamos dos seos 8 capitulos, da pelo menos um em cada numero consecutivo (ÍRIS, 1848, p. 562).

*Pepa* talvez seja o texto, ao menos dentro do *ÍRIS*, em que Peregrina melhor se encaixe na definição de um autor dada por Michel Foucault, que é ser “aquele que dá à inquietante da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 2010, p. 28). Um texto que inicia com um tio, de nome João Alberto, confidenciando ao amigo Ignacio que iria expatriar o seu sobrinho Arthur. Embora o jovem rapaz tratasse o tio com muito cuidado e

3. O conto *A Moura lissibone* foi publicado nos primeiros números do Volume I do ano de 1848 e, *Pepa*, por sua vez, teve seu lugar em um dos últimos números do Volume II, do mesmo ano de 1848.

amor, e fosse o único seu companheiro e cuidador, não tinha Arthur vontade de contrair matrimônio com Ernestina, filha da irmã de seu tio. Logo no início temos a informação de que João Alberto queria os dois sobrinhos casados.

Arthur era filho de José, irmão de João Alberto. José havia fugido de casa muito cedo para o Brasil e casado com “uma galega, e morreo pobre” (ÍRIS, 1848, p. 563). Ao saber do desastre que havia acontecido ao pai de Arthur, a irmão de João Alberto levou o menino para Portugal e o colocou em um colégio interno e só então deu conhecimento ao irmão. É bom informar que João Alberto era um solteirão, idoso e que padecia de uma gota que lhe travava todos os movimentos... Continuando. Ao saber de todo o infortúnio com o órfão, o solteirão com a gota tomou a responsabilidade do menor para si.

João Alberto resolve que Arthur deveria visitar um parente seu na Galiza, com o intuito de saber algo sobre a mãe do rapaz. Sem saber qual a razão de sua missão, o rapaz segue a viagem não como filho de seus pais, mas como filho do tio. Segue o mapa designado por João Alberto até chegar no pátio de uma habitação que parecia meio casa, meio castelo, em um local bem perto de “São Thiago da Galiza”, achando as casas vazias e com teias de aranha. Irritado, junto ao seu cavalo em meio ao pátio, atira uma pedra ao nada. Nesse momento, ouve uma estrondosa gargalhada de uma linda moça vinda de uma janela. A bela moça mostrou a entrada onde seria possível encontrar o dono da casa. Dom Luiz.

Embora tivesse um espírito bem juvenil, Arthur teria se divertido com as peripécias da linda morena em indicar lugares errados até poder chegar à porta da casa de Dom Luiz. Achada a entrada, um criado o atendeu e Arthur entregou a missiva que trazia de João Alberto ao seu parente Luiz, e disse que no dia seguinte viria buscar a resposta. O criado então pediu que aguardasse, pois o seu Senhor não iria gostar que um parente ficasse hospedado fora de sua casa. O sobrinho de João Alberto, revestiu-se de uma paciência que já não tinha, andando de um lado para o outro, “assobiando uma cantilena da Fragata Medusa” (ÍRIS, 1848, p. 565):

Alguns assobios mal formados lhe fizeram erguer os olhos, e viu, de uma fresta, a cabeça da linda senhorita, que incorrilhava a testa e franzia seos lábios de roza para arremedar Arthur: este deu

uma risada, ao ver os esforços mal sucedidos da escarnecedora, e ella se-recolheu zangada e fechou o postigo (ÍRIS, 1848, p. 565).

O despretenso assobio da cantilena chama a atenção sobre a razão da escolha dessa música especificamente. Uma pesquisa não muito aprofundada sobre a fragata e concluímos que aquela visita de Arthur seria um grande desastre. De fato, a citação da Fragata Medusa não é algo que se deva deixar passar em um texto, sobretudo o de uma mulher oitocentista, oriunda do Porto, cujo conhecimento geral não era tão aplaudido, digamos assim. Todavia, essa fragata foi construída entre os primeiros anos do século XIX, saiu de França com destino ao Senegal com fins de colonização francesa, e naufragou em 1816, em Nouadhibou, na Mauritânia. O episódio foi tão marcante que foi mote de um quadro pintado por Théodore Géricault. Obra de dimensões descomunais, hoje no Museu do Louvre, é um comentário pictórico do histórico incidente.<sup>4</sup> Também na *Revista Universal Lisbonense*, ano de 1845, foi publicado que a peça “O Naufrágio da Medusa”, estreada e várias vezes encenada em Paris, estava então iniciando seu período de apresentação em Lisboa, no Teatro do Salitre: “Boa parte da acção é passada no mar, já sobre a fragata já sobre a jangada. Desejamos e esperamos que não vá a pique” (RUL, 1845, p. 328).

É verdade que os acontecimentos e confusões sofridas por Arthur não passam nem perto da tragédia da Fragata Medusa, mas com essa informação percebemos o que Maria Peregrina anunciava: no mínimo muita confusão por vir e um sentimento de tristeza do rapaz. Mas o que mais chama atenção é a informação histórica dada por Peregrina, demonstrando que ela era uma mulher atenta ao seu tempo e detentora de uma cultura impossível de ser dimensionada, isso em razão de não termos rastros da escritora que possibilitem alargar os estudos sobre ela. É certo que se Peregrina não conheceu ou soube da tela de Géricault, com certeza ficou conhecendo as músicas da peça em cena no Salitre.

Voltando ao texto de *Pepa*. Dom Luiz era um velho, mas que mostrava vigor e agilidade e ainda assim permanecia noite e dia em seu

4. O Quando de Géricault é grandemente estudado, mas nossos comentários e informações surgiram por meio de Karin Phillipov em seu estudo de doutorado na USP.

quarto, “pelo amor que tinha, diziam, a um cofre que alli ocultava” (ÍRIS, 1848, p. 566). Ao ler a carta, D. Luiz indaga se o pai de Arthur desejava saber a que família pertencia Leonarda, mãe do seu tio. Resolvido que o rapaz deveria permanecer na casa por ser tarde da noite, o velho chamou o criado Pedrilho para acompanhar o mancebo até o quarto. Arthur espantado com a casa de “paredes escuras, tecto negro e alto, os corredores largos e compridos” (ÍRIS, 1848, p. 566), seguiu para o seu quarto quando ouviu um assobio e perdeu de sua vista Pedrilho, correu atrás de pessoas que não identificava e em poucos instantes estava no quarto de Dom Luiz e, sem pensar, jogou-se em cima de dois ladrões que entraram na casa e ainda salvou a vida do pobre velho, e aos demais moradores da casa. Afinal, toda a confusão de ataques e tentativas de roubo parecia pertencer a uma questão política na qual estivera metido o velho Luiz.

Em agradecimento, o velho pediu que Pedrilho levasse o jovem ao seu quarto e pedisse que Antonia cuidasse dos seus ferimentos da melhor forma possível, até que fosse possível chamar o cirurgião. Antonia era a aia da jovem e fogosa senhorita. Oito dias se passaram e Arthur via apenas o cirurgião e Pedrilho. Escreveu alguns versos para uma namorada, Carminha, mas o seu pensamento estava mesmo em seus tios, Ernestina e Ignacio. Depois, teve licença do cirurgião para sentar-se em uma escrivaninha e escrever. Aí começaria o desespero do rapaz. A senhorita fogosa recebia o nome de Pepa e não deu sossego ao pobre Arthur. Tantas foram as artimanhas que até forjou a necessidade de um casamento entre os dois para escapar de um casamento arranjado com um tal de Dom Rolando.

Mesmo sentindo-se obrigado a permanecer para as núpcias de Pepa e Rolando, o jovem decidiu partir ao receber uma carta de sua tia dizendo que o seu tio sofria de imensa saudade. Partir não foi possível, pois o cavalo de Arthur estava doente e não conseguiria fazer uma viagem. Não conseguindo desfazer seu casamento com Rolando, Pepa inventa outra de suas artimanhas e faz Dom Luiz acreditar que Arthur queria fugir com ela. A ira do velho avô de Pepa foi tanta que o jovem foi feito refém, até que um dia Pedrilho veio ao seu encontro para informar que o seu cavalo estava pronto, que o seu senhor entendera ser um mal entendido, pedia desculpas sem ter coragem de vê-lo.

Mais não esperou e partiu Arthur para o seu Portugal, mas qual não foi a sua surpresa ao saber que Pepa, Pedrilho e Antonia

o seguiam e assim foram, entre muitos detalhes de narrativa, até chegar à casa de João Alberto. Esse o esperava desiludido por saber, através de carta de Dom Luiz, que seu sobrinho português teria tentado raptar a neta espanhola. Ainda que Ernestina, sua mãe e Ignacio demonstrassem certeza de que tudo era um engano, nada comovia o velho que sofria da gota. Até que Arthur irrompe a sala, meio morto, meio vivo, abraça João Alberto, explica o que houvera e aceita casar-se com Ernestina, por todas as suas qualidades e agora percebido infinito carinho. Em meio ao pedido de casamento, Pepa surge e dá dois beijos em Ernestina, que a olha espantada. Arthur tenta fugir e, indo atrás dele, Pepa adentra a sala onde João Alberto estava tratando do tão esperado casamento. Mudando seu costumeiro comportamento, joga-se aos pés do velho da gota, deixando-o perplexo ao dizer ser seu parente. O velho mais e mais perplexo diz: “Deus me livre de ter uma sobrinha com modos de sobrinho”. Pepa entregou uns papeis a João Alberto, onde dizia ter o seu irmão José mais um sobrinho. João Alberto imediatamente perguntou por onde andava o menino: “- Aqui meu tio. Eu sou Josésito, que até agora tive a honra de me chamar Pepa” (ÍRIS, 1848, p. 645).

Não entendendo como fora possível um rapaz fazer-se de mulher por tanto tempo sem que o avô percebesse, Pepa, sem perder a fleuma, responde que outros homens muito mais vividos não tinham percebido. Após a brincadeira (?), contou a verdade. Dom Luiz, seu avô, tinha uma única filha, que fora roubada pelo irmão de João Alberto. Desconsolado e irado, ele mandou sua criada ao Brasil com o intuito de que pegasse a primeira filha da fujona. A criada, que ouvia a filha de Dom Luiz chamar a criança de Pepa, levou-a por menina, mas quando percebeu o engano, por medo de seu patrão, cuidou do menino como se menina fosse. Portanto, Antonia estava nas mãos de Pepa por conta de seu segredo e Pepa nas mãos de Lazarillo, por ser esse que a ajudava em suas travessuras.

Desvendado o segredo, os dois irmãos escreveram ao avô Dom Luiz, que pediu para que ambos fossem vê-lo e que Pepa permanecesse com ele, pois “amaria tanto o mancebo como amára a moça” (ÍRIS, 1849, p. 648). É nessa frase do avô de Arthur e Pepa/Josésito que temos um desfecho do texto narrativo que parece não coincidir com o desejo da personagem Pepa. Essa parecia estar muito feliz na forma de uma jovem exuberante, aquela pela qual os homens se apaixonavam e enlouqueciam com suas graças – até mesmo o

próprio Arthur se enebriara com as gargalhadas, as cores extravagantes de suas roupas, chegando até a comprar cortes de tecidos para ela. No entanto, as palavras do avô são de que amaria o neto como amava a neta. Por mais que a narrativa indique que a autora irá transgredir o código moral da época, a identidade visual da personagem que perdurará é a do mancebo.

Não se atreveu Peregrina a manter Pepa como o rapaz que se veste moça pelo modo de dominação masculina. Como explica Bourdieu, estão incorporados aos esquemas mentais e inconscientes da percepção de estruturas históricas onde o masculino domina e “não podemos esperar sair desse círculo se não encontrarmos uma estratégia prática para efetivar uma objetivação do sujeito da objetivação científica” (BOURDIEU, 2020, p. 17).

A concluir, é possível destacar a tentativa de subverter um formato de família, a troca de identidades, a demonstração clara da exuberância de uma mulher, cuja sexualidade explode aos olhos de todos – Pepa. E outra versão, pintada com as cores da castidade e do “merecimento” de casar-se, como terá dito seu tio em várias passagens do texto – Ernestina. Defendo Maria Peregrina de Souza por burlar, de certa maneira, a dominação masculina e deixar o leitor sem resposta acerca da identidade futura de Pepa/Josésito.

É fundamental o movimento atual de trazer a lume as escritoras esquecidas e fora do cânone, assim como aconteceu com Maria Peregrina de Sousa, que apenas agora, no século XXI, está sendo recuperada em seus mais diversos trabalhos por alguns pesquisadores luso-brasileiros. No entanto, ainda falta muito o que recuperar de um acervo imenso e com temas que, apesar de fundo moralista, escondem, em suas entrelinhas, as múltiplas facetas de uma sociedade dissimulada da época vitoriana.

## Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2010, 20ª edição.
- PHILLIPOV, Karin. *A Balsa da Medusa de Théodore Géricault: uma*

questão de método, uma encruzilhada de interpretações. In: *Atas do VIII EHA – Encontro de História da Arte*, 2012.

ÍRIS. Rio de Janeiro: Typographia de L.A. Ferreira de Menezes, 1849, Volume II.

Revista Contemporânea de Portugal e Brazil. Lisboa: Typ. Do Futuro III, 1861.

Revista Universal Lisbonense: Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunaes. 1845.

## **A proscrição dos monstros sociais: as violências sofridas pelos casais lésbicos em *Exílio*, de Lya Luft, e *American Horror Story* (Asylum), de Ryan Murphy e Brad Falchuk**

André Pereira Feitosa (Unifei – *Campus Itabira*)<sup>1</sup>

Ronara Cristina Bozi dos Reis (Unifei – *Campus Itabira*)<sup>2</sup>

### **Introdução**

Os estudiosos do grotesco nas artes e na literatura, como James Luther Adams (1997), Wilson Yates (1997), Victor Hugo (2002), Umberto Eco (2007), Margaret Miles (1997), Nilo Odalia (2012) e Zygmunt Bauman (1998) convergem em suas análises que as pessoas são percebidas como monstros quando estas subvertem os princípios de normalidade pré-estabelecidos por suas sociedades e que, uma vez rotulados como seres desviantes, estes haverão de sofrer as consequências por incluir-se nessa categoria de seres monstruosos.

Sob essa óptica, *Exílio*, de Lya Luft (1987), e *American Horror Story* (Asylum) (2012-2013), de Ryan Murphy e Brad Falchuk, apresentam casais lésbicos que, devido a suas orientações sexuais, são relegados à margem do convívio social. A narrativa de Luft apresenta um casal lésbico que se encontra exilado na Casa Vermelha, uma pensão que abriga pessoas que destoam das normas de perfeição ditadas pela sociedade. Referenciadas como a Moça Loura e a Moça Morena, refugiavam-se neste local em busca de proteção daqueles que não toleram seres desviantes. Já a segunda temporada de *American Horror Story*, Asylum, apresenta um casal lésbico no qual uma é repórter, Lana Winters, e a outra, Wendy Peyser, é professora de crianças na pré-escola. Winters deseja entrevistar o assassino Cara Sangrenta (Bloody Face), que ela suspeita estar internado no manicômio católico

1. Graduado em Letras (UFMG), Mestre em Literaturas de Expressão Inglesa (UFMG), Doutor em Literatura Comparada (UFMG em parceria com a University of Guelph; Canadá), é docente na instituição Unifei – Campus Itabira.
2. Graduada em Ciências Econômicas (UFMG), Mestre em Economia (UFMG), Formação em Psicanálise (Círculo Psicanalítico de Minas Gerais), Doutora em Sistemas de Informação e Gestão do Conhecimento (Universidade FUMEC com período sanduíche na Universidade de Lisboa), é docente na instituição Unifei – Campus Itabira.

Briarcliff, localizado ao norte de Massachusetts, o qual, de forma semelhante à Casa Vermelha Luftiana, abriga pessoas indesejadas pela sociedade.

Para retaliar o atrevimento da repórter, que inevitavelmente irá expor as irregularidades da instituição, como maus-tratos e experimentos científicos ilegais em seus internos, a diretora da instituição, Irmã Jude Martin, ameaça Peyser tornar pública sua relação homoafetiva, caso ela não assine os documentos de internação compulsória de Winters, vedando, assim, qualquer possibilidade de a repórter divulgar os crimes ocorridos na instituição.

Neste estudo comparativo, percebe-se que estas personagens sofrem violências físicas e psicológicas devido a suas orientações sexuais e, por este motivo, são relegadas às margens de suas sociedades como seres desviantes, monstruosos e grotescos.

### Quem são os seres grotescos?

*O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. [...] Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.*

JEFFREY JEROME COHEN (2000, P. 32).

“A cultura dos monstros: sete teses”.

*I'm a freak of nature. Yeah, I'm a freak. If only I could be as cool as you. As cool as you. Body and soul I'm a freak, I'm a freak.*

SILVERCHAIR: “FREAK”

A presença do grotesco, seja em imagens ou narrativas, pode ser detectada desde tempos bem remotos e é frequentemente objeto de estudo nas artes e na literatura. Victor Hugo, um dos primeiros estudiosos inclinados em registrar uma análise do grotesco no século XIX, em sua obra *Do grotesco e do sublime* (1827), aponta para a existência de binarismos como uma constatação de que “tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2002, p. 26). Hugo reforça

seu argumento destacando que “o sublime dificilmente se contrasta com o sublime e que as pessoas têm necessidade de descansar de tudo, até do belo” (HUGO, 2002, p. 33). Sob este prisma, a literatura grotesca, que muitas vezes aborda outros temas polêmicos como a violência, a escatologia, o abjeto, a pulsão de morte, o monstruoso, o horrível, o medo e os estudos do desgosto, apareceria em um primeiro momento como um contraste ao que é percebido por uma determinada cultura como belo e sublime. Possivelmente, Hugo (2002) tenha sido um dos primeiros autores que atrelou a sua análise da teoria literária à possibilidade de utilizar-se das narrativas grotescas para fazer críticas sociais, evidenciando o ser monstruoso como vítima de um sistema que explora o menos afortunado.

Também alinhado a essa postura questionadora que o grotesco pode adquirir nas artes e na literatura, em estudos mais modernos, Umberto Eco (2007) observa, em *História da feiura*, que, desde a antiguidade, tanto a beleza quanto a feiura são definidas “em relação a um modelo estável” (ECO, 2007, p. 15). Pode-se dizer que “o feio é o contrário do belo”, podendo, por exemplo, se configurar em “um ser humano com uma cabeça enorme e pernas curtíssimas” (ECO, 2007, p. 16). Dessa forma, eram “impiedosamente definidos como feios os erros da natureza” e os “híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diferentes” (ECO, 2007, p. 16). Esse modelo idealizado, que o autor chama de modelo estável, com o qual o feio contrastava, será sempre o arquétipo normalizador do qual o ser grotesco irá se distanciar. Esse modelo, na maioria das vezes, corresponde ao corpo masculino, jovem, caucasiano, mental e fisicamente saudável e heterossexual.

Desejosa por enfocar temáticas feministas aos estudos do grotesco tradicionais, Mary Russo (2000), em sua obra *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, ancora sua análise neste conceito apontado por Eco (2007) como “modelo estável” e, com seu olhar questionador, ressalta a importância da crítica literária entender as políticas do corpo feminino grotesco. Russo tem consciência dos “óbvios inconvenientes” quando se recorre a “estereótipos do grotesco”, particularmente às “codificações limitadas do corpo associadas ao grotesco: a Medusa, a Bruaca, a Mulher Barbada, a Dona Gorda, A Mulher Tatuada, a Mulher Indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histérica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas, a Anã”. Esses exemplos são apenas alguns rótulos do

grotesco feminino. A autora afirma que essa lista poderia ser mais extensa se abrangesse outras “curiosidades e aberrações” que englobam os “desvios sexuais e sociais contemporâneos,” o que não exclui os “problemas femininos aparentemente mais comuns com processos e partes do corpo: doença, velhice, reprodução, não-reprodução, secreções, caroços, inchaços, perucas, cicatrizes, maquiagem e próteses”. Sob este prisma, Russo (2000) define que é possível perceber o grotesco feminino com mais facilidade quando evidenciada a sua forma. No entanto, existe o que ela percebe como uma forma mais camuflada do corpo grotesco feminino quando é levando em conta os “desvios sexuais” (RUSSO, 2000, p. 27), condenados em sua maioria por se distanciar dos códigos heteronormativos.

Reforçando o argumento de Russo (2000), a crítica literária Margaret Miles, em seu texto “Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque” [Abominações carnis: o corpo feminino como grotesco], explicita que a sexualidade das mulheres é uma “parte proeminente”<sup>3</sup> (MILES, 1997, p. 92, tradução nossa) nos estudos tradicionais do grotesco. Contudo, a maioria dos autores homens ignoram por completo as questões de gênero que inferiorizam as mulheres. A arte e a literatura têm um indubitável impacto na psique humana e podem influenciar uma determinada sociedade. Inconformada com a desatenção da maioria dos críticos que a precederam quanto às questões de gênero nos estudos do grotesco nas artes e na literatura, Miles publica *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West* [Conhecimento carnal: o nu feminino e significado religioso no ocidente cristão] (2006). Nesta obra, a autora coloca em evidência o uso de imagens iconográficas do corpo feminino desde a Idade Média até os dias atuais e observa que o corpo grotesco, sob o olhar masculino, geralmente é o corpo da mulher. Nas palavras da autora: “Eu hesito em participar dessa tão honorável dinâmica acadêmica, mas acho difícil explicar meu argumento sem demonstrar que as definições de grotesco mais antigas falharam na explicitação de um de seus componentes cruciais, a saber, o papel do gênero na criação da qualidade de grotesco” (MILES, 2006, p. 220, tradução nossa)<sup>4</sup>.

3. [...] prominent part [...].

4. “I hesitate to participate in this time honored academic dynamic, but find it difficult to make my point without **demonstrating** that former definitions of

Aqui, Miles (2006) reitera a análise de Russo (2000) ao afirmar que o corpo feminino, quando excede os códigos de normalidade prescritos pelas sociedades ocidentais, corre mais riscos de ser condenado como grotesco do que o corpo masculino. Miles (2006) argumenta que os discursos médico e religioso do século XIX já demonstravam interesse em analisar o corpo feminino e categorizá-lo como inferior quando comparado ao corpo masculino – um corpo ameaçador que necessita de controle.

Visivelmente inconformada com a impossibilidade de definição do grotesco e especialmente decepcionada com os autores que a precederam por estes ignorarem as questões de gênero em suas definições, Miles (2006) tenta categorizá-lo construindo possíveis mecanismos para sua identificação nas artes, como ela afirma no seguinte parágrafo:

Os três recursos retóricos e pictóricos mais relevantes que contribuem para apresentação grotesca são: caricatura, inversão e hibridização. Cada um desses recursos tem uma conexão específica com as mulheres, seus corpos e comportamento. Essa afiliação especial do corpo feminino com o grotesco se fundamenta no pressuposto de que o corpo masculino é perfeitamente formado, completo e, logo, é um corpo normativo. Contrasta-se com isso o fato de que os corpos de todas as mulheres incorporam partes tais como seios, útero e vagina, e processos, tais como menstruação e gravidez, que pareceram grotescos aos autores e artistas que representaram as mulheres. O corpo feminino é inerentemente volátil, a “fonte da mudança, ruptura e complicação”. Os analistas do século 20 do grotesco – Kayser, Bakhtin, Harpham – não apontam os pressupostos de gênero embutidos na arte e na literatura grotescas, de maneira que ignoram a característica estrutural desses campos de estudo (MILES, 2006, p. 155, tradução nossa)<sup>5</sup>.

the grotesque have missed one of its crucial components, namely the **essential** role of gender in creating the quality of grotesqueness”.

5. “Three major rhetorical and pictorial devices contribute to grotesque presentation: caricature, inversion, and hybridization. Each of these devices has specific connection to women, their bodies, and their behavior. The special affiliation of the female body with the grotesque is founded on the assumption that the male body is the perfectly formed, complete, and therefore normative body. By contrast, all women’s bodies incorporate parts (like breasts, uterus, and vagina) and processes (like menstruation and pregnancy) that appeared grotesque to the authors and artists who represented women. The female body is inherently volatile, the ‘source of change, disruption,

Analisando excerto acima, pode-se identificar que os casais lésbicos de *American Horror Story* e *Exílio*, aqui enfocados, padecem do mesmo desvio de conduta sexual: a inversão. A palavra é explicitamente usada quando a Irmã Jude ameaça a senhorita Peyser, acusando sua parceira de ser uma invertida, por não corresponder aos códigos de comportamento heteronormativos.

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

Segregar os monstros a espaços marginalizados é uma temática recorrente na literatura. Os espaços reservados aos seres considerados anormais recebem diversos nomes. Machado de Assis publica, em 1882, o conto “O Alienista”, em que o Dr. Simão Bacamarte, médico que deseja especializar-se no “recanto psíquico” e no “exame da patologia cerebral” (ASSIS, 2007, p. 39), confina, de

and complication.’ Twentieth-century analysts of the grotesque – Kayser, Bakhtin, Harpham – fail to **notice** the gender assumptions embedded in grotesque art and literature, with the effect that they ignore a structural feature of the genre”.

forma arbitrária, “todos os loucos de Itaguaí” na Casa Verde, um lugar separado dos demais cidadãos que se destinava ao estudo da loucura e a uma suposta preservação da integridade dos sãos. Luft (2014), de forma semelhante, retoma essa questão colocando esses seres desviantes na Casa Vermelha. Vale lembrar que o título da obra, *Exílio*, é bastante explícito ao abordar e criticar esse comportamento humano de segregar as pessoas por motivos diversos. Já em *American Horror Story*, o local de enclausuramento para casais homoafetivos é Briarcliff, um local que funciona como um depósito de pessoas grotescas. No início da narrativa, um casal de aventureiros o descreve:

Construído em 1908, a Casa Briarcliff foi o maior ambulatório para tuberculosos na costa leste dos EUA. Quarenta e seis mil pessoas morreram aqui. Lançavam os corpos por um túnel subterrâneo chamado “queda da morte”. A Igreja Católica comprou o local em 1962 e o transformou em um Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico. Reza a lenda que quem vai internado em Briarcliff nunca mais sai. O paciente mais famoso que tiveram foi o assassino serial conhecido como Cara Sangrenta (AMERICAN HORROR STORY (Asylum), 2013, primeiro capítulo, primeiro DVD, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Atraídos pelas lendas e pela reputação que as ruínas de Briarcliff remetem, este casal deseja explorar o local onde supostamente o psicopata Bloody Face fora internado. Este nome lhe foi dado pela sociedade, porque, ao matar suas vítimas, todas mulheres, usava sua máscara feita de pele e dentes humanos confeccionada com partes dos corpos de suas vítimas. A lenda que é repassada às pessoas do século XX, de que os pacientes não saíam vivos de Briarcliff e que a propriedade também funcionava como um cemitério clandestino, é parcialmente verdadeira. A narrativa mostra que muitos morriam em macabros experimentos eugenistas e os cadáveres eram empilhados ou emparedados neste manicômio. Nenhum parente ou

6. “Built in 1908, Briarcliff manor was the largest tuberculosis ward on the east coast. 46 thousand people died here. They shuttled the bodies through an underground tunnel called the death chute. The Catholic church bought this place in 1962 and turned it into a sanitarium for the criminally insane. Legend has it that once you were committed at Briarcliff you never got out. Their most famous resident was a serial killer named Bloody face”.

amigo vinha reclamar por estes corpos. No entanto, outros poucos conseguiam fugir. A personagem Lana Winters é uma delas. Já a sua companheira Wendy Peyser não tem a mesma sorte. É assassinada pelo Cara Sangrenta (Bloody Face) em sua residência e, ao invés de investigar o seu desaparecimento, a sociedade prefere silenciar-se e manter sua organização como está, como se existisse um acordo tácito entre as pessoas de que não se deve falar sobre os seres desviantes que estão longe do olhar dos ditos normais.

## Das violências

*A violência é um dos temas principais da literatura de qualquer tempo, porque é uma das coisas que os seres humanos fazem. Desafortunadamente, mas fazem. [...] A violência é algo que surge em decorrência do medo. Quando alguém tem muito medo de outro alguém, sente que deve matá-lo, ou no mínimo aleijá-lo, apenas para proteger-se.*

MARGARET ATWOOD (2006, P. 20).  
 “É preciso captar a natureza humana”.

A renomada autora canadense Margaret Atwood, agindo de forma notoriamente política, recusou em 2009 o convite para participar do Festival Internacional de Literatura em Dubai, quando soube que o livro *The Gulf Between Us*, da escritora inglesa Geraldine Bedell, havia sido banido do evento pelo fato de apresentar um personagem homossexual. Atwood (2009) afirma que estava imensamente interessada em participar do festival e poder conhecer seus leitores, mas, como Vice-Presidenta Internacional da PEN – uma organização canadense que se preocupa com a censura sofrida por escritores em diversos países, – se solidarizava com a escritora e aceitaria participar apenas em uma videoconferência para discutir a censura que muitos escritores sofrem por abordar assuntos considerados proibidos em seus livros (ATWOOD, 2009, p. 34). Em uma entrevista, ela afirma que a “história da humanidade está repleta de atos violentos, como a guerra, a fome, a escravidão e a prostituição, que estão presentes em quase todos os seus períodos e que, lamentavelmente, a violência é uma característica humana e não específica de um determinado sexo ou de um determinado tempo (ATWOOD, 2006, p. 24).

Reforçando o argumento de Atwood (2006), Nilo Odalia afirma que “[o] viver em sociedade foi sempre um viver violento” e que “[p]or mais que recuemos no tempo, a violência está sempre presente, ela sempre aparece em suas várias faces” (ODALIA, 2012, p. 13). Para o autor, o fato de o homem viver em sociedade faz com que este sinta a necessidade de “organizar a sua vida em relação ao outro e como coletividade” (ODALIA, 2012, p. 13) e, nessa dinâmica, vence o que tiver mais poder. Em suas palavras:

[...] viver em sociedade significa criar normas de comportamento, que não só determinam esferas específicas de ação para os homens, mas também criam discriminações. Elas estabelecem o que é permitido e o que é proibido. Se tomo o conjunto de leis de uma país, em seu desenvolvimento histórico, percebo que, a cada um dos momentos históricos, esse conjunto de leis é a forma explícita da institucionalização da violência – não fora assim, não haveria evolução das normas jurídicas de um país. As leis consagram os limites de violência permitidos a cada sociedade (ODALIA, 2012, p. 35).

No excerto acima, Odalia (2012) destaca que cada sociedade irá organizar-se em normas que são estabelecidas pelos que detêm o poder e estes irão reger o que é permitido e o que é proibido. Com o passar dos tempos, esses códigos de conduta sofrem alterações. No entanto, a violência não é erradicada, ela apenas ganha novos contornos. Sua presença é praticamente inevitável. Como Miles também aponta em sua análise, a violência perpassa as questões de gênero e são implacáveis com as pessoas consideradas anormais. Cada sociedade determina, inclusive, os códigos de comportamento de assuntos de foro íntimo, como a sexualidade humana. A homofetividade encontra-se neste escopo do que é proibido nas sociedades regidas pela heteronormatividade. Lésbicas fazem parte do grupo dos monstros sociais.

O amor entre as personagens Lana Winters e Wendy Peyser faz com que elas sejam incluídas nesse índice do que é inaceitável. Certa de que conseguiria calar as denúncias que Winters iria fazer sobre as torturas físicas e psicológicas que os pacientes de Briarcliff sofrem, a irmã de caridade Jude consegue, com uma única ameaça, fazer com que Peyser negue publicamente seu relacionamento amoroso com Winters e que assine um documento de internação,

responsabilizando-se pelo diagnóstico de que sua “colega de casa” sofre de “inversão”. Como pode-se ver na transcrição a seguir:

Wendy: Você disse que ela [Lana Winters] estava machucada?  
Irmã Jude: Quando ela invadiu a propriedade. Você e a senhorita Winters têm um lar encantador, senhorita Peyser. Bem aconchegante.

W: Eu preciso vê-la.

IJ: Certamente você não é um membro da família dela.

W: Os pais de Lana não falam mais com ela.

IJ: Oh...

W: Eu... Eu sou praticamente a família dela. Nós somos muito próximas.

IJ: É mesmo?

W: Como se fôssemos irmãs.

IJ: Mas na verdade, vocês não são irmãs, são senhorita Peyser? Quero dizer, você não tem nenhum apoio legal.

W: Eu tenho um apoio moral.

IJ: Moral? Nossa, aí está uma palavra interessante. Você é solteirona? Professora de crianças, eu suponho?

W: Eu leciono para o jardim da infância.

IJ: Oh, eu admiro isso. A moldagem de mentes jovens é uma tarefa sagrada. Você nunca intencionalmente faria algo que colocasse esses jovenzinhos em perigo.

W: É claro que não.

IJ: Então, quando você concordou em dar abrigo à senhorita Winters você não tinha a menor ideia de sua... inversão.

W: Inversão?

IJ: Quero dizer, você jamais intencionalmente exporia esses anjinhos a uma homossexual, exporia?

W: Você está me ameaçando, Irmã?

IJ: Eu é quem foi ameaçada, mocinha. Sua amiga teve acesso ao meu hospital com falsas intenções. Ela não tinha interesse em escrever um artigo sobre a nossa confeitaria. Ela queria dar uma espiada na ala psiquiátrica. E agora sou eu quem quer que ela vá para lá.

W: Você não pode fazer isso.

IJ: Oh, eu posso sim. Eu posso expor as travessuras que acontecem aqui neste ninho de amor ou eu posso interná-la de uma forma mais discreta. E é claro que ela receberá o melhor dos tratamentos.

W: Minha assinatura não tem valor legal.

IJ: Você é uma pessoa respeitável desta comunidade, pelo menos por enquanto. O seu testemunho legitimado com o nosso diagnóstico profissional são mais que suficientes para que um

juiz amigável mande a senhorita Winters para a minha custódia. Aqui é uma cidadezinha. Um escândalo também surtirá o mesmo efeito e você estará arruinada. Você nunca mais colocará os pés em uma sala de aula novamente

(AMERICAN HORROR STORY (Asylum), 2013, segundo capítulo, primeiro DVD, tradução nossa)<sup>7</sup>.

7. Wendy: You said she was hurt?

Sister Jude: While trespassing. You and Miss Winters have a charming home here, Miss Peyser. Very cozy.

W: I need to see her.

SJ: But surely you're not her family.

W: Lana's parents don't speak to her anymore.

SJ: Oh...

W: I'm... I'm practically family. We're very close.

SJ: Are you now?

W: Like sisters.

SJ: But point in fact, you're not sisters, are you Miss Peyser? I mean, you have no legal standing.

W: I have a moral standing.

SJ: Moral? Now, there's an interesting word. You're a spinster? Schoolteacher, I take it?

W: I teach the third grade.

SJ: Oh, I admire that. The molding of young minds is a sacred charge. You would never intentionally do anything to put these precious youngsters at risk.

W: Of course not.

SJ: So when you agreed to room with Miss Winters you couldn't possibly have been aware of her... inversion.

W: Inversion?

SJ: I mean, you would never intentionally expose these little angels to a homosexual, would you?

W: Are you threatening me sister?

SJ: It is I who have been threatened, young woman. Your friend gained access to my facility under false pretense. She had no interest in our bakery. She wanted the inside look into a mental ward. And I intend to see that she gets it.

W: You can't do that.

SJ: Oh, yes, I can. I can do it either by exposing the shenanigans that took place in this love nest or I can do it discreetly. She, will, of course, receive the finest care.

W: I have no legal standing.

SJ: You're a respected member of this community, at least for now. Your sworn statement along with our professional diagnosis is more than enough for a friendly judge to remand Miss Winters into my custody. It's a small town. A scandal will work just as well. You'll be ruined. You'll never step into a classroom again.

Neste diálogo, é notável que a Irmã Jude é uma conhecedora dos códigos de conduta aceitáveis para moças solteiras da sociedade estadunidense na década de 1960. Apesar de as personagens estarem no início da segunda onda feminista, a religião e o Estado encontram-se atrelados. A sociedade na qual Peyser e Winters estão inseridas aceita que duas moças solteiras dividam o preço do aluguel e morem debaixo do mesmo teto. Esta mesma sociedade aceita que elas tenham profissões que são bem vistas para mulheres. No entanto, a homoafetividade está vetada como comportamento aceitável. É importante notar que, nos Estados Unidos, até os dias de hoje, é exigido que os professores tenham uma vida ilibada, correta e justa. Eles são obrigados a dar bom exemplo à sociedade. A autoridade de um professor dificilmente é questionada, fazendo com que Peyser, sob ameaça, assine os documentos de internação de sua namorada, uma vez que, na década de 1960, o lesbianismo era categorizado como doença mental.

Outra violência sofrida pelo casal encontra-se velada quando Peyser afirma que os pais de Winters “não falam mais com ela”. Uma das violências psicológicas que muitas pessoas homoafetivas sofrem é o repúdio da família, que acaba expulsando seus parentes desviantes de casa e estes têm que sobreviver apartados do afeto de quem deveria lhes proteger. Em *Exílio*, infere-se que o casal lésbico padeça deste mesmo abandono que Winters e Peyser sofrem. As Moças, que também são chamadas ao longo da narrativa de a Loura e a Morena, são desprovidas de nome próprio, como todos os outros habitantes da pensão. O irmão da narradora, que tem severos problemas mentais, passa a chamá-las de “as Sonâmbulas”, por misteriosamente terem sido flagradas “[a]braçadas, na ponta das velhas telhas limosas” da Casa Vermelha, “como um casal fazendo amor em pé, delicadamente” (LUFT, 2005, p. 105). Outra característica comparativa importante é que elas são “professoras do interior” (LUFT, 2005, p. 14). A senhorita Peyser, a Loura e a Morena são professoras em cidades pequenas. Como bem lembra Irmã Jude em sua ameaça à senhorita Peyser, um escândalo se espalharia rapidamente e ela, inevitavelmente, perderia seu empregos e o respeito perante a sociedade na qual vive. Habitando seus guetos, estes monstros sociais ficam relegados à margem e destinados ao esquecimento.

Em *Exílio*, o casal lésbico sofre apenas o abandono de seus familiares. Já em *American Horror Story*, Peyser é assassinada por um

psicopata, o Bloody Face, e Winters padece, além de estupros e tratamentos com eletrochoque, de um tratamento experimental, com ressonâncias behavioristas, de cura gay. O psiquiatra doutor Thredson – que, na verdade, é o assassino Bloody Face, que se infiltra em Briarcliff em uma atitude perversa de falsa solidariedade – coloca em xeque os métodos adotados pela Irmã Jude para tratar seus internos. Ele não faz estes questionamentos por bondade, mas, sim, para medir forças com a Irmã Jude, em uma disputa por poder.

Dr. Thredson: Poderíamos falar em particular sobre as condições deste lugar?

Irmã Jude: Condições? A quais condições o senhor se refere?

T: No pouco tempo que estive aqui, testemunhei coisas horríveis: abusos, erros médicos. Francamente estou chocado.

IJ: É uma casa de loucos, doutor. O que o senhor esperava?

T: Eu esperava algum tipo de tratamento, terapia. Irmã, o seu hospital administra terapia de eletrochoque para tratar a homossexualidade. Isso é monstruoso. Técnicas behavioristas são as práticas modernas.

IJ: Seis e meia-dúzia. Sabe de uma coisa Doutor Threadson, deixe-me te lembrar de uma coisa. Seu trabalho aqui é escrever um diagnóstico ao júri sobre a sanidade mental de apenas um paciente. Então, eu sugiro que o senhor faça o seu trabalho e deixe que eu faça o meu.

(AMERICAN HORROR STORY (Asylum), 2013, segundo capítulo, primeiro DVD, tradução nossa)<sup>8</sup>.

A grande ironia desta cena é que há um diálogo entre uma irmã de caridade, em que ostensivamente lhe falta bondade, e um psiquiatra que, supostamente, deveria tratar os doentes mentais e ele próprio

8. Dr. Thredson: Might we speak privately about the conditions here?

Sister Jude: Conditions? what conditions might those be?

T: In just the short time that I've been here, I have witnessed appalling things: abuse, malpractice. Candidly I'm shocked.

SJ: It's a madhouse, Doctor. What did you expect?

T: I expected some form of treatment, therapy. Sister, your hospital still administers electroshock therapy to treat homosexuality. It's barbaric. Behavior modification is the current standard.

SJ: "Tomato", "Tomato". You know, Dr. Thredson, let me remind you. Your job here is to write a recommendation to the court regarding the sanity of one patient. So, I suggest you do your job and let me do mine.

é um assassino carniceiro que estupra e mata mulheres para retirar suas peles para fazer máscaras, roupas e abajures. Neste fragmento, também fica bem claro que a Irmã Jude sabe que é uma autoridade, por fazer parte do grupo religioso, da mesma forma que o doutor Thredson também é uma autoridade por possuir formação médica. Há uma disputa de poder na qual ambos não cedem. A vaidade unida à maldade faz com que não apenas Winters, mas todos os seres indesejados, que corromperam de algum modo os códigos de normalidade de suas sociedades, sofram em Briarcliff inúmeras torturas físicas e psicológicas por causa de seus comportamentos desviantes. Tudo isso para que a ordem social não seja alterada.

### Considerações finais

*Observo ainda as opressões todas que se cometem debaixo do sol:  
aí estão as lágrimas dos oprimidos, e não há quem os console;  
a força do lado dos opressores, e não há quem os console.*

*Então eu felicito os mortos que já morreram, mais que os vivos que ainda vivem.  
E mais feliz que ambos é aquele que ainda não nasceu, que não vê a maldade que se  
comete debaixo do sol.*

(A VIDA EM SOCIEDADE. ECLESIASTES, 4: 1 - 3)

Em ambas as narrativas, de *American Horror Story* (Asylum) e *Exílio*, percebe-se um tom fatalista e de desesperança para a sociedade moderna. O filósofo Zygmunt Bauman, em sua obra *O mal-estar da pós-modernidade* (1998), dialoga com o expressivo texto de Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização* (1930). Ambos os textos deixam transparecer o mesmo tom fatalista e soturno de que o horror, a violência e o mal-estar perpassam as realidades das sociedades como um todo.

Bauman (1998, p. 27-28) declara que “[o] mais opressivo dos pesadelos que assombra o nosso século, notório por seus horrores e terrores, por seus feitos sangrentos e tristes premonições, foi mais bem captado na memorável imagem de George Orwell da bota de cano alto pisando uma face humana”. Existem, a seu ver, autoridades vigilantes para que a ordem social seja cumprida e que nenhuma pessoa estava livre de ser considerada “culpada do crime de violar ou transgredir” (BAUMAN, 1998, p. 27). E ele completa seu raciocínio de crítica à opressão colocando que no “nosso século se tornou comum a

compreensão de que homens uniformizados devem ser mais temidos” (BAUMAN, 1998, p. 28).

Os uniformes em *American Horror Story* e *Exílio* também desempenham esse papel de poder e está representado no hábito que as freiras usam. A protagonista sem nome de *Exílio*, a narradora, não teme uniformes. O seu medo está exatamente no enclausuramento, em sentir-se desamparada, em estar só. Durante sua infância, a protagonista luftiana vê na Irmã de Caridade de sua escola, fazendo uma análise psicanalítica da personagem, uma figura materna; um refrigerio no meio de tanta dor e sofrimento. Ela encontra na Irmã Cândida um substituto de mãe. Quando jovem, a narradora afirma que suas dúvidas e sua desorientação “[eram] apenas efeito tardio da lacuna causada pela perda prematura” de sua “mãe, bêbada e suicida” (LUFT, 2005, p. 84). A narradora era uma “adolescente revoltada” (LUFT, 2005, p. 85) que “se via órfã com o suicídio da mãe cravado na alma”. Quando era aluna do colégio de freiras, desejava “desafiar a nova diretora”, perguntando: “Como a senhora pode acreditar numa coisa tão absurda como essa tal virgindade de Maria?”. A protagonista deseja criticar o ícone de perfeição maternal sancionado pelo catolicismo porque a sua experiência com sua própria mãe foge do ideal de perfeição preconizado pela religião. No entanto, a diretora da escola, Irmã Cândida, se comove em lágrimas, e segurando o seu hábito responde: “Você acha que eu estaria usando isto aqui há tantos anos se não acreditasse?” (LUFT, 2005, p. 85). Ao ouvir tal argumento da freira, a protagonista é pega de surpresa, porque até aquele momento ela não havia experimentado nenhum gesto de carinho. Aqui, o uniforme da freira não simboliza um poder ameaçador mas, sim, de conforto emocional.

Segundo sua percepção, a Irmã Cândida “se dedicou extraordinariamente” a ela e sua presença como aluna no colégio instigava na religiosa “o senso de maternidade” (LUFT, 2005, p. 85). Anos depois, uma freira telefona para a Casa Vermelha e avisa à protagonista que “nossa estimada Irmã Cândida morreu esta manhã” (LUFT, 2005, p. 161). A personagem de *Exílio* se sente “dominada pelo ódio, um ódio fundo contra Deus, a quem por um tempo ela [Irmã Cândida] me fez amar tanto”. Com dificuldade para digerir “a dura perda daquela morte”, a protagonista luftiana sobe as escadas da Casa Vermelha para se preparar para o que ela afirma ser “mais um velório de” sua “mãe” (LUFT, 2005, p. 162). Ao final do funeral, ela diz: “E cá estou

eu, órfã, mais uma vez” (LUFT, 2005, p. 163). A protagonista constantemente perde seu referencial materno.

Já em *Asylum*, o casal lésbico tem um relacionamento com o poder do uniforme de forma bem oposta. Os uniformes do clero e das irmãs de caridade representam torturas físicas e psicológicas. Entre as punições aplicadas pela Irmã Jude por desvios de conduta dentro de Briarcliff estão: isolamento, detenção, confinamento dos pacientes que ficam presos em suas camisas de força, castigos físicos, espancamentos, tratamentos de eletrochoque, privação de alimentos e diversas torturas psicológicas, como ameaça e prescrição de drogas que comprometem a lucidez dos internos. Como bem define o filósofo Matthew William Brake (2018), a violência em *American Horror Story* (*Asylum*) encontra respaldo em duas estruturas fortes de poder: o governo e a religião; e estes “focam na cura ou na eliminação dos seres portadores de necessidades especiais”<sup>9</sup> ao invés de “lidar com estigmas sociais e restrições estruturais”<sup>10</sup>. A sociedade não deseja contaminar-se ou desorganizar-se com a presença desses seres grotescos em seu convívio. Para Brake (2018), “a mensagem é clara – é melhor que aqueles que têm alguma anormalidade morram e que não vivam” (BRAKE, 2018, p. 88, tradução nossa).<sup>11</sup> Em Briarcliff, Winters passa por todos os níveis de tortura física e psicológica até que tem a sua fuga facilitada por outra freira que não compactua com as maldades da Irmã Jude.

Em suma, as narrativas de *Exílio* e *American Horror Story* convergem para o fato de que as sociedades não acolhem seus seres desviantes. Estes podem existir apenas às margens, longe do olhar e do convívio dos ditos normais. Para Rebecca Janicker (2015), *American Horror Story* incomoda o olhar do expectador não apenas pelo alto teor de violência explícita, mas ele coloca um espelho que exige das pessoas um comportamento de “autorreflexão”<sup>12</sup>. A autora afirma que este seriado de horror evoca “amplas questões pertencentes a gênero, sexualidade, anomalias, raça, etnias e ao tratamento dado

9. “[...] focus on curing or eliminating disability [...]”.

10. “[...] dealing with social stigmas and structural constraints [...]”.

11. “[t]he message is clear – those with disabilities are better off dead than alive”.

12. “[...] self-reflexive [...]”.

a grupos minoritários (JANICKER, 2017, p. 2, tradução nossa)<sup>13</sup> que perpassam não somente a sociedade estadunidense mas, também, a sociedade ocidental como um todo. As violências descritas por Luft (2014), Ryan Murphy e Brad Falchuk (2012-2013) não podem ser analisadas superficialmente. Elas têm que ser percebidas em suas diversas camadas e, para um crítico mais atento, funcionam como um alerta. Eles não retratam o horror pelo horror mas, sim, o horror que de certa forma tem um caráter pedagógico, o qual não se deve perpetuar ou ignorar as violências sofridas pelos monstros sociais. A crítica canadense Margaret Atwood (2006) une-se a estes escritores que, como ela, também descrevem cenas de abusos físicos e torturas psicológicas. Ela também percebe que, apesar da violência ser uma característica humana, as artes e a literatura têm um importante papel de questionar ou até mesmo erradicar tal comportamento pernicioso.

## Referências

- ADAMS, James Luther; YATES, Wilson (Ed.). *The Grotesque in Art & Literature: Theological Reflections*. Grand Rapids, Michigan: William B. Erdmans, 1997.
- AMERICAN Horror Story – Asylum. Direção: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Intérpretes: Zachary Quinto, Joseph Fiennes, Sarah Paulson, Evan Peters, Lily Rabe, Lizzie Brocheré, James Cromwell, Jessica Lange. Produção: FX Network. Estados Unidos: FX, 2013. 4 DVDS. Segunda Temporada. 13 Capítulos. Box contendo as 7 primeiras temporadas: Murder House, Asylum, Coven, Freak Show, Hotel, Roanoke e Cult. Estados Unidos, 2019.
- ANDRADE, Mário de. Poesia ou texto? In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil: obras completas*. São Paulo: Globo, 2003. p. 69-83.
- ASSIS, Machado de. O Alienista. In: GLEDSON, John (org.). *50 Contos de Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 38-81.
- ATWOOD, Margaret. É preciso captar a natureza humana. *EntreLivros*, n. 16, p. 20-25, ago. 2006.
- ATWOOD, Margaret. International Festival of Literature in Dubai. *About*, n. 51. p. 34, 2009.

13. “[w]ider social issues pertaining to gender, sexuality, disability, race, ethnicity, and the treatment of minority groups [...]”.

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.
- BRAKE, Matthew William. Night of the Living Disabled. In: GREENE, Richard; ROBISON-GREENE, Rachel. *American Horror Story and Philosophy: Life Is But a Nightmare*. Chicago: Open Court, 2018. p. 81-89.
- 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.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GREENE, Richard; ROBISON-GREENE, Rachel. *American Horror Story and Philosophy: Life Is But a Nightmare*. Chicago: Open Court, 2018.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução: Célia Berrettinni. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- JANICKER, Rebecca. *Reading American Horror Story: Essays on the Television Franchise*. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers, 2015.
- LUFT, Lya. Alegria ou aflição de espírito?. In: LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 99-101.
- LUFT, Lya. *Exílio*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- LUFT, Lya. Rotular para descartar. In: LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 119-121.
- MILES, Margaret R. *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Eugene: Wipf & Stock Publishers, 2006.
- MILES, Margaret R. Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque. In: ADAMS, James Luther; YATES, Wilson (Ed.). *The Grotesque in Art & Literature: Theological Reflections*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1997. p. 83-112.
- ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SILVERCHAIR. Freak. In: SILVERCHAIR. *Freak Show*. Rio de Janeiro: Epic/Sony Music Entertainment do Brasil, 1996. 1 CD. Faixa 2.

## A representação da brasileira no oitocentos

Andreia Alves Monteiro de Castro (UERJ)<sup>1</sup>

Segundo Chartier (1990), o conceito de representação se pauta em duas realidades distintas, mas que se interpenetram. Uma diz respeito às identidades coletivas, aos ritos, aos modos que fundamentam as instituições sociais. A outra se refere à identidade do sujeito, às formas de exibição individual e à avaliação desse indivíduo pelo grupo. Por meio da representação, fundam-se padrões, crenças e valores, muitos deles marcados pela transitoriedade, pela instabilidade, pela fluidez, mas todos relacionados a questões estéticas, morais, religiosas, filosóficas, políticas e econômicas, sustentando relações de poder, de dominação e de resistência. A literatura, como instrumento de construção, de interpretação, de disseminação e de questionamento das representações dominantes, obviamente, também projeta, mantém e subverte identidades individuais e coletivas.

Se representar significa dar visibilidade ao outro, historicamente, também significou silenciar o outro. Indivíduos ou grupos dominantes, legitimados por instâncias sociais, como classe, raça e gênero, desqualificam, desautorizam ou inviabilizam discursos das minorias marginalizadas, sobretudo as dissonantes. Entre os séculos XIV e XVII, como afirma Silvia Federici (2004), época de revoltas de camponeses e artesãos, os movimentos de caça às bruxas já haviam explorado a difusão da imagem feminina como instrumento de dominação e propaganda ideológica. Líderes políticos e autoridades religiosas fomentaram a criação e a distribuição de panfletos que retratavam, justamente, mulheres do povo participando não só de orgias demoníacas como também de feitos criminosos e grotescos. Em pouco tempo, todos os muitos males enfrentados por todos, como a peste, a fome e a morte, foram atribuídos às mulheres que

1. Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ (2019). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2017). Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2010). Graduada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Licenciada em Letras pela Universidade Cândido Mendes (2009).

se posicionavam contra o poder estabelecido: as mais velhas, por serem articuladas e respeitadas o bastante para instruir ou liderar os revoltosos; as mais jovens, por experimentarem uma sexualidade menos submissa; e todas que possuíam conhecimento medicinal importante, inclusive contraceptivo: “a caça às bruxas literalmente demonizou qualquer forma de controle de natalidade e de sexualidade não procriativa, ao mesmo tempo em que acusava as mulheres de sacrificar crianças para o demônio” (FEDERICI, 2004, p. 170).

Vários artistas foram recrutados para elaborar tais representações, entre eles o alemão Hans Baldung, cujos mordazes retratos de bruxas, através da combinação entre a sensualidade e o macabro, serviram para construção de estereótipos e fundamentaram o imaginário coletivo sobre as bruxas. Essas imagens salientavam o manuseio dos produtos do campo, conhecimentos ancestrais que conferiam às mulheres não só o poder de assegurar a saúde e a vida, com preparo de alimentos e remédios, ou provocar a loucura e a morte, na produção de bebidas e venenos. Caldeirões, colheres, jarros e potes, objetos ligados ao mais cotidiano afazer doméstico, foram também instituídos como elementos ligados a eventos diabólicos.

Se, na época da caça às bruxas, as mulheres tinham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de se controlarem, no século XVIII, o cânone foi revertido. Nesse sentido, Michele Perrot (2003, p.17) afirma que as revoluções burguesas tiveram como um dos principais efeitos a definição das esferas pública e privada, por meio da valorização da família e da diferenciação dos papéis sexuais que passaram a funcionar em oposição: homens políticos e mulheres domésticas. As mulheres passam a ser retratadas como seres passivos, benéficos e com maior senso moral do que os homens, sendo capazes de exercer uma influência positiva sobre eles.

No século seguinte, paradoxalmente, o corpo da mulher, desejável e desejoso, estava presente, de maneira quase obsessiva, na pregação religiosa, nos tratados médicos e nas pinturas, nas esculturas, nos poemas e nos romances dos artistas. Praticamente todos os seguimentos sociais o abordavam, mas para calá-lo: “As mulheres não falav[am], não dev[iam] falar dele. O pudor que encobr[ia] seus membros ou lhes cerra[va] os lábios era a própria marca da feminilidade (PERROT, 2013, p. 13).

A imagem de liderança da camponesa não fora de todo apagada. Em Portugal, por exemplo, se destacam as figuras lendárias e emblemáticas da Padeira de Aljubarrota e de Maria da Fonte tomadas e retomadas em vários textos oitocentistas. Contudo, o grande modelo transnacional desta liderança, embora se trate “de um corpo reduzido ao silêncio da figuração muda”, é, sem dúvidas, a imagem de Marianne. A robusta mulher do povo, com o seio descoberto e cingindo o barrete frígido, representação da Liberdade, na obra de Eugène Delacroix, se tornou o símbolo da República, não só na França, mas em inúmeros outros países, como Argentina, Portugal e Brasil.

No final do século XIX, para estimular o consumo, a publicidade associava a imagem feminina a toda sorte de produtos. Em muitos desses anúncios, é possível perceber a intenção de despertar a atenção e o desejo do leitor através da representação sensual do corpo da mulher tornando igualmente desejável tudo aquilo que com ela se oferecia. O sucesso desta estratégia de venda, como é sabido, foi enorme, e os corpos femininos, até hoje, continuam a ser padronizados, exibidos e ofertados, simbolicamente ou de fato, mesmo após tantas lutas feministas.

Na esfera privada, o corpo feminino também foi usado como capital simbólico na obtenção e na manutenção de status social, no caso de mães, esposas e filhas, ou para a afirmação da virilidade masculina dos que tinham amantes ou se relacionavam com prostitutas. Nessa equação, a beleza do corpo feminino também sempre esteve. O marido ou amante, que possuía uma mulher admirada e, sobretudo, desejada, desfrutava de um maior prestígio social.

No Brasil, o longo sistema colonial escravocrata parece ter retomado e particularizado estas questões. Sob intensa dominação masculina, o corpo da mulher, principalmente as de pele mais escura, estava ainda mais submetido aos interesses e vontades dos homens dominantes. O corpo das índias e das negras era entendido como fonte inesgotável e desimpedida de prazer.

Detalhes da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei Dom Manuel, um dos primeiros registros oficiais do Brasil, revelam a visão do europeu em relação à nudez das nativas. Segundo o escriba, a naturalidade e a falta de vergonha das índias, ao exibirem seus corpos nus, originavam a falta de pudor dos que os admiravam:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha [...] e certo era tão bem feita, e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela (CAMINHA, 2020, p. 5).

Entre os estrangeiros aqui chegados nos séculos seguintes, criou-se um consenso não exatamente deliberado, mas que ultrapassava os limites de nacionalidade e de doutrina: os trópicos colocavam os deveres morais e religiosos em total suspensão. Se as nativas não tinham vergonha ou culpa ao mostrarem seus corpos, os europeus não tinham vergonha ou culpa ao admirá-los e desejá-los. A nudez como reflexo de uma sexualidade extremada também foi afirmada como elemento que aproximava os indígenas dos animais, fundamentando uma desumanização que só favorecia a exploração do colonizador, que os relatos do cronista e historiador Pêro de Magalhães de Gândavo exemplificam de forma contundente:

vivem como brutos animais sem ordem nem concerto de homens, são muito desonestos e dados à sensualidade e entregam-se aos vícios como se neles não houvera razão de humanos, ainda que, todavia sempre têm resguardo os machos e as fêmeas em se ajuntamento, e mostram ter nisto alguma vergonha (GANDÁVO, 2008, p. 68).

Tal como acontecia nos movimentos de caça às bruxas na Europa, no Novo Mundo, as mulheres mais velhas, devido a sua latente posição de liderança, continuavam a ser demonizadas e temidas:

Todos seguem muito o conselho das velhas, tudo o que elas lhes dizem fazem e têm-no por muito certo: daqui vem muitos moradores não comprarem nenhuma por lhes não fazerem fugir seus escravos (GANDÁVO, 2008, p. 69).

Essa aproximação do imaginário medieval também se deu no tocante às mulheres indígenas mais jovens. No discurso e nas imagens produzidas pelos viajantes, as nativas eram retratadas como criaturas eroticamente traiçoeiras, capazes de usar a beleza de seus corpos para seduzir os europeus com intuito de atacá-los e até

mesmo devorar os mais desavisados. Vejamos um relato de Américo Vespúcio:

Assim que desembarcou, misturou-se entre elas, que, circundando-o, tocavam-no e apalpavam-no, maravilhadas por ele: eis que do monte vem uma mulher portando uma grande estaca, aproxima-se do jovem e, pelas costas, deu-lhe tamanho golpe com a estaca que, imediatamente, ele caiu morto ao chão. Num instante, outras mulheres o pegaram e pelos pés arrastaram-no ao monte... Todos em fuga correram de volta ao monte onde estavam as mulheres a esquarterar o jovem que haviam matado, enquanto nós olhávamos em vão, mas não era em vão que nos mostravam os pedaços que, assando num grande fogo que tinham aceso, depois comiam (VESPÚCIO, 2003, p. 104).

As cartas de Vespúcio também foram ilustradas em várias de suas publicações. Os relatos e as estampas, especialmente o episódio do grumete morto e devorado pelas índias, provocaram grande impacto fazendo com que a mulher índia começasse a aparecer com mais frequência na iconografia da antropofagia. A edição alemã ilustrada das cartas, publicada por J. Gruninger, em Estrasburgo, em 1509, apresenta algumas novidades, se comparada com edições anteriores. Há, nesse exemplar, uma trilogia de imagens com um conteúdo bastante erótico e misógino, que teria ajudado a destacar o papel das índias no canibalismo.

Devido à massiva substituição de mão de obra escravizada indígena pela africana, consolidada na virada do século XVII, a mesma figuração de mulher eroticamente disponível e altamente astuciosa foi facilmente atribuída também às mulheres negras e difundida tanto nas colônias como na metrópole portuguesa. As africanas e suas descendentes brasileiras, reificadas e exploradas, receberam, de pronto, a imagem de “amantes mais quentes”, de mulheres sempre dispostas a realizar todo e qualquer desejo masculino. Como afirma a historiadora Mary Del Priori, a misoginia racista da colônia as classificava como mulheres fáceis, alvos naturais de investidas sexuais. “Degradadas e desejadas ao mesmo tempo, as negras seriam o mesmo que prostitutas, no imaginário de nossos colonos: mulheres ‘aptas à fornicção’, em troca de algum pagamento” (PRIORI, 2011, p. 46).

A representação destas ardentes “morenas”, “pardas” ou “mulatas”, trazendo à baila toda a carga significativa subjacente a estes termos, contribuiu para a consolidação e a difusão desta visão, base

para a estigmatização, a inferiorização e a marginalização social. Fossem cor de jambo, de canela ou de trigo maduro, a menção às diferentes tonalidades de pele resultantes da miscigenação, com frequência, estava aliada à descrição estereotipada do corpo: seios rijos, cintura fina, quadris largos, glúteos avantajados e pernas bem-torneadas. Todo este conjunto de atributos determinaria movimentos e peculiaridades, apresentados, quase sempre, como gestos e requebros atraentes e lascivos, sobretudo quando cantam e dançam os ritmos populares.

Na ficção bem como na realidade, visão, audição e tato não se separavam de paladar e olfato no que tange à percepção do corpo feminino. Segundo Alain Corbin, em *Sabores e Odores*, as sutilezas olfativas permitiam uma nova gestão do desejo para os burgueses. Mães, irmãs, esposas e filhas deveriam exalar o delicado perfume das flores, condizente com o recato e com a discricção a elas convenientes. Jardins passam a ser separados das hortas domésticas e perfumes mais artesanais são superados pelas fragrâncias preparadas por perfumistas. Aromas almiscarados ou aqueles que despertavam o apetite, como ervas e temperos, poderiam ser interpretados como eróticas mensagens olfativas, sendo destinados àquelas que queriam despertar a libido e estavam dispostas aos “gozos sensuais” (1987, p. 239-265).

Nesse verdadeiro “império dos sentidos”, os corpos das mulheres do Brasil foram amplamente descritos, em narrativas portuguesas e nacionais, a partir de cores fortes, aromas inebriantes e gostos exóticos de flores, frutas, bebidas e temperos, resultando em uma série de adjetivações paradigmáticas na representação das brasileiras na literatura.

Ainda que simplório, este apelo multissensorial estava presente em um texto publicado por Almeida Garrett, em 1845, nas páginas do periódico *A Ilustração*. O escritor português, aparentemente influenciado pelo poema épico do frei Santa Rita Durão, com muita ironia, tornava pública uma carta remetida por um brasileiro que vivia em Lisboa à sua noiva, a cabocla Moema. O remetente retrata a destinatária como uma sensual morena, tratando-a por epítetos curiosos, como “caju da minha vida”, “banana da minha alma” e “maracujá-açu do meu coração”. A despedida que encerra a estranha epístola assinalada pelo exotismo também tem este mesmo cariz: “Limonada refrigerante dos meus ardentes desejos, eu te bebo

com o pensamento de cá desta aridez da velha Europa” (GARRETT, 1845, *A Ilustração*, v. 1, n. 4, p. 54).

Não há como tratar deste tema sem pensar na *Iracema* (1865) de Alencar. A virgem dos lábios de mel, cujo sorriso era mais doce do que o favo da jati e o hálito mais perfumado do que a baunilha dos bosques, também era uma morena astuta e exuberante que, segundo palavras do narrador, dedicava a Martim, branco europeu, amores ardentes. Em aparente contraposição à noção de pureza evocada pela caracterização da personagem e pela repetição do termo virgem atribuído à índia, a menção a amores ardentes é, de fato, um eufemismo para um desejo físico, que, de tão urgente, leva a sacerdotisa a oferecer ao amado o vinho de Tupã, uma bebida com efeitos alucinógenos, com a intenção de vencer a resistência do rapaz ao ato sexual fora dos laços sagrados do matrimônio.

A representação da brasileira como uma mulher que é, ao mesmo tempo, sensualíssima, ardilosa e amoral também está presente no romance camiliano *Coração, Cabeça e Estômago*. Nesta obra, a bela cozinheira que tinha a cor avermelhada e exalava o cheiro de seu apetitoso tempero, naturalmente, usa todos os seus atributos físicos e intelectuais para seduzir e depois, quando lhe convém, abandonar o protagonista da trama, Silvestre da Silva, que era amante da dona do estabelecimento no qual a morena trabalhava. Tupinyoyo é a figuração de um corpo feminino que não apenas sabe, mas gosta de ter e de dar prazer, sem nenhum embaraço ou questão existencial. O narrador/personagem emprega expressões como “inferno de devorante lascívia” e “choque da pilha galvânica” para apresentar fisicamente a sua cozinheira, mas, no final do caso amoroso e, coincidentemente, no final do capítulo, a esperteza e a malícia são os qualificadores destacados, como se para o português, mais uma vez, não houvesse escolha a não ser ceder à sedução da brasileira.

No final do século XIX, estes corpos cheirosos e gostosos eram representados como uma ameaça, da qual não se poderia escapar impunemente. A luxúria emanada de mulheres, como Rita Baiana, transtornaria o homem branco europeu, ao despertar seus instintos, como acontece com Jerônimo. A mulata, na obra de Azevedo é, ao mesmo tempo, “açúcar gostoso” e “veneno”, “sapoti mais doce que o mel” e “castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo”. Se deixar levar por aquelas sinuosas curvas era tomar o caminho mais curto e certo para uma verdadeira transformação

antropofágica. Conforme afirma Leonardo Mendes, a metamorfose do português começa na mesa antes de chegar na cama:

Os verbos escolhidos narram uma batalha - a da culinária - [...] as pimentas invadiram a mesa do casal português; [...] a culinária vai trazer a intensidade de pimentas nativas, inaugurando sabores tão insuspeitados como fortes. O caldo verde e o caldo de unto são repelidos (o que sugere um misto de rejeição e repugnância), sendo substituídos por quitutes baianos, estes sim qualificados de rívidos e gostosos, em oposição aos monótonos (porque não-adjetivados) caldos (2000, p. 61).

Os textos mencionados são apenas alguns exemplos de associações entre determinadas formas, cheiros, sabores e cores à mulher brasileira, que, com frequência, resultavam em uma imagem estereotipada e hipererotizada da mulher brasileira, sobretudo em relação às índias, às negras e às miscigenadas.

Documentos oficiais, quadros, gravuras, propagandas, romances, contos e poemas construíram e difundiram a imagem da mulher brasileira como um ser dotado de malícia, imoralidade e permissividade, consolidando-o, no imaginário mundial, como um corpo posto sempre à disposição, pronto para consumo.

Essa representação, associada, sobretudo, às ameríndias e às africanas, perpetrada pela ação conjunta do racismo e do sexismo, foi empregada para justificar a exploração e o estupro dessas mulheres ao longo de séculos. Sem dúvidas, a nossa cultura colonizadora e escravagista produziu uma vasta iconografia, insistindo em representar esses corpos como dotados de uma sexualidade voraz e perversa, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado.

Muitas das teorias científicas oitocentistas a respeito das raças, desenvolvidas com base nesta cisão entre corpo e razão, também sustentavam esse imaginário. Segundo essas teorias, as raças colonizadas eram destituídas de razão, o que evidenciava sua inferioridade racial. Enquanto corpos não racionais, esses não-sujeitos estavam muito mais próximos da natureza do que as pessoas brancas e, como tais, deviam ser objeto de conhecimento, dominação e exploração.

Além da opressão racial, também a opressão sexual foi facilitada por esse pensamento. A associação da mulher com a natureza e com o corpo - distanciado da capacidade de raciocinar - colocou-a na posição do objeto que deve ser dominado, o que sustentou

a apropriação e a exploração de seus corpos e de seu trabalho. A perversidade de toda essa lógica atinge seu ponto mais alto quando analisamos a situação das mulheres não brancas: sua objetificação, tanto por ser mulher, como por pertencer a uma raça dita inferior – e quanto maior a inferioridade, mais próxima da natureza ela estará – e sujeita a formas intensas de exploração e dominação.

Como afirma Boaventura de Souza Santos, a mestiçagem marcada pelo “uso dos corpos” das mulheres indígenas e negras pelo branco europeu é uma marca da colonização portuguesa e explica a relação entre colonizador e colonizado nas colônias portuguesas, como no Brasil:

No caso do pós-colonialismo de língua oficial portuguesa há que contar com a ambivalência e a hibridação na própria cor da pele, ou seja, o espaço-entre, a zona intelectual que o crítico pós-colonial reivindica para si, encarna no mulato e na mulata como corpo e zona corporal. O desejo do outro em que Bhabha funda a ambivalência da representação do colonizador não é um artefato psicanalítico nem é duplicado pela linguagem: é físico, criador, multiplica-se em criaturas. A miscigenação não é a consequência da ausência de racismo, como pretende a razão lusocolonialista ou lusotropicalista, mas certamente é a causa de um racismo de tipo diferente. Por isso, também a existência da ambivalência ou hibridação é trivial no contexto do pós-colonialismo português. Importante será elucidar as regras sexistas da sexualidade que quase sempre deitam na cama o homem branco e a mulher negra, e não a mulher branca e o homem negro. Ou seja, o pós-colonialismo português exige uma articulação densa com a questão da discriminação sexual e o feminismo (SANTOS, 2003, p. 27).

Duby e Michele Perrot (1992), em *Imagem da mulher*, comprovam que, ao longo dos séculos, muitas representações do feminino foram afirmadas e questionadas por uma avalanche de imagens, literárias ou plásticas, que, na maioria das vezes, eram produzidas por homens. Essa abundância revela as alterações e permanências da representação da figura feminina e dos papéis sociais determinados às mulheres.

O foco recai, sobretudo, na figuração estereotipada da mulher brasileira na literatura portuguesa e brasileira oitocentista, observando, quando possível, também o diálogo com os textos e imagens veiculadas nos principais periódicos em que esses autores colaboraram. Também serão observados o material manuscrito e iconográfico que

aborda o tema ou que tenha relação com as redes de sociabilidade e a recepção dessas obras no Brasil e em Portugal.

Em como a celebração da beleza e da simpatia das mulheres do Brasil não escondia o preconceito, a ideia de que elas eram mais disponíveis ao amor e ao sexo. Na literatura do Oitocentos, pratos saborosos e concessões eróticas, que antes eram apenas aproximados, agora se misturam, se interpenetram. A mulata é dita imbatível na cozinha e na cama. Cozinhar, amar, duas atividades complementares, se tornam sinônimas e são exploradas em toda sua complexidade e ambiguidade nos textos verbais ou puramente iconográficos. A “mulher-fruto”, a “mulher-refeição” e, finalmente, a “mulher-presa” remetem aos estudos de Affonso Romano de Sant’Anna, que trabalha o tema na perspectiva do canibalismo amoroso, principalmente no que concerne às relações entre o homem branco e a mulher negra ou mulata.

Sendo assim, para analisar as dinâmicas da interação entre esses diversos eixos da subordinação, é fundamental o conceito de interseccionalidade, sistematizado pela feminista norte-americana Kimberlé Crenshaw, que trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Para Quijano (2005), a ideia de raça e das identidades raciais, negros, índios, brancos e mestiços, é algo que surge com a constituição da América. Essas identidades, por sua vez, foram construídas diretamente a partir da inferiorização e desumanização do não branco. Deste modo, pessoas negras e indígenas têm, em um primeiro momento, seus traços fenóticos, mentais e culturais desvinculados do que estava sendo arquitetado como racional, ou seja, como uma característica de pessoas civilizadas.

Para Lélia Gonzáles (1984), historicamente, a representação das mulheres negras remete a três noções, a da “mulata” sensual, a da “mucama/doméstica” e a da “mãe preta”, imagens impregnadas de conteúdos ligados à hipersexualização, ao trabalho e aos cuidados maternos, respectivamente. Todas as atividades realizadas na casa

do senhor/patrão, para o senhor/patrão, que delas usufrui desde que nasce até o dia de morrer.

Já Carneiro (2003, p. 14) nos alerta sobre a relação gênero e raça serem analisadas indistintamente, para a autora: “[...] desprezar a variável racial da temática de gênero é deixar de aprofundar a compreensão de fatores culturais racistas e preconceituosos determinantes nas violações dos direitos humanos das mulheres no Brasil”.

Passagens do famoso e controverso livro de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala* (1933), revelam como a reificação sexual das mulheres brasileiras obedecia, a partir do imaginário social, um espectro cromático: “[...] a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico [...]. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar” (FREYRE, 2005, p. 71-72).

Situação que o capitalismo do século XXI ainda mantém em pauta para justificar e mistificar as contradições incrustadas em suas relações sociais – a promessa de liberdade frente à realidade da coação generalizada e a promessa de prosperidade frente à realidade de penúria generalizada – difamando a “natureza” daqueles a quem oprime.

A exploração econômica e a exploração sexual da mulher negra andam juntas desde o período colonial até os dias de hoje: empregada doméstica e mulata, dois lados de uma mesma moeda, duas representações estereotipadas construídas a partir de uma mesma figura, a mucama. Segundo Lélia Gonzalez:

[...] o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama. E, pelo visto, não é por acaso que, no Aurélio, a outra função da mucama está entre parênteses. Deve ser ocultada, recalçada, tirada de cena. Mas isso não significa que não esteja aí, com sua malemolência perturbadora. E o momento privilegiado em que sua presença se torna manifesta é justamente o da exaltação mítica da mulata nesse entre parênteses que é o carnaval. Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa

aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nos a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as “comem com os olhos” no carnaval ou nos oba-oba [...] só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço. E, pensando bem, entrada de serviço é algo meio maroto, ambíguo, pois sem querer remete a gente prá outras entradas (não é “seu” síndico?). É por aí que a gente saca que não dá para fingir que a outra função da mucama tenha sido esquecida. Está aí (GONZALEZ, 1984, p. 230).

É preciso romper com esse discurso, com essa tradição. Para isso, é preciso cartografar e discutir as origens dessas construções que ainda sustentam relações sociais estabelecidas demarcadas pela atribuição de estereótipos a determinados grupos sociais historicamente oprimidos por uma cultura patriarcal e racista.

## Referências

- AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* São Paulo: Ed. Letramento, 2018.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. Notas sobre a expressão da branquitude nas instituições. In: BENTO, Maria Aparecida da Silva (Org.). *Identidade, branquitude e negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014. p. 13-33.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, abr. 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: *Racismos Contemporâneos*, Rio de Janeiro: Takano Editores, 2003.
- CARRIJO, Fabrizia de Souza. *Questões raciais e políticas presentes no romance A Mulata, de Carlos Malheiro Dias*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo,

2016. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. Acesso em 15 de maio de 2020.
- CASTELO BRANCO, Camilo. Coração, cabeça e estômago. In: *Obras seletas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- CASTRILLON, Susanne Maria Lima. *A mulata de Carlos Malheiro Dias: imagem e poder*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa.
- CASTRO, Andreia Alves Monteiro de. Cores, cheiros e sabores – Corpo feminino e literatura no Século XIX. *Terceira Margem*, Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXIV, n. 43, maio/ago. 2020, p. 90-106.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2004.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 50. ed. São Paulo: Global, 2005.
- GANDÁVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2008.
- GARRETT, Almeida. O brasileiro em Lisboa. *A Ilustração*, Lisboa, v. 1, n. 4, p. 53-54, 1845.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. *Ciências Sociais Hoje*, Brasília, Anpocs, n. 2, p. 223-244, 1984.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis Internacional*, Santiago, v. 9, p. 131-141, 1988b.

- HARRIS, Marvin. *Vacas, porcos, guerras e bruxas: os enigmas da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- KIENING, Christian. *O Sujeito Selvagem*. São Paulo: Edusp, 2014.
- LAROCHE, Maximilien. *La découverte de l'Amérique par les Américains*. Québec: GRELCA, 1989.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira. Brasil e Portugal: imagens e percepções distintas entre povos irmãos ao longo da primeira metade do oitocentos. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 21, 2005.
- MALHEIRO DIAS, Carlo. *A Mulata*. Lisboa: Arcádia, 1975.
- MENDES, Leonardo. *O retrato do Imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- MIGNOLO, Walter. La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *Crítica y Emancipación*, v. 2, p. 251-276, primer semestre 2009.
- OUTEIRINHO, Maria de Fátima. Da Crónica-folhetim no Oitocentismo Português: Algumas (In)visibilidades. *Classicism and Romanticism*, série SCR, n. 2, 2013, p. 159-171.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O Mosquito*. 11 set. 1875, Ano VII, n. 313, p.3.
- PRIORE, Mary del. *Sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- PERROT, Michele. Os silêncios e o corpo da mulher. In: *O corpo feminino em debate*. Org. Maria Izilda Santos de Matos, Rachel Soihet. São Paulo: Editora UNESP 2003.
- PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2013.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Conselho Latino-americano de Ciências Sociais - CLACSO, 2005. p. 107-130.
- RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

- SCHWARCZ, Lilia M. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.
- SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos Internos: engenhos e escravos na sociedade colonial*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- VAINFAS, Ronaldo. Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In SOUZA, Laura de Mello (org.). 1997. *História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. p. 221-73.
- VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo: As cartas que batizaram a América*. Apresentação e notas Eduardo Bueno. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

## **A representação do corpo feminino e a violência contra a mulher em *Sangria*, de Luiza Romão**

Andressa dos Santos Vieira (UFES)<sup>1</sup>

### **Considerações iniciais**

*Sangria* (2017) é um livro composto por poemas da poeta Luiza Romão e que traz um calendário que retrata os 28 dias do ciclo menstrual, as certezas e as incertezas que esse período impõe ao corpo e, conseqüentemente, à vida de uma mulher, pois a cada vez que ele acontece pode representar o estabelecimento de uma gravidez ou a chegada de mais uma menstruação e com ela as dores e as alterações físicas e emocionais que costumam fazer parte desse processo.

Pensando no ciclo menstrual, a autora divide o livro em seis capítulos compostos por 28 poemas que dividem espaço com 36 imagens, em preto, branco e detalhes em vermelho, de um corpo feminino e que surgem na obra de maneira intercalada com esses textos poéticos. Dessa forma, ela busca ilustrar as etapas que compõem o ciclo menstrual ao mesmo tempo em que expõe um posicionamento ideológico quanto à visibilidade do corpo feminino que, historicamente, perpassa pelo controle masculino ditado pelo patriarcalismo.

A representação do corpo feminino surge, inicialmente, na escolha da imagem que ilustra a capa do livro e na escolha do título da obra, composto por um único substantivo feminino, sangria, que juntos buscam ilustrar a individualidade e a condição de ser mulher. Vale ressaltar que, segundo o dicionário Houaiss (2015), a palavra “sangria” apresenta como significado a “perda de sangue provocada por agressão ou acidente”, enquanto que para a medicina significa um “corte em veia para fazer escorrer o sangue”.

O fato do título fazer referência a uma forma de agressão, provocadora de perda de sangue, direciona o pensamento para os fatores históricos que estabeleceram uma condição de superioridade e

1. Doutoranda em Letras (UFES), Mestra em Letras (UFES), Licenciada em Letras-Português (UFES), Bolsista CAPES.

autoridade masculina, exclusiva ao homem branco, e de inferioridade e subalternidade feminina, bem como os reflexos dessa condição subalterna na conjuntura social, na qual as mulheres encontram-se inseridas, e nos variados tipos de violências a que diversas mulheres estão expostas em seu cotidiano.

## Sangria

O primeiro poema do livro, “Dia 1. NOME COMPLETO”, apresenta a forma violenta com que os colonizadores desembarcaram em terras brasileiras e a maneira como muitas mulheres que cruzaram o caminho desses homens brancos, que consideravam-se os verdadeiros donos da terra, acabaram estupradas e mortas devido à convicção da existência de um poder absoluto e pela certeza de um “suposto direito” sobre os corpos femininos que ali habitavam e acabavam transformados em propriedade, legitimando os atos de “violar mulheres”.

### Dia 1. NOME COMPLETO

eu queria escrever a palavra br\*+^%  
 a palavra br\*+^% queria escrever eu  
 palavra eu br\*+^% escrever queria  
 BRASIL  
 eu queria escrever a palavra brasil

aquela em nome da qual  
 tanto homem se faz bicho  
 tanto bandido general  
 aquele em nome de quem  
 a borracha vira bala  
 a perversidade qualidade de bem

aquela empunhado em canto  
 atestada em docs  
 que esconde pranto  
 mãe do dops

eu queria escrever a palavra brasil  
 mas a caneta  
 num ato de legítima revolta  
 feito quem se cansa

de narrar sempre a mesma trajetória  
 me disse “PARA  
 e VOLTA  
 pro começo da frase  
 do livro  
 da história  
 volta pra cabral e as cruzes lusitanas  
 e se pergunte  
 DA ONDE VEM ESSE NOME?”  
 palavra-mercadoria  
 brasil

PAU-BRASIL

o pau-branco hegemônico  
 enfiado à torto e à direito  
 suposto direito  
 de violar mulheres  
 o pau-a-pique  
 o pau-de-arara  
 o pau-de-araque  
 o pau-de-sebo  
 o pau-de-selfie  
 o pau-de-fogo  
 o pau-de-fita  
 O PAU  
 face e orgulho nacional

A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO  
 matas virgens  
 virgens mortas

A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO  
 pedro ejaculando-se  
 dom precoce  
 deodoro metendo a espada  
 entre as pernas  
 de uma princesa babel  
 costa e silva gemendo cinco vezes

AI AI AI AI AI

getúlio juscélio geisel  
 collar jânio sarney  
 a decisão parte da cabeça  
 do membro ereto

de quem é a favor da redução  
 mas vê vida num feto  
 é o pau-brasil  
 multiplicado trinta e três vezes  
 e enterrado numa só garota

olho pra caneta e tenho certeza  
 não escreverei mais o nome desse país  
 enquanto estupro for prática cotidiana  
 e o modelo de mulher  
 a mãe gentil

O verso “pau-branco hegemônico” destaca a força do sistema patriarcal enquanto “O PAU” e “face e orgulho nacional” reforçam o posicionamento de idolatria que foi estabelecido diante da figura masculina e que também seriam responsáveis pela disseminação do machismo em uma sociedade pautada pela aceitação de práticas violentas desde o seu processo de colonização. Processo marcado por diferentes formas de violência e caracterizado pela invasão do território, pela desconsideração dos povos nativos e pela destruição daqueles corpos postos em condição de inferioridade em relação ao colonizador ao salientar que “a colonização foi um estupro”.

As diferentes maneiras de diminuir esses corpos postos em condição de inferioridade através do uso de métodos violentos atravessaram o período colonial e adentraram o período republicano brasileiro, perpetuando a hegemonia e o poder masculino: “getúlio juscélino e geisel”, “collor jânio sarney”, “a decisão parte da cabeça” e “do membro ereto” e destacando que a sociedade brasileira enxerga com naturalidade a cultura do estupro que está amplamente difundida em seu meio em: “é o pau-brasil”, “multiplicado trinta e três vezes”, “e enterrado numa só garota” e “enquanto estupro for prática cotidiana”, enquanto busca impor um modelo a ser seguido pelas mulheres para que sejam aceitas pela sociedade em “e o modelo de mulher” e “a mãe gentil”.

O poema “Dia 3. NÚMERO DE REGISTRO” aborda a questão da mulher que ocupa a qualidade de mãe ser obrigada a criar seu filho sozinha e o fato de muitas crianças não carregarem o nome do pai na certidão de nascimento, bem como o fato da sociedade brasileira naturalizar, durante um longo período de tempo, esse sofrimento feminino, nos versos: “a filho não ter o filiação da pai”, “no certidão de nascimento” e “é habito antiga”, enquanto a criminalização

do aborto ganha destaque nos versos: “agora o mãe exigir direito à aborto” e “é uma crime de vida”.

Dia 3. NÚMERO DE REGISTRO

a filho não ter o filiação da pai  
no certidão de nascimento  
é habito antiga  
agora o mãe exigir direito à aborto  
é uma crime de vida

em alguns casos  
não só a gramática  
sofre concordância de gênero

Em “Dia 14. 1º ASSÉDIO”, a violência verbal ganha destaque para evidenciar a cultura do estupro que se consolidou na sociedade brasileira, ao longo dos anos, de maneira exacerbada e que acabou transformando os corpos femininos, sem distinção de idade, em objeto de desejo masculino. O assédio praticado através das palavras também é responsável por transformar o corpo em mera “mercadoria caixa barata”, fato que fortalece o papel subalterno da mulher na sociedade.

Dia 14. 1º ASSÉDIO

*dia após dia  
uma vela pra maria  
hora por hora  
uma vela para flora  
minuto a minuto  
uma vela por estupro  
uma vela para um puto  
daniel minchoni / luiza romão*

é vela  
mas queima feito incêndio  
é vela  
mas faz do mar naufrágio-tempestade  
é vela  
mas só conhece destruição

é velada  
a violência que irrompe  
o lacre o esqueleto o afeto

é velada  
a palavra que faz do corpo  
mercadoria caixa barata

mais uma mulher na prateleira  
da tua presunção  
mais uma mulher na esteira  
da tua formação  
acadêmica ou não  
ergue o pau como se fosse mastro  
à espera que eu me deite  
feito vela sem lastro

desculpa  
mas meu torso é proa  
feito pra atravessar onda  
descobrir o mundo  
não tenho vocação pra ser remo  
extensão do braço seu

queria eu fazer versos velados  
deixar implícito quase metáfora  
essa crítica depravada  
mas é concreta  
a mão que apalpa o seio  
a cantada diária  
repetida tantas vezes  
transformada em feijão com arroz  
prato do dia  
como se fosse costume  
viver no hesitar  
entre meter a mão  
e fingir que não ouviu  
o “fiu-fiu”  
o “psiu”  
o “puta que pariu”  
“se eu te pego lá em casa  
juro”  
que não sobra nada  
dessa sua perversão  
de transformar em assédio seu  
a invasão do espaço meu

como se fosse privilégio  
assumir o leme

e empunhar a palavra  
 e se é a minha contra a sua  
 não tem problema  
 carrego a língua calejada  
 de enfrentar marés  
 e na pele todas as marcas  
 da luta estampada  
 enquanto sua opressão  
 continua  
 velada

A objetificação que expõe esses corpos femininos a diversas situações de ameaça e de medo também é provocadora do sentimento de posse em muitos homens que acabam enxergando as mulheres como produtos expostos à venda como destacado nos versos “mais uma mulher na prateleira”, “da tua presunção”, “ergue o pau como se fosse mastro”, “à espera que eu me deite” e “feito vela em lastro”.

Diante dessa presumida disposição do corpo feminino, para atender aos desejos e vontades masculinos, muitos homens sentem-se confortáveis com a prática do assédio, enquanto as mulheres precisam conviver com essa violência diariamente, como visto nos versos: “viver no hesitar”, “entre meter a mão”, “e fingir que não ouviu”, “o ‘fiu-fiu””, “o ‘psiu””, “o ‘puta que pariu””, “o ‘se eu te pego lá em casa juro””. As repetidas lutas travadas contra o assédio ganham destaque em: “carrego a língua calejada”, “de enfrentar as marés” e a afirmação da condição da mulher enquanto vítima de violência física fica evidente em: “e na pele todas as marcas”, “da luta estampada”, “enquanto sua opressão”, “continua” e “velada”.

A maneira como os corpos são tratados numa sociedade machista e pautada pelo patriarcalismo perpassa a objetificação, atravessa o assédio e acaba culminando, incontáveis vezes, na prática da violência sexual. Os atos violentos impostos aos corpos femininos acabam personificando e reafirmando a sua condição de inferioridade diante da figura masculina que faz uso do seu corpo como ferramenta para oprimir e estabelecer o controle sobre o outro.

A prática do estupro surge no poema “Dia 5. LOCAL DE NASCIMENTO” em nova alusão às violências que foram praticadas pelos colonizadores que desembarcaram em solo brasileiro. A afirmação de que “uma mulher não é um território” busca estabelecer que esse corpo não representa uma propriedade, sem deixar de lembrar que mesmo assim “lhe plantam bandeiras” e desrespeitam o seu corpo e

os seus direitos com o estabelecimento de rótulos que buscam manter a mulher como um sujeito inferior que encontra-se “forçada à sombra” pelo sistema.

Dia 5. LOCAL DE NASCIMENTO

(américa)  
 uma mulher não é um território  
 mesmo assim  
 lhe plantam bandeiras

uma mulher não é um souvenir  
 mesmo assim  
 lhe colam etiquetas

mais que nuvem  
 menos que pedra  
 uma mulher não é uma estrada

não lhe penetre as cavidades  
 com a fúria  
 de um minerador hispânico

o ouro que lhe brota da tez  
 é antes oferenda  
 que moeda

uma mulher descende do sol  
 ainda que  
 forçada à sombra

O estupro também é destaque no poema “Dia 16. 1º ESTUPRO”, no qual ficam explícitos alguns dos medos que cercam os modos de viver de uma mulher e que podem ser ocasionados pelo simples fato de caminhar sozinha pelas ruas em “meninas apressam o passo VÁCUO”, bem como ilustrar atos de violência sexual em “a mão que avança sob as cobertas” e “tratados NO PEITO aberto À FORÇA militar”.

Dia 16. 1º ESTUPRO

a mão avança sob as cobertas ALERTA meninas apressam o passo VÁCUO o plano condor assinado LAÇO comercial de cerveja EJA bundas JÁ-CULAÇÕES expostas nos serviços PRIVATIZADOS vom-

ta O FATO que o amigo do pai GÊNIA trans GEMIA semente terra  
SEMÊN tetra CAMPEÃO que acordos SEM PAZ de quatro ESTRELAS  
tratados NO PEITO aberto À FORÇA militar AFINCO eu fico À BAI-  
LA (laiada) enterrada SEM CULPA nenhuma da TEIMA DA prova  
REAL real r e a l

sobre o vulto de uma menina desacordada  
se inaugurou a primeira sesmarias

Nos dois últimos versos do poema, a descrição do estupro de um corpo que encontra-se, mesmo que momentaneamente, inserido em uma situação geradora de vulnerabilidade, caso da menina desacordada, serve para chamar a atenção do leitor para a brutalidade do ato de estuprar e para esclarecer que essa prática é corriqueira numa sociedade que busca rebaixar para impor o controle sobre a mulher, especialmente nos cenários em que a cultura do estupro é vista como aceitável e até mesmo como justificável.

No poema “DIA 27. SANGRIA”, mesmo título da obra, ganha destaque o tema da violência física nos versos “o fígado vertendo em bile” e “aquilo que foi soco”, a situação de subalternidade e inferioridade imposta às mulheres pelo sistema patriarcal em “que foi baixa-a-cabeça”, e a tentativa de reduzir a existência das mulheres à realização de afazeres domésticos e à satisfação sexual masculina em “tanque-louça-colchão”.

Também é apresentada uma crítica ao racismo e à tese do branqueamento defendida pelo médico João Baptista de Lacerda que sustentava que os descendentes de negros ficariam cada vez mais brancos a cada nova geração devido ao processo de miscigenação existente no país nos versos: “não quero”, “limpar as veias”, “vá embora com seu bisturi”, “luvas brancas cortando o mapa”, “joão baptista de lacerda” e “construindo a europa aqui”.

Dia 27. SANGRIA

ventosas na coluna vertebral

para hipócrates  
tudo era uma questão de humor  
o fígado vertendo em bile  
aquilo que foi soco  
que foi baixa-a-cabeça

tanque-louça-colchão  
 não  
 não quero “limpar as veias”  
 vá embora com seu bisturi  
 luvas brancas cortando o mapa  
 João Baptista de Lacerda  
 construindo a Europa aqui

café ouro borracha  
 ciclos dentro e fora de mim  
 sanguessugas de cartola inglesa  
 mamando-me até o fim

sou a terra que absorve a seiva  
 a barragem prestes a eclodir  
 SEI SANGRAR POR MIM MESMA  
 meu útero é uma bomba  
 e não precisa de fósforo  
 para explodir

O poema “Dia 19. FEBRE” trata da morte dos corpos femininos nos versos: “carne viva”, “em terra quente”, “carne quente” e “enterrada viva”. Destaca que, ao longo de séculos, as mulheres são vítimas frequentes dos mais variados tipos de violência, culminando, em muitos casos, no encerramento de suas vidas e no desaparecimento de seus corpos.

Dia 19. FEBRE

carne viva  
 em terra quente  
 carne quente  
 enterrada viva

antígona ao contrário

de cada desaparecida  
 desenterrar  
 os ossos  
 o nome  
 o algoz

Nos versos “desenterrar”, “os ossos”, “o nome” e “o algoz” fica evidente a necessidade de que sejam realizadas buscas pelos corpos

das inúmeras mulheres desaparecidas, a importância de encontrar e recuperar os seus corpos ou seus ossos e de descobrir e revelar suas identidades. Esses versos também destacam a necessidade de descobrir e revelar os nomes dos seus algozes a fim de que se possa buscar justiça.

### **Considerações finais**

A obra de Romão leva à reflexão sobre a questão da subalternidade feminina no seio social e implica pensar a forma como as mulheres são recebidas no meio em que vivem, levando em consideração a sua condição de ser outro ou diferente daquele perfil idealizado que vem sendo imposto ao longo dos anos. Pensando nisso, Gabriel Giorgi (2016) destaca questões que envolvem os corpos que a sociedade acaba definindo como mercedores de se “fazer viver” em contrapartida com aqueles que podem ser “empurrados para morte”:

O animal, a questão animal e em geral a questão do vivente – e veremos que o deslizamento entre “animal” e “vivente” é uma das chaves deste percurso – serviram a diversos materiais culturais recentes para trazer à superfície, ao horizonte do visível, esses ordenamentos de corpos a partir dos quais uma sociedade traça esse campo de gradações e de diferenciações entre as vidas por proteger, por cuidar, por “faturizar” – isto é: quais são, para usar as palavras de Foucault, os corpos que se “fazem viver”: onde se aplica o “fazer viver” de uma sociedade – e quais são os corpos e as vidas que se abandonam, que se reservam para a exploração, para a coisificação, ou diretamente para o abandono ou para a eliminação (de novo para voltar a Foucault: os corpos que são “empurrados para a morte”). O animal ilumina um território-chave para pensar essas distribuições e essas contraposições na medida em que condensa a *vida eliminável* ou *sacrificável*: a cultura, quero sugerir, fez do animal um ponto de ingresso privilegiado neste campo múltiplo, heterogêneo, difuso e, sobretudo, móvel de demarcações, sempre políticas, entre vidas vivíveis, as vidas que têm futuro e as vidas abandonáveis, irreconhecíveis, que habitam, de distintos modos, uma temporalidade incerta (GIORGI, 2016, p. 12-13).

Partindo da convicção de que as práticas violentas colocaram, e ainda colocam, os corpos femininos em posição subalterna a fim de afirmar e reafirmar o poder masculino que, normalmente, faz uso

de termos pejorativos para diminuir e ridicularizar a mulher, especialmente quando a compara a animais como vaca, galinha e piranha, permitindo que a vida feminina seja classificada entre aquelas tidas como vidas abandonáveis.

Além disso, Gabriel Giorgi (2016) afirma que “a cultura inscreveu a vida animal e a ambivalência entre humano e animal como via para pensar os modos como nossas sociedades traçam distinções entre *vidas por proteger* e *vidas por abandonar*”. O autor também aponta que o campo que envolve as decisões “éticas e políticas – que atravessa racionalidades de classe, raciais, sexuais, sociais etc.” é responsável por constituir “o horizonte do político nos materiais da cultura” que ele deseja ler, definindo

um nó de politização da cultura, porque fazem do espaço da investigação estética e cultural um terreno de contestações sobre as condições históricas, materiais, mas também conceituais, filosóficas, desde as que se configuram como as “molduras de inteligibilidade” (BUTLER, 2009) que fazem reconhecível um vida como humana, como “pessoa” e como vida “vivível”, em contraposição aos corpos irreconhecíveis social e politicamente (GIORGI, 2016, p. 13).

Dessa forma, é importante refletir sobre a natureza feminina e as formas de violência sofridas pelos corpos tidos como femininos. Nessa vertente, a escritora Donna Haraway, ainda na década de 90, busca tecer importantes reflexões acerca das lutas feministas como a competição entre homens e mulheres, a violência doméstica e o aborto:

Nos centramos aquí en momentos específicos de la moderna primatología y en publicaciones concretas para poner en evidencia los debates públicos a propósito de la naturaleza femenina humana y sobre la paternidad y la violencia. Tales debates traen a colación cuestiones político-históricas a propósito de historias del origen científico y conducen a discusiones sobre significados y posibilidades del nombrar, en el contexto de las actuales luchas en los Estados Unidos para definir y juzgar la cooperación y la competición de hombres y mujeres, la violencia doméstica, el aborto y las libertades y cohibiciones políticas sobre la reproducción, patología social y estrés, y argumentos sociobiológicos sobre las tendencias hereditarias en el comportamiento social humano, incluyendo los roles sexuales (HARAWAY, 1995, p. 154).

Por conseguinte, pode-se afirmar a importância da obra poética de Luiza Romão para o enriquecimento dos estudos sobre as mulheres, a representação do corpo feminino e a violência contra as mulheres na literatura brasileira através do olhar da mulher, escritora e poeta inserida em um contexto social pautado pelo patriarcalismo e pelo machismo, buscando provocar em seu leitor uma inquietação acerca do tratamento destinado pela sociedade brasileira aos corpos femininos, a partir de sua condição de alteridade.

## Referências

- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- HOUAISS, Antonio. *Pequeno Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Editora Moderna, 2015.
- ROMÃO, Luiza Sousa. *Sangria*. São Paulo: Selo do Burro, 2017.

## **Gênero, identidade *queer* e subcultura gótica em *Lost Souls*, de Poppy Z. Brite**

Andrio J. R. dos Santos<sup>1</sup>

### **Introdução**

Na primavera de 1992, a autora Dunja Brill (2008) teve o primeiro contato com a subcultura gótica. No Ballhaus, um bar subterrâneo no centro de Bonn, na Alemanha, ela recorda ter ouvido estranhos sons de guitarras e vocais baixos e roucos em meio à névoa de gelo seco que se insinuava pelo lugar. Na pista de dança, figuras em veludo, maquiagens elaboradas e penteados chamativos. Em particular, uma garota esguia em maquiagem pálida e batom preto, dançando em meio às brumas. Levou mais de um minuto para que Brill percebesse que *ela* era, na verdade, *ele*. Essa sugestão de indefinição de gênero, fruto da androginia da figura na pista de dança, motivou o estudo da autora sobre gênero e sexualidade na subcultura gótica, *Goth Culture, Gender, Sexuality and Style* (2008), uma subcultura com a qual a própria autora veio a identificar-se.

Poppy Z. Brite é um autor transgênero de ficção gótica. Sua obra flerta com o horror e o *gore* e sua paisagem ficcional é habitada por personagens comumente gays ou bissexuais e descrições gráficas de sexo, morte e violência não são incomuns. Brite escreve um tipo de literatura chamado de gótico sulista, vertente que se estabeleceu a partir da segunda metade do século XX e, assim como a ficção gótica e o gótico americano, funda-se numa visão desencantada de mundo (FRANÇA, 2017). O gótico sulista tornou-se exponencial na literatura norte-americana do século 20, tendo como pano de fundo o sul dos Estados Unidos. Esse tipo de ficção trabalha com temas comuns à região — questões sobre racismo, classe e a

1. Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFSM, Bolsa PNPd/CAPES, sob a supervisão do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

decadência das antigas famílias —, sobretudo as tensões entre um passado sombrio e urgências suprimidas em relação ao verniz apaziguador do presente, além da violência latente no discurso. Esses temas e elementos podem ser reconhecidos nas obras dos autores pioneiros desse tipo de ficção, como William Faulkner e Flannery O'Connor.

É interessante notar que Brite é um dos poucos autores a trabalhar com ficção gótica que de fato aproxima a literatura gótica da subcultura gótica. Em parte, talvez, pelo fato de que o próprio autor integrava a cena da Nova Orleans nos anos 1990. Considerando a característica performática da subcultura, algo que vai ao encontro da teoria de gênero de Judith Butler (2019), tal aproximação acrescenta interessantes nuances à leitura crítica do romance *Lost Souls* (1992) quando consideramos Nothing e seu “death chic” ou a androginia de Zillah. Brite tem certa inserção na academia norte-americana, mas o pano de fundo da cena gótica parece escapar à crítica, uma vez que seus personagens costumam ser referidos de forma genérica como “gutter punks” ou similares (VINCENT, 2015). Neste artigo, discorro sobre a subcultura gótica em paralelo à teoria de gênero de Butler, então analiso o desenvolvimento da personagem Nothing, de *Lost Souls*, em relação à estética da cena gótica.

### **A subcultura gótica e o gênero como performance**

A subcultura gótica emergiu na efervescência cultural dos anos de 1980 e 1990, associada ou nascida da música pós-punk (GUNN, 1999), principalmente na Grã-Bretanha. É interessante notar que não há concordância sobre quando ou por que o termo “gótico” foi associado à cena. Antes de tudo, a subcultura gótica é uma “music-based subculture” (BRILL, 2008, p. 147), ou seja, fundamentada na estética musical das bandas que a compõem, e as demais fontes de (sub)capital cultural — moda, literatura, cinema — são características relevantes, mas secundárias. As bandas primárias do gótico são bandas de pós-punk como Bauhaus, Siouxsie and The Banshees e Joy Division, caracterizadas por uma forte experimentação musical, pela relevância do baixo, por sons ecoantes — que por vezes anseiam flertar com a dissonância — e vocais profundos, comumente graves e roucos (REYNOLDS, 2019).

O estudo de Brill, por contemplar questões sobre gênero e sexualidade, serve como uma das principais bases para este artigo. Por isso, acredito que seja necessário traçar uma ressalva a respeito da pesquisa de Brill. A autora menciona que deseja tratar de suas questões e objetos de pesquisa através de um viés crítico, mas, sendo ela parte da subcultura, deslizes acontecem — Brill por vezes pressupõe informações sobre a cena devido a sua inserção. Ainda assim, a obra oferece o subsídio necessário para a análise proposta neste artigo, e quando a situação exigir, teço esclarecimentos e distinções sobre os apontamentos da autora. Por outro lado, eu também me identifico com a subcultura e, enquanto pesquisador, corro o mesmo risco que Brill. David Punter e Glennis Byron mencionam que a subcultura gótica devia ser abordada com mais frequência nos estudos do gótico, mas os autores também comentam que a cena se apresenta como um campo de estudos difícil e que “[t]he problem will only be resolved for Gothic studies when more young scholars who are already positioned to some degree within the Gothic scene begin to do academic work” (2006, p. 62). Nessa lógica, assim como Brill, posso apenas emprestar credibilidade à minha leitura crítica das narrativas aqui apresentadas.

A primeira questão apresentada por Brill se refere aos temas e letras que permeiam a música gótica, algo que não é mencionado com tanta frequência na crítica. Brill menciona que “[s]ong lyrics revolved around the dark recesses of the human soul: death, suffering and destruction as well as unfulfilled romance and isolation, but also the more arcane, taboo aspects of magic and mythology (e.g. ancient rituals, vampires)” (BRILL, 2008, p. 03). Brill apresenta uma noção generalista do conteúdo das letras, por isso desdobre e desenvolvo essa questão, uma vez que, sem exemplos, talvez a citação contribua para o caráter impressionista frequentemente atribuído, pelos *outsiders* da cena, à estética e conteúdo discursivo trabalhado por bandas góticas — um desconhecimento que abarca, na verdade, a subcultura como um todo.

Embora a menção a “dark recesses of the human soul” seja talvez elucidativa enquanto metáfora, seria mais pertinente mencionar que é nas letras que a música gótica mais se aproxima da literatura e do cinema — mas não necessária e exclusivamente da ficção gótica. “Bela Lugosi’s Dead”, considerada um hino da banda Bauhaus, trata sobre o ator de mesmo nome que interpretou Drácula no filme

mudo de 1931. Antes da produção cinematográfica, o autor excursionou pela Europa apresentando-se em montagens de uma adaptação teatral da obra de Bram Stoker, tornando-se uma sensação devido à beleza sombria e à performance particular. Punter e Byron mencionam que a figura de Lugosi se tornou uma representação fundamental relativa ao estilo de vestuário e à estética da cena, tornando-se um tipo de imagem que funde a personagem Drácula e o ator, como se não houvesse distinção. Essa artificialidade — no sentido de produto de um artifício, de manufatura — permeia de fato toda a subcultura e é um dos traços mais abordados quando se deseja aproximar a ficção gótica da subcultura gótica, mas voltarei a essa questão mais tarde.

A banda inglesa Joy Division é considerada uma das precursoras do gótico, apresentando uma sonoridade inicialmente associada ao pós-punk. As letras da banda possuem uma forte relação com a literatura moderna; a fragmentação do texto ao gosto de Joice e Faulkner, além das imagens fraturadas de T. S. Eliot — a solidão do homem no coração da metrópole — e a relação direta entre a faixa “Atrocity Exhibition”, do álbum *Closer* (1980), com o romance contemporâneo de arquitetura complexa de J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition* (1970). Interessante notar que uma das características da ficção gótica, se não a principal dela, seria sua capacidade de renderizar ansiedades sociais, o que também está presente na estética do Joy Division. A sensibilidade reconhecível em suas músicas e letras revelam um ponto de vista político que rejeita os valores da modernidade capitalista tardia. O Joy Division explora extensivamente temas como alienação e isolamento; aliás, eu poderia sugerir que o uso recorrente de *reverb* nas faixas do álbum *Unknown Pleasures* (1979) seria uma metáfora para esvaziamento de significado e solidão. As letras de Ian Curtis, o vocalista, não apenas exploram a alienação do eu em uma Inglaterra pós-industrial como sugerem algo característico da ficção gótica: o entorpecimento e a fratura do eu diante de toda a maquinaria da sociedade hegemônica.

Essa sumária apresentação da banda Joy Division dá um bom exemplo do trabalho estético e temático que envolve a composição de letra e música na subcultura. Também sugere que, no geral, a temática das letras das bandas góticas não pode ser facilmente caracterizada. Ainda assim, posso destacar a relação com a literatura moderna; com a poesia romântica maldita e decadentista e à

estetização da vida e aos temas tabus (como o incesto em “Sister”, faixa de She Wants Revenge); com a tradição gótica no romance e as inquietações sobre gênero e sexualidade.

Brill menciona que a temática da subcultura gótica também se aproxima de “more arcane, taboo aspects of magic and mythology (e.g. ancient rituals, vampires)” (BRILL, 2008, p. 03). No entanto, esse imaginário que recorre a temas místicos, à imagem do vampiro romantizado, é algo posterior, fruto do final dos anos de 1990 e início de 2000, quando as fronteiras da subcultura se diluem e a cena deixa de ser algo local — antes alguém precisava ir aos clubes e festas, agora fóruns na internet ganham expressividade (HODKINSON, 2002). Ao apresentar o mito literário do vampiro como objeto de fascínio de um subgrupo da cena, Brill nada menciona sobre as origens dessa obsessão, algo que tem nascimento marcado: o sucesso massivo que a adaptação cinematográfica de 1994 do romance *Interview with the Vampire*, publicado por Anne Rice em 1976, teve na subcultura. Inclusive, as características do vampiro descritas por Brill são reinterpretções do mito literário do vampiro realizadas por Rice. Trata-se de algo visto na interseção entre o público da autora e a cena gótica, uma vez que os leitores de Rice eram uma “assembly of young people — clothed entirely in black and sporting ‘alternative’ hairstyles and jewelry — who had apparently adopted Rice’s *Vampire Chronicles* series as a fashion statement” (Gary HOPPENSTAND, 1995, p. 2) — algo que também se faz notável no nome de usuário (de fórum) de um dos entrevistados de Brill: LaLestat (BRILL, 2008, p. 49) — Lestat é o amante e criador de Louis em *Interview with the Vampire*.

A moda, como elemento de integração e, ao mesmo tempo, de individualização e autoafirmação, exerce relevância notável na cena. Algumas autoras mencionam, como Elizabeth Wilson (1992) e Gwendolyn O’Neal (1999), que a estética gótica inicial não compreende apenas um vestuário monocor, a saber, apenas roupas pretas, embora seja verdade que o preto é de longe dominante. Nas vertentes iniciais do pós-punk, particularmente até o final dos anos de 1990, é possível discernir características como penteados extravagantes, cabelos desfiados, tingidos por cores como rosa, verde ou azul; meias arrastão, usadas tanto como meias quanto como luvas; casacos de couro e de veludo; acessórios como pingentes, cruzes, anéis, coleiras e arreios — a iconografia judaico-cristã é marcante aqui; e os elementos são essencialmente os mesmos para qualquer gênero.

A diluição das fronteiras da subcultura, particularmente na virada para os anos 2000, permite a entrada de temas afins, mas não necessariamente relativos ao gótico nascente, como a música eletrônica e industrial, a estética BDSM e as vertentes germânicas de música, como o EBM e o *gothic metal* — este último não muito bem aceito na subcultura. Isso propicia uma onda de novas influências de vestuário: roupas justas e de aspecto militar, advindas do EBM, eletrônico e rock industrial; couro, vinil e PVC da estética BDSM; veludo, renda, roupas de corte e estética anacrônica, inspiradas num passado vitoriano idealizado e em figuras míticas romantizadas, como o vampiro. Algo que persiste, no entanto, é o caráter individual do vestuário, uma vez que a estética gótica é permeada pela noção do “faça você mesmo” e da experimentação com as roupas.

Punter e Byron (2004) levantam os problemas que a comercialização em larga escala de artigos e vestuários góticos representa para uma subcultura que investe tanto (capital cultural) na noção de autenticidade e de personalização. Não há como negar, claro, a existência da comercialização de produtos alinhados à estética da cena. No entanto, isso não significa que os integrantes da cena consumam indiscriminada e exclusivamente tais produtos. A partir disso, concordo com Brill quando ela menciona que seria possível afirmar que a subcultura gótica caracteriza-se por um “conglomerate of overlapping subgroups, which differ considerably in style and music despite displaying a relatively strong collective distinctiveness vis-a-vis general culture” (BRILL, 2008, p. 04). Apesar de ser uma representação generalizante, ela dá conta da paisagem diversificada da cena, uma vez que abre possibilidade para que as nuances relativas à cultura, nacionalidade, classe, gênero e sexualidade, por exemplo, possam ser discutidas sob as matizes da cena.

As práticas distintivas da cena se fundamentam, em primeiro lugar, na música e, em segundo, nas práticas de vestuário. Seleção de materiais, criação, combinação e exibição de peças — roupas, acessórios, variações de penteado — são uma atividade central na cena. Joanne Eicher e Mary Higgins (1993) sugerem que tais práticas podem ser lidas como “modificações corporais”, no caso de tatuagens, *piercings*, maquiagem e cortes de cabelo, e “complementações corporais”, no caso de roupas, joias, calçados e acessórios; ambas as instâncias possuem importância equivalente para manutenção do status dentro da micropolítica da cena. Embora as práticas de

vestuário sejam mais comuns em clubes, é comum que góticos usem uma versão suavizada dessa estética no dia a dia. Brill traça uma caracterização quase dantesca do gótico:

aestheticising and re-mystifying modern life. The aesthetic appropriation of everyday life and surroundings – e.g. through decorating one’s body, flat, car and favourite hangouts as elements of a sacred ‘dark microcosm’ – is set against the pragmatic and functional profanity of the modern world (BRILL, 2008, p. 10).

As práticas de vestuário, moda, maquiagem, acessórios, que constituem o cosmos de estilização da identidade individual está diretamente atrelada a questões de gênero e sexualidade. A estética de vestuário está calcada naquilo que hegemonicamente é considerado como “feminino” – um dos entrevistados do estudo etnográfico de Brill chega a mencionar que a subcultura gótica está fundamentada no “feminino” (BRILL, 2008). Além disso, a cena em geral abarca e apresenta boa aceitação de práticas e temas considerados tabu, como BDSM, fetiche e *gender play*; Brill comenta que a cena é marcada por uma aceitação a sexualidades não hegemônicas, o que pode abranger desde um simples flerte homoafetivo em clubes ou mídias sociais à consolidação de gêneros não conformantes. Além disso, performances de gênero erotizadas são altamente aceitas na subcultura, sendo também fontes de um distintivo montante de capital cultural.

A relação entre vestuário, poder e resistência se estabelece de forma intrincada e conflituosa, frequentemente contraditória. Como Wilson menciona, as práticas de vestuário e moda são “a powerful weapon of control and dominance [...] with simultaneously subversive qualities” (1992, p. 14). No geral, a teoria difere, mas esse aspecto dual – vestuário enquanto controle e subversão – é algo frequente. Enquanto algumas teóricas comentam que a moda atua na manutenção do regime capitalista através da inscrição da esfera política do vestuário na esfera do consumismo (Stuart EWEN; Elizabeth EWEN, 1992), há outras que veem potencial subversivo na apropriação específica de alguns elementos da cultura de massa ou popular (O’NEAL, 1999).

A retórica da subcultura gótica está marcada pelo que Brill chama de “fantasy of genderlessness” (algo como “fantasia da ausência de gênero”), associada diretamente à androginia. Essa característica também aparece associada a valores de autoafirmação e igualdade

na subcultura. Essa “fantasia da ausência de gênero” expressa através de características teatrais encontra bases na teoria de gênero proposta por Judith Butler em *Problemas de Gênero*, publicado em 1990. Butler questiona a manutenção da noção de “mulher” enquanto sujeito do feminismo no intuito de tratar de uma concepção mais ampla e variável da construção da identidade. Por isso também ela rejeita a noção essencialista de sujeito, isto é, de uma verdade interna ao sujeito, uma estrutura coerente que regularia sexo, gênero e sexualidade; para ela, a noção essencialista é uma presunção nascida da chamada “heterossexualidade compulsória”, um preceito imposto pelas instituições reguladoras de poder, ou seja, o discurso hegemônico. Para Butler, essa falácia estaria fundamentada na filosofia ocidental que insiste em separar corpo e mente, o que ela vê como impraticável. O corpo não possui nada de natural, nada aquém ao discurso, ele é construído e recebe sentido a partir das regulações e negociações com as instituições de poder. Por isso, Butler concebe o gênero sempre em relação ao sujeito, às práticas e valores negociados, na tentativa de não excluir nenhuma possibilidade de representação do jogo político.

Além disso, Butler também rejeita o dogma teórico de separar sexo (caráter biológico) do gênero (expressão cultural do sexo). Uma vez que o sexo biológico seria fundamentado numa noção discursiva de natural, não haveria como conceber o biológico como anterior ao discurso, uma vez que este é o que dá sentido àquele. Além disso, se a prática social da característica supostamente biológica do sexo é definida no nível do discurso, então não haveria distinção entre sexo e gênero, uma vez que possuem um sentido construído, porque “se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como interpretação cultural do sexo” (BUTLER, 2019, p. 27). Ou seja, se é o discurso que confere sentido e coerência à noção de gênero, particularmente gênero enquanto uma leitura de matrizes e implicações socioculturais e filosóficas, não haveria razão ou necessidade de leitura de gênero e sexo como instâncias distintas, uma vez que o gênero recebe coerência através de um discurso transgressivo. Butler confronta incessantemente a validade da matriz binária que regula as noções de gênero e essa defesa oferece um forte aporte ao texto da autora.

Butler compreende o gênero como uma ficção; ele é performado, é sempre um devir e, enquanto prática discursiva, está sempre em

construção: “[...] gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância” (BUTLER, 2019, p. 69). A estrutura reguladora é o discurso e essa aparência de substância é o que garante ao gênero seu valor de verdade. Dessa forma, não há verdade interna referente ao gênero, ele é em si um artifício inscrito no corpo, uma estilização infinda e ininterrupta, realizada a partir de um desejo sempre em mudança. Tendo isso em vista, “os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2010, p. 195).

A realidade do gênero, criada enquanto performance, sugere que a noção de um gênero, de masculinidade e feminilidade essenciais ou verdadeiras são também uma construção. Mas essa construção, quando se funda no discurso hegemônico, oculta o próprio caráter artificial de sua gênese por esse mesmo ato performático, o que justamente mina a possibilidade de difusão de variações performativas fora da matriz de regulação da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2019). Mas Butler também ressalta a pertinência de se pensar na perspectiva ou aplicação política das teorias de gênero e, nesse sentido, a artificialidade, o caráter confeccionado, da “fantasia da ausência de gênero” presente na subcultura gótica talvez forneça possibilidade de representações transgressivas.

Na subcultura, conforme já comentado, um dos entrevistados de Brill chega a ressaltar que a cena é essencialmente “feminina”. Ou seja, não há distinção entre práticas de vestuário femininas e masculinas, todos os integrantes tendem a partir da mesma base estética — mesmos tipos de roupas, maquiagem e penteados. Brill se ocupa de discutir a utilização de saias por integrantes que se identificam como homens, encontrando resistência da parte deles apenas quando o gótico se dilui entre grupos organizados em torno da música industrial e EBM, o que já representa outra perspectiva estética. No geral, quando tratamos de integrantes da cena gótica que performam um gênero — ou a ausência de um gênero, expressa da qualidade da androginia — esse ato artificial, esse artifício ficcional inscrito no próprio corpo, pode desequilibrar e desorientar noções hegemônicas de gênero.

Teresa de Lauretis (1994) vê o gênero como algo produzido por diversos discursos e práticas e tecnologias sociais como o cinema

e a moda, o que propicia a visão da mídia, moda, música, práticas sociais e discurso constituintes da subcultura gótica como forças que acomodam e desorientam, desconstroem e reconstroem discursiva, disciplinar e contraditoriamente, enquanto tecnologias do gênero, a identidade de gênero dos integrantes da cena. Lauretis vê possibilidades de construção de diferentes representações de gênero na margem do discurso hegemônico, quando estes se estabelecem a partir de práticas micropolíticas, justamente como a subcultura gótica. Para ela, “tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível ‘local’ de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação” (LAURETIS, 1994, p. 228). Seria possível argumentar que a questão da estetização do corpo, do ato performativo e da autorrepresentação são perpassados e talvez fundamentados por uma atitude altamente hiperbólica na subcultura. Isso fica mais claro quando traçamos um paralelo entre a subcultura e o sujeito *queer*, que se refere a “um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade” (LOURO, 2016, p. 7).

Brill (2008) define duas distinções gerais de estilo de vestuário — ou estilo corporal — vistos na subcultura gótica. Todavia, mesmo traçando um paralelo entre a subcultura e a teoria *queer*, a autora define esses estilos a partir de noções hegemônicas de gênero: androginia masculina e hiperfeminilidade. Brill menciona que gostaria de escapar do binarismo ao tratar de gênero, mas ao caracterizar as práticas de vestuário da cena de forma binária, ela acaba não conseguindo escapar dessa matriz. Ainda assim, as noções são interessantes, particularmente os apontamentos sobre androginia — mas eu diria que as fronteiras entre essas instâncias não se estabelece da forma estacionária como a autora defende. O que é interessante notar é que ideias a respeito de “feminilidade” são altamente valorizadas na subcultura: “[f]emininity is highly valued in the aesthetic codes of the scene and, rather than claiming they are ‘genderless’ creatures, many male and female Goths explicitly align themselves with the feminine” (BRILL, 2008, p. 38).

Esse ato performático de caráter “feminino” praticado por sujeitos identificados como homens góticos, cujo objetivo final seria atingir, via vestuário e maquiagem, uma imagem andrógina, apresenta-se também como um ato transgressivo, ao menos, comparado

à cultura dominante. “The androgynous male style codes of the subculture partly free Goth men from the shackles of traditional masculinity, enabling them to indulge in pleasures normally branded taboo or at least improper for men in our culture” (BRILL, 2008, p. 78). Essa quase obsessão com a androginia é, para Gunn (2007), uma das principais características da subcultura e aparece associada à outra noção: o “death chic”, uma certa aura de “morte”, o cultivo de um corpo esguio, pálido e frágil.

Brill admite que demora a notar que a entrevistada Synara, que exhibe uma estética voltada ao BDSM, é a mesma pessoa que acompanhou sua namorada, Sarn, na entrevista dias antes: “the guy who turned up at our interview in an old leather coat (BRILL, 2008, p. 75). Mesmo diante dessa percepção, Brill não faz qualquer menção às concepções de Synara sobre gênero ou o seu gênero. Ainda assim, a autora lê essa performance de gênero — semelhante a outra entrevistada, Petit Scarabee — em relação a androginia, o que a fazem considerar que, na cena, a androginia apresenta-se como uma força “potentially liberating not only for men but also for women, because it can work to loosen up common gender stereotypes and to sever gendered sartorial signifiers from their rigid association with either femininity or masculinity (BRILL, 2008, p. 73).

### **Performance de gênero e estética gótica em *Lost Souls***

*Lost Souls* (1992) é o primeiro romance de Poppy Z. Brite, uma narrativa de gótico sulista ambientada parte em Missing Mile, uma cidade fictícia da Carolina do Norte, parte na célebre Nova Orleans, no Louisiana. A obra apresenta um enredo complexo, seguindo os músicos Steve e Ghost, uma trupe de vampiros errantes composta por Twig, Zillah e Molochai, além de Nothing, o protagonista adolescente que embarca numa *roadtrip* para assistir ao show de *Lost Souls?*, banda de Steve e Ghost. A narrativa de Nothing se mostra uma narrativa identitária e ele é o fio condutor do romance. A personagem esbarra na trupe de vampiros que viaja pelos Estados Unidos numa van preta, o que joga luz sobre seu processo de autorreconhecimento, uma vez que o próprio Nothing se descobre um vampiro.

A releitura que Brite realiza do mito literário do vampiro se apresenta, de fato, de forma um tanto secular: todos os elementos

místico-religiosos são excluídos do jogo ficcional; cruces, água benta, prata, luz do sol ou fogo, nada disso tem efeito místico sobre os vampiros de Brite. O próprio legado ficcional parece ser relegado à segundo plano, uma vez que não há menções a heranças sanguíneas nem a tradições vampírescas, como em obras como *Camilla* (1872) ou *Drácula* (1897), ou preocupações ético-teológicas a respeito do mal como nas “Crônicas Vampírescas” (1974-corrente) de Anne Rice. Em Brite, os vampiros não são criados como uma corrupção ou maldição do paradigma humano, eles são uma raça à parte e se reproduzem através de relações heterossexuais, algo que sempre culmina na morte da mãe.

Punter e Byron (2004) mencionam que não é tarefa simples caracterizar a ficção gótica. Para os autores, assim como para Jerrold E. Hogle (2002), o gótico se apresenta como um tipo de ficção capaz de tratar ou renderizar ansiedades sociais, principalmente relativas à classe, raça, gênero e sexualidade. Entre a profusão de características traçáveis na ficção gótica, Júlio França destaca três: os monstros (as personagens atormentadas e heróis byronianos), a potestade (o sentido de sublime e o medo como uma emoção estética) e o passado sombrio (o retorno do reprimido e de tudo aquilo que é visto como abjeto pela sociedade hegemônica). Essa última característica, o retorno do passado ou daquilo que foi reprimido, se relaciona diretamente às ansiedades sociais em relação ao gênero e à sexualidade.

Hogle (2002) menciona que a ficção gótica funciona ou ganha forma a partir de um tipo de exagero de sua própria ficcionalidade; através da renovação, alteração e releitura de suas próprias características constituintes dentro da tradição. Punter e Byron se utilizam desse caráter artificial, de artefato estético, para traçar um paralelo entre ficção gótica e subcultura gótica: “the insistent artificiality of Goth style might seem to suggest a continuation of the counterfeiting tendency which has characterized Gothic since the eighteenth-century [...]” (2004, p. 62). Os autores concordam com Hogle ao mencionar que esse processo promove um esvaziamento do passado a fim de produzir um repositório ficcional no qual questões modernas são projetadas e abjetas. Punter e Byron (2004) chegam a se perguntar se, de alguma forma, a subcultura gótica representa um tipo de recepção da estética da ficção gótica. Não intento responder a essa questão, mas traço aproximações e, além disso, minha leitura de *Lost Souls* se insere nesse interstício.

Nothing é representado como um típico garoto gótico, tanto no que se refere à aparência quanto à teatralidade que ele investe em sua autorrepresentação. Ao início do romance, Nothing escreve uma carta diante da janela e encara seu próprio reflexo: “[t]he boy in the window had the same long sheaf of dyed black hair, the same pointed chin, the same almond-shaped dark eyes—but his smile was colder, far colder (BRITE, 1992, p. 26). Um momento depois, “he pulled his quilt around his legs and touched his ribs and hipbones, liking how thin he was” (BRITE, 1992, p. 27). Nothing possui todas as características da beleza desejada em uma figura integrante da cena gótica (HODKINSON, 2002). O cabelo tingido de preto em ondas negras e os imensos olhos escuros, além do reflexo “far colder”, o que sugere a representação de um tipo de dignidade sombria cultivada na subcultura — valorizada em questão de (sub)capital cultural. Além disso, o queixo pontiagudo, o fato de ser magro e ter quadris e costelas salientes sugere que uma das características mais investidas de capital cultural, a androginia, ocorre como um fato inerente à representação de Nothing.

Ele possui um senso de isolamento e uma forte necessidade por conexão e pertencimento. A personagem sabe que é adotada e crescerá com essa inquietação no peito, mas a situação se intensifica quando ele encontra um bilhete afirmando que seu nome não é Jason, como os pais o chamam, mas Nothing. O mote para o sentimento íntimo de isolamento é dado ao início do romance. Diante da janela, o jovem nota a inclemência com que o outono chega, a noite fria que se aproxima e a escuridão por trás das árvores ao longe, o que culmina em solidão: “[e]very tree was alone out there. The animals were alone, each in its hole, in its thin fur, and anything that got hit on the road tonight would die alone. Before morning, he thought, its blood would freeze in the cracks of the asphalt” (BRITE, 1992, p. 25). Por isso ele deixa sua casa em Maryland, no intuito de encontrar algo mais para si nesse mundo e para descobrir a si mesmo.

Brill (2008) comenta que, assim como a androginia, a bissexualidade possui alto valor de capital cultural na subcultura gótica. De fato, a questão da androginia, que representa as inquietações de gênero e sexualidade da cena, parece atrelada a afirmação de uma sexualidade divergente da norma. A autora ressalta que ser visto e reconhecido como bissexual, seja a partir de demonstrações públicas de afeto, de relações bissociais ou de atestações em fóruns online, atua

ativamente sobre a performance da identidade de gênero dos indivíduos, além de somar ao status de alguém na micropolítica da cena.

Essa questão pode ser identificada a partir das relações que formam o círculo social de Nothing em Maryland, antes de deixar a cidade para trás. Esses jovens góticos costumam reunir-se na casa de Laine depois da escola para fumar maconha — o quarto de Laine, assim como o de Nothing, é um *haven* decorado com itens atrativos a subcultura, como o narguilé de Laine, herdado do irmão mais velho, “an elaborate ceramic affair shaped like a skull with worms twining in and out of the empty eye sockets. You put your finger over one of the nostrils to hold the smoke in” (BRITE, 1992, p. 31). Na cena:

He looked around the room. Several of the kids were groping each other ineptly, kissing each other with sloppy wet mouths. Veronica Aston had pulled Lily Hartung’s skirt up and had two fingers inside the elastic of Lily’s panties. Nothing stared at this for several minutes, dully interested. Bisexuality was much in vogue among this crowd. It was one of the few ways they could feel daring. Nothing himself had made out with several of these kids, but though he had tasted their mouths and touched their most tender parts, none of them really interested him. The thought made him sad, though he wasn’t sure why (BRITE, 1992, p. 31).

Para Marjorie Garber (1999), a bissexualidade representa um campo de desejos fluidos, que desafia e derrota qualquer categorização, noção que vai ao encontro do comentário de Maria Pramaggiore: “a practice that refuses the restrictive formulas that define gender according to binary categories” (1996, p. 3), possuindo a capacidade de subverter mecanismos sociais definidores do gênero. Claro que esse campo de desejos fluidos, visto enquanto prática, pode sugerir um tipo de celebração da bissexualidade como forma de superação da matriz binária, algo também discutido — e rejeitado — por Butler (2019). No entanto, o que Brite realiza é um tipo de acomodação da bissexualidade, algo que assume o valor de uma naturalização, mas apresenta-se claramente manufaturado, uma vez que a bissexualidade se fundamenta no anseio de “feel daring”. Essa acomodação não mascara a discussão sobre gênero, e ao “naturalizar” o gênero e a sexualidade dos personagens, Brite desaloja tais questões do discurso direto, alocando-as na ação.

Essa ação, que se estabelece enquanto um ato performático, exemplifica como o discurso hegemônico sobre sexualidade é desmembrado e deslocado por Nothing e seus amigos; fundamentados na estética da subcultura gótica, eles desejam e buscam a transgressão, realizando-a a partir da experimentação bissexual e homossexual. Mas esse processo, ao passo que denuncia o poder do discurso sobre sexualidade, também oculta a manufatura de sua origem, conforme exposto por Butler. Isto porque, na micropolítica da cena a que Nothing pertence, a performance da sexualidade — e por consequência das identidades de gênero — tem valor de verdade e valor de uma naturalização e, por isso, embora possa desequilibrar noções hegemônicas de gênero, também se oculta justamente por possuir valor de verdade e valor de uma naturalização.

Há também a sugestão de uma sexualidade livre entre os integrantes da cena, uma vez que “Nothing himself had made out with several of these kids”. No entanto, Nothing não foi capaz de estabelecer uma conexão duradoura, pois “none of them really interested him”. A ânsia por conexão e pertencimento se estraçalha contra a concretude de seus desejos e experiências e isso marca seu espírito com melancolia: “[t]he thought made him sad, though he wasn’t sure why”. Isso não o impede de experimentar com essa sexualidade livre ou incontida. Nessa mesma cena, embalada por música pós-punk, Laine e a namorada dão demonstrações de sexualidade: “someone put a Bauhaus tape on and turned it all the way up. Laine and Julie rolled around on the bed, pretending to make out” (BRITE, 1992, p. 31). Mas Nothing duvida sobre o quanto Laine gosta de meninas, comentando o fascínio que o garoto sente por Robert Smith, vocalista da banda inglesa de rock alternativo The Cure, apreciada na cena gótica. Nothing menciona que “Julie wore her hair wildly teased in all directions, and she favored lots of black eyeliner and smudged red lipstick. Nothing suspected that Laine liked her mainly because of her superficial resemblance to Robert Smith” (BRITE, 1992, p. 31). Além da sugestão da homossexualidade de Laine, temos a androginia de Julie, valorizada na cena em termos estéticos, somando ao ato performático da identidade.

Quando Julie vai embora, Laine oferece a Nothing sexo oral. Nothing questiona sobre a namorada do outro e a resposta vem associada à sugestão de reconhecimento do status de Nothing na subcultura (local): “Julie doesn’t turn me on much,’ said Laine. ‘I like you,

though. I think you're really cool” (BRITE, 1992, p. 33). Laine diz que Nothing é “cool”, algo que se reporta a essa dignidade teatral, distante e ao mesmo tempo engajada, cultivada como fonte de capital cultural na cena. O diálogo culmina na afirmação um tanto cômica de Laine: “‘Seriously,’ he said. ‘I haven’t given you a blowjob since August. I want to’” (BRITE, 1992, p. 31). Depois de aceitar, Nothing se esparrama pela cama e encara o pôster de Rober Smith, adentrando numa discreta fantasia homoerótica a respeito da boca do vocalista: “Nothing stared up at Robert Smith’s magnified mouth. The singer’s lush clotted voice surrounded him, making him feel again as if he were tumbling between those lips” (BRITE, 1992, p. 33).

Esse tipo de caracterização de personagem não é exclusividade de Nothing. Cabelos desfiados, maquiagem pesada e roupas em couro e veludo ganham coerência sob um espectro estético que ecoa a “fantasia da ausência de gênero” mencionada por Brill (2008). Christian, um dos vampiros do romance, caça em um bar gótico em Nova Orleans. O próprio vampiro poderia ser identificado como um membro da cena, uma vez que ele apresenta a mesma estética em sua autorrepresentação: “Christian still wore a cloak, long and black and lined with silk, whenever he went out” (BRITE, 1992, p. 62). O mesmo pode ser dito dos jovens que a personagem encontra diante do bar inominado onde caça; são jovens “with eyes smudged black and ripped black clothes, little ghosts, like photonegatives of the dusky dancers” (BRITE, 1992, p. 62).

Christian rememora sobre quando aquele ainda era um bar de jazz, então reafirma a estética da subcultura na contínua evocação de temas noturnos: “the music that drifted out of the doorway and up toward the moon was sparse and dark and strange, the anthem of all the lost children who began their lives at night, when the bars opened and the music began to play” (BRITE, 1992, p. 63). São figuras trajadas em preto, usando maquiagem pesada e cabelos peculiares, além das evocações atmosféricas sobre “all the lost children who began their lives at night”. Aqui, a banda Bauhaus é novamente mencionada: “Right now it was sainted Bauhaus, the pale long-boned gods of this crowd, doing ‘Bela Lugosi’s Dead.’ The eyeliner eyes glazed and the black lipstick lips moved in time with the words, and the children danced slowly” (BRITE, 1992, p. 63-4). Christian acaba fugindo de Nova Orleans e vê-se em Missing Mile, onde ele encontra o Sacred Yew, um bar alternativo decorado com paredes

com citações em neon, pôsteres e pinturas e povoado pelas mesmas “children in black” (BRITE, 1992, p. 69).

Vale mencionar que há um fator homoerótico na alimentação de Christian, o que se reporta às sexualidades *queer* presentes na subcultura. Christian deixa o bar em Nova Orleans na companhia de um garoto esguio e levemente andrógino. Eles caminham pelas ruas escuras às margens do rio Mississipi, então Christian alimenta-se do garoto. Há um evidente erotismo na cena, algo frequentemente associado ao sangue e à figura do vampiro na literatura gótica. Quando Christian beija o garoto, “[t]heir tongues melted together. The boy’s spit was as sour and sweet as wine. Christian sucked at the boy’s mouth, let the spit flow down his throat, warming him, awakening his hunger even more” (BRITE, 1992, p. 66). As línguas “melted” e há um destaque erótico aos fluidos, “spit”, “sweet”, comparados ao vinho e aos sabores da noite do French Quarter, algo que culmina na fome por sangue.

Na sequência, “Christian held the boy close, cradled him, kissed his throat” (BRITE, 1992, p. 66), então o vampiro finalmente penetra na tenra pele de sua vítima. O ato da alimentação aqui não está apenas metaforicamente ligado à experiência sexual, eles se interconectam, uma vez que enquanto bebe, Christian “slipped one hand beneath the belt of the boy’s jeans and found molten trembling heat there. The boy’s back arched; he made a low gasping sound” (BRITE, 1992, p. 66). O ato masturbatório culmina no orgasmo da vítima, representado no romance como um tipo de deleite estético bem ao gosto do gótico (FRANÇA, 2017); um deleite resultante da comunhão sublime entre o prazer de se render ao vampiro e o horror da consciência de que essa entrega resultará em morte. E o ato do orgasmo é arrebatador também para Christian: “[t]he boy’s sperm flooded warm over Christian’s fingers. Christian brought his hand up to his lips and sucked at that too. The two tastes mingling in his mouth, creamy and delicate and bitter and salty, raw as life, were almost too exquisite to bear” (BRITE, 1992, p. 67). Quando o vampiro consome o sangue e o esperma, Brite concede materialidade à metáfora, ou melhor, encarna a metáfora que associa o sangue à vida nos fluidos corporais. Esse tipo de prazer, “raw as life”, arrebatava Christian e sugere que o vampiro, em Brite, pode ser lido como um catalisador da experiência corporal. Os vampiros de Brite ainda bebem sangue, como na tradição do mito literário; por outro lado, eles podem sair

de dia e não há, de fato, limitações tão marcantes para sua existência. Nesse lógica, os vampiros de Brite não seriam tanto uma elegia ao sujeito *queer*, mas o próprio sujeito *queer* renderizado em corpos estranhos para a ótica e discurso hegemônico.

O sangue e o consumo do sangue é fonte de obsessão de Nothing. Ele perfura seu pulso com uma pena e usa seu próprio sangue para retrazar um cartão postal. Depois de contemplar o ferimento, “he licked the blood away. It smudged his lips sticky, and he smiled at himself in the window’s reflection” (BRITE, 1992, p. 26). Aqui há uma inegável relação erótica com o sangue, o sangue que ele “smudged his lips sticky” e que ressoa os lábios vibrantes do músico Robert Smith, que Nothing encara enquanto recebe sexo oral de Laine. Essa conexão com o sangue o leva, mais tarde, a devorar Laine na companhia de Zillah, Twig e Molochai. Essa cena é representada de forma visceral, gráfica — Nothing, sentado sobre Laine e cercado pelos vampiros, destroça o pescoço do garoto em uma mordida feral e desajeitada, jorrando sangue pelo interior da van. Apesar de acometido pela culpa, essa cena marca uma mudança profunda na personagem e, ao dividir o sangue de Laine com sua nova família, Nothing conclui que sua solidão chegou ao fim, uma vez que “he was actually drinking a life, swallowing it whole. He felt himself borne up by the mindless, agonized convulsions of the thin body beneath him and the churning guitar of the spiders from Mars” (BRITE, 1992, p. 158) e, por fim, a afirmação de que “[t]he taste of blood meant the end of aloneness” (BRITE, 1992, p. 158).

Nothing conclui, de certa forma para si mesmo, que “[t]hey really are vampires, he thought. You’ve consigned yourself to a life of blood and murder, you can never rejoin the daytime world. And he answered himself: Fine. As long as I don’t have to be alone again” (BRITE, 1992, p. 171). No entanto, essa primeira aceitação carrega em si algo forçoso. “Fine”, ele pensa, desejando apenas não ser abandonado. Nesse ponto da narrativa, Nothing anda não consegue lidar bem com Zillah, o líder da trupe, um vampiro de (quase) cem anos, andrógino, por vezes doce, por vezes maquiavélico — Christian chega a mencionar que talvez Zillah tenha enlouquecido com o passar das décadas.

Zillah apresenta-se como uma figura pertinente na narrativa, uma vez que, desde o primeiro momento em que se encontram, ele se torna o amante de Nothing. Mais tarde, também descobrimos que

ele é o pai de Nothing. No prólogo do romance, a trupe de vampiros chega à Nova Orleans durante o Mardi Grass e irrompe no bar de Christian. Enquanto Molocha e Twig se entretêm com Christian, dividindo sangue e paixão, Zillah passa a noite com Jessy. A garota engravida e dá a luz, ao custo de sua vida, a Nothing. Christian leva o bebê para longe, para Maryland, na esperança de que talvez ele nunca se torne de fato um vampiro, pois Christian compreende que seria melhor para o menino se ele jamais tivesse contato com um “world of blood” (BRITE, 1992, p. 228). Mas Nothing encontra seu caminho de volta e quando a trupe chega ao Sacred Yew, o bar onde Christian agora trabalha, Christian releva que Zillah é seu pai.

Zillah não parece dar tanta atenção ao tabu do incesto — algo bem ao gosto da ficção gótica. Ele menciona que “‘Well,’ said Zillah. He was paler than usual, but he held himself straight, and his eyes were fiercely happy. More than that, Christian realized. Zillah’s eyes were proud. ‘Well. That changes things, doesn’t it? That makes things even better. Lovely’” (BRITE, 1992, p. 219). Nothing questiona-se sobre o parentesco, despendendo uma torrente furiosa de pensamentos sobre sua relação com Zillah. Ele atesta que “he had Zillah, his father, his lover. And he had Molochai and Twig and Christian. They would be there with him, alive” (BRITE, 1992, p. 226), o que sugere a construção de uma noção de família não apenas não conformante, como aquém a qualquer sentido moral fomentado pela sociedade hegemônica. Ele aceita, em um primeiro momento, Zillah como pai e amante, assim como os demais vampiros como membros eleitos de sua família noturna. Temos então uma cena que espelha a cena inicial, em que Nothing encara a si mesmo a partir do reflexo na janela de seu quarto e vê apenas solidão. Aqui, no entanto, a transformação na personalidade de Nothing torna-se notável:

He had looked at himself in the bathroom mirror, still able to meet his own eyes, and he had told himself: *For a week now you have been fucking your own father. His tongue has been in your mouth more times than you could count. You’ve sucked him off... you’ve swallowed stuff that could have been your brothers and sisters!*

But he could not disgust himself. He could not make himself ashamed. He knew these were things he was supposed to feel, things the rational daylight world would expect him to feel. But he could not force himself to feel them. In a world of night, in a world of blood, what did such pallid rules matter? (BRITE, 1992, p. 228).

O rompimento com o discurso hegemônico fica evidente aqui, na separação entre o mundo diurno e o mundo noturno. Além disso, a aceitação de uma vida vivida à margem se reporta ao comentário de Lauretis (1994) sobre o sujeito *queer*. A partir desse momento, Nothing assume o controle de sua própria narrativa; ele assume-se como uma figura à margem, buscando significado à margem. Em um primeiro momento, a narrativa sugere um sentido condenável na relação de Zillah e Nothing, implícito em “[h]is tongue has been in your mouth more times than you could count”. No entanto, Nothing afirma que não poderia rebaixar ou diminuir a si mesmo e a chave para essa autodescoberta se mostra quando ele percebe que o mundo em que habita, um mundo noturno, nada tem a ver com “the rational daylight world” e com as coisas que esse mundo “would expect him to feel”. Nothing performa uma identidade *queer* que, na margem da hegemonia, o liberta.

Conforme o enredo avança, Zillah é ferido por Steve e, na ânsia por vingar-se do músico, ele seduz e engravida sua ex-namorada, Ann. Quando a trupe de vampiros deixa Missiling Mile, Ann os segue, na esperança de reencontrar Zillah. Ghost e Steve vão a Nova Orleans no intuito de encontrar Ann. Eles acabam topando com uma loja exotérica e com Arkady, um tipo de necromante que retém uma quantidade notável de informações sobre os vampiros e que lhes oferece ajuda. Relutantes, eles aceitam. Mesmo assim, Anne acaba morrendo durante o parto de uma criança malformada e natimorta. Steve é um sujeito dado a rompantes de raiva e isso o enfurece. Ele sai à caça dos vampiros, o que resulta na morte de Zillah. E esse é outro momento em que a narrativa de Nothing muda.

Apesar da união entre Zillah e Nothing, Zillah parecia mesclar crueldade e amor na mesma medida; de fato, paixão talvez seja uma palavra chave para compreender a representação de Zillah, uma vez que tudo o que ele faz, seja um ato de compaixão ou de crueldade, está no limite extremo do sentimento, transbordando de intensidade. Depois da morte de seu pai e amante, Nothing decide partir ao lado de Molochai e Twig em vez de buscar vingança; ele assume o lugar do pai como protetor e líder da trupe de vampiros, não mais pertencendo ao grupo como um objeto, quando era objeto do prazer de Zillah, mas assumindo para si um papel de protagonismo. Isso completa seu caminho de autorreconhecimento e, assim, habitando “[i]n a world of night, in a world of blood” (BRITE, 1992, p. 228) ele se

vê capaz de traçar para si mesmo seu próprio conjunto ético e moral e viver sob a égide de seu próprio desejo.

### Considerações finais

Em *Lost Souls*, o fato de Nothing estar relacionado à subcultura gótica atua sobre sua autorrepresentação, principalmente porque Nothing apresenta uma identidade *queer*. A subcultura gótica, como Brill (2008) menciona, está permeada por questões relativas a gênero, corpo e sexualidade; é marcada por performatividade, por vezes manifesta de forma hiperbólica; e pela tendência a aceitar identidades não conformantes; tais características podem servir como pano de fundo para o surgimento de identidades *queer*. Por habitar um mundo à margem, talvez isso tenha preparado Nothing para buscar, também na margem, sentido e resolução — ou ao menos aceitação — de suas angústias. É claro que a cena gótica é apenas mais um elemento na maquinaria gótica da obra de Brite, e merece atenção como tal.

Por outro lado, a obra de Brite parece caracterizada por uma representação de mundo homosocial. Praticamente todos os personagens expressivos da obra são homens e as figuras femininas atuam, quase sempre, como objeto de coerência das identidades masculinas; este é o caso de Ann, ex-namorada de Steve, que garante a ele seu papel seguro e hegemônico enquanto homem heterossexual, protegendo-o das urgências eróticas e afetivas em relação ao seu companheiro de banda, Ghost. Tanto que, quando o relacionamento acaba, a identidade de Steve entra em colapso.

Assumindo a figura do vampiro como metáfora para o gênero, a representação de Nothing parece, em um primeiro momento, ir na contramão das concepções de Butler (2019). Ao início do romance, a natureza vampiresca parece apresentar-se como um tipo de identidade essencial (uma vez que parece existir algo visceral em Nothing que o motiva a fugir de casa em busca de uma verdade, assim como há algo em Zillah que o impele à loucura e ao sangue), o que sugeriria um tipo de noção essencialista de gênero. A resolução a essa questão encontra-se na relação do vampiro com o sangue.

A sede de sangue do vampiro briteano está associada a sua libido. Aliás, a libido de Nothing apresenta-se distribuída entre poesia, música e em sua pose associada à subcultura gótica. Lembremos que

Nothing utiliza-se de uma caneta de pena para penetrar a própria pele e, embebida de sangue, retraçar o cartão postal que ele envia a Ghost — o cartão postal que, de certa forma, representa suas expectativas para o futuro, como se Nothing retraçasse toda a sua vida em sangue. Esse ato é fundamental para compreender a performance da identidade de gênero de Nothing e como ela está associada à cena gótica: essa relação se estabelece enquanto ato estilizado.

Quando Christian leva o bebê Nothing para longe de Nova Orleans e o deixa na porta de estranhos, ele pondera que talvez fosse possível ao bebê crescer como uma criança normal. Ou seja, poderíamos presumir que alguém nasce vampiro, mas apenas na medida em que essa determinação já é uma construção de linguagem apreensível. Nessa lógica, como se caracteriza o vampiro britânico? Nothing se torna um vampiro à medida que interage e viaja com Molochai, Twig e Zillah. É a partir da ação, de um ato performativo, que ele performa sua identidade de gênero e, nessa lógica, o vampiro não apresenta muitas distinções de um indivíduo pertencente à cena gótica. Eles têm, aqui, o mesmo valor, reportando-se a uma representação identitária que é essencialmente *queer*.

## Referências

- BALLARD, J. G. *The Atrocity Exhibition* (1970). London: Fourth Estate, 2009.
- BRILL, Dunja. *Goth Culture: Gender, Sexuality and Style*. Oxford: Berg, 2008.
- BRITE, Poppy Z. *Lost Souls*. New York: Random House, Inc: 1992.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019 (1990).
- Closer*, Joy Division. Manchester: Factory Records, 1980.
- EICHER, Joanne; Mary, HIGGINS, N. E. Definition and classification of dress: implications for analysis of gender roles. In: BARNES, R.; EICHER, Joane. (Ed.). *Dress and gender. Making and meaning*. Oxford: Berg, 1993, p. 8-28.
- EVANS, C.; THORNTON, M. (1989). *Women and fashion. A new look*. London: Quartet Books, 1989.
- EWEN, Stuart; EWEN, Elizabeth. *Channels of desire — Mass images*

- and the shaping of American consciousness. New York: McGraw-Hill, 1992.
- FRANÇA, Júlio. Medo e literatura. In: FRANÇA, Júlio. *Poéticas do Mal*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 36-52.
- GARBER, Marjorie. Extracts from Vice versa: bisexuality and the eroticism of everyday life. In: STORR, M. (Ed.). *Bisexuality: A critical reader*. London: Routledge, 1999, p. 138-143.
- BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary. Introduction: Vampires, Witches, Mummies, and Other Charismatic Personalities: Exploring the Anne Rice Phenomenon. In: BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary (Org.). *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 1-13.
- GUNN, Joshua. Goth music and the inevitability of genre. In: *Popular Music and Society*, nº1 vol. 23, 1999, p. 31-50.
- GUNN, Joshua. Dark admissions: Gothic subculture and the ambivalence of misogyny and resistance. In: GOODLAD, L.; BIBBY, M. (Ed.). *Goth: Undead subculture*. London: Duke University Press, 2007, p. 41-64.
- HODKINSON, Paul. *Goth: identity, style and subculture*. Oxford: Berg, 2002.
- HODKINSON, Paul. Net.Goth: Internet communication and (sub)cultural boundaries. In: MUGGLETON, D.; WEINZIERL, R. (Ed.). *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg, 2003, p. 285-298.
- HOGLE, Jerrold E. Introduction. In: HOGLE, Jerrold E. (Ed.). *The Cambridge Companion to the Gothic Fiction*. London: Cambridge University Press, 2002.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-244.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho — Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- O'NEAL, Gwendolyn. (1999). The power of style: on rejection of the accepted. In JOHNSON, K. K. P.; LENNON, S. J. (Ed.). In: *Appearance and power*. New York: Berg, 1999, p. 127-139.
- PRAMAGGIORE, Maria. Bi-introduction I: epistemologies of the fence. In: HALL, D. E.; PRAMAGGIORE, M. (Ed.). In: *Representing bisexualities — Subjects and cultures of fluid desire*. London: New York University Press, 1996, p. 1-7.

- RICE, Anne. *Interview with the Vampire* (1974). New York: Ballantine Books, 1997.
- REYNOLDS, Simon. *Rip it up and start again* (2005). London: Faber Limited, 2019.
- STOKER, Bram. *Dracula* (1897). New York: Signet, 1965.
- Unknown Pleasures*, Joy Division. Manchester: Factory Records, 1979.
- VINCENT, Reene. Vampires as a Tool to Destabilize Contemporary Notions of Gender and Sexuality. In: *Ellipsis*, nº 1, vol. 42, 2015, University of New Orleans. Disponível em <https://scholarworks.uno.edu/ellipsis/vol42/iss1/25>. Acesso em 12/05/2020.
- WILSON, Elizabeth. Fashion and the postmodern body. In: ASH, J.; WILSON, E. (Ed.). *Chic thrills: A fashion reader*. London: Pandora, 1992, p. 3-16.

## Estratégias do feminino na trajetória literária de escritoras brasileiras na *belle époque*

Anna Faedrich (UFF)<sup>1</sup>

### Introdução

A proposta deste texto é examinar a manifestação da resistência na literatura produzida por mulheres, brasileiras, no período da *belle époque* (final do século XIX e início do século XX), tendo em vista as diferentes formas de enfrentar as intempéries da trajetória intelectual e literária feminina. Trata-se também de uma resposta à afirmação de Ruy Castro (2019) sobre a crítica literária fazer uma “vitimização” das escritoras oitocentistas brasileiras. A ideia central do presente artigo – e do Simpósio Temático proposto na ABRALIC 2020 – é abrir espaço para o diálogo entre pesquisas que investigam variadas autoras, cujas obras expressam traumas e/ou dificuldades de existir, enquanto escritoras e mulheres pensantes, em uma sociedade patriarcal e hostil.

A repercussão da contribuição literária feminina ensejou reações de escritores – homens – que revelam os jogos de poder e suas implicações sobre a fortuna das carreiras de mulheres no mundo das letras. Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, anotou que a “indiferença do mundo, que Keats, Flaubert e outros homens geniais achavam tão difícil de suportar, não era, no caso d[a mulher], indiferença, mas hostilidade” (WOOLF, 2014, p. 78). Sendo assim, interessa-me o estudo dos mecanismos sociais de exclusão da literatura de autoria feminina do cânone literário e das histórias literárias brasileiras, bem como as estratégias utilizadas pelas escritoras como enfrentamento dos espaços que lhe foram reservados – o doméstico

1. Docente na Universidade Federal Fluminense (UFF). Licenciada em Letras e especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2006 e 2007), obteve seus títulos de mestre e de doutor em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, 2010 e 2014). Coordena o projeto de pesquisa “Literatura de autoria feminina na *belle époque* brasileira: memória, esquecimento e repertórios de exclusão”.

e desvalorizado, para as mulheres; o público e prestigioso, para os homens. É possível identificar estratégias do feminino que se impõem como procedimentos evidentes para adentrar o meio – predominantemente masculino – das letras.

Reedições dos romances, poemas e crônicas dessas autoras têm sido realizadas com intenção de facilitar o acesso aos leitores, já que muitas dessas obras se encontram em raras bibliotecas, em situações de deterioração, beirando ao desaparecimento. Uma vez aferidos os valores estéticos das obras de autoria feminina – que em termos literários não ficam aquém das escritas por homens – busco compreender os mecanismos sociais de exclusão das escritoras. Após anos de estudos – relembro o trabalho das pesquisadoras e pesquisadores do Grupo de Trabalho (GT) Mulher na Literatura, que, desde os anos 1980, vêm contribuindo com os estudos literários, abrindo espaço para análise e consideração de obras escritas por mulheres –, está comprovado que se trata de uma exclusão por viés de gênero. Ao analisar a masculinidade como nobreza, em A dominação masculina, Bourdieu esclarece que “a definição de excelência está, em todos os aspectos, carregada de implicações masculinas” (BOURDIEU, [1998] 2002, p. 78). O homem como dominante reconhece o seu modo particular de ser como universal. Um modo que, segundo tal perspectiva, uma mulher jamais atingirá. Ou melhor, um modo de ser que uma mulher jamais terá a chance de atingir. Sem chances de atingir a “nobreza” masculina, as escritoras são vítimas da sofisticação dos mecanismos de exclusão realizada – consciente ou inconscientemente – pelos historiadores e críticos literários, que perpetuam as mesmas listas de eleitos para figurar a História da Literatura. Naturaliza-se essa exclusão no ensino e nas histórias de literatura que alunas e alunos aprendem nas universidades, antes de se tornarem correias de transmissão das mesmas exclusões, nas ementas que organizam para o alunado também das escolas de formação pré-universitária. Este consenso e naturalização devem ser permanentemente questionados, tendo em vista que a relação do campo literário com a literatura de autoria feminina é socialmente construída.

Nesse sentido, a produção das escritoras só pode ser devidamente compreendida quando se explicitam as expectativas sociais, em particular as expectativas de escritores homens sobre a escrita literária. Como postulou o sociólogo francês Émile Durkheim (1895),

essas expectativas coletivas são usualmente tão naturalizadas que, como uma segunda natureza, sequer são percebidas, exceto quando desafiadas ou quando se lhes tenta alterar o curso. Trata-se de uma coerção doce, porque sua força, embora se exerça de modo permanente, não se percebe. E, sendo coletiva, não é produto de vontades individuais, embora se manifeste nas ações de cada um. A luta da volição individual contra a expectativa do coletivo é desigual. O coletivo dispõe de recursos de coerção de toda sorte, quando vê a norma desafiada. Hoje desafiamos o que nos foi paulatinamente naturalizado, tornando possível a alteração do curso.

Neste artigo, voltar-me-ei tanto para a estética das obras escritas por mulheres, quanto para questões sociológicas pertinentes ao âmbito da teoria feminista para pensar a exclusão das escritoras – segundo uma visão falo-narcísica e um princípio androcêntrico, para usar os termos de Bourdieu – e as estratégias do feminino no intuito de romper com a expectativa de gênero. Ademais, argumento que reconhecer as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que se dedicaram ao ofício de escritora e analisar as estratégias utilizadas (por elas) para adentrar um espaço interdito não é, de forma alguma, “vitimizar” essas escritoras ou diminuir a importância que elas tiveram à época, bem como as suas conquistas.

## Inquietações

Há algum tempo me dedico ao levantamento de um repertório de exclusões das escritoras brasileiras oitocentistas.<sup>2</sup> Pode-se dizer que, nesse período, ser escritora e mulher era uma ousadia e, mesmo àquelas pertencentes à elite, não foi sem hostilidade e intempéries variadas que conquistaram espaço, visibilidade e sucesso. Entretanto, na ocasião da mesa de abertura do Seminário Labelle-Travessias<sup>3</sup>, Ruy Castro apresentou seu mais recente livro – *Uma metrópole à beira-mar* (2019) –, trazendo importantes reflexões

2. Ver: FAEDRICH (2018).

3. Conferência realizada no dia 30 de setembro de 2020, com mediação de Carmem Negreiros, coordenadora do Laboratório de estudos de literatura e cultura da Belle Époque (LABELLE), pesquisa da qual faço parte, na UERJ. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=FpjETj\\_woQs](https://www.youtube.com/watch?v=FpjETj_woQs).

sobre o modernismo no Rio de Janeiro nos anos 1920, que acaba sendo ofuscado pelo modernismo paulistano e pela Semana de Arte Moderna, e criticou certa vitimização realizada pela crítica literária em relação às escritoras da belle époque. Instigada com tal acusação, a meu ver descabida, comprei o livro para entender melhor o posicionamento do escritor.

Em relação à crítica literária brasileira, Castro parece rejeitar qualquer reivindicação baseada no viés de gênero, reiterando a força e o poder das escritoras da nossa belle époque:

Por algum motivo, a visão que o futuro teria de tais escritoras seria a de mulheres frágeis, reprimidas e intimidadas pelos editores e críticos – discriminadas ‘por serem mulheres e por serem escritoras’ e, quem sabe, chorando pelos cantos sobre originais inéditos. Mais uma vez, é a vitimização em ação – porque a realidade era bem outra (CASTRO, 2019, p. 218-219).

Para o autor, a realidade experimentada pelas escritoras nos oitocentos pouco tem a ver com o que a crítica vem analisando nesse movimento de resgate das autoras esquecidas. Contudo, um olhar mais atento à crítica literária feminista, creio que podemos denominá-la feminista, mostrará que diversos pesquisadores e pesquisadoras se dedicam há anos à pesquisa e ao estudo profundo sobre escritoras brasileiras<sup>4</sup>, não apenas resgatando suas obras e construindo ampla fortuna crítica, mas também questionando o absurdo que é o fato de mulheres brasileiras, na virada do século XIX para o século XX, terem escrito importantes obras literárias, publicado em renomadas editoras, atuado ativamente na imprensa periódica, obtido sucesso de vendas e inúmeras reedições de seus livros, recebido elogios etc., e, mesmo assim, terem sido completamente excluídas das nossas histórias literárias. O problema de pesquisa, ou o “x” da questão, parece ser justamente esse: como essas escritoras passaram da visibilidade estonteante à sua época para a brutal invisibilidade,

4. E aqui faço referência, novamente, ao Grupo de Trabalho (GT) Mulher na literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa), que vem, desde os anos 1980, estudando escritoras, de modo a construir todo o conhecimento que temos sobre essas mulheres injustamente apagadas da história literária. Sem este esforço coletivo, não teríamos notícia e acesso à produção literária das escritoras da belle époque brasileira.

comprovada pelas lacunas presentes nas histórias literárias, nos livros didáticos, nas aulas de literatura, nas livrarias e bibliotecas, nos cursos de Letras, enfim, na memória literária coletiva.

O autor de *Uma metrópole à beira-mar* reitera o poder dessas escritoras, de modo a contradizer uma suposta crítica literária que defenderia a fragilidade delas:

Albertina, Mercedes, Chrysanthème, Rosalina, Gilka e outras não eram frágeis, reprimidas ou intimidadas. Escreviam o que e como queriam. Não publicavam de favor, nem às próprias custas. Tinham jornais, revistas e editoras à sua disposição, o que se explicava pelo volume de vendas de seus livros. Contra ou a favor, eram tratadas de acordo pelos críticos; nem aceitariam que fosse de outra forma. E havia uma que nem precisava escrever para se impor sobre quem a conhecia: Eugenia Alvaro Moreyra. É verdade que elas não eram mulheres comuns. Mas Colette, Edith Wharton e Virginia Woolf também não eram (CASTRO, 2019, p. 218-219).

Em estudos anteriores, apresentei a potência da escritora carioca Albertina Bertha de Lafayette Stockler (1880-1953). Retomarei parte desses estudos para compor meus argumentos sobre a exclusão das escritoras e as intempéries enfrentadas, as estratégias do feminino e a acusação inadequada a respeito dos estudos críticos, conforme apontei previamente.

### **Literatura de autoria feminina: repertórios de exclusão**

Quando Castro afirma desconhecer o motivo pelo qual a crítica “viti-mizaria” as escritoras poderosas de tempos passados – “Por algum motivo, a visão que o futuro teria de tais escritoras seria a de mulheres frágeis, reprimidas e intimidadas pelos editores e críticos – discriminadas ‘por serem mulheres e por serem escritoras’ e, quem sabe, chorando pelos cantos sobre originais inéditos” (CASTRO, 2019, p. 2018) –, parece ignorar o fato de que todas as escritoras oitocentistas foram excluídas da história da literatura brasileira<sup>5</sup>, com severas consequências, pois fomos privados do acesso a essas obras, não as conhecemos em nossa formação escolar, e (pasmé) não

5. Ver: FAEDRICH (2016).

a conhecemos em nossa formação universitária em Letras (curso destinado ao estudo de linguística e de literatura). Estudamos o Romantismo brasileiro acreditando que as mulheres não escreviam à época, e que seu papel significativo era o de leitora (de folhetins, claro), pois o rol de autores que figuram o cânone deste período é masculino: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Bernardo Guimarães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves etc. Mas podemos ir além do Romantismo, pensando outros movimentos literários, como o Parnasianismo (Francisca Júlia, presente!) e o Modernismo (Ercília Cobra, presente! Pagu, presente!).

Entretanto, acredito que a exclusão das escritoras – mesmo que válida – não seja a melhor justificativa para explicar a imprecisão do pronome indefinido algum que acompanha o substantivo motivo na afirmação de Castro. Trata-se de uma armadilha, pois se respondermos à suposta lacuna [evidenciando o motivo], acabaremos concordando com um diagnóstico do exercício crítico com o qual não compactuamos. Não vejo os pesquisadores afirmando a fragilidade das escritoras. Nunca soube de cena dramática e fantasiosa semelhante à descrita a respeito de escritoras “chorando pelos cantos sobre originais inéditos”. O que temos são fatos, cujo acesso foi conquistado pelo árduo trabalho investigativo, de estudiosos e estudiosas que dedicaram tempo precioso em prol da pesquisa científica. No contexto atual de negacionismo da ciência e repúdio às universidades públicas, é extremamente importante ressaltar a importância e a seriedade do trabalho de pesquisa acadêmica. Mostrar e analisar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres (sim, existiram, há comprovações), mesmo pelas pertencentes à elite brasileira, não é a mesma coisa que vitimá-las. Esse é um ponto que precisa ser esclarecido para que evitemos confusões de argumentos. Além disso, valeria a pena pontuar quando a crítica “vitimizou” indevidamente uma escritora. É claro que toda crítica, assim como a história, é passível de atualizações e revisões. Sendo assim, poderíamos rever esses episódios que não condizem com a realidade.

Albertina Bertha é a autora que elenquei para subsidiar os meus argumentos nesta reflexão. Venho estudando sua obra desde o ano de 2008, tive contato com a família – netos, netas, bisnetos, bisnetas, sobrinhos, parentes diversos – e me sinto íntima o suficiente para falar dela. Bertha foi uma mulher à frente de seu tempo. Filha

do Conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira<sup>6</sup> e de Francisca de Freitas Coutinho Lafayette, neta dos Barões de Pouso Alegre, Albertina Bertha usufruiu “do capital cultural de duas famílias importantes do fim do Império” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 209). O acesso privilegiado à educação, comum às mulheres brasileiras oriundas de famílias abastadas, permitiu a Bertha ser fluente em alemão e francês, ler obras da literatura mundial e despertar o gosto pela filosofia – quebrando a expectativa de gênero, pois às mulheres reservavam a leitura de folhetins –, em especial por Nietzsche. Bertha escreveu sobre os mais variados temas – de psicologia à poesia de Whitman e Byron, de estética à filosofia de Kant e Nietzsche. Foi considerada a pioneira nos estudos de Nietzsche realizados no Brasil e dona de uma erudição invejável e perceptível em seus romances, que acabavam trazendo à tona seu repertório de leituras. Aqui está um breve resumo de tudo o que já escrevi, de forma mais aprofundada, sobre essa escritora excepcional.

Podemos dizer que Albertina Bertha é uma voz dissonante na belle époque brasileira, por demonstrar visão crítica à condição feminina à época e inconformidade com a sociedade patriarcal; levantar bandeira à favor da educação das mulheres; escrever romances com ousadia temática, tratando de temas-tabu como o adultério e o desejo feminino; por ser uma erudita que escreve ensaios e ministra conferências sobre filosofia, em especial sobre Nietzsche; ter a leitura de seus romances proibida dentro de sua própria família (segundo relatos coletados por mim); ser considerada uma corrompedora pelas vozes conservadoras à época; ter sucesso de vendas de seu primeiro romance, *Exaltação*, e por tê-lo reeditado seis vezes em vida etc. Mesmo assim, não ficou imune à crítica desencorajadora, em uma sociedade machista e conservadora, cujos resquícios presenciamos até hoje. Exumar episódios de hostilidade e desencorajamento enfrentados por mulheres nos séculos passados não deveria ser visto como uma prática de vitimização. Por mais confortável que seja negá-los, fingindo que não existiram, me parece fundamental a análise crítica do ambiente da belle époque

6. Sobre a vida do Conselheiro Lafayette e sua significativa participação político-histórica no Brasil, vale a pena consultar Lafayette, um jurista do Brasil, de Maria Auxiliadora de Faria, Lígia Maria Leite Pereira e Paulo Roberto de Gouvêa Medina (2009).

e da inserção de mulheres na vida pública, literária e intelectual. E, nesse sentido, trazer à luz as estratégias que elas usavam para “sobreviver” nesse meio.

Amante confessa da filosofia, Bertha foi uma das precursoras a estudar Nietzsche no Brasil. Em 1914, integrou o conjunto de doze intelectuais que participaram do prestigiado ciclo de conferências no Salão Nobre do Jornal do Commercio; foi a única mulher conferencista a participar deste ciclo, ao lado de Alcides Maya, Bastos Tigre, Teixeira Leite Filho, Goulart de Andrade, Belisário Soares de Souza, Oscar Lopes, Sebastião Sampaio, Leal de Souza, Pedro Moacyr, Felix Pacheco e Gregorio Fonseca. Para Eleutério, “a escolha é difícil, visto ser Nietzsche um filósofo dos mais transgressivos, e a questão é apresentá-lo a uma plateia que possivelmente não está preparada para entendê-lo” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 217). A conferência repercutiu na imprensa carioca e o nome de Albertina Bertha ficou muito atrelado ao do filósofo.

Contudo, a repercussão de sua conferência foi ambígua, pois a autora sofreu críticas e cobranças de forma desigual, se comparada aos seus parceiros. Esse registo é feito por Sylvia de Leon, na revista *Careta*, o qual analisarei detidamente:

Pondo ao fim do seu artigo masculino um nome espanhol de mulher, um cavalheiro alvejou com finos gabos e leves ironias a Sra. Albertina Bertha. No mesmo número em que apareceu esse artigo, a mesma folha que o inseriu, comentando a conferência realizada pela referida escritora, lamentou que ela mostrasse tamanha erudição e não fosse mais pessoal (LEON, *Revista Careta*, n. 375, 28 ago 1915).

Leon expõe uma prática comuns aos críticos homens à época e, de certa forma, covarde: usar pseudônimos femininos na avaliação depreciativa da atuação das escritoras na vida literária. Além disso, a profecia de Olavo Bilac<sup>7</sup> – “Há em Portugal e Brasil cem

7. Trata-se da carta de Olavo Bilac à poeta Amélia de Oliveira. Esta carta é muito conhecida entre os pesquisadores de literatura de autoria feminina. Amélia era irmã de Alberto e Bernardo de Oliveira. Alberto de Oliveira fez parte da tríade parnasiana junto com Bilac e Raimundo Correa. Noivos, Amélia e Bilac trocaram uma série de cartas amorosas. Ela morava no Rio de Janeiro, e ele estava em São Paulo, trabalhando no Mercantil. Em uma de suas cartas de amor, datada de 7 de fevereiro de 1888, Bilac escreve sobre a saudade e o

ou mais mulheres que escrevem. Não há nenhuma delas de quem não se fale mal, com ou sem razão” (BILAC apud ELTON, 1954, p. 48-54) – se realiza. A regra, clara, era falar mal e sempre. A qualidade potencial de qualquer escritora era ignorada por um viés de gênero, preconceituoso e machista. Dessa forma, não havia espaço para analisar e considerar, com imparcialidade e neutralidade, o que as mulheres escreviam. A premissa, então, parecia ser “tudo escrito por mulher é inferior”. As mulheres sempre foram condenadas pela futilidade, pelas leituras superficiais, pela incapacidade intelectual, pelo subjetivismo exacerbado etc. Na crítica recebida, Bertha é acusada do extremo oposto, isto é, ser erudita demais e pouco pessoal. Temos aí um exemplo paradigmático dos mecanismos sociais do apagamento da literatura de autoria feminina, revelador do meio hostil onde as escritoras se encontravam. Como bem notou Leon, a crítica recebida – de um homem disfarçado de mulher – soava absurda: “É meia noite. Escrevo ao sair de uma festa, estou fatigada e não pretendo defender minha nobre confrreira, porque não me parece que a desonre a acusação de não ser fútil, numa terra em que a futilidade rude dos homens julga com tão impertinente rigor a futilidade adorável das mulheres” (LEON, Revista Careta, n. 375, 28 ago.1915).

Não precisando defender Bertha por ser a mulher incrível que era, Leon justifica por que escreve e denuncia a desigualdade nas aferições de valor entre a atuação masculina e a feminina:

Escrevo estas linhas com o intuito único de frisar uma circunstância que me parece muito significativa. Todos os dias escritores e poetas sobrem à tribuna das conferências sem que os censores da Sra. Albertina Bertha julguem necessário chamá-los para o combate. Essas conferências são singelamente noticiadas entre notas banais de louvores (LEON, Revista Careta, n. 375, 28 ago 1915).

Em um grupo de 12 conferencistas, é sintomático que a única mulher integrante receba críticas que os outros 11 não receberam:

amor que sente por sua noiva. Porém, ao longo da carta, o poeta revela seu dissabor em ver um poema de Amélia publicado num almanaque da época. Não satisfeito em demonstrar seu descontentamento, Bilac pede para que Amélia não publique mais seus poemas. Boa parte dessas cartas foi compilada por Elmo Elton no livro O noivado de Bilac, de 1954.

Os distintos críticos aos quais me refiro, com uma gentileza que o meu sexo lhes agradece, guardaram as suas ironias para a única senhora brasileira incluída na série de conferências literárias realizadas no Rio de Janeiro. Essa esquisita distinção não melindrou a ilustre romancista, que tantas provas de apreço recebeu da imprensa brasileira (LEON, Revista Careta, n. 375, 28 ago 1915).

Sylvia de Leon é irônica, sagaz e tem ampla consciência das intempéries da trajetória literária e intelectual das mulheres. Esse registro e o da carta de Bilac são reveladores do meio hostil onde as escritoras se encontravam. O final do artigo de Leon nos leva ao próximo tópico de análise – “essa distinção não melindrou a romancista” – no qual abordaremos as estratégias do feminino.

### **Estratégias do feminino**

Como vimos, mesmo as mulheres brancas, da elite, abastadas e educadas, em uma situação privilegiada se comparadas às demais mulheres de classes mais baixas ou negras, sofreram críticas desencorajadoras, indiferença, hostilidade, deboche, menosprezo de sua literatura e capacidade intelectual, ou tiveram a autoria de sua produção literária colocada em xeque. Dessa forma, podemos afirmar que eram duplamente poderosas: primeiro, pelos argumentos utilizados por Castro e aqui demonstrados [publicavam, eram lidas, tinham sucesso etc.]; segundo porque conquistaram tudo em situações adversas, com o dobro de dificuldades. Então, como podemos acreditar que a crítica vitimiza essas escritoras? Ao mostrar as intempéries, acabamos redobrando a força do feminino.

Albertina Bertha não se deixou melindrar. Dona de uma autoestima elevada, consciente de seu valor, passou por cima de diversos comentários que poderiam ter surtido efeito negativo. Infelizmente, outras escritoras e poetas tiveram suas trajetórias interrompidas, desistiram da luta, como foi o caso de Amélia de Oliveira, que respeitou a vontade do noivo e nunca mais publicou seus poemas. No caso de Bertha, entre as estratégias utilizadas estão a ironia e a indiferença. Exemplo disso é a resposta que dá a Lima Barreto, na ocasião da escrita de seu romance-estreia, *Exaltação* (1916). Barreto ao comentar os originais do romance, escreve por correspondência em 31 de dezembro de 1916:

O seu livro é bem um poema em prosa, e um poema de mulher, de senhora, pouco conhecedora da vida total, dos altos e baixos dela, da variedade de suas cores e das suas injustiças. Vivendo à parte, em um mundo muito restrito, a senhora, muito naturalmente, não podia conhecer senão uma espécie de dor, a dor de amar; e, dessa mesma, a senhora faz dela uma Exaltação. [...] Com tão belos dotes de estilo, com tanto vigor de imagens, com língua tão quente e tão firme, com tanta beleza verbal, eu espero ver desdobrar-se a vitoriosa autora de Exaltação em uma George Sand ou em uma George Eliot, nesta principalmente (BARRETO, 1956, p. 284-285).

Vale notar que *Exaltação* é um romance de introspecção, em que o leitor tem acesso à mente narrada da protagonista e à expressão da subjetividade. Talvez por isso, Barreto afirme ser um “poema em prosa”. Entretanto, ao rotulá-lo como “poema de mulher, de senhora”, já apresenta marcas de preconceito de gênero, pois merece o conhecimento de vida da autora – “pouco conhecedora da vida total” – sobretudo pelo fato de Albertina Bertha pertencer a uma família abastada, o que justificaria a acusação de que ela não conhece as variedades das cores e das injustiças da vida. Outra expectativa muito comum em relação às características da literatura de autoria feminina é que as mulheres escrevam sobre o amor e que esta seja uma ficção doméstica. Na carta de Lima Barreto, tais especificidades ficam explícitas, quando ele escreve que Bertha vive “à parte, em um mundo muito restrito” e por isso não poderia “conhecer senão uma espécie de dor, a dor de amar”.

Apesar da crítica, Albertina Bertha manteve-se forte. Segundo relatos dos familiares, ela era uma mulher inabalável e convencida de sua inteligência, que contava com todo o estímulo do pai e do marido. Quanto à carta de Barreto, Albertina responde de forma irônica – afirmando-se conhecedora não apenas de uma dor, mas de sete dores – e um tanto debochada ao dizer “Mas que fazer se sou assim, totalmente eivada desse mal divino e ingênito”:

Doutor Lima Barreto,

[...] Agradeço-lhe a sinceridade com que se refere ao meu livro e ao meu modo de ser. Diz-me que, vivendo à parte, num mundo especial, hei de naturalmente simplificar a vida e só conhecer uma espécie de dor – a dor de amar.

Talvez; sei apenas que há dias em que a minha alma traz as sete dores: dores cruciantes, estéreis, lívidas, sem lágrimas, sem consolo, sanguíneas. [...]

Ah, bem sei que transformo a realidade, que a doiro apesar de minha visão física, que a não descrevo com minúcias, com detalhes de verdade, que a dignifico, que a elevo, que minto... Mas que fazer se sou assim, totalmente eivada desse mal divino e ingênito, dessa morbidez inexplicável mas incisiva e penetrante, veneno das minhas vísceras e do meu espírito (BARRETO, 1956, p. 285)

Em carta a Monteiro Lobato, Lima Barreto revela insatisfação com a pouca venda de seus livros. Neste excerto, o escritor comenta o sucesso de vendas de Albertina Bertha e Gilka Machado, demonstrando rivalidade ao se comparar com elas. A forma como Lima Barreto justifica o sucesso das duas escritoras cariocas é por meio do menosprezo dos livros delas e dos próprios leitores do Rio de Janeiro, pois associa indiretamente o sucesso de ambas à tendência erótica e à falta de critérios do leitor carioca. Aqui, fica claro que o que ele, Lima Barreto, escreve tem qualidade, e por ter qualidade não vende tanto, já que os leitores não são inteligentes:

O meu Policarpo do qual tirei 2.000, há dois anos, está longe de esgotar-se, apesar de tê-lo vendido (a edição) quase pelo preço da impressão. A Dona Albertina Berta foi mais feliz e a D. Gilka Machado, com seus livros de versos, a 5\$000 a plaquete, ainda mais. Isto dá a medida da inteligência do leitor do Rio. [...] Além disso, uma outra coisa influi poderosamente no sucesso do livro: a tendência erótica, com uma falta total de pensamento próprio sobre as coisas e homens do meio. O leitor carioca não quer julgamento... (BARRETO, 1956b, p. 57).

O campo literário é um espaço de disputa, e escritoras podem colocar em risco a literatura produzida por homens. Uma forma de afastá-las desse ofício é desencorajando-as para tal. E uma forma de alijá-las da memória literária é desqualificando a sua escrita. O argumento se torna plausível, pois se a literatura é ruim, é “de mulher”, “de senhora”, é menor, não tem porquê ser registrada nas histórias literárias.<sup>8</sup> Por um lado, podemos admitir que esses homens não

8. A hostilidade para com a literatura de autoria feminina pode justificar o descaso em relação ao espólio das escritoras brasileiras. Se a família não

consideravam mesmo a literatura produzida por mulheres de valor; por outro lado, podemos ter em conta o medo do poder feminino e de mais uma concorrência em um espaço literário de disputa intelectual e mercadológica. Como bem observa Sylvia de Leon,

Em todas as esferas, principalmente nas intelectuais, a mulher é odiosamente relegada para um plano inferior e mesmo quando ela se chama George Sand e é tratada como *mon cher maître* por Gustave Flaubert é tida pela grande vulgaridade masculina por uma ridícula *bas-bleux* (LEON, Revista Careta, n. 319, 1 ago 1914).

Em afinidade com os argumentos aqui apresentados, Leon traz uma importante reflexão sobre o pretenso reconhecimento das escritoras. Ao lembrar o exemplo de George Sand, mostra que a hostilidade pode se manifestar de modo velado. Aparentemente Sand é tratada com grande respeito por Flaubert, mas está fadada a ser sempre “uma ridícula *bas-beaux*”, termo utilizado no século XIX, com conotação pejorativa, para designar – menosprezando – as “mulheres de letras” ou todas as mulheres que se interessavam pelas coisas intelectuais ou que tinham pretensões literárias.

Trouxe aqui apenas um esboço de reflexões que me inquietam e que serão aprofundadas em momento oportuno. Meu argumento principal é de que a crítica ao exumar episódios de hostilidade e de intempéries enfrentadas por mulheres escritoras e intelectuais não diminui ou menospreza seu poder, isto é, não nega o espaço prestigioso que conquistaram e ocuparam. Pelo contrário, ao reconhecer as dificuldades da trajetória intelectual e literária feminina, redobramos o valor e a força de pioneiras que, a duras penas, conseguiram marcar a nossa história literária. Mas vale lembrar que, se essa marca é nítida e acessível a todos hoje, se esses nomes estão sendo cada vez mais pronunciados e alvos de interesse da mídia e do público-leitor, devemos muito à crítica literária feminista – pesquisadoras e pesquisadores, estudiosas e estudiosos, mestrandas

acredita no valor desses escritos, acaba por não preservar seu espólio, o que nos impossibilita o acesso aos manuscritos, registros diversos, cartas recebidas e não enviadas, e obras não publicadas. Vale lembrar do caso de Castro Alves, que, após sua morte, contou com a dedicação da irmã Adelaide de Castro Alves para organizar seus poemas para publicação. Segundo Eleutério, Adelaide “continuou a cultivar o irmão e a ser memória viva da qual se nutriam os estudiosos do poeta” (2005, p. 45).

e mestrandos, doutorandas e doutorandos –, que desempenham o papel fundamental de trazer à luz escritoras injustamente excluídas das histórias literárias brasileiras.

## Referências

- BARRETO, Lima. *Correspondência*. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Lima. *Correspondência*. Tomo II. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
- BERTHA, Albertina. *Exaltação*. Organização, apresentação e posfácio de Anna Faedrich. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Porto alegre: Gradiva, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CASTRO, Ruy. *Uma metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Tradução Paulo Neves. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- ELTON, Elmo. *O noivado de Bilac*. Com a correspondência inédita do poeta à sua noiva – D. Amélia de Oliveira. Rio de Janeiro: Simões, 1954.
- FAEDRICH, Anna. A presença de Nietzsche na produção intelectual e literária de Albertina Bertha. *Cad. Nietzsche*, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 145-159, Apr. 2019. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-82422019000100145&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422019000100145&lng=en&nrm=iso) Acesso em 15 Nov. 2020.
- FAEDRICH, Anna. Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 11, n. esp. (supl), p. 164-177, setembro de 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2018.s.30477>. Acesso em 15 dez. 2020.
- FAEDRICH, Anna. Vozes dissonantes, vozes abafadas: literatura brasileira de autoria feminina na belle époque. In: DIAS, André, PASCHE, Marcos, RAUER, Rauer Rodrigues (Orgs.). *Literatura e dissonâncias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018b, p. 159-173.

- FAEDRICH, Anna. “Por uma reescrita da história”. In: Anais da Biblioteca Nacional. Vol. 133-134, 2013-2014. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 431-438. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=402630&pagfis=53050>
- LEON, Sylvia de. “Reparos”. *Revista Careta*, n. 375, 28 ago 1915. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20191&pesq=Sylvia%20de%20Leon>. Acesso em: 10 nov 2018.
- LEON, Sylvia de. “Sobre o feminismo”. *Revista Careta*, n. 319, 1 ago 1914. Disponível em: Careta (RJ) - 1909 a 1964 - DocReader Web (bn.br). Acesso em: 10 dez 2020.
- TELLES, Norma. “Escritoras, escritas, escrituras”. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil* (Org.). 10 ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013, p. 401-442.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

---

**Mulheres Ilustres do Brazil, de Ignez Sabino:  
a escrita de dicionários como forma de resistência**

Antonia Rosane Pereira Lima (UEFS)<sup>1</sup>

**Notas sobre a autora**

Antes de tratar sobre a obra objeto deste estudo, faz-se necessário contextualizar as informações sobre sua autora, tendo em vista que ela ainda é pouco conhecida no meio acadêmico e entre os leitores de literatura brasileira. Assim, Zahidé Muzart (2000), em sua coletânea “Escritoras brasileiras do século XIX”, organizada em parceria com outras pesquisadoras, no verbete sobre Ignez Sabino, traz informações sobre sua origem, bem como considerações sobre suas produções. Em relação aos dados de sua vida, consta que Sabino nasceu em Salvador, estado da Bahia, em 31 de dezembro de 1853 e faleceu no Rio de Janeiro em 13 de setembro de 1911<sup>2</sup>. Seu nome de batismo é Maria Ignez Sabino Pinho Maia.

Conforme enfatiza Muzart (2000), a escritora escreveu poesia, romance, conto, biografias. Suas principais obras são: o livro de poemas “Aves libertas”<sup>3</sup>, publicado em 1887, quando ela estreou na literatura, abordando a temática abolicionista (um ano antes da abolição da escravatura no Brasil); o livro de poemas “Rosas Pálidas” também publicado em 1887, assim como o livro de versos intitulado “Impressões”, lançado no mesmo ano; em 1891 foi a vez da coletânea de contos/crônicas e poesias com o título “Contos e lapidações”; em 1903 foi lançado o livro de literatura infanto-juvenil “Noites brasileiras”. De acordo com a pesquisadora, com a publicação desta última obra, Sabino ingressou como sócia-correspondente do Instituto

1. Graduada em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas – pela UNEB; Mestra em Estudos Literários pela UEFS; Docente de Língua Portuguesa e Literatura na Rede Estadual de Educação da Bahia.
2. Affonso Costa (1930) menciona a doença arterio-esclerose como responsável pelo fim da escrita de Ignez Sabino.
3. O exemplar não foi encontrado, apesar de constar registrado no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da USP.

Arqueológico e Geográfico Pernambucano<sup>4</sup>, fato até então inédito para uma mulher brasileira.

O engajamento de Ignez Sabino no âmbito da escrita não ocorreu apenas em relação à publicação de livros. Ela também contribuiu, com a força de suas ideias, para jornais, revistas e periódicos, principalmente aqueles dirigidos por mulheres, tendo atuado em “Gazeta de Notícias”, “O País”, “O tempo”, “Gazeta da Tarde”, “Jornal do Brasil” e as revistas femininas: “A mensageira” (1887-1890), “Eco das Damas” (1879-80) e “A família” (1888-89), “Corimbo”, “Diário da Bahia”. Conforme explica Susan Quinlan (1999), tal atividade jornalística perpassou os estados de Pernambuco, Alagoas, Rio de Janeiro e São Paulo. Na Europa, também contribuiu para a imprensa em Portugal.

De acordo com Quinlan (1999), o fato de essa escritora ter vivido em várias capitais do país e na Europa, fez com que ela adquirisse grande sensibilidade no âmbito político, bem como lhe possibilitasse acessar informações sobre as escritoras que compõem seu livro “Mulheres illustres do Brazil”.

Ainda sobre o conjunto de sua obra, Affonso Costa (1930) afirma que Sabino publicou um romance chamado “Alma de artista”, porém nenhuma pesquisadora tenha conseguido encontra-lo. Já Muzart (2000) cita outras duas publicações, “Através dos meus dias” e “Esboços femininos memórias”, também não encontradas. Maria da Conceição P. Araújo (2008) afirma que esse último título diz respeito, na verdade, ao nome de uma coluna escrita por Sabino no jornal carioca “A Estação” durante o período de abril de 1890 a março de 1891. Conforme menciona Araújo (2008), Sabino costumava publicar biografias, nessa coluna, sobre mulheres não só do Brasil, mas do mundo também.

De acordo com Affonso Costa (1930), em “Poetas de outro sexo”, Ignez Sabino foi uma escritora que possuiu um estilo único entre suas conterrâneas baianas, ressaltando que sua escrita não se assemelha com nenhuma outra.

Conforme salienta Quinlan (1999), Sabino se empenhou em defender os direitos das categorias que ela via como oprimidas na sociedade, ou seja, ela engajou-se em escrever a favor de indígenas,

4. Muzart cita, como referência para essa informação, o texto de Maria Clara da Cunha Santos, publicado em sua coluna “Carta do Rio”, no periódico *A mensageira*, São Paulo, a. 1, n. 10, 28 fev. 1898.

escravizados e, principalmente, mulheres. Sobre estas, a escritora procurou orientar as jovens para os estudos, defendendo a educação como meio de torná-las independentes e preparadas para a vida, além de abordar a questão do trabalho fora do ambiente doméstico. Isso na segunda metade do século XIX, momento em que havia muitas restrições em torno da vida das mulheres da alta sociedade<sup>5</sup>.

Aqui, cabe ressaltar que, a despeito de ainda conservar certos valores tradicionais cultivados pela sociedade da época, como a ideia de casamento e maternidade como precedente a qualquer outra atividade desempenhada pela mulher, bem como a defesa de valores morais e religiosos, Sabino se mostra à frente de seu tempo quando defende a instituição do divórcio no Brasil, a fim de libertar as mulheres de relacionamentos abusivos, para utilizar os termos de hoje, como quando ela narra, no conto “Angelita” – presente no livro “Contos e Lapidações” (1891) –, sua insatisfação por ainda não haver uma lei aprovada nesse sentido.

Nesse sentido, tendo em vista o cenário em que Sabino se encontrava, no qual predominavam valores morais conservadores, não havia espaço para que uma mulher fosse desconstruída desses ideais. Sobre esse contexto histórico, afirma Sinéia Silveira:

[...] Inês Sabino promove rupturas em relação ao pensamento da época, produzindo contos, romances, artigos jornalísticos, biografias, textos memorialísticos e poemas que versam sobre temáticas controversas, problematizadoras da condição das mulheres. Seus textos demarcam um território literário feminino em um século caracterizado pelas hierarquias de gênero, numa sociedade que, mesmo experienciando novas formas de ver o mundo, em um momento de quebra de paradigmas filosóficos, sociais, políticos e estéticos, reserva às mulheres um papel subalterno, aceitando seu prestígio social, de bom grado, apenas no recôndito do lar. (SILVEIRA, 2014, p. 7)

Desse modo, defendemos que Sabino rompeu com algumas barreiras impostas às mulheres de sua época, escrevendo para e sobre mulheres, promovendo uma espécie trabalho que superasse a exclusão promovida pelo cânone literário e protegendo os nomes de

5. É válido ressaltar que o contexto em que nos referimos diz respeito ao cotidiano das mulheres burguesas, pois aquelas oriundas da classe operária já estavam inseridas na esfera do trabalho para ajudar na economia doméstica.

autoras do apagamento, visto que “Mulheres Ilustres” ainda é uma referência nos dias de hoje para os estudos sobre literatura de autoria feminina. Nesse ínterim, Silveira (2014) chama atenção para a possibilidade de Ignez Sabino saber, de algum modo, que propagava algumas ideias conservadoras, mas, por outro lado, não via outra maneira de continuar publicando seus escritos se não fosse conivente com alguns posicionamentos vigentes na época.

Sobre esse período histórico no Brasil, o século XIX foi marcado por imposições feitas às mulheres, criando dificuldades em relação à sua atuação na esfera pública, principalmente no que diz respeito à produção literária. De acordo com Ívia Alves (2001), as mulheres que escreviam encontravam obstáculos até em definir sobre o que escreveriam, levando-se em consideração os intelectuais que detinham o poder dentro desse cenário de produção artística definiam os temas considerados intrínsecos ao pensamento feminino, como o amor romântico, o ambiente doméstico etc.

Segundo Norma Telles (1992), as escritoras, mesmo que de forma inconsciente, não se submetiam aos modelos de escrita predeterminados à sua escrita e burlavam tais padrões, mesmo que, muitas vezes, tivessem que utilizar pseudônimos para isso. Portanto, embora essas escritoras possam ter lançado seus escritos baseados em alguma temática comum a esse modelo de escrita feminina, elas conseguiram ir além dessa padronização, deslocando “a idealização da mulher, construída pela voz masculina, para as subjetividades de suas personagens” (ALVES, 2001, p. 13). Assim, muitas vezes suas personagens eram retratadas em suas rotinas desgastantes, oriundas de casamentos arranjados pelas famílias, o que as tornavam infelizes e circunscritas ao ambiente doméstico, o que era visto como um empecilho à liberdade da mulher.

Muitas dessas escritoras defendiam o acesso à educação igualitária entre homens e mulheres, já que estas, naquele período, ainda não frequentavam o curso superior. Conforme salienta Ívia Alves (2012), conquistando independência, elas não precisariam se submeter às imposições masculinas, conquistando seu espaço na sociedade e igualdade de direitos. Nesse aspecto, cabe transcrever o pensamento de Virginia Woolf (2014, p. 58), quando ela reafirma a importância de a mulher ter acesso a uma renda fixa para deixar de se vincular a um homem para sobreviver: “Portanto, não somente cessam o esforço e o trabalho, mas também o ódio e a amargura.

Não preciso odiar homem nenhum; eles não podem me fazer mal. Não preciso bajular homem nenhum; eles não têm nada para me dar”. Tal contexto, se fosse alcançado, retiraria a mulher do contexto de submissão em que vivia.

Zilda Freitas (2002) defende que a escrita literária foi um meio de retirar a mulher do ambiente privado, podendo ela saltar para a esfera pública e lançar mão de novas formas de pensar o feminino, diferente do modelo idealizado pelos intelectuais e transcritos em suas obras.

“A criação artística e, sobretudo, a literária, como élan de comunicação de sua vida privada com o público, através da palavra escrita, abre para a mulher uma fenda na muralha, revolve o estagnado cenário cultural masculino, apresenta-a a este mesmo cenário” (FREITAS, 2002, p. 121).

Segundo Ívia Alves (2005), apesar do número grande de escritoras que atuaram na esfera literária no período oitocentista, devido às barreiras impostas, foram poucas aquelas que publicaram mais de duas obras. E, mesmo as mulheres que tiveram vasta produção, elas foram alvo de um profundo apagamento que exerce influência ainda nos dias de hoje. Tal produção era vista, pela crítica da época, como de menor qualidade e, por esse motivo, não conseguiam alcançar o mesmo prestígio que as obras de autoria masculina. Assim, conforme aponta Woolf (2014): “A indiferença do mundo [...], não era, no caso dela, indiferença, mas hostilidade. O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: “Escreva se quiser, não faz diferença para mim”. O mundo dizia, gargalhando: “Escrever? O que há de bom na sua escrita?”” (WOOLF, 2014, p. 78).

### **“Mulheres Ilustres do Brasil” e seu legado para a literatura de autoria feminina**

Sobre a obra objeto deste estudo, “Mulheres Ilustres do Brasil”, Muzart (2000) chama atenção para a sua importância no âmbito dos estudos teóricos feministas e para a própria valorização da escrita de autoria feminina, ressaltando que tal trabalho merece destaque, dentre outros motivos, pelo fato de Sabino ter realizado uma importante pesquisa sobre as mulheres que se destacaram no Brasil em diversas áreas, desde o período Colonial até o século XIX, dando

destaque para as literatas, com sua publicação em 1899<sup>6</sup>. Ignez Sabino salienta que tem como missão:

resuscitar, no presente, as mulheres do passado que jazem obscuras, devendo ellas encher-nos de desvanecimento, por ver que bem raramente na humanidade, se encontrará tanta aptidão civica presa aos fastos da historia.

Faço, outrossim, salientar as que mais sobressaíram nas letras, a fim de que se conheça que houve alguém que amou a arte e viveu pelo talento, tirando-as, como as outras, da barbaria do esquecimento, para fazel-as surgir, como merecem, á tona da celebridade. (SABINO, 1996, p. IX, [sic])

Trata-se de um trabalho que representa uma valiosa fonte de pesquisa e, por esse motivo, serviu de referência para as obras publicadas posteriormente que buscam o mesmo objetivo: retratar nomes de escritoras em diferentes épocas e regiões do país que, em sua maioria, foram apagadas da historiografia literária, mas que possuem uma enorme contribuição para as letras do país.

Desse modo, em “Mulheres Illustres do Brazil” ([1899] 1996), Ignez Sabino trata de diversos nomes de mulheres que atuaram em causas sociais, políticas, que fizeram feitos heroicos, etc. As mulheres que damos destaque, neste estudo, são aquelas que se dedicaram à literatura. Nessa área, constam dezoito escritoras de vários estados brasileiros, sendo elas<sup>7</sup>: Rita Joanna de Souza, Lourença Tavares de Hollanda, Angela do Amaral, Beatriz Brandão, Nizia Floresta, Anna Lossio Seiblitiz, Baroneza de Mamanguape, Délia (pseudônimo de Maria Benedicta de Borghman), Maria Ribeiro, Barbara da Silveira, Delfina Benigna da Cunha, Corina Coaracy, Gracia Ermelinda, Albertina Diniz, Revocata dos Passos, Amalia Figuerôa, Laura Carolina e Maria Helena da Camara Andrade Pinto (conforme ordem de apresentação de Ignez Sabino).

Sobre essas escritoras, Sabino tentou descrever aspectos de suas biografias e buscou elencar trechos de suas obras publicadas, bem como citar o contexto histórico em que viveram. Porém, devido ao processo de ocultação dessa produção de autoria feminina no Brasil

6. Neste estudo utiliza-se a edição fac-similar lançada pela Editora Mulheres, datada do ano de 1996.
7. Optou-se por preservar a grafia original dos nomes das escritoras, conforme convenção ortográfica vigente na época.

do século XIX e períodos anteriores e à dificuldade que as mulheres enfrentavam para conseguir lançar seus escritos, muitos textos não foram possíveis de serem localizados, inclusive nos dias de hoje. Além disso, muitas informações sobre datas e locais de nascimento e morte também não foram acessadas por Sabino sobre algumas escritoras mencionadas em seu livro, dada a dificuldade de encontrar tais registros. A seguir serão descritas algumas informações trazidas pela escritora sobre essas mulheres.

Assim, sobre Rita Joanna de Souza, Sabino afirma que ela pertencia a uma família abastada, cujo pai não lhe privava de obter instrução. Além de escrever seus versos, a artista se aventurou pela pintura e pelo desenho. Há a informação subentendida de que a poetisa viveu em Olinda, Pernambuco, visto que há a contextualização dos acontecimentos que marcaram o estado no período colonial, sendo Olinda seu local de inspiração para as artes.

[...] ella trabalhava suficientemente, para, na sua mêsse de pensamentos intimos, escrever em verso ou em prosa, emquanto, outrossim, dava-se ao estudo da Historia, isso com grande escandalo das senhoras de então e do capellão seu confessor, um tanto avêssos a mulheres litteratas. (SABINO, 1996, p. 74, [sic])

Ao explicar sobre as fontes de sua pesquisa, em nota, Sabino elenca referências de escritores utilizados para obtenção de informações sobre Rita Joanna, como Norberto de Souza, Ferdinand Denis e Balthasar da Silva Lisboa. A biógrafa afirma que não foi possível ter contato com nenhuma de suas obras.

Sobre Lourença Tavares de Hollanda, Sabino inicia o verbete descrevendo o contexto político vivenciado na cidade de Olinda, então capital de Pernambuco, em meados do século XVII. Ela afirma que a escritora em questão nasceu no fim desse período, tendo vivenciado, no início do século posterior, a Guerra dos Mascates, quando seus dois irmãos foram combater e se tornaram prisioneiros. Nesse momento, ela usou a escrita para interceder por eles e por outros conterrâneos que estavam na mesma situação, em uma carta dirigida ao Duque de Cadaval, as pedir por sua liberdade. Segue um trecho dessa solicitação:

Atenasados nas rigorosas prisões, em que estiveram perto de dous annos, com as maiores injurias de palavras mais soltas, que

pode licenciar a má vontade, e com outros apertos tão cruéis e tão tyrannos que possúa qualquer entendimento em o quanto a maldade dos homens se estende, e se dilata, pois sem mais culpa que uma, e muitas falsidades erguidas, por estes se vê a innocencia condemnada, não só a dos meus irmãos, mas d'outros muitos que com eles se veem perseguidos e atormentados e infamados de traidores pelos homens de Recife [...]. (SABINO, 1996, p. 86, [sic])

Nesse sentido, vê-se que a mulher do passado já possuía consciência do poder da escrita para se conquistar aquilo que almejava, ou seja, a escrita tem poder e muitas escritoras utilizaram-se dela para buscar espaço na produção literária e divulgar seus pensamentos, embora o sistema patriarcal tenha dificultado esse processo.

Antes de abordar as informações sobre Angela do Amaral, Sabino descreve as atividades culturais que ocorriam no período colonial. Ela cita a Academia dos Seletos como um evento que reunia políticos e literatos, bem como as mulheres da alta sociedade. Conforme menciona, a escritora fez parte de reuniões dessa instituição, sendo recebida com muito entusiasmo pelas pessoas presentes e considerada, naquele contexto, a primeira poetisa brasileira. Segue, abaixo, um soneto de Angela do Amaral direcionado ao general Gomes Freire de Andrade:

Illustre General... vossa excellencia,  
 Foi por tantas virtudes merecida  
 Que sendo já de todos conhecida  
 Muito poucos lhe fazem competenciaia.  
 Se tudo obraes por alta intelligencia  
 De Deus tendes, a graça adquirida,  
 Do monarca, um affecto sem medida  
 E do povo, uma humilde obediencia.  
 No catholico zelo a lealdade  
 Tendes vossa esperança bem fundada  
 Que na presente e na futura idade  
 Ha de ser a virtude premiada  
 Na terra com feliz serenidade  
 E no céu, com a gloria eternisada.

(AMARAL *apud* SABINO, 1996, p. 105-106, [sic]).

Percebe-se o desejo de exaltar as virtudes do general, que, segundo Sabino, protegia a poetisa a admirava, ela que, segundo a mesma autora, foi cega desde o nascimento. A biógrafa não menciona

informações sobre datas de nascimento e de morte, nem o local de origem, mas afirma que seus textos encontram-se publicados no jornal “Jubilos de America”.

As informações sobre Beatriz Brandão são de que ela nasceu em Ouro Preto, Minas Gerais, em 27 de julho de 1779 e faleceu em 1860, obteve apenas instrução primária, sendo privada pelo pai de alcançar uma educação mais elevada. Apesar disso, conta Sabino que ela teve ajuda de um amigo da família para aprender as línguas francesa e italiana. A biógrafa cita as obras publicadas por Beatriz: “Contos da Mocidade”, “Lágrimas do Brasil”, “Odes”, “Canções”, “Cantadas” e uma obra no gênero dramático que, conforme afirma, foi objeto de representação na coroação de Pedro I. Segue abaixo um de seus sonetos:

Vôa, suspiro meu!... vae diligente,  
 Buscar os lares ditosos onde mora  
 O terno objeto que a minh'alma adora,  
 Por quem minha afeição, seu feito sente.  
 Ao meu bem, avezinha, docemente  
 Não perturbes seu somno nesta hora,  
 Em que o amante fiel, saudoso chora,  
 Durma talvez pacifico e contente.  
 Aos ares que respira, te mistura.  
 Seu coração penetra, nelle inspira,  
 Sonhos de amor, imagens de ternura.  
 Apresenta-lhe a amante que delira,  
 Em seu candido peito amor procura,  
 Vê, se tambem por mim, terno suspira.

(BRANDÃO *apud* SABINO, 1996, p. 111, [sic]).

Percebe-se, desse modo, que as mulheres brasileiras também atuaram na poesia, escreveram sonetos, trataram de temas comuns aos poetas do gênero masculino, embora elas tenham sido excluídas da historiografia em detrimento da inserção masculina no cânone literário.

A descrição de Nísia Floresta Brasileira Augusta é destacada por Sabino como uma das grandes representantes da literatura de autoria feminina no Brasil, tendo em vista a sua vasta produção e sua defesa pela emancipação feminina, dentre outros assuntos tratados por ela. Ela começa o verbete da seguinte forma: “É-me impossível, ao escrever este nome, não sentir a vassalagem que o espirito rende ao talento culto como era o della. Não exagero; as suas obras

ahi estão na Bibliotheca Nacional” (SABINO, 1996, p. 171, [sic]). Essa fala demonstra que Sabino tinha noção do valor que Nísia Floresta possuía no âmbito cultural brasileiro e hoje essa escritora é considerada uma precursora do feminismo neste país.

As informações sobre a vida dessa escritora, trazidas por Sabino, são sobre o estado de nascimento, Rio Grande do Norte, e seu ano de morte, 1877, em Nice<sup>8</sup>, França, local onde morou com a família. Há também a menção ao fato de que Nísia atuou como professora, quando estava no Brasil, e também ministrou conferências em defesa da abolição da escravatura e fim do regime monárquico, motivos que a levaram a ser perseguida. Citando as publicações de Nísia, Sabino a defende dos discursos contrários ao seu posicionamento, enfatizando sua importância de sua obra, como quando lançou o poema “A lágrima de um Caeté” (1849), que aborda a questão indígena em oposição à exploração sofrida nas mãos do colonizador. De acordo com Sabino:

Ella por força havia provar que era brasileira; os seus primeiros livros, têm esse capitoso arôma que se infiltra no Brazil, sobre tudo na poesia do Norte. A litteratura feminina, quanto á mim, é muito subjectiva; tem em si um quê de original, sobre tudo a nossa, que não se confunde com outra qualquer (SABINO, 1996, p. 175, [sic]).

Conforme se percebe, Nísia Floresta foi uma das poucas mulheres escritoras do século XIX a serem reconhecidas ao longo de sua vida e também nos dias de hoje, no Brasil. Ela foi mencionada em jornais da época e possuía, entre seu círculo de contatos, grandes nomes de intelectuais, como Victor Hugo e Auguste Comte. Em trecho trazido por Sabino, Nísia afirma: “[...] a escravidão é a obra maldicta pela sciencia, pela religião e até pela politica. Ella embrutece a intelligencia do senhor, corrompe-lhe o coração e mais tarde até mesmo o proprio character” (FLORESTA *apud* SABINO, 1996, p. 117, [sic]).

Outra escritora mencionada em “Mulheres Illustres” é Anna Lossio Seiblitiz, cujo local de nascimento é descrito como o Rio de Janeiro, no dia 06 de novembro de 1830 e falecida em 1877. Como não podia deixar de reforçar o quão o sexo feminino foi alvo de censura, Sabino salienta: “Fidalga de origem, educaram-n’a com todas

8. Nelly Novaes Coelho, em “Dicionário crítico de escritoras brasileiras” (2002), afirma que Nísia Floresta faleceu em 24 de abril de 1885, em Ruon (França).

as virtudes do lar doméstico, mas com todos os preconceitos de sua raça” (SABINO, 1996, p. 179, [sic]). Sabino afirma que ela publicou textos relacionados à temática religiosa. Entre suas obras, destacam-se “Historia do nascimento de Jesus Christo”, “O sagrado caminho da Cruz”, “Historia da vida de Maria Santissima” e os “Cantos Religiosos”. Segundo ela, a escritora colaborou em revistas e jornais, como “Correio Mercantil” e “Brasil Histórico”.

A próxima escritora descrita é a Baronesa de Mamanguape, pseudônimo de Carmen Freire. Não há informações sobre seu nascimento, apenas o ano de sua morte, 1891. Sabino afirma que ela publicou seus versos na “Gazeta de Notícias”, no período imperial brasileiro. Segue um de seus poemas:

A perola  
 Oh! tu que habitas entre os invios mares,  
 Perola rara de nitente alvura,  
 Cópia divina de imortal candura,  
 Deusa occulta em marítimos altares.  
 Desprende-se dos nítidos collares,  
 Transforma-te em humana creatura,  
 Então, mulher, prodigio de esculptura,  
 Como o teu amor afasta-me os pezares.  
 Sê tu o alento, o poderoso veio  
 Que penetrando a curva do meio seio  
 Torne a minh'alma ardente e venturosa.  
 E mostrando-me as formas peregrinas,  
 Visão da noute, em sonhos côr de rosa,  
 Vibra em meu seio inspirações divinas.

(MAMANGUAPE, *apud* SABINO, 1996, p. 188-189, [sic]).

Sabino (1996, p. 188, [sic]) descreve o estilo dessa escritora como composto de versos “doces, fluentes, harmoniosos, naturaes, sem com tudo darem margem a que se esperasse della esses poemas que ficam e se decoram, pois que não temos suficiente meio, para atrevidas expansões...”.

Sobre Délia, pseudônimo de Maria Benedicta de Borghman, temos as datas de nascimento e morte, 25 de novembro de 1853, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e 15 de maio de 1896, respectivamente. Pertenceu a uma família de posição social elevada, colaborou para periódicos, como a “Gazeta da Tarde” e “O Paiz”. Sua obra mais conhecida é o romance “Lésbia”, descrito por Sabino como seu

melhor trabalho. Concluindo o verbete, a biógrafa afirma: “A litteratura por em quanto entre nós, é mal comprehendida sei, mas, se não obscurecer o merecimento da mulher escriptora, o nome da Délia, tem direito a ser lembrado” (SABINO, 1996, p. 198, [sic]).

Maria Ribeiro é descrita como uma das escritoras que se destacaram no gênero dramático. “Espirito culto, rodeiada pelo que havia de melhor entre os collegas do seu tempo que lhe frequentavam a casa, ensaiavam certames litterarios, experimentando as aptidões mentaes de cada membro” (SABINO, 1996, p. 202, [sic]). Sabino também afirma que, certa vez, Maria Ribeiro reuniu Machado de Assis, dentre outros escritores, em sua casa para ouvirem um de seus dramas, “Os cancos sociaes”, momento que lhe rendeu muitas admirações. Não há informações sobre data de nascimento e morte, nem trechos de suas obras.

Bárbara Heleodora da Silveira é mencionada como mineira, poetisa, que viveu no período colonial, no século XVIII. Sabino afirma que ela escrevia conselhos, em forma de versos, para que seus filhos os decorassem e fossem educados a partir deles. Segue trecho de um desses escritos:

Meninos, eu vou dictar  
 As regras de bem viver,  
 Não basta somente ler,  
 É preciso ponderar.  
 Que a lição não faz saber,  
 Quem faz sabios é o pensar.  
 Neste tormentoso mar,  
 De ondas de contradicção  
 Ninguem soletra feição  
 Que sempre se ha de enganar,  
 Das caras, aos corações,  
 Ha muitas leguas que andar.  
 Sempre vos deveis guiar  
 Pelos antigos conselhos  
 Que dizem que a ratos velhos,  
 Não ha modo de os caçar,  
 Não boteis ferros vermelhos,  
 Deixae um pouco esfriar.  
 [...]  
 (SILVEIRA *apud* SABINO, 1996, p. 216, [sic]).

Aqui se percebe o uso da literatura como meio de educação doméstica. Dando seguimento à listagem de escritoras, outro nome mencionado por Sabino é Delfina Benigna da Cunha, que nasceu em 17 de junho de 1791, na estância do Pontal de S. José do Norte, Rio Grande do Sul. É descrita como a segunda “Musa Céga”, que faleceu em 1857. “Muito inteligente, a despeito da sua desgraça, principiou a ver com a vista interior, outro muno completamente novo para si” (SABINO, 1996, p. 220, [sic]). Em seus versos, ela expõe a vontade de enxergar, como se percebe no seguinte poema:

Vinte vezes a lua prateada  
 Inteiro rosto seu mostrado havia  
 Quando terrível mal que já soffria,  
 Me tornou para sempre desgraçada.  
 De ver o céo e o sol sendo privada  
 Cresceu a par de mim a magua ímpia  
 Desde então a mortal melancolia  
 Se viu no meu semblante debuxada.  
 Sensível coração deu-me a natura  
 E a fortuna cruel sempre commigo  
 Me negou toda a sorte de ventura.  
 Nem sequer um prazer breve consigo,  
 Só para terminar minha amargura,  
 Me aguarda triste e sepulcral jazigo.

(CUNHA *apud* SABINO, 1996, p. 223-224, [sic]).

Essa é uma das poucas escritoras que alcançou fama entre o público leitor e intelectual da época. De acordo com Sabino, após a perda dos pais, ela se mudou para o Rio de Janeiro, onde contou com a ajuda de Beatriz Brandão, também mencionada na coletânea em estudo.

Sobre Corina Coaracy, Sabino afirma que ela foi uma das que mais se sobressaíram entre as letras femininas do seu tempo. Mesmo não tendo nascido no Brasil, foi nesse país que ela atuou, devido ao cargo de seu pai como cônsul americano. Ela nasceu nos Estados Unidos, em 18 de abril de 1858 e faleceu em 21 de março de 1892, tendo trabalhado como professora particular no Brasil. Também fez traduções que mandava para jornais. Sabino não menciona trechos de obras da escritora, apenas menciona o seguinte fato:

Com o marido, colaborou no drama historico *Moema*, que foi le-

vado á scena e sempre a trabalhar, escreveu tambem na *Cidade do Rio*, no *Correio do Povo*, e depois n’*O Paiz*, na secção de chronista, onde semanalmente no seu – A Esmo – sahidos aos domingos, apreciava-se a sua fôrma de dizer, narrando factos semanaes politicos, ou não (SABINO, 1996, p. 231, [sic]).

Gracia Hermelinda é descrita como uma jovem filósofa que já era considerada um fenómeno aos dezessete anos de idade, tendo recebido excelente educação literária pelo pai, José Raymundo da Cunha Mattos. É caracterizada como a primeira filósofa brasileira e, segundo Sabino, ela possuía o desejo de que as mulheres escritoras obtivessem o reconhecimento merecido por seus trabalhos. Não informações sobre sua biografia.

Albertina Diniz, outra escritora retratada por Sabino que, conforme esta explicita, já era instruída e atuava como ilustradora aos dezesseis anos, era filha de Senhorinha Diniz, professora e proprietária do jornal “Sexo feminino”, do qual Albertina colaborava. Era mineira e trabalhava para auxiliar nas despesas domésticas, já que sua mãe era viúva. Também foi tradutora no jornal de modas “A Estação”. Escreveu em prosa e em verso. Sabino traz como exemplo de suas obras o livro de poesias “Rosas de Maio” (não encontrada, assim como outros trabalhos seus) e “Margarida”, literatura dramática.

Para finalizar sua pesquisa com nomes femininos que contribuíram para as letras brasileiras, além de outras áreas, Sabino menciona mais quatro poetisas, sendo as duas primeiras oriundas do Rio Grande do Sul, Revocata dos Passos e Mello e Amalia Figuerôa. Estas deixaram seus nomes registrados na história de seu estado. O seguinte poema é de autoria de Amalia Figuerôa:

Esperança  
 Como na moita de espinhos  
 Desabrocha o branco lyrio,  
 Assim a esperança em nossa alma,  
 Alveja mais no martyrio:  
 Branca luz que só se apaga  
 Á luz pallida do cirio!  
 A esperança com as dôres  
 Sempre vai-se entrelaçar;  
 No proprio pranto ella brilha,  
 Como um pharol sobre o mar.  
 – Flôr que nasce no rochedo

E que a chuva faz brilhar.  
 Assim na idéa a illusão  
 Vai mil quadros desdobrar;  
 E, quando a realidade  
 No chão os faz desabar,  
 Resta Deus! – E a esperança  
 Nos manda para o céu olhar.  
 E passa a vida... o destino  
 Não muda o que decretou!  
 As flores nascidas hontem  
 O sol de hoje as murchou...  
 Só a esperança persiste,  
 Luz que jámais se apagou!

(FIGUERÔA *apud* SABINO, 1996, p. 272, [sic]).

Tal poema denota um tom de melancolia, mesmo o eu poético defendendo a esperança e se apoiando na religiosidade como meio de sobreviver aos problemas surgidos. Posteriormente, Sabino traça comentários sobre Laura Carolina, que muito jovem já havia despertado para a escrita literária. “Laura Carolina, artista, nervosa, sensível, alma aberta ás grandes emoções, edição rara no seu sexo, tinha em si a musica dulcissima da poesia, em periodos de entusiasmo e de tristeza” (SABINO, 1996, p. 273, [sic]). De acordo com Sabino, Laura não teve seu amor concretizado com um jovem de que ela era apaixonada, devido à não aceitação por parte de sua família, o que a abalou profundamente. Não há informações sobre sua biografia, apenas pistas de que ela faleceu jovem. Segue um trecho de seus versos:

Meu coração  
 A. F.)  
 Não vêdes a flôr mimosa  
 Que se ostentava garrida?  
 Se alguem na haste lhe toca,  
 Como ella fica pendida  
 Não vêdes o cedro altivo  
 Curvar o tronco ao tufão,  
 E depois, como o captivo,  
 Roçar a fronte no chão?  
 Não vêdes a sensitiva  
 Cujas folhas delicadas,  
 Té no halito d’uma diva  
 Retrahem-se agastadas?  
 Assim pois – meu coração –

Sensitiva, cedro e flôr,  
 Todo altivez e ternura,  
 Só precisava d'amor!  
 [...]

(CAROLINA *apud* SABINO, 1996, p. 274, [sic]).

Após tratar da tristeza vivida por Laura Carolina, tem-se a descrição da última poetisa apresentada por Ignez Sabino, que diz respeito a Maria Helena da Camara Andrade Pinto, nascida em Rio Grande do Sul. Frequentadora da alta sociedade, que educava sua única filha com excelente instrução, assim como seus pais lhe ofertaram. Sobre o gênero em que escrevia, consta que essa escritora se aventurou pelas comédias em prosa e em versos, as quais eram dedicadas exclusivamente à filha, Alice, que recitava para as amigas. Após adoecer, seus escritos vieram a público por intermédio de sua filha, que almejava angariar recursos para tratar da saúde da enferma. Segue um deles:

#### A Liberdade

Com o mundo nasceu a fada peregrina:  
 O giro de seu vôo, se estende á immensidade,  
 Não tem patria, nem leis, abrange o mundo inteiro,  
 Aspira ao infinito; seu nome é - Liberdade.  
 É sempre bela e nobre: ás vezes pavorosa,  
 Ruge como a panthera que luta fratricida,  
 E a mão que arranca os ferros de misera oprimido  
 Quebra o sceptro dos Reis e os leva de vencida  
 Ou grande e soberana nas margens do Ypiranga,  
 Ou meiga e carinhosa na mente do galé.  
 A dilecta de povo arrasta em suas vestes  
 O porvir das nações e o symbolo da fé.  
 Mas, quando fatigada das luctas gigantescas,  
 Ao mais modesto lar se acolhe a Liberdade,  
 O misero captivo, transforma em homem livre,  
 A fada muda o nome, e o nome é - Caridade!...

(PINTO *apud* SABINO, 1996, p. 277-278, [sic]).

Conforme salienta Sabino, a escritora não divulgava sua produção devido ao posto ocupado por seu esposo no âmbito político, deixando-a apenas à apreciação da família. Um amigo da família foi o responsável por convencê-la a publicar seus escritos, o que ocorreu com o lançamento da obra chamada "Violetas". E assim

são concluídas as duzentas e oitenta páginas de estudo feito sobre as mulheres brasileiras que viveram desde o período colonial até o século XIX, empreendido por Ignez Sabino em seu desejo tornar as escritoras citadas reconhecidas em seu tempo e na posteridade.

Pode-se dizer que Inês Sabino foi uma das pioneiras no Brasil ao elaborar um trabalho de resgate de nomes femininos que contribuíram para a formação da identidade do país, seja no âmbito político, social e, principalmente, literário. Salienta-se sua importância, nesse sentido, tendo em vista que os estudos anteriores a esse foram escritos, em geral, por estudiosos, homens, que mencionaram algumas dessas mulheres em seus dicionários, mas sem atribuir a importância que tiveram no processo de consolidação de uma literatura no país.

Para se ter uma ideia do quanto tal obra influenciou os estudos críticos sobre literatura feminina, é só fazer uma observação acerca das referências e citações a Ignez Sabino e seu dicionário nas obras posteriores que se dedicaram à escrita sobre vida e obra de diversas escritoras brasileiras até o século XIX. E o que todos esses estudos têm em comum é o desejo de valorização da escrita feminina e do esforço por elas empreendido para fazer valer a sua voz em um contexto patriarcal e segregador.

Nesse sentido, algumas obras que utilizam “Mulheres Ilustres do Brasil”, de Inês Sabino, como referência para a abordagem sobre escritoras do passado, bem como citam sua autora como um exemplo de pesquisadora que se dedicou ao resgate desses nomes, são: “A mulher rio-grandense: escritoras mortas” (1907), de Andradina de Oliveira; “Mulheres de ontem? Rio de Janeiro – Século XIX” (1989), de Maria Thereza Caiuby C. Bernardes; “Dicionário de Mulheres” (1999), de Hilda Agnes Hübner Flores; “Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado” (2000), de Schuma Schumacher e Érico Vital Brazil; “Escritoras brasileiras do século XIX” (2000), de Zahidé Lupinacci Muzart e “Dicionário crítico de escritoras brasileiras” (2002), de Nelly Novaes Coelho

Sobre isso, Heloisa Buarque de Hollanda introduz seu livro “Ensaístas brasileiras” (1993) enfatizando não ser ele um trabalho inédito no campo da literatura feminina no Brasil, visto que as mulheres, desde muito tempo antes, já haviam despertado para a importância de registrar os escritos e as biografias de escritoras que dedicaram sua vida para as letras, seja em coletâneas, antologias ou

dicionários, dentre outros meios. Essas obras feitas por mulheres representa uma resistência ao cerceamento provocado pelos intelectuais e uma forma de reivindicar um espaço negado até então. Assim, sobre os dicionários produzidos pelas pesquisadoras e iniciado por Ignez Sabino, Hollanda afirma:

Um aspecto que merece atenção neste impulso feminino recorrente de organização do trabalho e da prática das mulheres é, sem dúvida, a reivindicação, para si, do “direito de classificar”, ou seja, de intervir na própria lógica estrutural da constituição do cânone literário, cujos critérios de exclusão e inclusão, de valor e legitimidade, são dados tidos como “naturais” e determinados por uma tradição histórica milenar e inquestionável (HOLLANDA, 1993, p. 14).

Pode-se perceber, nestas obras pioneiras da prática da crítica feminina, o eixo central da preocupação com a lógica do “silenciamento” na construção da série literária, marcando uma tendência, de claro acento político, em denunciar e tentar romper com a estigmatização da presença feminina na literatura. A idéia de “recuperar uma presença” pode ser observada nas introduções destes trabalhos, pela insistência na procura de fotografias, desenhos ou ilustrações, marcas sempre desejadas e raramente reconstruídas. (HOLLANDA, 1993, p. 15-16)

A autora chama atenção para o fato de, em 1899, a escritora Ignez Sabino ter publicado seu dicionário de “Mulheres Illustres do Brasil”, o qual reúne grandes nomes de mulheres que participaram da formação do Brasil. De acordo com Hollanda (1993, p. 13), tal obra “revela um primeiro esforço, conforme afirma a autora, para tirar as mulheres da “barbárie do esquecimento”, projeto que será recorrente e mesmo sintomático da historiografia e da crítica literária femininas em geral”.

Nesse sentido, o papel de Ignez Sabino foi de extrema importância para os estudos posteriores que se dedicaram a resgatar nomes de escritoras brasileiras que ficaram esquecidas ou tiveram seus escritos perdidos e, conseqüentemente, foram invisibilizadas em suas atuações nas letras do país.

## Considerações finais

Ignez Sabino tinha consciência de que a sociedade patriarcal provocava a invisibilidade feminina mesmo quando alguma mulher se sobressaía em qualquer área. Isso se comprova por sua fala acerca das escritoras que se tornaram notáveis em sua época, mas, para que a posteridade as conheça, é preciso que alguém escreva sua biografia e exponha suas qualidades.

Conforme se percebe em um de seus pensamentos sobre a atuação feminina na sociedade, Sabino afirma: “A mulher não deve viver sómente pelas virtudes, nem pelas graças: ella deve, necessita, agir pela intelligencia, de accordo com os seus deveres moraes e cívi-cos...” (SABINO, 1996, p. IX, [sic]). Essa ideia demonstra a clareza do posicionamento da escritora em favor da liberdade feminina, alcançada através da instrução. Por isso ela possuía o interesse de divulgar nomes de escritoras de sua época, pelo desejo de que se tornassem conhecidas.

Com esse importante trabalho, Ignez Sabino colaborou para a preservação da história de muitas mulheres brasileiras que contribuíram de alguma forma para a sociedade, através do resgate de informações que compõem um panorama da história feminina do país. Em “Mulheres Illustres”, Ignez Sabino cataloga dados de diversas mulheres brasileiras em vários âmbitos da atuação em sociedade, desde o período colonial até o presente em que ela se encontra escrevendo. Nesse livro, não há uma organização por área, isto é, aquelas que escreviam não estão todas na mesma seção (escritoras ou literatas), mas distribuídas ao longo da narrativa, compondo um total de dezoito mulheres das letras. Sua importância é citada ainda hoje nos estudos sobre literatura de autoria feminina e escritoras do passado e Ignez Sabino deve figurar entre as mulheres que contribuíram para a preservação da memória literária feminina, na contra-mão do que os intelectuais da época pretendiam.

## Referências

- ALVES, Ívia. Liberdade e Interdição. *A produção de autoria feminina*. Pontos de interrogação. Vol. 2, n. 1, p. 120-135, Alagoinhas, jan.-jun. 2012.
- ALVES, Ívia. *Interfaces: ensaios críticos sobre escritoras*. Ilhéus: Editus, 2005.
- ALVES, Ívia. Suaves, mas resistentes. In: CUNHA, Helena Parente (et al) (org.). *Desafiando o Cânone (2): ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001, p. 11-19.
- ARAÚJO, Maria Da Conceição Pinheiro. *Tramas Femininas na Imprensa do Século XIX: Tessituras de Ignez Sabino e Délia*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?* Rio de Janeiro – Século XIX. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1989.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- COSTA, Afonso. Raro sentiu as injunções do amor: Ignez Sabino Pinho Maia. In: COSTA, Afonso. *Poetas de outro sexo*. Rio de Janeiro: [s/ed.], 1930, p. 107-126.
- FLORES, Hilda Agnes Hubner. *Dicionário de Mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999.
- FREITAS, Zilda de Oliveira. A literatura de autoria feminina. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (org). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002, p. 115-124.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAUJO, Lucia Nascimento (Orgs.). *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O que querem os dicionários?. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; ARAUJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 13-34.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. 2. ed. vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Inês Sabino. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. 2. ed. vol.

- I. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 591-615.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Mulheres do século XIX: história de um projeto In: REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena; PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Mulher e literatura*. Niterói, RJ: EDUFF, 1999, p. 788-791.
- OLIVEIRA, Andradina de. *A Mulher Riograndense*. 1 série. Escritoras Mortas. Porto Alegre: Oficinas Graphics da Livraria Americana, 1907.
- QUINLAN, Susan Canty. Apresentação. In: SABINO, Inês. *Lutas do coração*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p. 07-27.
- SABINO, Ignez. *Lutas do coração*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.
- SABINO, Ignez. *Mulheres Ilustres do Brasil*. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora das Mulheres, 1996.
- SABINO, Ignez. *Contos e lapidações*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1891.
- SABINO, Ignez. *Impressões*. II série. Pernambuco: Typographia Apollo: 1887.
- SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. *Dicionário Mulheres do Brasil*: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- SILVEIRA, Sinéia Maia Teles. *Múltiplas Faces Femininas da Tessitura Literária de Inês Sabino*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10. ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017, p. 401-442.
- TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.
- TELLES, Norma. Escritoras brasileiras no século XIX. In: GOTLIB, Nádia Battella (org.). *A mulher na literatura*. v. III. Belo Horizonte: UFMG, 1990, p. 127-135.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

## **A periferia tem dois gêneros: sexismo e cultura do estupro em *Capão Pecado***

Ariel Oliveira Leite de Souza (FURG)<sup>1</sup>

Giulia Guadagnini Barbosa (FURG)<sup>2</sup>

### **Introdução**

A literatura é uma das formas de arte mais elitizadas, estando restrita àqueles que tiveram acesso à educação formal. Além disso, o alto custo de publicação e de compra de livros a tornam um privilégio das classes sociais abastadas. Para maior parte da população brasileira, aquela denominada marginal ou periférica, o acesso à literatura é muito limitado e, mesmo quando este existe, esta dificilmente se vê representada nas obras tidas como canônicas.

O romance *Capão Pecado* (2000), escrito por Ferréz, vai na contra-mão dessa tendência ao propor uma literatura de mutirão, trazendo à tona diversas vozes marginalizadas. Na primeira edição da obra, publicada em 2000 pela Labortexto Editorial, essas vozes entrecortam a narrativa feita pelo autor. Neste ensaio, optamos por utilizar essa edição pelo fato de ela conter a proposta original do romance, sem os cortes presentes nas versões mais recentes. Nela, textos de Mano Brown, Cascão, Outraversão, Negredo e Conceito Moral abrem cada uma das cinco partes do romance, e fotos de Capão Redondo, feitas por diversos fotógrafos, a ilustram.

Voltado para periferia, focado em personagens marginalizadas, o ponto de vista adotado por Ferréz (2000) neste romance é bastante diverso do adotado pela literatura canônica. Não que esta ignore a existência de uma parcela marginalizada da sociedade brasileira, ao contrário, é frequente encontrar em romances aclamados o retrato de populações socioeconomicamente desfavorecidas. Entretanto,

1. Licenciada em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestranda em Letras, subprograma História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).
2. Licenciada em Letras Português pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestranda em Letras, subprograma História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

tal retrato é quase que exclusivamente feito por um ponto de vista não identificado com esta condição social. Em *Capão Pecado* (2000), a violência, a miséria, os conflitos e o abandono pelo estado experienciados por quem vive na periferia é narrado por um escritor que de fato conhece essa realidade. Segundo Ferréz, “a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

*Capão Pecado* (2000) faz parte da chamada Literatura Marginal que, segundo Ferréz, “é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo” (FERRÉZ, 2005, p. 12). O autor afirma ainda que a “Literatura marginal é a forma que você usa a linguagem e as pessoas que estão escrevendo o texto [...] você teve uma vivência diferente, você teve um estilo de vida diferente. Você merece ser enquadrado numa coisa que tenha a ver com você” (FERRÉZ, 2015, p. 80).

Embora de fato apresente um retrato autêntico da periferia, tendo em vista a vivência do autor enquanto homem marginalizado, *Capão Pecado* (2000) não representa, de fato, as diversas vozes periféricas, mas somente aquelas com as quais o autor se identifica: as de homens, cisgêneros e heterossexuais. A obra ora ignora, ora marginaliza e estereotipa vozes femininas e LGBTQIA+. Neste ensaio, tem-se como objetivo discutir o forte sexismo que marca o romance, destacando a presença da cultura do estupro na obra e apontando a redução das personagens femininas a um modelo dicotômico de feminidade que as divide entre santas e putas. Busca-se demonstrar que, apesar de seu compromisso em apresentar um retrato autêntico e multidimensional da periferia, o autor de *Capão Pecado* (2000) não é bem-sucedido por ignorar o fato de que esta tem dois gêneros.

## Os limites da representação

A presença feminina em *Capão Pecado* (2000) é bastante reduzida quando comparada à masculina. Dentre as principais personagens femininas, com voz ao longo do romance, destacamos Paula, a namorada do protagonista, e Dona Maria, sua mãe. Essas personagens são essenciais para a análise aqui proposta, uma vez que ilustram o sexismo que apontamos na obra. Diferente das personagens

masculinas, que são multidimensionais e complexas, a construção das personagens femininas ao longo dela é dicotômica, elas assumem o papel de santas ou de putas na medida em que são necessárias para o desenvolvimento das personagens masculinas.

Dona Maria representa um estereótipo de maternidade ligada ao sacrifício e a abnegação. É ela quem traz o sustento para casa, é ela quem prepara o almoço e serve o prato do filho, e é ela também que o cobre à noite, mesmo que isso signifique ceder o único cobertor que tem para poder se proteger do frio. Sua personagem só existe em relação ao seu filho Rael, nada sabemos dela a não ser aquilo que nos é narrado por ele, como vemos no excerto abaixo:

Um novo dia começara e Rael não conseguiu levantar quando percebeu que estava com duas coberturas, incluindo aquela que ele havia dado à sua mãe na noite anterior. Ele não conseguiu levantar imediatamente, pois teve novamente vontade de chorar. Virou de bruços e chorou como uma criança. Mais uma prova de amor de sua mãe, mais uma vez ela levantara de madrugada, o embrulhara com seu cobertor e ficara dormindo no frio (FERRÉZ, 2000, p. 101).

Ao longo da narrativa, a sua única função, além de dar conforto ao protagonista, é servir de contraponto à personagem de Paula, reforçando a dicotomia já citada. Quanto mais imaculada Dona Maria é, mais o caráter libertino de Paula se destaca. Nenhuma das duas personagens se desenvolve profundamente no decorrer do romance. A existência delas só se justifica para atender às necessidades físicas de Rael: a mãe o aquece e o alimenta; a namorada Paula realiza suas fantasias sexuais.

Desde a sua primeira aparição no romance, Paula é retratada através do desejo sexual que ela incita em Rael: “Foi atendido por uma bela garota de olhos castanho-claros, cabelo extremamente negro, rosto angelical e um corpo escultural. [...] Paula foi saindo e Rael olhou meio disfarçadamente, analisou sua saia minúscula e suas pernas bem torneadas” (FERRÉZ, 2000, p. 59). Ela é constantemente descrita como um corpo disponível para o uso dos homens que a cercam, seja Rael ou o melhor amigo dele, Matcherros, que a namora no início na narrativa.

O relacionamento de Paula e Macherros, inicialmente, coíbe a aproximação de Rael à moça, pois ele, e toda a sociedade em que ele está inserido, a vê como propriedade de seu namorado: “Rael

sempre recordava as frases ditas por seus amigos ‘Primeira lei da favela, parágrafo único: nunca cante a mina de um aliado, se não vai subir’” (FERRÉZ, 2000, p. 85). Entretanto, o fato de Paula ser namorada de seu amigo parece ser um dos elementos que a torna atraente para o protagonista, que a enxerga com um objeto a ser conquistado. Nesse sentido, há uma dupla objetificação da personagem:

Antes de Paula entrar em casa, eles ainda se beijaram longamente, Rael começou a acariciá-la novamente e ela percebeu que não daria para se controlar, o empurrou dizendo baixo que se continuasse a agir assim, alguém iria notar, alguém poderia ver, e isso poderia dar uma confusão dos diabos. Ele concordou e mesmo sem querer se afastou, ficou esperando ela entrar, pensava como poderia ter acontecido uma loucura daquelas, ela era fantástica, linda, cheirosa e muito gostosa, e ele era um filho da puta por ter feito isso com o melhor amigo. Mas, por outro lado, pensava, dane-se, o Matcherros cata um monte de mina por aí, o que ele quer? Ser o dono do mundo? (FERRÉZ, 2000, p. 104)

Uma das principais marcas da personalidade de Paula é a sua voluptuosidade que, enquanto está a serviço do prazer de Rael, é bem-vinda: “Ela o agarrou e o beijou com uma vontade desenfreada. [...] Só percebeu que a garota estava com um provocante vestidinho de seda branca quando o tirou, e em poucos segundos estava de joelhos, com a metade do seio de Paula na boca” (FERRÉZ, 2000, p. 102). Entretanto, no momento em que ela sente prazer no exercício dessa sexualidade, há um deslocamento do seu papel enquanto objeto de satisfação masculina, o que é tido como inaceitável pelo protagonista, que acredita que ela precisa ser punida. Ele, então, a estupra:

Rael a segurou pela cintura, levantou sua saia, abaixou sua calcinha quase rasgando-a e a penetrou violentamente. Ela soltou um grito, e ele, para calá-la enfiou dois dedos em sua boca, impedindo que o som saísse em sua totalidade. Paula nem tentou gritar mais, pois sabia que o parceiro era bem severo. Rael só tirou os dedos de sua boca quando sentiu vontade de dar-lhe na cara alguns tapas, e não demorou muito a puxar o cabelo da companheira com a outra mão, como se estivesse cavalgando numa égua selvagem. Paula sentia calafrios e alcançou o clímax mais de uma vez. Foi quando Rael viu que a amante estava gostando muito e que merecia um castigo, retirou seu pênis e colocou-o violentamente no ânus de Paula, que soltou um grito ainda maior que o primeiro, e tentou

empurrar o parceiro para trás; mas ele se recusou e disse baixinho com os lábios encostados em sua nuca.

- Fica quieta, você merece isso, a dor é só agora.

Ela respondeu ofegante.

- Cê tá doído, tira essa porra daí.

Mas Rael fingiu não escutar e fazia movimentos mais fortes, como se estivesse querendo matá-la. Paula chorava de dor, mas começou a sentir um leve prazer, e agora já não tentava mais empurrar o parceiro para trás, nem se inclinar para frente; só aceitava, como se fosse merecedora do tão grande castigo. Rael sentiu que estava na hora do seu alívio do prazer e virou a parceira ao contrário. Agora Paula estava de frente para o crime. Rael apoiou o membro em seu rosto, o fez penetrar em seus lábios e sentiu os dentes de Paula lhe arranharem a glândula. Rael movimentou-o lá dentro por alguns segundos e soltou toda sua ira; ela tentou recuar a cabeça, mas ele pôs as mãos em sua nuca e a obrigou a receber todo o líquido morno. Só quando já não restava mais nenhuma gota foi que Rael retirou-o, ela se curvou para expelir, mas ele segurou seu queixo e, levantando seu rosto, disse que ela não deveria fazer isso. Ela não insistiu no ato, levantou-se e deu-lhe um beijo na boca. Rael naquele momento percebeu que estava lidando com uma pessoa louca como ele, que ela era páreo para suas loucuras. Os dois deitaram-se na cama e ficaram mais alguns minutos se beijando e se acariciando (FERRÉZ, 2000, p. 143-145).

Pelo desenvolvimento da narrativa, fica claro que autor teve como intenção descrever uma cena erótica, entretanto, é dúbio se ele percebe que o que descreve é, na verdade, uma cena de estupro. Ao ler esse excerto, é impossível não lembrar dos enredos típicos de filmes pornográficos, em que a mulher, inicialmente, sente-se repelida pela iniciativa sexual do parceiro, mas que, eventualmente, demonstra gostar. Tal construção é tão comum que se tornou parte do imaginário coletivo, sendo um dos elementos que caracterizam a cultura do estupro.

Segundo Saffioti e Almeida (1995), “o gênero constitui uma verdadeira gramática sexual, normatizando condutas masculinas e femininas. Concretamente, na vida cotidiana, são os homens, nesta ordem androcêntrica, os que fixam os limites de atuação das mulheres e determinam as regras do jogo pela sua disputa” (p. 32). A violência é um elemento importante nesta normatização, sendo indispensável para manutenção da dominação feminina dentro do

sistema patriarcal. Daí a naturalização social da violência sexual, a que nos referimos aqui como cultura do estupro, porque a vítima encontra-se subjugada à violência que é sancionada pela sociedade, na qual “a impunidade dos homens grassa solta, em função da natureza visceral da dominação destes sobre as mulheres” (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p. 32).

Outro indicativo de que a cena do abuso sofrido por Paula tem a intenção de ser erótica, e não uma descrição de um estupro, é que anteriormente no romance há uma cena que descreve a violação de uma mulher, uma passagem que é construída de forma a não deixar dúvidas da não complacência dela. Nela, a personagem está tão embriagada que permanece desacordada ao longo de todo o ato, não sendo capaz de expressar prazer ou resistência, o que torna sua violação incontestável ao olhar do leitor. Além disso, o estuprador não é seu parceiro ou namorado, mas um estranho que vê na sua embriaguez, e no fato de ela estar desacompanhada - seu companheiro está no banheiro, também alcoolizado -, com uma oportunidade para violentá-la:

Elias Mineiro vai até o alojamento de Carimbê para ver se ele tem um rádio para emprestar, pois não estava conseguindo dormir, bate na porta e sente que está sem o trinco, entra e vê uma dona muito gostosa na cama, se acomoda ao seu lado e tenta acordá-la com uns beijinhos no rosto, mas logo desiste quando nota o cheiro forte de pinga. Elias Mineiro se levanta, vai até a porta, passa o trinco e ainda pensa que talvez Carimbê só esteja no banheiro e logo volte, mas olha para a dona e resolve arriscar. Também Carimbê era um tremendo cachaceiro, e se saísse com ele na mão levaria prejuízo na certa. Ele se aproxima da dona, retira sua blusa, seu sutiã, chupa seus peitos rapidamente, pois sente um forte cheiro de suor, retira sua calça e ri quando vê que a dona está de calcinha vermelha, ele retira seu pênis, põe a calcinha vermelha de lado e introduz, faz movimentos constantes durante meia hora, a dona nem se mexe, quando nota que está na hora de gozar, Elias Mineiro retira seu pênis e o coloca perto dos lábios da bela adormecida, goza no rosto da dona, se limpa na blusa da mesma, abre o trinco e sai (FERRÉZ, 2000, p. 123-124).

Ao compararmos essas duas cenas, notam-se outros elementos que apontam para uma forte presença da cultura do estupro em *Capão Pecado* (2000). Primeiramente, há a culpabilização da vítima. Quando se trata do crime de estupro, diferente do que acontece com

outros crimes, não apenas o criminoso, mas também a vítima, é julgada. Tendo em vista o controle exercido pelo patriarcado sobre o corpo feminino, especialmente sua sexualidade, seu histórico sexual determinará se ela poderá, ou não, receber o *status* de vítima, ou se ela será culpada pela violência que sofreu:

A civilização patriarcal votou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos abertamente ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento: para ela o ato carnal, em não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, queda, derrota, fraqueza; ela tem o dever de defender sua virtude, sua honra; se “cede”, se “cai”, suscita o desprezo; ao passo que até na censura que se inflige ao seu vencedor há admiração (BEAUVOIR, 1967, p. 122).

Nesse sentido, por Paula ser uma mulher sexualmente ativa, que consente em ter sexo com Rael, seus protestos em realizar determinados atos sexuais são ignorados. Ainda que a personagem diversas vezes diga “não” e peça para ele parar, mesmo que ele próprio diga que em determinados momentos teve que forçá-la, a relação não é vista como estupro porque Paula é promíscua e, portanto, não é vista como inocente no crime de que é vítima: “Paula se embarçou no começo, mas acabou fazendo coisas maravilhosas, parecia que estava acostumada há muito com aquilo [...]” (FERRÉZ, 2000, p. 103). Já a mulher embriagada na outra cena está desacordada, nada sabemos sobre quem ela é ou sobre seu passado sexual. Dessa forma é mais fácil percebê-la como uma vítima de violência sexual.

Além disso, enquanto a mulher embriagada é estuprada por um desconhecido, Rael é amigo de Paula, eles inclusive têm relações sexuais anteriormente ao estupro. Segundo Saffioti e Almeida (1995), “O contrato heterossexual [...] estabelece o controle da sexualidade feminina por parte do homem” (p. 31). Por isso, as mulheres são compelidas a manter relações sexuais com seus companheiros independente do seu desejo, elas apenas cedem já que não podem consentir a ter relações sexuais, uma vez que o consentimento pressupõe uma relação de igualdade que não pode ser obtida dentro de um sistema que coloca a mulher como inferior perante o homem. Assim, o fato de Paula, após protestos iniciais, ceder à vontade de Rael, não significa que ela consente com os atos realizados: “Paula chorava de dor, mas começou a sentir um leve prazer, e agora já não

tentava mais empurrar o parceiro para trás, nem se inclinar para frente; só aceitava, como se fosse merecedora do tão grande castigo” (FERRÉZ, 2000, p. 143). Assim, Paula cede e aceita a violação porque não possui o poder simbólico para resistir.

Se faz necessário destacar que Rael não é retratado como um homem violento ou machista ao longo do romance, há até excertos em que ele censura o comportamento de seus amigos. No excerto abaixo, por exemplo, o narrador afirma que Rael se sente desconfortável ao ouvir seu amigo descrever uma relação que tivera, junto de mais dois colegas, com a personagem Fátima, e ele critica o desrespeito com o qual eles a tratam. Entretanto, em uma de suas relações com Paula, ele age de forma muito similar, forçando-a a praticar sexo oral e ejaculando em seu rosto, mas nesse caso o leitor é informado que Paula gostou, mesmo que, inicialmente, tenha resistido a praticar o ato.

– Mano! Cê precisa vê, catamos a Fátima ontem e levamos lá pro Doce Mel.

Rael não estava a fim de ouvir aquela conversa, mas sabia que não tinha como fugir do amigo de trabalho e resolveu perguntar:

– *Catamos?* Com quantos ela foi ontem?

– Vixe, ladrão! Ela foi comigo, com o Pássaro e com o Amarelos.

– Nossa, que piranha, mano! E ela rendeu para todo mundo assim na maior?

– Que nada, mano. Eu catei primeiro e ela deixou eu dar uma colocada, mas não deu nem chance de eu tentar gozar, tá ligado? Ela tem mó medo, eu até tentei chavecar, mas ela teve que batê uma pra mim, pra completar o serviço.

– E os outros manos, Pássaro e o Amarelos, ficaram na seca?

– Que nada truta! Ela fez um boquete pros dois, e o Amarelos até gozou na cara da vadia.

– Cês são foda, hein, mano, puta que pariu! Precisa tirar a mina assim? (FERRÉZ, 2000, p. 91-92)

O romance de Ferréz (2000) tem como tema central a opressão de classes, já na introdução do livro o autor escreve uma dedicatória bastante irônica que diz “Querido sistema’, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa” (FERRÉZ, 2000, p. 19). Conforme afirma no manifesto *Terrorismo Literário* (2005), a literatura

marginal é “Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe a sua parte” (FERRÉZ, 2005, p. 10). A questão da desigualdade, da opressão pela classe, fica evidente no excerto abaixo:

Olhava a figura de sua doce mãe se dirigir ao fogão e girar o botão do fogareiro: o feijão estava pronto e o arroz seria o resto de ontem. Ela logo fez seu prato carinhosamente: arroz, feijão e mandioquinha frita. Rael começou a comer e, pensativo, chegou à conclusão de que, no serviço de sua mãe, ela não deveria passar de uma Dona Maria qualquer; aquela que cozinha bem, que trata os filhos dos outros bem, mas que dificilmente teria seu nome lembrado pela família que tanto explora seus serviços. E, num futuro certo e premeditado, aqueles garotinhos que ela ajudava a criar e a alimentar seriam grandes empresários como o pai, e com certeza, os netos daquela simples Dona Maria seriam seus empregados mal assalariados e condenados a uma vida medíocre (FERRÉZ, 2000, p. 94).

*Capão Pecado* (2000) é escrito com o explícito objetivo de fazer um retrato fidedigno da periferia, trazendo à tona múltiplas vozes marginalizadas. O problema é que nenhuma dessas vozes é feminina. Não só as mulheres reais não estão presentes entre os autores citados na escrita de mutirão que compõe as obras, mas as vozes das personagens femininas também são silenciadas. Nada sabemos sobre Dona Maria ou sobre Paula fora da perspectiva de Rael. Será que mesmo dizendo “não” diversas vezes e pedindo para Rael parar, Paula sentia prazer nas relações que tinha com ele? Será que a completa abnegação em favor do conforto do filho é tudo que há em Dona Maria, ela não teria anseios e desejos próprios? Se *Capão Pecado* (2000) se propõe a representar a periferia em suas múltiplas facetas, será que essas personagens representam a mulher periférica em sua totalidade?

A impressão que fica é que *Capão Pecado* (2000), para conseguir chegar onde almeja, faz uma série de negociações com a própria periferia. Fica explícito que o problema central da obra é a desigualdade entre os homens ricos e pobres, negros e brancos. Já as questões ligadas à opressão e violência de gênero são postas de lado, vistas como secundárias, como algo para se lidar depois. Calam-se as mulheres, pois os seus problemas não são importantes. Assim, a opressão sofrida pelo homem periférico se torna central, e a que

é infligida por ele à mulher periférica se torna marginal dentro do romance. Estereotipam-nas para deixar claro que, nesse momento, elas não serão as protagonistas dessa história.

Segundo Saffioti e Almeida (1995), o conceito de representação é ambíguo e frequentemente vem atrelado ao de ideologia. Esta, segundo as autoras, “consiste em um projeto de estruturação da sociedade por inteiro, segundo os interesses da classe social/categoria social. Desta forma, há ideologias de classe, de raça/etnia, de gênero [...]” (p. 48). Assim, dentro de cada uma dessas categorias há diferenciações que atendem às demandas de apenas parte delas, que podem ser conflitantes entre si. Ainda assim, a ideologia se apresenta como se tivesse sido elaborada em benefício da sociedade como um todo. Já a representação, ao contrário da ideologia, não aspira à universalidade, ela consiste em um conhecimento das relações entre o *eu* e o *outro*. “Re-presentar significa, pois, tornar a conhecer relacionalmente, situar de novo, ressignificar por referência a outros. Tanto as representações dos outros quanto as auto-representações são relacionais” (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p. 50). Deste modo:

[...] autores/portadores de representações têm do fenômeno representado um retrato inteiro e operativo. Cabe, desde logo, explicitar que a representação não se confunde com a vivência, mas se aproxima de refigurar a vivência. Trata-se das imagens que as vivências assumem no nível simbólico e de cuja elaboração o inconsciente, individual e coletivo, participa ativamente. A representação é assim uma alegoria. Mas não se pode perder de vista o fato de que a representação repousa sobre uma base material, como aliás também a ideologia, pois a base material condiciona um determinado tipo de relação social e, por sua vez, contribui para transformá-la (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p. 49).

A representação da periferia, em *Capão Pecado* (2000), é feita em relação ao centro, tendo em vista um sistema de opressão de classes. Ela é feita com base em uma ideologia que atende às demandas dos homens periféricos, enquanto as das mulheres periféricas são ignoradas. Ainda assim, a obra é apresentada como um retrato da periferia feito por indivíduos que vivenciam as realidades dessa sociedade. Desse modo, ao representar, o texto coloca-se facilmente em relação ao outro quando este é o centro, mas quando este outro é a mulher periférica, ele tem dificuldade no reconhecimento dessa outridade, porque tenta colocá-la como parte do *eu* sem, de fato,

considerar as suas demandas. Como colocado por Safiotti e Almeida (1995), a representação feita por Ferréz (2000) busca transformar a base material em que repousa, dando voz à periferia, mas, por falhar em enxergar as outridades que compõem a margem, acaba por perpetuar a opressão a que, em tese, se opõe.

### Considerações finais

“Falta alguém”. É assim que o livro *Capão Pecado* (2000) recebe o leitor, logo nas primeiras páginas. Em uma espécie de primeira dedicatória, Ferréz constrói para seu amigo, Marcos Roberto de Almeida, uma lápide. Ali constam duas datas, o que nos leva a refletir que o romance serve como uma homenagem a todos aqueles que morreram jovens e vítimas da desigualdade e da violência, seja em Capão Pecado ou não.

Falta alguém....  
 Mas ele não virá mais  
 As noites em claro  
 A roda de amigos em volta do Postinho  
 Falta alguém...  
 Para nos alegrar novamente  
 Cantar aquela música nova, que tinha escrito há pouco  
 Falta alguém...  
 Que vestia a humildade  
 Mas ele não virá mais  
 Sorrindo, querendo ver televisão na nossa casa  
 Tomando café, atento à tela

Marquinhos, meu amigo  
 Queria te dar um livro, mas como não posso, o dedico a você.

Marcos Roberto de Almeida  
 25.7.1975  
 22.8.1999

(FERRÉZ, 2000, p. 9)

Pensar sobre a falta, depois de tantos argumentos discorridos anteriormente, torna-se interessante, uma vez que ela só parece ser sentida ou levada em consideração quando são os homens o motivo do sentimento. A morte, é claro, é incontestável, muitas são as famílias

que perdem seus membros por conta da violenta máquina do poder que se abate sobre os centros e as margens, sendo que as últimas sempre saem mais arrasadas. Contudo, há outra falta no romance que parece não ser sequer sentida: a representação de mulheres que não existam apenas como posse ou extensão de homens perturbados.

Embora Ferréz (2000), de fato, apresente um retrato autêntico da periferia, tendo em vista a vivência do autor enquanto homem marginalizado, é preciso atentar que, para ser ouvido, o homem da periferia grita, e esse grito acaba por calar muitos outros sujeitos que ali também vivem e que importam.

Trata-se, sim, de uma autoria plural e compartilhada, uma vez que o livro abarca diversas texturas, como as fotos tiradas por moradores da periferia que ilustram as páginas, assim como os testemunhos dos diversos autores que abrem cada nova parte do livro. Contudo, não se trata de uma narrativa polifônica, pois apesar de carregar muitas vozes, elas não são divergentes no que dizem. Dessa forma, *Capão Pecado* (2000) não representa, de fato, as diversas vozes periféricas, mas somente aquelas com as quais o autor se identifica: as de homens, cisgêneros e heterossexuais.

O problema mais pungente parece ser a desigualdade entre os homens ricos e pobres, negros e brancos, enquanto as questões ligadas à opressão e violência de gênero poderiam ser um empecilho para se lidar depois, somente quando a situação anterior fosse resolvida. A ordem parece ser esta: o homem branco do centro oprime o homem negro da margem, e este oprime a mulher, branca ou negra da periferia. No final das contas, calam as mulheres, pois seus sofrimentos não são tão importantes assim, em um primeiro olhar. Deixam-nas trancadas em figuras estereotipadas porque a intenção é marcar que, nesse momento, suas vozes não contribuem para a luta, apenas atrapalham a questão central.

O que nos toca, apesar disso, é que, ainda que o autor traga para a narrativa a opressão de classe, ele o faz calando muitas vozes, essas femininas e LGBTQIA+. Ao falar de classe, o autor não abre espaço para se criar diálogos sobre a opressão de gênero, que determina que os personagens homens cisgêneros do romance sejam os únicos a possuírem profundidade, para além dos padrões rasos reservados para as figuras femininas.

O livro contribui, então, para um retrato, uma captura que estabelece um foco e o eterniza. Contudo, é preciso ter consciência de

que, na linha do horizonte, resta muito ainda para capturar, muitas vezes a serem ouvidas e legitimadas, vozes que não podem permanecer caladas e esquecidas.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – A experiência vivida*. Traduzido por Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, 1967.
- FERRÉZ: *Capão Pecado*. 2.ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- FERRÉZ, Terrorismo literário. In: FERRÉZ (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.
- PEÇANHA, Érica; HAPKE, Ingrid; TENNINA, Lúcia; MEDEIROS, Mário. *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. *Violência de gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.

## Maria Firmina dos Reis: Mulher e resistência no século XIX

Barbara Inês R. Simões Daibert (UFJF) <sup>1</sup>

Tatiane Carvalho de Morais (UFJF) <sup>2</sup>

### Introdução

O século XIX foi um período marcado por restrições que classificavam como inferior tudo que fugia ao considerado padrão. Essa classificação atingiu de forma combatente mulheres, classes trabalhadoras e colonizadas. A imagem de uma Europa branca, masculina, letrada e cristã acabou por aumentar o abismo cultural e social que se propagou mundo a fora. Diante desse contexto controverso surgiram os primeiros movimentos sociais como o socialismo, o sufrágio e a Nova Mulher. Como nos afirma Mary Del Priore em seu livro *A história das mulheres no Brasil*:

Nas últimas décadas do século XIX avançava a ideia da Nova Mulher. Esta ideia, muito difundida na Europa, vinha tentar substituir as esquisitices da mulher antiga, a solteirona da literatura ou a da opinião pública, sexualmente reprimida, sobra da onda matrimonial de sua geração, a velha tia morando às custas de um parente mais abonado e cuidando da casa pra ele. A nova mulher pretendia ser sexualmente independente, criticava a insistência da sociedade no casamento como única opção de vida. Tendo tido maiores oportunidades de estudo e desenvolvimento fora do casamento, privilegiava as carreiras profissionais. Às vésperas do século XX, essas ideias estavam difundidas por toda Europa e América do Norte. Na medida em que avançava nas profissões e ocupava espaço significativo no mercado de trabalho, a Nova Mulher, educada e sexualmente livre, acordou as *vozes da conservação*, que se ergueram para gritar em alto e bom som que tais ambições trariam enfermidades, esterilidade e a degeneração da espécie. (PRIORE, 2004, p.454)

1. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Docente na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
2. Mestranda do programa de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

O percurso percorrido até que a mulher pudesse ao menos tentar um posicionamento e buscar por seus direitos se deu de forma lenta e passou por diversos obstáculos, especificamente no Brasil do século XIX, onde mais do que nunca a herança dos colonizadores estabeleceu lugares a serem ocupados e nenhum deles citava as mulheres, exceto o lugar servil subjugado à dominação e razão masculina.

O século XIX foi considerado o século do romance e de acordo com Mary Del Priore, surgiram as primeiras narrativas pautadas em experiências originais e individuais. A inspiração para a escrita deixava as tradições antigas e buscava as indagações do próprio “eu”, estabelecendo um movimento de individualização. A leitura ainda era algo estabelecido pela divisão de classes, poder e sobretudo a divisão de gênero:

A leitura é o que transforma em obra as letras, frases e enredos. E a leitura é sempre determinada pelo lugar ocupado por um leitor na sociedade, num dado momento histórico. Portanto, é feita através do crivo de classe, raça ou gênero. Essas mesmas noções, de classe, raça e gênero são mutáveis e construídas no decorrer da história. Sendo assim, cada romance é um local de interseção de toda uma teia de códigos culturais, convenções, citações, gestos e relações. (PRIORE, 2004, p.424)

Enquanto o lugar da leitura segregava ainda mais a mulher na sociedade, surgia o mito do “anjo do lar” para mantê-la em permanente lugar de submissão. Caberia a ela zelar pelo seu lar e cuidar da nutrição e criação dos filhos e se ousasse transgredir esse limite, deixava o lugar de anjo e tornava-se traíçoeira. As oposições estabelecidas no século XIX se fortaleceram ainda mais e partiam de dualidades como homem/mulher até chegar ao superior/inferior. Diante da mentalidade e de toda organização da sociedade caberia à mulher sempre a última instância, o último lugar, pelo ser inferior que era. Destinada a uma vida de sacrifícios e servidão, presa a uma total ausência de história própria. “A mulher é musa ou criatura, nunca criadora.” (PRIORE, 2004, p.425)

Ao partirmos da Europa para o Brasil do Século XIX nos deparamos com situações que agitavam a sociedade como o movimento de independência e a mudança da capital da província. O Brasil oitocentista era absolutamente escravista e propagador das diferenças e lugares sociais.

O século XIX não via com bons olhos a participação de mulheres em movimentos revolucionários como guerras e rebeliões. Apesar disso durante a revolução farroupilha foram registradas participações ativas das mulheres nos sentidos prós e contra o movimento de separação da província. Jornais eram distribuídos, reuniões eram realizadas para discutir o movimento. Isso representava uma transgressão aos lugares sociais pré-determinados pela sociedade patriarcal que insistia em manter a mulher em constante local de ignorância, inapta a participar da vida pública e política nos lugares em que estavam inseridas.

As mulheres insistentemente encarceradas e minimizadas encontravam alternativas para transgredir o sistema patriarcal dominante, um grande exemplo disso foi a publicação do romance *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis, em 1859. O século do romance, finalmente alcançou a escrita de um exemplar escrito por uma mulher em território brasileiro. Uma ótica que fugia às representações literárias da época e que trazia questões que a cultura dominante ignorava.

Nascida em São Luís, em 1822, Maria Firmina dos Reis era filha mestiça e ilegítima, viveu numa casa de mulheres com a mãe, a avó e as irmãs. Foi professora e mestra régia (título conferido a professoras formadas e concursadas). Em 1847, foi a única aprovada em concurso para lecionar na Vila de Guimarães, promovendo instrução primária, e lá morou na casa da tia materna que possuía alguns recursos. Antes que pudesse se aposentar, Maria Firmina dos Reis fundou em Maçarico, um pequeno vilarejo, uma escola mista e gratuita, atitude um tanto ousada para a época.

Firmina sempre foi uma mulher de opinião forte e posicionamento abolicionista, participou ativamente da vida intelectual maranhense escrevendo para a imprensa local, publicando livros e participando de antologias e movimentos políticos. Conta-se que, quando foi admitida no magistério, aos 25 anos, queriam que fosse de “palanquim” (espécie de carruagem carregada por escravos) receber sua nomeação, no entanto, ela recusou com a seguinte afirmativa: “Negro não é animal para se andar montado nele”. Seguiu a pé. Firmina morreu aos 95 anos, cega e pobre, ao lado de uma ex-escrava de nome Mariazinha, que foi mãe de um de seus filhos de criação.

No século XIX alguns autores como Bernardo Guimarães, Aloísio de Azevedo, Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar

construíram uma imagem da mulher negra como um corpo/objeto relacionado diretamente ao passado escravocrata e perpetuado nos hábitos e lugares sociais de inferioridade demarcados pela elite.

A (re)construção dos negros sob a perspectiva de Maria Firmina dos Reis demonstra a contribuição para a luta e história dos ancestrais através da escrita. Constituindo, acima de tudo, um movimento atravessador de identidades que perpassa o ser mulher e negra na sociedade. Isso se dá através da voz e olhar da própria autora que emergira em momentos distintos, ultrapassando as representações acerca da negritude, escravidão e questões de gênero, evidenciando o seu próprio lugar de fala.

### **Contexto do século XIX e o pioneirismo de Maria Firmina dos Reis**

Maria Firmina dos Reis escreveu e publicou textos ao longo do século XIX em diversos periódicos maranhenses. Seu ponto inicial foi a publicação do romance *Úrsula*, que, por sua vez, embora tenha ganhado certa visibilidade na época, permaneceria esquecido e silenciado durante boa parte do século XX. O romance, primeiro escrito por uma mulher brasileira, cuja temática abrangia aspectos que normalmente eram restringidos ao sexo masculino, foi classificado como uma produção de origem “acanhada e humilde”, com padrão diferente dos autores ilustrados e privilegiados do período. Observe a nota publicada em *A verdadeira marmota* sobre o lançamento do romance *Úrsula*:

Raro é ver o belo sexo entregar-se a questões de espírito, e deixando os prazeres fáceis do salão propor-se aos afãs das lides literárias. Quando, porém, esse ente, que forma o encanto da nossa peregrinação na vida, se dedica às contemplações do espírito, surge uma Roland, uma Stael, uma Sand, Uma H. Stowe, que vale cada uma delas mais que bons escritores; porque reúne a graça do estilo, vivas e animadas imagens, deliciosos quadros, e esse sentimento delicado que só o sexo amável sabe exprimir.[...]Em verdade que o é esse livro, que se apresentou sem nome de autora, modestamente e ainda sem apregoadores. As suas descrições são tão naturais e poéticas, que arrebatam; enredo tão intrincado que se prende a atenção e os sentidos do leitor; o diálogo é animado e fácil; os caracteres estão bem desenhados – como de Túlio, do Comendador, de Tancredo e Úrsula. Sua autora, D. Maria Firmina dos Reis, pro-

fessora de português na vila Guimarães, revelou um grande talento literário, porquanto com poucos e acanhadíssimos estudos, ainda menos leitura do que há de bom e grandioso na literatura francesa e inglesa, o que fez, deve-o a si, a seu fértil e prodigioso engenho, e a mais ninguém. Oferecemos aos nossos leitores algumas de suas produções, que vêm dar todo o brilho e realce á nossa “Marmota”, que ufana-se de poder contar doravante com tão distinta colaboradora, que servirá por certo de incentivo ás nossas belas, que talvez com o exemplo, cobrem animo, e se atrevam a cultivar tanto talento, que anda por acaso por aí oculto.<sup>3</sup>

O romance foi anunciado em periódicos como *A Imprensa*, *A Moderação*, *O Noticiário*, *A Verdadeira Marmota e Jardim dos Maranhenses*, todos circulavam em São Luís do Maranhão. Apesar de divulgado nos veículos de informação mencionados, *Úrsula*, assim como sua autora, seria relegado ao esquecimento até a elaboração de uma edição fac-similar, preparada por Horácio de Almeida em 1975 como nos afirma Eduardo Assis Duarte:

O resultado é que uma espessa cortina de fumaça envolveu a autora ao longo de mais de um século. Silvio Romero e José Veríssimo a ignoraram. E muitos dentre os expoentes de nossa historiografia literária canônica fazem o mesmo, à exceção de Sacramento Blake e Raimundo de Menezes. (DUARTE: 2004, p.267)

O romance *Úrsula* narra um triângulo amoroso como conflito central. A jovem Úrsula é alvo da obsessão do próprio tio, um rico senhor, era perdidamente apaixonado por ela e antes disso pela mãe da jovem, sua própria irmã. Como forma de represália ao amor incestuoso não correspondido, o vilão condenara a irmã e o marido à miséria, comprando todas as dívidas do casal. Úrsula cresce, e quis o destino que se apaixonasse verdadeiramente por um jovem bacharel em direito, “de alma nobre e espírito bondoso”. A história de amor se entrelaça com a narrativa da vida dos escravos que são afetados pelo desfecho desse amor: Túlio, caracterizado com “uma alma jamais vista” e Suzana, a negra anciã, que guarda a lembrança da África com suas raízes e costumes. Úrsula é perseguida pelo vilão, e após a morte de sua mãe anseia pela viagem que a levaria para longe ao lado do seu amor. Úrsula não está presa em um castelo ou

3. *A verdadeira marmota*, 13 de maio de 1861.

pelas correntes da escravidão, e sim junto à cama da mãe na fazenda que é sua casa. Úrsula e seu amado tentam fugir, mas são capturados. O bacharel-mocinho, Tancredo, e Túlio, o escravo liberto, são mortos. A jovem enlouquece e amaldiçoa o vilão, definhando aprisionada até padecer de tristeza. A maldição surte efeito, e ele também acaba morrendo logo após confessar-se ao frei que esteve ao seu lado durante a vida inteira. A religiosidade se faz presente em todo romance, contrastando com a crueldade da escravidão e servindo como alento para os próprios escravos.

O negro na obra de Firmina é humanizado e expressa suas dores e angústias, rememora as saudades de casa, é compassivo e capaz de gestos de extrema bondade e fidelidade que poderiam ser dedicados somente a um amigo, e não a um dono ou “senhor”.

A construção de personagens como *Suzana*, uma escrava vinda da África, retoma a ancestralidade africana, a sabedoria e a herança cultural que eram negados pela sociedade patriarcal e escravocrata dominante. De acordo com Mary Del Priore, em *A história das mulheres no Brasil*:

O que mais distingue esse livro não é o enredo romântico de amor, dor, incesto e morte, temas românticos comuns, mas o tratamento dado à questão do escravo. A autora não fala do escravo em geral, de uma entidade abstrata, mas o individualiza através de personagens: Túlio, que se torna amigo do bacharel, porque “as almas generosas são sempre irmãs”, é o agente do enredo, tomando as iniciativas que modificam a vida dos outros personagens; Antero e Susana, que ainda se lembram de sua vida na África. A personagem da escrava Susana representa a guardiã da cultura africana, e é aquela que se lembra como foi capturada, da infame viagem pelos mares, dos escravos conduzidos por homens que não se importavam em “leva-los à sepultura asfixiados e famintos”. (PRIORE, 2004, p.434)

Os padrões da sociedade oitocentista brasileira traziam um viés essencialmente racista, tratando o negro subordinado como importuno e causador de todo atraso e malefícios do século XIX. O negro era visto como um objeto, uma peça na engrenagem de um grande jogo de poder e considerado inferior por questões raciais que justificam sua escravização. Ao ler a obra de Maria Firmina dos Reis, nos deparamos com a quebra desse conceito e a elevação, ou mais propriamente o surgimento da voz negra sob o viés de vítima de um sistema desumano e animalesco.

Bárbara Simões no artigo *Remexendo arquivos: abolição e existencialismo em Maria Firmina dos Reis* que integra o livro *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora* comenta o interesse contemporâneo pela obra de Maria Firmina dos Reis após mais de um século de esquecimento:

Uma vez redescoberto, *Úrsula* recentemente vem recebendo atenção da crítica por tratar do tema da escravidão por um olhar diverso do de Bernardo Guimarães em *A Escrava Isaura* (1999) ou Joaquim Manoel de Macedo em *Vítimas Algozes*, (1991) para citar apenas dois abolicionistas com obras reconhecidas e aclamadas nos meios intelectuais do século XIX. Mas o que há no romance da escritora que possa ter despertado interesse da crítica contemporânea em Maria Firmina dos Reis? (SIMÕES: 2018, p.333)

O atual momento vivido pela sociedade trouxe à tona questões abertas desde o período de escravidão. Uma obra oitocentista que questiona o lugar do negro e da mulher não pode ser esquecida ou ignorada. Maria Firmina dos Reis trata de questões sociais latentes e persistentes na sociedade brasileira até os dias de hoje. A autora trabalhou o tema dentro do contexto e como era possível trabalhá-lo no século XIX, e assim a voz negra sussurra, sensibiliza, fala de si e de sua dor.

A escrita de Maria Firmina dos Reis parte da perspectiva do outro, trazendo um ponto de vista inovador e revolucionário para a sua época. A escravidão é vista pelo olhar do escravo, e isso pode ser observado ao longo do romance *Úrsula*. A autora assume assim um posicionamento abolicionista e através de seus textos mostra a sua negativa em esquecer da diáspora africana, que por sua vez é parte de sua própria identidade afrodescendente e em aceitar a condição estabelecida pelo regime escravocrata que contrariava os valores e morais cristãos.

O modelo abolicionista encontrado em Maria Firmina se aproxima do modelo estadunidense em que a abolição era defendida como um valor cristão, contrariando modelos abolicionistas nacionais como Joaquim Manoel de Macedo, que tratavam o escravo como um inimigo doméstico e familiar, reafirmando um imaginário do medo e justificando com base em tal sentimento a urgência da abolição.

O racismo estruturou-se como uma construção ideológica pautada na superioridade de uma classe sobre a outra: a inferiorização

do negro adquiria como justificativa um viés científico, e tal argumento era encontrado até mesmo nos discursos abolicionistas que clamavam a integração do negro à sociedade, mas que propagavam histórias de terror com personagens negros sempre maldosos e cruéis. Isso acabava por povoar o imaginário da população e fazer da figura do negro algo que não se assemelhava ao humano, reforçando estereótipos e disseminando medo entre os brancos.

Desta forma, o negro mal nascido acabaria por corroer a sociedade brasileira, e sua falta de adaptação causava repulsa. O negro era considerado um ser incapaz de agir e sentir como homem livre, e justamente por não saber lidar com a liberdade não era aceito como ser que pudesse usufruir da liberdade da maneira correta.

Firmina dos Reis argumenta em favor de uma emancipação de todos os escravizados, projetando-a em seus personagens negros com nomes e virtudes notáveis. Ao deixar que falem, Firmina lhes dá também dignidade, humanidade, lugar de sentimento e posicionamento. O negro é um irmão e por sê-lo a autora se compadece da dor do escravizado, fazendo transparecer sua opinião através da voz de seus narradores.

Maria Firmina dos Reis, através de seus escritos, permitiu que negros e mulheres pudessem falar e expressar seus pensamentos sem que houvesse para isso uma intermediação ou representação. Gayatri Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?*, fala diretamente das questões da mulher indiana, que podemos adaptar à mulher “pobre e negra brasileira”, que por sua vez preenche todos os requisitos que lhe conferem a condição de subalternidade: a pobreza, o gênero e a cor, conjunto que faz com que a mulher negra permaneça no lugar de inferioridade demarcado ideologicamente.

De acordo com Spivak, a categoria cor se torna inútil ao se referir ao significante emancipatório, pois o fato de uma mulher ser negra ou de cor não cumpre de forma completa o seu papel persuasivo e nem a aproxima da mulher de primeiro mundo, mantendo-a em lugar de inferioridade e negando tudo que possa se relacionar com a consciência de classe ou raça. Spivak aponta que é necessário recuperar informações em áreas silenciadas, de forma que a mulher possa falar, caso contrário, ela continuará muda como em toda a sua história. Esse é um aspecto complexo, porque toca na questão da consciência da mulher e do sujeito subalterno.

Desta forma, a literatura de Maria Firmina dos Reis relaciona-se à teoria do sujeito subalterno de Spivak à medida em que reforça a necessidade de criação de espaços que permitam ao sujeito subalterno falar. O negro firminiano fala por si só e sem que haja representação de sua voz. Combater a subalternidade passa pela criação de mecanismos que permitam que o subalterno não só se articule, mas que também seja ouvido.

Dentre as estratégias adotadas para a expressão da voz subalterna, nos deparamos com a literatura de Maria Firmina dos Reis, representante da luta abolicionista e articuladora da voz do subalterno, do escravo e da mulher em meio a um cenário brasileiro adverso e que buscava manter a segregação racial e social. Ela tratava da abolição em um meio sexista, dominado por homens, no qual o desenvolvimento de temas emancipatórios não se destinava às mulheres.

O romance *Úrsula* de 1859 traz uma perspectiva capaz de transcender o tempo, demonstrando os efeitos da escravidão na vida de seus personagens. A corrupção do caráter, a bondade de alma pura, o amor e a loucura que habitam o mesmo tempo e espaço, revelando a relação intrínseca existente entre o espaço físico, o tempo e os desencadeamentos que amor e loucura causam nos espaços psicológicos de cada um. *Úrsula* é o início de uma obra abolicionista.

É interessante notar que no romance os acontecimentos marcantes se encontram muito acima das relações temporais. Roland Barthes nos afirma que a narrativa estabelece “uma confusão entre consequência e consecução, o tempo e a lógica”. (BARTHES, 1960, p.12) Isso demonstra a confusão vivida pelos personagens e sua mente fixada em determinado tempo espaço, ignorando a continuação irreversível do tempo. O lugar da dor aprisiona porque a mente busca a todo tempo restabelecer o elo rompido:

Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria as descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah! Meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma: uma filha, que era

minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! Tudo, tudo até a própria liberdade! (REIS, 2018, p.69-70)

O lugar da dor da personagem reflete o seu trauma devido à grande separação pela qual ela e milhares de escravizados passaram. O corpo escravizado é realocado ao estado de servidão e submetido aos limites estabelecidos pelo sistema escravocrata que repulsava negros e mulheres, limitando-os a espaços de isolamento e conveniência. Lembrar é tudo o que resta, recriar na mente desfechos outros possíveis que pudessem transformar a realidade.

O espaço criado dentro do romance de Maria Firmina dos Reis reflete a violência da escravidão e a dominação do sistema patriarcal. Os personagens firminianos são constituídos de voz própria e virtudes cristãs. O escravo deixou o lugar de algoz e em um posicionamento inédito mostrou-se como a verdadeira vítima da escravidão.

Entendemos que a humanização dos personagens escravizados revela o olhar da própria autora, solidária à causa abolicionista e defensora da liberdade de negros e mulheres. A descrição das feições bondosas e espírito nobre dos jovens escravizados demonstravam uma afronta à constituição cruel do negro feita e disseminada pela elite.

A liberdade é um valor universal dentro e fora da obra literária, e quando se apresenta em Maria Firmina devolve aos personagens dignidade e humanidade. O texto sensibiliza o leitor e o leva a propagar ideais abolicionistas, uma vez que o negro escravizado e a mulher silenciada rompem com os paradigmas impostos na sociedade vigente.

Maria Firmina dos Reis vai além das questões vigentes naquele momento, como nos afirma Bárbara Simões:

Maria Firmina dos Reis inaugura não apenas um novo olhar em seu romance, partindo do ponto de vista o escravo, mas em sua obra há indícios de uma profunda questão existencial que, para ela, só poderia, na prática, ser resolvida pela vida da solidariedade. Apropriando-se do discurso religioso, como sua personagem não nomeada de seu conto, Firmina constrói seu próprio discurso afirmando a necessidade da redenção para um mundo que estava em desacordo. “Timidamente”, como convinha, mas sistematica-

mente, a maranhense apropriou-se dos meios de que dispunha para pregar certa tese que poderia convencer os ouvidos cristãos-católicos de sua época. Assim, sua maior sagacidade foi basear seu próprio clamor em favor da abolição na premissa católica e no discurso dominante da fraternidade, que poderia, quem sabe, por fim à sua grande questão existencial: (SIMÕES, 2018, p.347)

A incorporação de elementos da religiosidade cristã demonstra a estratégia da autora de argumentar e buscar a adesão de seus leitores às suas ideias. A opressão vivida pelos escravizados no Brasil punha em conflito a teoria e a prática religiosa do Catolicismo.

“Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo – deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... a aquele que também era livre no seu país... aquele que é irmão?!”.(REIS, 2004,p.23)

A obra de Maria Firmina dos Reis reflete o sentimento da autora para com os oprimidos e traz uma denúncia contra as entidades que propagavam e legitimavam a escravidão. Os dramas vividos pelos escravizados refletiam um olhar para questões problemáticas e latentes do início ao fim do século.

Maria Firmina dos Reis é mulata e tendo sofrido, seguramente, o preconceito racial vigente no Brasil, ainda assim escolhe o par romântico pertencente à etnia dominante. O racismo imperante é muito bem retratado em pinturas da época, além, naturalmente, de o ser na literatura.

## **Considerações finais**

Maria Firmina dos Reis denunciou a ilegitimidade e violência da escravidão, justamente no Maranhão, província que era considerada um polo fortemente escravista. Maria Lúcia Mott afirma que:

O fato de o vilão da história, aquele que persegue a irmã, mata o cunhado e o pretendente da sobrinha, ser o pior e mais cruel dos senhores, não quer dizer que a escravidão seja legítima para os escravos que possuem um bom senhor. Túlio e Suzana, escravos de Luiza B., proprietária boa e compreensiva não aceitam sua condição de “miseros e cativos”.

Maria Firmina situa-se ao lado daqueles autores que condenam a escravidão porque ela era contrária às leis de Deus, e que acreditavam que o negro, apesar dos anos vividos sob o cativeiro, não tinha perdido as suas qualidades naturais. Difere neste ponto de autores contemporâneos a ela, como Macedo, que condenavam a escravidão, dentre outras razões, porque ela corrompia o escravo e conseqüentemente contaminava a família branca. (MOTT, 1989, p. 61).

A disseminação da ideia de que os escravos contaminavam os brancos com suas maneiras, crenças e vícios derivava da política de branqueamento, que se alimentava dos fatores biológicos do século XIX, classificando e separando a variedade humana em raças superiores e inferiores. A escravidão vista e vivida pelo país e mundo afora remetia ao preconceito e submissão que eram refutados na obra firminiana.

Maria Firmina dos Reis introduzia na obra literária o negro como parâmetro moral, uma imagem do negro bom e humanizado. Para além de dar voz ao negro em seu romance, a escritora maranhense apresenta personagens negras que são cumpridoras dos deveres para com seus senhores, são leais e honestas, mas sem conformar-se com a condição de cativos. *Úrsula* nos traz uma visão diferente do problema da escravidão. A autora escreveu de acordo com a consciência possível para a época. E conferiu grande importância às personagens negras escravas, além de uma forte voz à escrava *Mãe Susana*, que é quem vai falar das memórias de sua amada África, uma terra de liberdade.

A fala de Mãe Susana é realmente um dos pontos altos do romance e o tom de paixão, saudade e dor que transparecem deste texto demonstram o engajamento de Maria Firmina na defesa do negro.

Enquanto outros escritores do século XIX escreveram sobre a escravidão baseados nos valores da elite escravocrata, com um olhar que condenava o negro, Maria Firmina, mulher e negra, escreve de dentro do momento vivido, como um deles. Desta forma, a voz negra é forte e tão verossímil porque a autora privilegia a identidade da cultura negra e a camada dos subalternizados.

Maria Firmina dos Reis argumenta em favor da emancipação de todos os escravos e trata da abolição em um meio pertencente aos homens em que o desenvolvimento de temas como a abolição e voz-feminina não se destinava às mulheres. Sua escrita voltada ao outro traz um novo ponto de vista, revolucionário para sua época. A

escravidão é vista pelo olhar do escravo. Essa perspectiva pode ser observada ao longo do romance *Úrsula*. A autora assume o posicionamento abolicionista e nega-se a esquecer a diáspora africana ou a escravidão. Sua obra, entretanto, por diversos fatores que ainda estão em investigação, foi relegada ao esquecimento durante o século XX.

O modelo abolicionista encontrado em Maria Firmina se aproxima do modelo estadunidense em que a abolição é defendida com base em valores cristãos, contrariando modelos nacionais como Joaquim Manoel de Macedo, que tratavam o escravo como um inimigo doméstico e familiar, reafirmando um imaginário do medo, ou mesmo Bernardo Guimarães, para quem sua escrava Isaura somente tem que ser posta em liberdade porque, na verdade, é branca.

Maria Firmina dos Reis argumenta em favor de uma emancipação de todos os escravos, projetada em seus personagens negros com nomes e virtudes morais. À frente de seu tempo, Firmina discutia a abolição e questões existenciais com olhar compassivo e fraterno.

As questões existenciais só poderiam ser resolvidas através da solidariedade e da concepção cristã encontrada por toda a extensão da obra de Maria Firmina dos Reis. Cada elemento do texto é significativo; e o silêncio dos negros, a própria loucura e a morte são formas de resistência. Seu posicionamento abolicionista e sua obra que considera a narrativa ancestral representam a reafirmação de uma cultura e de uma diáspora africana que permanece e ressurgem, finalmente, nos dias de hoje.

A obra de Maria Firmina dos Reis é importante por seu pioneirismo, seu posicionamento contrário à escravidão e injustiças sociais e por representar o início de uma literatura afro-brasileira em tempos de total adversidade. Compreender e (re)descobrir Maria Firmina é conhecer nossa própria identidade e valorizar nossas raízes históricas e culturais. A liberdade vem a nós como o clamor de um hino: *O hino de libertação aos escravos*.

Salve Pátria do Progresso!  
 Salve! Salve Deus a Igualdade!  
 Salve! Salve o Sol que raiou hoje,  
 Difundindo a Liberdade!  
 Quebrou-se enfim a cadeia  
 Da nefanda Escravidão!  
 Aqueles que antes oprimias,  
 Hoje terás como irmão!

## Referências

- BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris: Seuil, 1960.
- DUARTE, Constância Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira (Orgs) *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.p.329-348.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- PRIORE, Mary Del.(Org.) BASSANEZI, Carla.(Coord.) *História das mulheres no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- REIS, Maria Firmina dos, 1825-1917. *Úrsula e outras obras* [recurso eletrônico] / Maria Firmina dos Reis. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.
- REIS, Maria Firmina. “A escrava”. In: *Maria Firmina dos Reis*. Úrsula. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis. Ed. Mulheres. Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## O desfolhar-se lírico e a flora na poesia de Cecília Meireles

Bruna de Almeida Pereira (UFF)<sup>1</sup>

### Cecília: vida e verso

Dentre os grandes nomes da poesia brasileira, Cecília Meireles (1901-1964) marcou o seu com um legado perene. Em prosa e poesia, sua escrita percorreu campos de sua própria biografia. Órfã de pai e mãe, e sobrevivente de quatro irmãos, conheceu a morte prematuramente. Não obstante, tornou-se viúva do primeiro marido quando o mesmo cometeu suicídio. A vivência destas experiências incutiu uma carga de resiliência na vida da escritora: “me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi estas relações entre o Efêmero e o Eterno[...]. A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é fundamento mesmo de minha personalidade”.

Muito além das perdas, sua trajetória emanou uma busca sempre de encontro a um outro, e dessa forma também para consigo mesma. Em sua última entrevista, concedida ao jornalista Pedro Bloch, em maio de 1964, declarou seu vício por pessoas e discorreu a respeito de conhecer outras línguas para, assim, imergir em outras culturas. A escrita ceciliana reflete esse percurso de encontro a outrem, marcada por simbologias que se utilizam da natureza, expressando, assim, um lirismo sereno entre o instante presente, o passado e o eterno. Segundo Paulo Rónai (In: *Cecilia Meireles Poesia Completa*, 1994, p.63), “a correspondência entre as coisas e seres e o seu padrão metafísico é o problema central dessa arte”, portanto, os fenômenos são captados na sucessão de suas mudanças. A flora desponta como o arquétipo dessa finalidade poética da existência, na qual “para dar ensejo à encarnação momentânea de uma ideia, deve decorrer das leis da natureza, como a perda sucessiva das cores da flor...” (Ibidem, p 63). Na obra de Meireles, a infinitude reside no desfolhar-se.

1. Graduada em Letras (UFF), Mestranda em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense-UFF.

A figura da flora é uma constante de sua poética tal como marca d'água em seus poemas. É relevante ao ponto de ser referida por Antonio Carlos Secchin na coletânea *Palavras e pétalas* (2008) uma seleção de poemas que apresentam as flores, árvores e plantas de Meireles como extensão da natureza neles. A partir da compreensão da abordagem da ideia de natureza adotada pela poeta, pretende-se erigir um recorte para a análise da flora enquanto materialidade nos versos de Cecília, tal como perceber de que forma se aproxima de uma leitura decolonial.

### **A representação da flora na poética cecilianiana**

A denominação de natureza, conforme a conhecemos, se erige na cultura ocidental através da definição primária de humano. Logo, os demais seres vivos e não humanos se estabelecem em um patamar de exterioridade, assim sendo, em relação de alteridade para com o homem. Tal diferenciação se caracteriza como uma separação abissal e subversiva em relação à vida vegetal. Conforme Stefano Mancuso expõe em seu *Revolução das plantas* (2019), o nascimento da agricultura, entre 12 mil e 15 mil anos atrás, sucedeu o da civilização, uma vez em que o cultivo da terra possibilitou o estabelecimento em um território fixo. Assim começa a história de coevolução do homem com as plantas. (MANCUSO, 2019, p. 52).

No panorama dessa relação norteia-se o domínio do homem ocidental sobre as demais formas de vida. A qualificação e caracterização das plantas compiladas por Carl Linné em *O Sistema da Natureza* (1735) denota as pesquisas feitas sobre a alteridade vegetal, reunindo assim, um conhecimento a respeito do funcionamento da vida vegetal. Em *Imperial Eyes* (2003), Mary Louise Pratt elucida, com os argumentos de Foucault, a relevância presente na classificação: “*It must therefore reduce this distance between them so as to bring language as close as possible to the observing gaze, and the things observed as close as possible to words*” (PRATT, 2003, p. 28). O ato de nomear, caracterizar, implica explicar o outro, dizer o que ele é, defini-lo. Portanto, Pratt continua, o que a botânica instaurou foi ordem no caos no qual consistia a natureza, estruturou-o:

*natural history conceived of the world as a chaos out of which the scientist produced an order. It is not, then, simply a question of depicting*

*the planet as it was. For Adanson (1763), the natural world without the scientist's ordering eye is a confused mingling of beings that seem to have been brought together by chance [...].*

*Natural history called upon human intervention (intellectual, mainly) to compose an order. The eighteenth-century classificatory systems created the task of locating every species on the planet, extracting it from its particular, arbitrary surroundings (the chaos), and placing it in its appropriate spot in the system (the order—book, collection, or garden) with its new written, secular European name. (Ibidem, p. 31).*

O sistema natural constituiu-se como uma perspectiva epistemológica ocidental imposta universalmente e propiciou também certa autoridade à ciência como lugar da verdade, da revelação. A figura do naturalista, por sua vez, se apresentou como andrógina, ou seja, não fálca, e não perigosa, por lidar com a vegetação e a flora, *“Here is to be found a Utopian image of a European bourgeois subject simultaneously innocent and imperial, asserting a harmless hegemonic vision that installs no apparatus of domination”* (Ibidem, p. 33, 34). No entanto, o poder fundado na nomeação de outras formas de vida implicou, posteriormente, a classificação de vidas humanas, também, culminando numa hierarquia de humanidades. Além da exterioridade imposta à natureza, há de se notar a redução da mesma a objeto que precisa da intervenção humana, conforme citado acima.

Assumir a vida vegetal como subjugada à humana culmina na hegemonia de um pensamento extrativista que transmuta a real relevância da flora em sua episteme, conforme aponta Evando Nascimento em seu artigo “Literatura, Artes plásticas, Ciência e formas de pensar a relação com as plantas” (2019) para o *Suplemente Pernambuco*,

O viver delas seria mecânico, “vegetativo”, e por isso carente da dignidade própria aos demais viventes. Não por acaso, o verbo “vegetar”, e seu equivalente em outras línguas modernas, se destaca pelo sentido negativo predominante, enquanto a forma etimológica no latim *vegetare* significava o oposto: animar, vivificar; dar movimento a. (NASCIMENTO, 2019).

Logo, compreende-se a necessidade de repensar a concepção de natureza como vida vegetativa, perpetuada na cultura ocidental. Em *Vida das plantas* (2018), Emanuelle Coccia descreve um panorama no qual as vidas humanas, animais e vegetais são interligadas, sendo a

vida vegetal fundamental para o funcionamento das demais. Assim, o autor configura uma visão sobre a natureza que se estende à participação da vida humana. Tendo em vista a totalidade das vidas que essa visão de natureza permite assumir, averigua-se na poesia uma alternativa para repensá-la por um viés decolonial, que possibilita outra relação entre humano e natureza que não a de dominação, conforme a conhecemos e aplicamos.

No Brasil, a poética de Cecília Meireles apresenta intensamente a flora como elemento fundamental de seus versos, no qual percebe-se uma relação de proximidade do eu-lírico frente à vida vegetal. Segundo Octavio Paz,

O poema funda o povo porque o poeta recua na correnteza da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se confronta com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira. [...] O poema é mediação entre a sociedade e aquilo que a funda. [...] O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos. (2012, p. 49).

Assim, o convite a ser o que somos, na poesia, caracteriza sua força de recriação que nos leva a outra forma de percepção, delineando uma desconstrução linguística que é também desconstrução epistemológica, necessária ao pensamento decolonial, para reverter uma ditadura do olhar, instaurada pela figura do naturalista como caracterizado por Pratt (2003), assim como pelo desenvolvimento da ciência que sucedeu ao deslocamento das artes como conhecimento.

É a partir desse olhar sócio-histórico contemporâneo que se propõe a análise de poemas selecionados da poeta Cecília Meireles, buscando perceber as nuances dessa obra através da representação da natureza em sua materialidade e participação no mundo, propondo assim, por meio da poesia, reeducar o olhar para com as demais vidas não humanas e humanas, permeado pela classificação das plantas e, posteriormente, a classificação social. Não se trata, portanto, de atribuir a Cecília Meireles uma escrita de viés decolonial, mas de desenvolver sobre sua produção poética uma leitura que, fundada em questões postuladas pelos estudos decoloniais, possa representar uma alternativa crítica ao modo como a tradição literária brasileira vem sendo abordada.

Em “Três orquídeas”, Cecília Meireles evoca a sensibilidade no que se aprende e apreende da proximidade com a flora:

As orquídeas do mosteiro fitam-me com seus olhos roxos.  
 Elas são alvas, toda pureza,  
 com uma leve mácula violácea para uma pureza de sonho triste,  
 um dia.  
 Que dia? Que dia? Dói-me a sua brevidade.  
 Ah! não vêem o mundo. Ah! não me vêem como eu as vejo.  
 Se fossem de alabastro seriam mais amadas?  
 Mas eu amo o terno e o efêmero e queria fazer o efêmero eterno.  
 [...]  
 Durai, durai, flores, como se estivesseis ainda  
 no jardim do mosteiro amado onde fostes colhidas,  
 que escrevo para perdurares em palavras,  
 pois desejaria que para sempre vos soubessem,  
 alvas, de olhos roxos (ah! cegos?)  
 com leves tristezas violáceas na brancura de alabastro.<sup>2</sup>

A flora elabora as faces do movimento da vida: o nascer por raiz, o florescer e emanar beleza em sua forma, o exalar perfume e despetalar-se com o vento. Os demais elementos da natureza (luz, terra, água) convergem nesse ciclo juntamente à flora em meio a suas transmutações. Configura-se, então, a descoberta de leituras outras à representação da natureza na poesia de Cecília Meireles, que questione a representação da natureza como feminino e a correlacione a processos de dominação de vidas humanas e vegetais. Assim, se estabelece um diálogo com uma tradição da representação de espécimes vegetais na literatura. Por outro lado, a aproximação do feminino com ideia de natureza foi, muitas vezes, associada a uma ideia de vulnerabilidade, sensibilidade, amenidade. Em contrapartida, pode-se perceber em poesias de Cecília temáticas recorrentes que ultrapassam amenidades, ressaltando uma relação de contemplação e aprendizado do humano em relação à vida vegetal, que não se limita à associação simbólica do feminino à flora. Portanto, a pesquisa dessa poética tende a compreender e explorar esse desvio da norma dominante e extrativista que impera sobre a natureza, mas que traça um caminho de aprendiz e centra a flora em sua extensão vegetal em um retorno ao pensamento de totalidade, continuidade da vegetalidade e seu ciclo anímico.

2. SECCHIN, 2008, p. 152

## Poesia: inventário lírico

Em “Desenho” publicado em *Mar Absoluto* (1942) pode-se observar de que forma se delinea a acuidade perceptiva do sujeito lírico ceciliano em sua relação com a flora presentificada nos versos:

### Desenho

Fui morena e magrinha como qualquer polinésia,  
e comia mamão, e mirava a flor da goiaba.  
E as lagartixas me espiavam, entre tijolos e as trepadeiras,  
e as teias de aranha nas minhas árvores me entrelaçavam.  
Isso era num lugar de sol e nuvens brancas,  
onde as rolas, à tarde, soluçavam mui saudosas...  
O eco, burlão, de pedra em pedra ia saltando,  
entre vastas mangueiras que choviam ruivas horas.  
Os pavões caminhavam tão naturais por meu caminho,  
e os pombos tão felizes se alimentavam pelas escadas,  
que era desnecessário crescer, pensar, escrever poemas,  
pois a vida completa e bela e terna ali já estava.  
Como a chuva caía das grossas nuvens, perfumosa!  
E o papagaio como ficava sonolento!  
O relógio era festa de ouro; e os gatos enigmáticos  
fechavam os olhos, quando queriam caçar o tempo.  
Vinham morcegos, à noite, picar os sapotis maduros,  
e os grandes cães ladravam como nas noites do Império.  
Mariposas, jasmims, tinhorões, vaga-lumes  
moravam nos jardins sussurrantes e eternos.  
E minha avó cantava e cosia. Cantava  
canções de mar e de arvoredo, em língua antiga.  
E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos  
e palavras de amor em minha roupa escritas.  
Minha vida começa num vergel colorido,  
por onde as noites eram só de luar e estrelas.  
Levai-me aonde quiserdes! - aprendi com as primaveras  
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira.<sup>3</sup>

De teor memorialístico, que traz à tona reminiscência da infância, “Desenho” é o canto do princípio da vida, e ela “começa num vergel colorido”. O sensorialismo ceciliano abarca cada traço de vida nos jardins da avó. Darcy Damasceno em “Poesia do sensível e do imaginário” (In: *Cecília Meireles, Poesia Completa*, 1994) denota que

3. MEIRELES, 1994, p. 318.

a poeta estende seu olhar sobre a realidade física em um levantamento rigoroso da vida em todas as suas manifestações, diz ele “o ser orgânico e o inorgânico, o bicho, a planta, a pedra e a luz, montanha, céu, floresta, tudo cabe no círculo enorme que dominam os olhos do contemplador” (p.29).

Nesse levantamento rigoroso das diversas formas de existência, há uma aproximação vigente entre o conjunto da flora que permeia os jardins “sussurrantes e eternos” e o eu-lírico. Aproximação interativa que concebe uma identificação entre esses sujeitos, visto que há a mobilização de um aprendizado nessa relação: o de deixar-se cortar e se regenerar integralmente. A percepção da vida natural como sujeito, no poema de Cecília, caminha, portanto, na contrapartida à ideia hegemônica na sociedade ocidental, a de vida vegetativa, passiva, que justificaria o argumento colonial de dominação sobre seres (supostamente) inanimados. Conforme explicam Mignolo e Walsh em *On decoloniality: concepts, analytis, práxis* (2018): “*Western imperial subjects secured themselves and their descendant as the superior subspecies. They invented also the idea of nature to separate their bodies from all living (and the very life-energy of the biosphere) organisms on the planet*” (p. 153, 154). Na reflexão poética da rememoração da infância nota-se que a realidade do vergel colorido e a do eu-lírico convergem no ciclo continuum da vida. Há então um elo entre ambas as formas de estar-no-mundo que se unem frente aos ciclos intrínsecos da vida, e não uma hierarquização na relação ser-humano e natureza.

Ademais, pode-se perceber a primavera como um fenômeno material e como construção metafórica. Evento intrínseco à natureza, posterior ao ato de desfolhar-se, a primavera cantada por Cecília anuncia o florescer dos jardins em sua realidade material, física e o Flores-Ser como estado psíquico, emocional do eu-lírico. O reflorescimento é uma certeza no continuum cíclico da vida, atravessado por mudanças, o aprendizado cantado nos versos finais de “Desenho” remete à compreensão dessa dualidade configurada pela primavera, visto que as plantas “respondem a um contexto em mutação contínua com a adaptação” (MANCUSO, 2019, p.100).

Dessa forma, pode-se pensar a materialidade das árvores, flores e folhas dos jardins cecilianos como dotadas de inteligência, de criatividade. Emanuelle Coccia em *A vida das plantas* (2018) argumenta que a flor opera como um atrator cósmico e é “a expressão perfeita da coincidência absoluta entre vida e técnica, matéria e imaginação,

espírito e extensão” (COCCIA, 2018, p. 101). Estendendo essa visão à amplitude dos jardins “sussurrantes e eternos” desenhados por Meireles, pode-se inferir que a descrição de Coccia é exatamente o que parece acontecer no poema em questão, posto que “Toda planta parece inventar e abrir um plano cósmico onde não há oposição entre matéria e fantasia, imaginação e desenvolvimento de si” (COCCIA, 2018, p. 102). Na comunicação estabelecida entre a vida vegetal e o eu-lírico de “Desenho” há uma comunhão entre matéria e fantasia, imaginação e desenvolvimento de si. Outrossim, é por essa vereda que é possível assimilar o poema enquanto espaço de (re)percepção e práxis de rompimento com a lógica extrativista, pois “Ninguém pode escapar da crença no poder mágico das palavras. Nem aqueles que desconfiam delas. [...] A fala é um conjunto de seres vivos movidos por ritmos semelhantes aos ritmos que governam os astros e as plantas” (PAZ, 2012, p. 58).

### **A flora ceciliana e o Ecofeminismo: afinidades**

Os estudos ecofeministas abarcam a formação do pensamento dominante sobre a vida vegetal, assim como uma concepção nova dessa relação, que se postula na contemporaneidade, vide a necessidade de reconhecer a vida vegetal como base para a vida no planeta, e não como propriedade da vida humana. O Ecofeminismo desponta então como alternativa à opressão sofrida por mulheres, que dialoga com a exploração da natureza delineando um mesmo fenômeno. Tende-se a estudar a relação de semelhança perpetuada entre o feminino e a flora como uma ordem simbólica que sustenta a dominação masculina em sua associação à razão, enquanto que o feminino se mantém ligado às emoções, aos instintos, à natureza.

A perspectiva ecofeminista disserta ainda que a ruptura entre homem e natureza passou a vigorar a partir do Iluminismo em vias de atingir um ideal de progresso. A emancipação do homem em relação à natureza se contrapõe a uma relação de simbiose precedente, visto que a terra é fonte de vida e que a existência do mundo vegetal é de importância fundamental para manutenção da vida humana. Essa configuração de afastamento do homem culmina na exteriorização da vida natural e em um direcionamento do homem à cultura, supondo uma proteção, dominação às espécies vegetais, negando

a elas sua integralidade vital. Coccia (2018) chama a atenção para esse aspecto que atravessa e interconecta os sujeitos em seu estar no mundo, ligação que tem como necessária a existência natural, e não o contrário. Ou seja, há portanto, uma relação orgânica entre o ser-humano e os seres não humanos do mundo natural:

*This concept of emancipation, based on Man's domination over Nature, ignores the fact that even modern man is born of woman, that he must eat food that comes from the earth, and that he will die; and further that he can be alive, healthy and achieve fulfilment only as long as he retains an organic connection with Nature's symbioses. Such symbioses and living interconnectedness once ruptured, cannot be healed and restored by aesthetics, 'nature' museums or any kind of protected reservations. Only if Nature is again recognized as a living being with whom we must co-operate in a loving manner, and not regard as a source of raw material to be exploited for commodity production, can we hope to end the war against Nature and against ourselves.*

(MIES In: *Ecofeminism*, 2014 p. 156).

Assim, infere-se que para uma regeneração entre ambas as formas de existência, é preciso que aconteça um reconhecimento da vida vegetal como sujeito vivo, digno, inteligente; um forte contraste à atual relação que vigora na modernidade e que trata do mundo natural como fonte não de vida, mas de matéria prima, como recursos a serem explorados. Conforme exemplificado pela análise de “Desenho”, anteriormente, há nesse e em inúmeros outros poemas da poeta carioca uma alternativa de conciliação entre a vida das plantas e a vida humana, que não restringe aquelas a um patamar de exterioridade, mas as compreende em uma relação de reciprocidade com a figura feminina, frequentemente denotada nos versos cecilianos, tal como busca percebê-las em sua totalidade como entidades vivas.

Por esse viés, a relação entre feminino e natureza construída na poética de Cecília se aproxima da perspectiva ecofeminista na medida em que pode ser pensada por essa associação de interconexão de manutenção da vida. Como visto nos versos de “Desenho”, há uma harmonia no ciclo anímico da vida que se perfaz por um equilíbrio entre perdas e reinvenções como práticas que contemplam “a vida completa e bela e terna (que) ali já estava”. Por isso, ressalta-se o que as práticas ecofeministas propõem e a quê se contrapõem mediante os pares da modernidade: homem versus mulher, cultura versus natureza, razão versus emoção:

Na prática, essa perspectiva fragmentada, reducionista e dualista viola a integridade e a harmonia do homem com a natureza e a harmonia entre o homem e a mulher. Rompe a unidade cooperativa do masculino e do feminino, por sobre a natureza e a mulher, e separado de ambas. A violência com a natureza, da qual são sintomas a crise ecológica e a violência com a mulher, da qual é sintoma sua submissão e exploração, surgem desse subjugamento do princípio feminino. (Shiva, 1995).  
[...]

Transformar só é possível quando se inclui o próprio corpo, criando uma nova epistemologia e uma nova ética da natureza, que nos permitam recuperar o sentido profundo de pertencimento, de empatia, necessário para criar e recriar vida, riqueza, relações, humanidade, conhecimento e cultura. (Ecofeminismo, *In*: SOLÓN, 2019, p. 125, 140).

Nesse movimento proposto pelo ecofeminismo, de revisão epistemológica e mobilização de uma nova ética da natureza, ressalta-se a leitura do ato poético ceciliano como contribuinte dessa transformação. Conforme Secchin, há na poética de Meireles um intercâmbio entre flores e jardins que anunciam uma dimensão de natureza tanto física como moral (2008, p.12), posto que natureza humana e natureza vegetal se estendem sobre um paralelo de similaridades no canto do eu-lírico.

É através do olhar atento e minucioso “por vezes microscópico, que denota a captação do sensível em todas as suas manifestações e filigranas” (GOUVÊA, 2008, p. 91) que a poeta tão conhecida como “pastora das nuvens” consagra o prosaico primordial. Como a poeta escreve na crônica “À sombra da Pirâmide de Cestius”, “A poesia é uma imortalidade das coisas mais efêmeras” (Ibidem, p. 77), e permite uma (re)percepção da natureza em sua dimensão encantatória. Gouvêa discorre sobre a transfiguração do real operada pela poeta, através de domínio técnico, ressaltando que esse lhe conferiu “expansão da imaginação e [...] que passou a operar de modo simples, encantatório, por vezes quase mágico...” (Ibidem, p. 90), o que permite traçar elementos coincidentes entre a poética ceciliana e os estudos ecofeministas, visto que natureza e feminino em suas integralidades e reciprocidades são caros a ambos Ecofeminismo e poesia de Cecília.

## “por desfolhar-me é que não tenho fim”

Como no verso final de “4º motivo da Rosa”, poema publicado em *Mar absoluto e Outros Poemas* (1945), a certeza de desfolhar-se é também a certeza do incessar da vida e suas mudanças. Para a poética ceciliana o movimento de perda é intrínseco à noção de transitoriedade de tudo, como a própria poeta afirma em sua última entrevista concedida a Pedro Bloch. Ao captar esse processo de movimento de fim e (re)começo tão caro à obra da autora em questão, buscou-se perceber em que medida a representação da flora é apresentada em materialidade de ser biológico e metáfora. Para tanto, fez-se necessário também averiguar a concepção de natureza concernente à obra de Meireles, e conclui-se que, uma vez que não se averiguam traços de sobreposição entre vidas humanas e vegetais mas uma relação mais voltada para contemplação e aprendizado, a poeta carioca tende a representar a flora em uma dimensão encantatória e viva, interativa.

Assim, através da sensibilidade que capta e consagra o instante,

O poema traça uma linha que separa da corrente temporal o instante privilegiado: nesse aqui e nesse agora começa algo [...]. Esse instante é ungido com uma luz especial: ele foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração. [...] esse tempo está vivo, é um instante cheio de toda sua particularidade irreduzível e é perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências. (PAZ, 2008, p. 192, 193).

O ato transfigurador do real operado pela escrita ceciliana é passível de associação com a abordagem decolonial e os estudos ecofeministas que buscam repensar a relação entre humano e natureza, em contrapartida à lógica extrativista que vigora na contemporaneidade. Na associação entre feminismo e ecologia, pode-se perceber de que forma a perspectiva ecofeminista colabora para uma nova leitura crítica da natureza na poesia de Cecília, visto que tem como um dos fundamentos repensar uma lógica de participação do ser-humano da vida natural como um todo, ou seja, pensar uma regeneração dessa relação e desenvolver práxis para uma compreensão de reciprocidade entre esses sujeitos,

porquanto encerrando ocultamente o ideal de retomada da harmonia perdida -, o poema [...] parece constituir uma sólida peça de “resistência simbólica aos discursos dominantes, [...] à falsa ordem que é, a rigor, barbárie e caos” – a que se referiu Alfredo Bosi. Adorno também abordou o poder de “resistência” do exercício lírico, em uma afirmação que me parece adequada à compreensão do lirismo ceciliano: “A idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, a se alastrar desde o início da idade moderna e que desde a Revolução Industrial se desenvolveu como poder dominante de vida. (GOUVÊA, 2008, p. 208).

### Referências:

- BELTRÁN, Elizabeth Peredo. Ecofeminismo. Tradução de João Peres. In: SOLÓN, Pablo (Org.). Alternativas sistêmicas. 1ª ed. São Paulo: Elefante, 2019. P. 113–143.
- COCCIA, Emanuelle. A vida das plantas, uma metafísica da mistura. Tradução de Fernando Scheibe. Santa Catarina: Cultura e barbárie, 2018.
- DAMASCENO, Darcy. Poesia do Sensível e do Imaginário. In: MEIRELES, Cecília. Cecília Meireles Poesia completa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994. p. 21 – 47.
- GOUVÊA, Leila Vilas Boas. Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MANCUSO, Stefano. Revolução das plantas. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.
- MEIRELES, Cecília. Cecília Meireles Poesia completa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.
- MIES, Maria. SHIVA, Vandana. *Ecofeminism*. Londres: Zed Books, 2014.
- MIGNOLO, Walter, autor. WALSH, Catherine E., autora. *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.
- PAZ, Octávio. O arco e a lira. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes, Studies in Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 2003.

- REVISTA BULA. A última entrevista de Cecília Meireles. Disponível em <https://www.revistabula.com/496-a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles/>. Acesso em: 25 de novembro de 2020.
- RÓNAI, Paulo. As Tendências Recentes. In: MEIRELES, Cecília. Cecília Meireles Poesia completa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994. p. 63 – 65.
- SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). Palavras e pétalas / Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.
- SUPLEMENTO PERNAMBUCO. Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2326-literatura,-artes-pl%C3%A1sticas,-ci%C3%Aancia-e-formas-de-pensar-a-rela%C3%A7%C3%A3o-com-as-plantas.html>. Acesso em: 05 de janeiro de 2020.

**Da memória do estupro à resiliência  
e resistência combativa frente à violência:  
uma análise dos contos “Layla” e “Ana Rosa”, de Marcela Serrano**

Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva (UFMG) <sup>1</sup>

A escrita nem sempre foi um espaço de fácil acesso para as mulheres<sup>2</sup>. Encerradas no âmbito doméstico e subordinadas aos homens, nos foram negadas, ao longo dos séculos, diferentes formas de expressão. E mesmo após longos processos de luta e modificações sociais, tendo alcançado, dentre tantas outras conquistas, o terreno da literatura, ainda é frequente que a escrita de autoria feminina apareça repleta de silêncio. São muitas as escritoras que, ao longo da história, construíram suas personagens femininas pautando-se em concepções de mulher redutoras – o anjo do lar ou o monstro –, criadas pelo olhar do Outro, que não respeita a heterogeneidade desses sujeitos.

Segundo Norma Telles (1999), de acordo com a estética mimética, iniciada em Aristóteles, a mulher não estaria em condições de ocupar a posição de criadora, porque não possuiria o dom criativo, podendo atuar apenas como musa inspiradora para o homem. Para reverter essa concepção e passar de criatura a criadora, segundo a autora, seria necessário que a mulher se reformulasse, se auto definisse. Ela deveria, para tanto, enfrentar as imagens que foram elaboradas para defini-la, matar tanto o anjo do lar quanto o monstro,

1. Graduada em Letras espanhol e português (UFMG), Mestre e doutoranda em Letras: Estudos literários (UFMG). Contato: brunamendes.8390@gmail.com
2. É importante salientar que não pretendemos considerar aqui todas as experiências femininas como parte de uma categoria única, muito pelo contrário. O foco deste trabalho são as mulheres cisgênero. Isso não retira a importância de se abordar questões referentes à violência e resistência na literatura tendo como enfoque corpos de mulheres transgênero. As mulheres somos seres diversos e heterogêneos, de modo que seria irresponsável tentar incluir toda essa complexidade em um único trabalho. Ora, as diversas facetas do que é ser uma mulher merecem atenção cuidadosa e individualizada. Diante dessa necessidade de optar por um recorte, decidimos focar na identidade de gênero cis, tendo em vista que nela se inserem as personagens dos contos aqui analisados.

isto é, tornar-se consciente das imagens de *feminino ideal* que lhe foram impostas para desconstruí-las e, assim, se reinventar.

E em que lugar se situa Marcela Serrano, com sua obra *Diez mujeres*, livro em que se inserem os contos que compõem nosso *corpus*, em toda essa discussão? No da ruptura. Isso porque a autora traça diferentes perfis de mulheres, algumas profundamente destroçadas, com pouca ou nenhuma autoestima, e outras mais fortes, questionadoras e determinadas, o que também passa por questões ligadas à idade, às experiências e à classe social de cada uma delas. O livro é composto por dez contos, cujos títulos são sempre o nome da mulher que narra suas próprias vivências. O pano de fundo que conecta esses relatos fictícios é uma reunião, organizada pela psicanalista Natasha, protagonista do último conto, composta pelas narradoras-personagens das outras nove histórias. O objetivo desse encontro partiria de uma convicção de Natasha de que romper com o silêncio, compartilhando a experiência traumática com outras mulheres, é uma prática terapêutica bastante relevante para a elaboração e superação do trauma.

No conto “Ana Rosa”, a protagonista vai se revelando uma mulher triste e de baixa autoestima, profundamente marcada pelas vivências traumáticas de sua infância que pouco a pouco descortina. Ali um evento se destaca: os abusos sexuais que sofreu entre os oito e quinze anos de idade, praticados pelo avô materno. Em sua descrição dificultosa, vem à tona o silêncio da mãe, a repetição da violência e a ferida ainda aberta que essas vivências representam para ela.

Todavia, longe de enquadrar-se nos velhos padrões redutores do que seria uma mulher, a personagem, ao renunciar a qualquer contato com figuras masculinas, rompe com o ciclo de violência e submissão e, ainda que de forma completamente precária, assume as rédeas da própria vida. Além disso, mesmo tão absurdamente fragilizada, o simples gesto de ter buscado ajuda terapêutica já a coloca em vias de superação. Contudo, a distinção mais importante está no próprio manejo da palavra, visto que Ana Rosa indica não estar acostumada a se expressar, por não acreditar que tenha nada muito relevante a dizer, o que nos faz imaginar uma longa história de silenciamento, mas também encena sua então ruptura: agora, ali, a personagem, finalmente, pode falar. Ao quebrar o silêncio, trazendo à tona suas vivências dolorosas, Ana Rosa se apropria da palavra para narrar a própria história, reabrindo suas chagas e revelando uma

existência que, se até determinado momento, havia sido moldada pela vontade de outros, dali em diante, dependeria unicamente dela e de suas próprias escolhas.

O segundo conto que compõe nosso *corpus*, “Layla”, apresenta uma protagonista que chega a tocar o fundo do poço, mas, resiliente que é, consegue se fortalecer e seguir vivendo. A personagem, uma chilena de origem árabe, experiencia um estupro coletivo que culmina com o nascimento de um filho. Dada sua origem, a família de Layla é bastante conservadora e as mulheres quase não tem voz: “nasci e cresci no mais absoluto domínio masculino”<sup>3</sup> (SERRANO, 2011, p. 152, tradução nossa), ela afirma. Em contrapartida, a protagonista deixa claro que não aceitava passivamente as regras de sua casa e revela um caráter transgressor, ao expor sua aversão a diversos elementos socialmente colocados como próprios do universo feminino, a exemplo de sua recusa a aprender a cozinhar ou tecer e seu desapareço por qualquer objeto de cor rosa. A violência sexual da qual a personagem se torna vítima ocorre em uma visita a sua terra natal, quando ela, percorrendo o muro que separa a Palestina de Israel, cruza com soldados inimigos. De volta ao Chile, Layla descobre a gravidez e acaba expulsa de casa pelo pai que se diz incapaz de criar “um bastardo”. A mulher passa a viver sozinha com o filho e, na impossibilidade de simbolizar e lidar com o trauma, refugia-se na bebida e acaba tornando-se alcoólatra.

A grande semelhança do filho com dois de seus agressores mantém viva a lembrança da experiência traumática e torna a relação de Layla com o menino cada vez mais difícil. Diante disso, a personagem chega a uma reflexão a respeito do suposto instinto materno: “O amor pelas crianças é uma qualidade que não tenho. Ela não é inerente a todo ser humano ou às mulheres”<sup>4</sup> (SERRANO, 2011, 163). Em decorrência do alcoolismo, Layla perde o emprego, os amigos e a guarda do filho. E ao tocar o fundo do poço, a mulher se desespera, consome uma quantidade muito grande de álcool e quase morre. A família, então, a ingressa em uma clínica de reabilitação e, aos poucos, Layla consegue recuperar a própria vida e conclui “que forte

3. “Nací y crecí en el más absoluto dominio del sexo masculino”.

4. “El amor a los niños es una extraña cualidad de la que carezco. No es inherente a todo ser humano o a las mujeres”.

sou. É admirável como me reponho da violência”<sup>5</sup> (SERRANO, 2011, p. 174, tradução nossa).

As duas personagens, portanto, de um modo ou de outro, encontram a força necessária para romper com o ciclo de violência e arriscar-se a se reinventar, ainda que esse movimento apareça apenas no simples gesto de buscar o tratamento terapêutico ou de reivindicar, por primeira vez, seu direito à voz. Logo, a concepção de mulher construída por Serrano escapa aos padrões redutores, emancipando-se das imagens de *feminino ideal*. Preocupada com a multiplicidade do sujeito mulher, bem como dos diferentes percalços que vivencia em sociedades machistas e opressoras, Serrano recria aqui diferentes facetas do feminino – nem anjo, nem monstro: mulher.

### **Poder e violência: do corpo feminino ao corpo textual**

Ao relacionar mulheres e violência, é impossível não nos lembrarmos do texto de Eliane Brum (2018) para o *El País*, em que a jornalista descreve a violência como sendo “tão constituinte do que é ser uma mulher como nossos ossos, órgãos, sangue” e afirma que “a violência é estrutural no nosso ser e estar no mundo” de tal modo, que “compreendemos o que somos pela ameaça aos nossos corpos” (BRUM, El País, 2018). Sabemos muito bem o que significa ser mulher em sociedades patriarcais que, além de violentas, são extremamente machistas e misóginas. Aprendemos desde muito cedo que nossos corpos não são realmente nossos, mas que, de todo modo, cabe apenas a nós protegê-los da violência masculina, limitando nossas roupas, hábitos, desejos; regidas por um Estado supostamente laico, que cada vez mais se debruça em crenças limitadoras para controlar nossos corpos e brutalmente nos deslocar do lugar de vítimas para o de culpadas da violência que sofremos.

*Diez Mujeres* passa precisamente por esse lugar, enquanto uma obra profundamente marcada por relações de poder em que os homens se sentem legitimados a impor-se violentamente sobre as mulheres. E essa violência, muitas vezes, passa pelo corpo. Assim, os personagens masculinos desumanizam as mulheres e atuam

5. “qué fuerte soy. Es admirable cómo me recompongo de la violencia”.

como se os corpos delas fossem territórios – sobre os quais eles se convenceram de que possuem direitos ilimitados.

Karl Erik Schøllhammer (2013), citando o escritor chileno Ariel Dorfman, destaca que toda a cultura latino-americana se nutre da violência como matéria prima, desde a conquista, ocupação e exploração, passando pela aniquilação da cultura indígena, a escravidão, o imperialismo, a luta pela independência e os regimes autoritários. Nesse contexto, a literatura, como destaca o autor, se propõe a simbolizar a violência, bem como a buscar nela uma forma de transgredir os limites da escrita literária. Além disso, de acordo com Jaime Ginzburg (2012a), a legitimação da violência é um traço constante em nossas sociedades, a partir de situações em que são explorados apenas seus aspectos de fascínio gratuito. E a literatura, servindo-se do imaginário despertado pela violência como matéria prima, nem sempre escapa dessa crítica, posto que não é raro nos depararmos com posições favoráveis à violência, como o elogio da guerra, do combate ou o gosto pela destruição, gosto esse que Ginzburg define como “masculino, viril, patriarcal, campestre” (GINZBURG, 2012a, p. 127-129).

Ginzburg (2012b) também traz para a discussão a ideia de que haveria uma grande diferença entre o sujeito violento e o não violento, o que situa esses dois indivíduos entre ameaçadores e ameaçados, de modo que aqueles ofereceriam um risco constante a estes, ou seja, o sujeito não violento é então colocado em um lugar de vulnerabilidade em relação ao sujeito violento. Pensando nas relações de gênero, quem ocuparia cada um desses dois lugares? Ao discutir os possíveis fatores responsáveis pela submissão das mulheres aos homens, Beauvoir (2016a) explica que isso se dá não apenas por uma questão biológica, considerando que os homens possuem maior força física, mas, principalmente, devido à socialização desses sujeitos. Sabemos que os dois gêneros são educados de formas bastante diferentes: enquanto nos meninos estimulam-se comportamentos arriscados e violentos, nas meninas estes mesmos comportamentos são reprimidos, recaindo-lhes o estímulo ao cuidado e à doçura. Não é de se surpreender que, na vida adulta, as relações de gênero se desenhem de forma que as mulheres frequentemente ocupem um lugar de vulnerabilidade em relação aos homens.

Essa diferença de socialização entre os gêneros é descrita por Heleieth Saffioti (2015), recorrendo à Jung, como provocadora de um desequilíbrio entre o *animus* e a *anima*, sendo que o primeiro se

refere ao princípio masculino e a segunda, ao princípio feminino. Todas as pessoas seriam dotadas de ambos os princípios, que deveriam, idealmente, ser igualmente desenvolvidos, o que geraria seres humanos bem equilibrados. Entretanto, Saffioti destaca que como a sociedade estimula os homens a desenvolverem seu *animus* e não desenvolverem sua *anima*, enquanto procede de forma inversa com as mulheres, é comum que aqueles tornem-se sujeitos prontos para transformar sua agressividade em agressão, enquanto estas tendem a se converter em seres fragilizados e vulneráveis.

Indo mais além no que se refere aos lugares desiguais desenhados pelo patriarcado para o homem e para a mulher na sociedade, é importante destacar que, de acordo com Ginzburg (2012b), a história de hegemonia política desse sistema está associada ao mito do pai como âncora da estrutura social. Por isso as posições de poder na sociedade são sempre destinadas a homens, brancos, heterossexuais, pertencentes a famílias consideradas dignas, de grupos religiosos dominantes, que defendem interesses de seu próprio grupo social etc. Assim, todos os indivíduos que não se enquadram nessas características têm sido, ao longo da história, sistematicamente subordinados ao grupo dominante, detentor do poder. A figura paterna é então colocada como uma base segura “para a proteção, para garantir a ordem e constituir as referências para o entendimento da realidade” (GINZBURG, 2012b, p. 78), e seria, portanto, mais competente para governar tanto no campo público quanto no privado. No entanto, o autor pondera que “a figura paterna não é a base segura de proteção que deveria ser” (GINZBURG, 2012b, p. 81), já que, não raro, pode ser violenta e, inclusive, matar.

Complementando essas reflexões, Saffioti (2015) afirma que o conceito de patriarcado determina as relações homem-mulher não com uma acepção de poder paterno do direito patriarcal, mas como direito sexual. Assim, nessa estrutura, os homens teriam direitos quase irrestritos sobre o corpo feminino. O conceito delineia, portanto, uma modalidade hierárquica de relação de poder entre homens e mulheres que invade todos os espaços da sociedade, com formas de opressão que se baseiam tanto na ideologia quanto na violência.

Hannah Arendt (2010) define o poder como um instrumento de domínio e, para tanto, apoia-se em Voltaire, para quem “o poder consiste em fazer com que os outros ajam conforme eu escolho”, estando presente sempre que se tem a oportunidade de “afirmar

minha própria vontade contra a resistência” (VOLTAIRE apud ARENDT, 2010, p. 52) dos outros. Além disso, segundo Arendt, é comum que poder e violência apareçam juntos, não obstante, trata-se de coisas muito diferentes. Quando o poder é colocado à prova por contestadores individuais, a violência, explica a autora, surge como último recurso para preservá-lo. Mas embora a substituição do poder pela violência possa trazer a vitória, também acarreta a própria destruição do poder, já que “poder e violência são opostos; onde um domina, o outro está ausente”. Desse modo, de acordo com Arendt, ao ter seu poder ameaçado e, assim, recorrer à violência como instrumento para preservá-lo, o indivíduo, na verdade, provoca a própria destruição desse poder.

Compreendemos o estupro como a forma mais brutal de imposição da violência masculina sobre os corpos das mulheres. Muito além do sexual, o ato se justifica essencialmente pelo desejo do agressor de dominar sua vítima, obtendo poder absoluto sobre ela. E a personagem Layla vivencia o que seria provavelmente uma modalidade ainda mais dura da violência sexual: o estupro coletivo. Se para Sartre, apud Arendt (2010), como vimos, há certos homens que se sentem mais viris quando submetem o outro às suas vontades, enquanto Beauvoir (2016a) nos fala do desejo masculino de expansão que enxerga o corpo feminino como território, sob o qual, de acordo com Saffioti (2015), muitos estão convencidos de que possuem direitos ilimitados, não nos surpreende que essa ânsia por poder culmine em gestos cada vez mais absurdos e violentos contra os corpos das mulheres. Vale reforçar que é comum, inclusive, como nos explica Arendt, que poder e violência apareçam juntos, numa relação em que o poder é fator primário e predominante. Dessa forma, o desejo por dominar o corpo de Layla, para exercer ali um poder que acreditam ser inerente aos homens, assim como o sentimento de superioridade em relação ao sexo oposto, movem o grupo de agressores em seu gesto de extrema violência perpetrada contra a personagem.

Contudo, se não pode existir poder onde a violência reina absoluta, podemos então vislumbrar a fragilidade desse tal poder masculino, colocado em risco pela insubmissão da mulher que se nega ou se negaria a atender, por vontade própria, aos desejos destes homens. E a violência não apenas expõe um poder em decadência, como também, diria Arendt, conduz a sua desapareção.

Os soldados israelenses que estupram Layla sequer a veem como um ser humano, pois não há diálogo, apenas a violência pura. A nosso ver, isso ocorre porque, além de palestina, ou seja, uma inimiga pela qual eles dificilmente poderiam nutrir outra coisa senão ódio e desprezo, ela é uma mulher. Ora, as mulheres são vistas por eles como objetos que pertencem a algum homem – neste caso, o que é muito pior, a um homem palestino. O estupro coletivo, surge, então, como forma de punição e dominação desse “corpo-território” que, para eles, pertence a seus inimigos, com o objetivo de demonstrar poder.

### **Literatura e resistência combativa frente à violência**

Poderia a literatura escrita pelas mulheres contribuir no combate à violência de gênero? Amparando-nos em algumas considerações de Ginzburg, diríamos que sim. De acordo com o autor, atualmente nos vemos cotidianamente expostos a uma carga muitas vezes massiva de violência social, através da televisão, dos jornais, e da internet. Diante disso, caso reagíssemos com intensidade a cada uma dessas notícias, “nosso aparelho psíquico provavelmente não suportaria” (GINZBURG, 2012b, p. 23). Nesse sentido, segundo Ginzburg (2012b), é compreensível que a reação generalizada de parte do público às imagens de violência que recebe através da mídia seja uma certa apatia ou torpor. Trata-se de uma situação socialmente problemática, já que as pessoas têm respondido com cada vez menos sensibilidade a fatos violentos.

A literatura, defende Ginzburg, se apresenta como uma forma de romper com essa dormência perceptiva, “com percepções automatizadas da realidade” (GINZBURG, 2012b, p. 24). Ora, para Ginzburg, ao lermos em algum livro cenas em que um ser humano agride outro e reagirmos a elas com empatia, essa reação torna-se parte de nossa formação ética e poderá ser útil quando estivermos diante de situações reais de violência em que tivermos de tomar posição. Já nossa educação estética é parte decisiva dessa nossa formação ética. Isso porque a interpretação que fazemos das imagens artísticas ajuda a definir critérios a partir dos quais nos relacionamos com outras pessoas e tomamos nossas decisões.

Nesse sentido, Schøllhammer nos fala sobre a violência da representação, na qual, através da literatura, seria possível um movimento

transgressivo de ruptura para resgatar as emoções a partir do terror e da piedade. Dessa forma, o autor coloca em evidência o realismo traumático de Foster, que, segundo ele, ativaria o poder estético negativo, dispondo-se “a romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 168).

Porém, tanto Schøllhammer quanto Ginzburg discutem a fundamental importância de que a violência não seja retratada nos textos literários de forma naturalizada. Ginzburg, inclusive, aponta, como uma alternativa produtiva para contrariar os textos que apoiam a violência, o destaque de situações em que os personagens reagem a cenas de violência com indignação ou perplexidade. O teórico considera que a reação meramente contemplativa, passiva, já é, por si só, bastante relevante, uma vez que retira o sujeito do lugar do automatismo, onde está acostumado a aceitar a violência como algo natural, e o desloca para um lugar conflitivo, em que ele se vê diante de duas forças, uma capaz de agredir e, outra, que não concorda com isso, gerando um antagonismo que pode oferecer as primeiras condições necessárias para uma mudança de pensamento.

Assim, segundo Schøllhammer, a literatura mescla o imaginário individual ao imaginário coletivo, permitindo “uma comunicação entre o real e o ficcional, entre o verdadeiro e o falso, entre o representado e o imaginado, entre o universal e o particular e entre o público e o privado” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 126). Ou seja, ela é capaz de atuar no limite entre cada um desses opostos, o que nos auxilia no processo de “ressimbolização de uma realidade incômoda e incompreensível para o discurso ‘sensato’” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 126).

À medida em que confunde os limites entre real e ficcional, a literatura pode “seduzir” a realidade a se comportar como a ficção, gerando no leitor a desconfiança de estar diante de uma “realidade” normalmente excluída para, assim, conduzir a uma “revisão necessária da realidade convencionalmente aceita”, “recriar outras narrativas, evocando sua reescrita a partir de paradigmas alternativos de explicação”, “expor a fragilidade conceitual de toda explicação e de toda realidade comunicada” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 148).

Se a reação contemplativa de desagrado de um personagem frente à violência já é tão significativa, o que dizer, então, da postura de personagens femininas que não apenas não aceitam a violência contra

elas perpetrada, como também, de algum modo, a denunciam, além de romper com esse ciclo para se recompor e refazer a vida? Nos contos analisados neste trabalho, as personagens não possuem condições minimamente necessárias para reagir de forma direta, em sua defesa, diante dos episódios de violência por elas vivenciados, o que se justifica por uma questão óbvia: sua desvantagem, no que se refere à força física, em relação a seus agressores. Soma-se a isso, é claro, a criação para a submissão, insegurança e medo, comumente imposta às mulheres, como vimos anteriormente. No entanto, as personagens estudadas se reconhecem como vítimas, se mostram perplexas ou, no mínimo, incomodadas diante da violência. Layla, por exemplo, demonstra nutrir um profundo ódio dos homens que a violentaram, chegando a expressar um certo desejo de vingança. Já Ana Rosa, reconhecendo-se como vítima, questiona a seu agressor: “por que minha mãe não me protegeu?”<sup>6</sup> (SERRANO, 2011, p. 268, tradução nossa). Além disso, ambas as personagens, mesmo tendo se calado durante vários anos, em algum momento, entregam-se à difícil tarefa de abrir suas memórias. Assim, apropriando-se da palavra, elas podem, enfim, denunciar, sob a forma ficcional do relato, a violência vivida, oferecendo seu corpo-história como símbolo da memória de uma multidão de corpos outros, das tantas mulheres que viveram situações semelhantes, mas que, por inúmeros motivos, seguem atadas ao silêncio.

Indo mais a fundo em nossas reflexões, tomemos algumas orientações oferecidas por Ginzburg para a análise da violência na literatura. Um dos pontos de maior destaque para nossa análise é a recorrência da elipse em textos que utilizam a violência como tema. Segundo o autor, ela aparece “frequentemente em cenas após um ato de violência, sugerindo que foi invadido um terreno aquém do verbal, em que o que está sendo vivido não pode ser exposto adequadamente em palavras” (GINZBURG, 2012b, p. 30).

Identificamos que as personagens dos contos analisados de fato demonstram certa confusão em suas lembranças dos momentos imediatamente posteriores à situação de violência. Dessa forma, Layla revela o abuso sexual que sofreu sem descrever nenhum detalhe, migrando imediatamente para o desejo de vingança que passou a sentir nos dias subsequentes. Já Ana Rosa, sequer consegue narrar

6. “Por qué mi madre no me protegió?”

diretamente o estupro que sofreu, recorrendo ao auxílio de metáforas: “era rosada e dura, a casa da Bárbie”<sup>7</sup> (SERRANO, 2011, p. 260, tradução nossa).

Dando prosseguimento à suas observações, Ginzburg aponta que o estudo da violência na literatura deve incluir a análise do narrador. Considerando que, nos dois contos analisados, o narrador é sempre a própria vítima dos fatos que descreve, destacamos, da discussão de Ginzburg, “o narrador que é *vítima de violência*, e que sofreu uma situação traumática, e pode utilizar a linguagem para tentar configurar o que aconteceu consigo” (GINZBURG, 2012b, p. 31).

Após identificar o tipo de narrador, de acordo com Ginzburg, é o momento de passarmos da estética para a ética, o que ocorrerá a partir de uma análise mais detalhada. Para tanto, no caso do narrador que é também uma vítima, devemos “definir se ela tem condições de relatar de modo completo o que aconteceu, ou se expõe apenas resíduos de seu sofrimento. Se identifica o agente de agressão, ou se este fica difuso ou oculto” (GINZBURG, 2012b, p. 32).

Percebemos que as personagens, de diferentes maneiras, demonstram dificuldades para expressar em palavras as cenas de violência que sofreram. O relato de Layla é excessivamente direto, claro e completo. Mas ela não detalha a cena do estupro em si, narrando com uma frieza que, longe de significar que a violência sofrida não tenha lhe deixado marcas, se apresenta muito mais como uma fuga daquelas lembranças que a personagem se vê obrigada a revisitar, e até mesmo como um receio da reação de suas interlocutoras. Já Ana Rosa, incapaz de descrever diretamente o abuso, apresenta apenas resíduos, em uma narrativa metafórica e difusa. Ainda que não cite nomes, ambas identificam os agentes das agressões que sofrem. Ana Rosa o faz com mais clareza, já que o abusador é seu avô materno, e Layla mais superficialmente, posto que ela não conhecia os homens que a violentaram e nunca volta a vê-los.

Percebemos, portanto, que Serrano nos apresenta personagens incrivelmente resistentes, que se viram obrigadas a suportar as mais terríveis formas de violência. Histórias que em muito se aproximam das tantas narrativas presentes em nosso cotidiano, que figuram, insistentemente, na mídia e em tantas conversas diárias. A literatura, no entanto, é capaz de oferecer-nos um ponto de vista distinto, já que

7. “Era rosada y dura, la casa de la Barbie”.

nas transmissões midiáticas ou orais a violência tende a ser narrada de uma forma em que a vítima é o objeto e não o sujeito delas. Aqui, na literatura de Serrano, essas mulheres têm voz e nos contam elas próprias suas vivências, protagonizando histórias não apenas de dor, mas, principalmente, de luta e coragem. Assim, elas nos falam de seus medos, de suas angustias e de seu sofrimento, apelando a nossa empatia e piedade, bem como a nossa revolta e indignação contra os agressores. Mas elas também nos mostram resistência e resiliência, em sua admirável capacidade de se recompor da violência e seguir vivendo. Enquanto seus agressores, dos quais nem sabemos os nomes, se apagam completamente de nossas memórias após o relato. Só ficam as mulheres. Só nos lembramos do quanto elas são fortes.

### **De feridas a cicatrizes: o corpo como espaço de gravação da memória e do trauma**

Jeanne Marie Gagnebin (2006) ressalta a importância do não-esquecimento, já que lembrar do passado pode facilitar uma análise para se compreender melhor o presente. Mas é importante entendermos do que, exatamente, se trata esse não esquecer. Aleida Assmann (2011) pontua que para recordarmos alguma coisa, “é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la” (ASSMANN, 2011, p. 166). Dessa forma, a teórica nos mostra que o esquecimento é fundamental para a memória, pois “esquecer é a face vazia em que a recordação pinta seus letreiros iluminados e o fundo escuro que torna visível essa escrita. Se só houvesse luz, seria tão impossível ler como na mais completa escuridão” (CARLYLE, apud ASSMANN, 2011, p. 225). Logo, Assmann ressalta que a memória, no que tange à consciência histórica, é determinada pelo apagamento, pela destruição, pela lacuna e pelo esquecimento, indo “do texto aos vestígios’ como mídias da memória cultural” (ASSMANN, 2011, p. 225). Esses vestígios, segundo a teórica, representariam “uma reconstrução do passado que se dá sobretudo a partir de testemunhos não endereçados a posteridade e não destinados a durar. Eles pretendem comunicar algo sobre o que a tradição geralmente cala: o dia a dia que ninguém atenta” (ASSMANN, 2011, p. 230), e seriam responsáveis pela conexão entre a memória e o esquecimento.

Tendo-se em conta a importante relação entre recordar e esquecer, Assmann analisa os tempos atuais, debruçando-se – de forma semelhante ao que vimos em Ginzburg e Schöllhammer –, no tema da escrita em relação às mídias de massa. Para ela, a enxurrada de informações oferecidas por esses meios de comunicação é um risco à memória, já que não permite nenhuma distinção precisa entre recordar e esquecer. Assim, vivemos tempos de uma amnésia coletiva em que só nos recordamos daquilo que essas mídias de massa desejam que recordemos, no momento em que elas o desejam. Dessa forma, elas produzem o imaginário coletivo, moldando, como lhes interessa, a memória cultural.

Também por isso é fundamental, como nos lembra Gagnebin, o resgate constante das memórias de acontecimentos históricos desumanos, como um meio de evitar que eles aconteçam novamente no presente, pois “lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror” (GAGNEBIN, 2006, p. 47). A rememoração, definida pela teórica suíça não como uma repetição daquilo de que se lembra, mas como uma atividade que “abre aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletudes, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras”, assume, assim, um papel de grande importância. E essa rememoração implicaria, ainda segundo Gagnebin, uma atenção ao presente, “em particular a estas estranhas urgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Para construir a rememoração de suas personagens, Serrano recorre a uma escrita performática, permeada de vestígios, de rastros, a partir dos quais devemos ir construindo significações que nos permitam, muitas vezes, diferentes interpretações, descortinando, pouco-a-pouco, sentidos muito mais profundos do que os que a mera significação das palavras poderia dar conta. São exemplos disso, o alcoolismo de Layla e a melancolia de Ana Rosa. São os rastros do trauma que cada uma dessas personagens viveu e trazem em si significações para essas histórias que poderiam passar inapercebidas para um leitor desatento.

No vício de Layla reside muito mais do que uma dependência química. Ora, à medida em que a personagem se entrega à bebida, podemos vislumbrar o sofrimento que as lembranças do estupro coletivo

sofrido por ela lhe trazem, além de reconhecemos no gesto uma fuga desse sentimento, já que nos momentos de embriaguez ela consegue sentir-se temporariamente forte e alegre. Em suas palavras:

Quando exagerava, bebendo seis copos ao invés de três, voltava a sentir essa sensação épica de que eu era uma guerreira. De que ninguém podia me passar para trás. De que minha força era imbatível. [...] E ia dormir com a sensação de que nem um tanque israelense me assustaria. Então, antes de dormir, por uns poucos minutos, me sentia uma mulher feliz<sup>8</sup>. (SERRANO, 2011, p. 160, tradução nossa)

Se é nos momentos de embriaguez que Layla consegue, até certo ponto, esquecer-se de sua dor, podemos entender o alcoolismo da personagem como uma busca desesperada por apagar essas lembranças. O que também evidencia-se no forte desejo pelo esquecimento que ela já demonstra um pouco antes de relatar o estupro, ao dizer que foi na Palestina, terra natal de seus pais e cenário do crime contra ela perpetrado, que ela começou a conviver com a dor e a refletir sobre o valor do esquecimento: “comecei a entender a memória como uma doença”<sup>9</sup> (SERRANO, 2011, p. 154, tradução nossa), ela conta. Além disso, a personagem afirma que “lembrar de tudo é equivalente a pegar uma faca todas as manhãs e cortar diferentes partes do próprio corpo”<sup>10</sup> e conclui que, portanto, “devemos organizar o esquecimento”<sup>11</sup>, que “pode ser uma benção”<sup>12</sup> (SERRANO, 2011, p. 154, tradução nossa). Alcoolizar-se se torna, para Layla, um refúgio no qual ela finalmente acede, por breves momentos, ao esquecimento que tanto deseja, podendo sentir-se, como diria Nietzsche (s/d), “momentaneamente fora da história” (NIETZSCHE, s/d, p. 107). O esquecimento é, para o filósofo, natural e necessário à vida. Contudo, como nos lembra Gagnebin, há

8. “Cuando exageraba, tomándome seis vasos en vez de tres, volvía a sentir esa sensación épica de que yo era una guerrera. De que nadie podía pasarme a llevar. De que mi fuerza era imbatible. [...] Y me iba a acostar con la sensación de que ni un tanque israelí me atemorizaría. Entonces, antes de dormirme, por unos pocos minutos, me sentía una mujer contenta”.
9. “Empecé a entender la memoria como una enfermedad”.
10. “Recordarlo todo es equivalente a tomar un cuchillo cada mañana y rebanarse distintas partes del cuerpo con su filo”.
11. “Debemos organizar el olvido”.
12. “Puede ser una bendición”.

maneiras duvidosas de esquecer: “não saber, saber, mas não querer saber, fazer de conta que não sabe, denegar, recalcar” (GAGNEBIN, 2006, p. 101). A vida é o preço que Layla paga por essas formas problemáticas de esquecimento, já que a negação não elimina o sofrimento e, na impossibilidade de elaborá-lo, a personagem opta pela fuga e acaba lançando-se cada vez mais ao alcoolismo, que, aos poucos, destrói tudo a seu redor.

Podemos, ainda, localizar indícios dessa negação de Layla em relação a sua dor, se compararmos a forma como ela relata o estupro que, como vimos, é absurdamente fria e direta, com um comentário posterior em que ela afirma que, enquanto retornava ao Chile, percebeu como se sentia de fato: “Quando finalmente entrei no avião soube que estava destrocada”<sup>13</sup> (SERRANO, 2011, p. 158, tradução nossa). Assim, ela dá pequenos sinais de como realmente se sente, ao mesmo tempo em que demonstra, ao longo de seu relato, uma séria dificuldade de lidar com essas emoções.

Nesse cenário, até mesmo o amor pelo filho fica comprometido. A personagem se diz incapaz de amar e revela que, a princípio, cuidava adequadamente do menino, mas nunca dirigia a ele nenhum gesto de afeto. No entanto, ela admite que nos momentos de embriaguez era tomada por um imenso amor pelo filho. Tendo sido concebido a partir do estupro, essa dificuldade afetiva de Layla em relação a ele é compreensível, já que o menino acaba se tornando uma memória viva da violência que ela sofreu. E a bebida funciona como uma fuga, rumo a uma realidade paralela em que a personagem, anestesiada, entrega-se ao esquecimento e se permite, finalmente, sentir. Dessa forma, é no álcool que Layla encontra alívio e, inclusive, uma forma precária e peculiar de expressão.

Quanto à Ana Rosa, os vestígios deixados pelo trauma manifestam-se em seu perfil melancólico. A personagem apresenta-se como uma mulher triste e de baixa autoestima. Freud (2011) diferencia luto e melancolia, pontuando que, enquanto no primeiro o mundo torna-se, para o sujeito, pobre e vazio, na segunda é o próprio eu que se esvazia, de modo que o melancólico “descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado” (FREUD, 2011, p. 53). Além disso, de acordo com o psicanalista, a melancolia

13. “Cuando por fin subí al avión supe que estaba rota”.

se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2011, p. 47)

Dentre essas características, podemos identificar em Ana Rosa um desinteresse por relacionamentos afetivos, pouca capacidade de amar, além de um intenso sentimento de culpa e uma autoestima muito baixa. Ela revela que possui poucas roupas e não se preocupa em nada com sua aparência, porque não se considera uma pessoa bonita. E essa forma tão negativa como a personagem se vê tem suas origens, além do abuso sexual que sofreu, também na maneira como era tratada pela mãe. Ana Rosa indica que era comum ouvir da mulher que ela tinha “uma filha insubstancial”. Assim, tendo crescido sob palavras de desapareço advindas de uma figura extremamente importante para um indivíduo, a personagem aprendeu a sempre enxergar nos outros, olhares de julgamento e desvalorização. Ela própria passa a entender-se como uma pessoa insignificante, especialmente depois de passar pela violência sexual, por ter acreditado que seguir os preceitos de sua religião seria suficiente para salvá-la do sofrimento.

Além disso, Ana Rosa conta ter decidido não se relacionar afetivamente porque acredita ser pouco atrativa, além de não ter interesse por sexo, nem pelos homens. Em sua anestesia afetiva, evidencia-se ainda um rancor pelas crianças, das quais ela afirma não gostar. Inclusive, a personagem confessa que, nas muitas vezes em que precisou cuidar dos sobrinhos, era acometida por um desejo de maltratá-los, seduzida pela inferioridade física dos pequenos, o que lhe agradava e lhe provocava uma vontade de vingar-se deles da violência a que o avô a submeteu.

Além disso, Ana Rosa se considera suja, motivo pelo qual, em suas reflexões delirantes, Deus não a teria salvado da violência do avô. Após tantas críticas, duras e injustas, contra si mesma, a personagem se decide pelo lugar da culpa, ao responsabilizar-se integralmente por toda a violência que sofreu: “só sei de uma coisa, que tudo o que me aconteceu e me acontecerá é culpa minha”<sup>14</sup> (SERRANO, 2011, p. 272, tradução nossa).

14. “Sólo sé una cosa, que todo lo que me ha pasado y pasará es culpa mía”.

As duas personagens, portanto, remontam suas memórias, para além das palavras, no interdito, no silêncio, nas lacunas que permeiam seus relatos. É no apagamento que residem os vestígios a partir dos quais podemos conhecer a essência de suas narrativas, adentrando lembranças dolorosas de um passado cujas marcas profundas deixadas no presente garantem sua persistência. Conhecer o passado dessas personagens é também reconhecê-lo incrustado na atualidade de nosso mundo concreto. Mas é, também, uma oportunidade de melhor entender o presente e, assim, nos esforçarmos por um futuro distinto.

## Referências

- ARENDDT, H. *Sobre a violência*. Tradução de André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- BRUM, E. *#EleNão, #NósSim*. El País, 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/29/politica/1538231797\\_499925.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/29/politica/1538231797_499925.html). Acesso em 18 de nov. 2018.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. Tradução de Mariele Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GINZBURG, J. A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (Orgs.). *Escritas da violência*. Vol. I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012a. p. 123-135.
- GINZBURG, J. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012b.
- NIETZSCHE, F. *Considerações intempestivas*. Tradução de Lemos de Azevedo (Coleção Síntese. Vol. 23). Lisboa: Presença/São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- SAFFIOTI, H. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

- SCHØLLHAMMER, K. E. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- SERRANO, M. *Diez mujeres*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- TELLES, N. Escritoras brasileiras no século XIX. In: AUAD, S. M. V. A. V. (Org.). *Mulher: Cinco séculos de desenvolvimento na América: capítulo Brasil*. Belo Horizonte: Federação Internacional de Mulheres da Carreira Jurídica, CREZ/MG, Centro Universitário Newton Paiva, IA/MG, 1999. p. 325-331.

**Nem isto nem aquilo: masculinidades diversas nas autobiografias  
A queda para o alto de Anderson Herzer e Erro de pessoa:  
Joana ou João? de João W. Nery**

Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa (USP)<sup>1</sup>

## **Introdução**

A intenção desta exposição é apresentar expressões identitárias encontradas nas autobiografias *A queda para o alto* (1982), de Anderson Herzer, e *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984), de João W. Nery. Buscaremos as particularidades das expressões de sexo/gênero em cada relato, de modo a exercitar outra escuta que não a da lógica da cisgenderidade, isto é, a lógica binária. Para isso, veremos como a masculinidade de Anderson Herzer é desenvolvida em seus poemas e em seus relatos sem apresentar nomeações fixas e inteligíveis à lógica do sistema<sup>2</sup>. Nesse sentido, acolheremos suas narrativas como parte do quadro de autobiografias trans que temos delineado no Brasil na última década<sup>3</sup>. Em seguida, veremos como João W. Nery parte de definições médicas ao se nomear como transexual, descrevendo sensações de estranhamento do próprio corpo que se conectam aos conflitos do reconhecimento social de sua masculinidade. Também veremos como as expressões de sexo/gênero relatadas por Nery complexificam e expandem os horizontes das expectativas do discurso médico cisgênero sobre o fenômeno transexual. Por fim, utilizaremos algumas reflexões de Judith Butler, no livro *Relatar a si mesmo* (2015), para propor que os relatos de si são criações de si, ou seja, que atos de fala são atos de vida, que forjam e que refazem as identidades a cada momento, em constantes transformações. Com

1. Graduado em Filosofia (USP) e mestrando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP).
2. Utilizaremos o conceito de sistema de sexo/gênero como CISTEMA seguindo o trabalho de: VERGUEIRO, Viviane. *Sou travestis: estudando a cisgenderidade como uma possibilidade decolonial*. Brasília: Padê editorial, 2018.
3. Para maiores informações sobre esse levantamento ver: DELUCA, Naná; COSTA, Caio Jade P. C. G. Entrevista com Amara Moira. Em: *Revista Crioula*, nº 24, Dissidências de Gênero e Sexualidade nas Literaturas de Língua Portuguesa, 2º Semestre, 2019.

isso, esperamos alargar as perspectivas sobre expressões de sexo/gênero e propor que suas nomeações e categorizações em literatura sejam usadas de maneira localizada, ou seja, que cada expressão seja lida em seu contexto para que suas singularidades não sejam apagadas, silenciadas ou estereotipadas.

## Anderson Herzer

O livro *A queda para o alto*, de Anderson Herzer, foi publicado, postumamente, em 1982, pela editora Vozes, e rapidamente tornou-se um fenômeno *best-seller*, ficando nas listas de livros mais vendidos por todo o Brasil, e tendo sido publicado pelo Círculo do Livro, em São Paulo, provavelmente em meados dos anos 80. Na primeira parte do livro, encontramos relatos das vivências de Herzer dentro da FEBEM, redigidos por sugestão de Rose Marie-Muraro, uma das diretoras da Editora Vozes na época. Na segunda parte, estão compilados poemas que Herzer compôs, provavelmente, durante os anos em que esteve internado. Graças ao trabalho de Lia Junqueira, advogada e presidente do Movimento em Defesa do Menor, com parceria de Eduardo Suplicy, deputado estadual de São Paulo na época, foi possível exigir a saída de Herzer da FEBEM, visto que não havia razões de delito ou de crime que o mantivessem internado. Herzer se destacava por sua personalidade forte e pela criatividade ao organizar saraus e escrever e montar peças na UE-3 Vila Maria, a unidade educacional da FEBEM na qual passou a maior parte de suas internações. *A queda para o alto* foi publicada em 20 de outubro de 1982, sendo que em 10 de agosto do mesmo ano, Herzer faleceu por motivo de suicídio. O título e a assinatura na capa do livro ficaram a cargo de Eduardo Suplicy, sendo o título uma sugestão do publicitário e colega de Suplicy, Carlito Maia.

Atualmente, reivindicamos a publicação de Herzer como parte do que temos chamado de autobiografias trans, isto é, um relato que expressa perspectivas de sexo/gênero diferentes da lógica hegemônica cisgênera, que, por sua vez, postula a existência binária e exclusiva de homens e de mulheres. Consideramos sexo/gênero um conceito complexo e amplo que não pretende restringir ou definir configurações existenciais. Em vez disso, o utilizamos como possibilidade de expandir a compreensão de vidas que divergem das

propostas binárias e exclusivas das normas cisgêneras. Utilizaremos, ainda, o conceito de cisgeneridade (VERGUEIRO, 2018) para indicar um sistema de ideias que restringe as expressões de sexo/gênero em apenas duas possibilidades fixas e reguladas pela sociedade, de modo que outros caminhos de existência sejam excluídos, julgados e normalizados no binário homem/mulher. Nesse sentido, o termo “trans” é utilizado com a intenção de expandir a compreensão de expressões diversas sem rotulá-las em nomeações fixas e estáveis. Mesmo que o termo “trans” não tenha sido empregado por Herzer em suas autoneameações, temos reivindicado seus relatos e seus poemas como parte do que chamamos de literatura trans brasileira. Veremos como Herzer expressa sua masculinidade a contrapelo das lógicas cisgêneras. Para isso, compararemos suas expressões com os modelos de sexo/gênero atribuídos a Herzer nos prefácios escritos por Eduardo Suplicy e por Lia Junqueira em *A queda para o alto*.

Ao longo de seu livro, Herzer utiliza palavras flexionadas tanto no gênero masculino quanto no feminino ao se referir a si mesmo. O emprego de palavras no masculino é encontrado em seus relatos, principalmente, a partir de suas experiências na FEBEM, onde ampliou suas expressões de sexo/gênero em coletividade. Em boa parte dos relatos de Herzer, há omissão de marcações de gênero, recurso esse que é muito utilizado por pessoas trans como resistência às nomeações da cisgeneridade. Outro forte indício trans das expressões de sexo/gênero de Herzer está na variação de nomes ao longo de sua vida. Vejamos alguns exemplos: sua trajetória é marcada por diferentes sobrenomes de registro: de Peruzzo para Herzer, por conta do falecimento de seus pais e de sua adoção por parte de uma tia paterna; há também apelidos que têm um papel fundamental na formação das expressões de Herzer, como o nome/apelido “Bigode”. Tanto na abertura quanto no fechamento dos relatos do livro, o autor assina como “Anderson Herzer”. O prenome “Anderson” parece ser utilizado após sua saída definitiva da FEBEM, sob a tutela de Eduardo Suplicy. Levando em conta que os poemas de Herzer foram o motor principal para o surgimento de seu livro, não podemos deixar de notar como o sujeito poético dos poemas frequentemente se autoneameia “homem” e flexiona diversas palavras no masculino ao se referir a si mesmo, como podemos ver nos seguintes versos: “eu,/um homem solitário, ancorado, como um veleiro sem turistas” (HERZER, 1982, p. 178). Outra nomeação

da masculinidade de Herzer está no uso do termo “machão”, como veremos a seguir.

Herzer descreve seu encontro com os “machões” da FEBEM da seguinte maneira: “aquilo não me assustou, embora eu não soubesse de tal existência” (HERZER, 1982, p. 65). “Machão” era um termo empregado na ala feminina da instituição para designar pessoas que desempenhavam papéis masculinos nas relações familiares de pais, mães, filhos e filhas, criadas pelas internas. Mesmo que todas elas fossem designadas pelo sistema da cisgeneridade como “meninas”, as reconfigurações sociais estabelecidas por essas pessoas criavam mais complexidades do que a cisgeneridade poderia prever. Vejamos a maneira como Herzer relata a si mesmo a partir do contato com os “machões” na FEBEM:

Sempre, desde minha infância, eu tive um jeito de menino, chegando inclusive a ser confundido com um garoto. Dentro de mim tinha um grande desejo de ter nascido menino. Portanto, para mim, pelo meu modo de agir, foi uma grande descoberta saber que para se ter uma mulher, para se vestir como um homem, não seria necessário ser um. Aquilo me cativou desde o início. (HERZER, 1982, p. 66)

Nesse sentido, vemos que Herzer identifica em suas ações um “jeito de menino” que parece se distinguir de “ser” um menino. Poderíamos questionar: haveria uma distinção entre agir e ser? Talvez, o “ser” menino signifique ser reconhecido como menino segundo as normas da cisgeneridade, isto é, ter sido designado menino ao nascer e viver em conformidade com tal designação. Nisso, Herzer reconhece não se encaixar. Entretanto, agir como menino, isto é, expressar masculinidade, lhe pareceu possível a partir das relações desenvolvidas entre as pessoas internadas na FEBEM. Vejamos outras cenas de expressões de seu sexo/gênero. Na primeira, o autor conta como estava caracterizado ao fugir da FEBEM pela primeira vez: “eu estava de bigode feito com canetas hidrográficas” (HERZER, 1982, p. 70). Podemos pensar a importância do bigode desenhado no rosto como um tipo de amuleto ou autoafirmação na busca de Herzer por sua liberdade e, também, como prenúncio de seu futuro nome/apelido “Bigode”. Em outra cena de fuga, Herzer é detido por policiais em São Paulo, no período do regime ditatorial militar, e vemos como seu reconhecimento de sexo/gênero é questionado pelo policial. Citamos:

De imediato ele, como todos os outros, notaram os pelos em meu peito. Havíamos combinado ser ingênuos a toda e qualquer pergunta sobre a FEBEM: homossexualismo paraíba (termo usado entre pessoas do centro da cidade, juizado de menores, e muito conhecido e pronunciado por policiais), enfim, seríamos totalmente diferentes do que éramos na realidade. E, apontando o dedo indicador para mim, perguntou-me:

– Você é paraíba?

De imediato tive a resposta para sair daquela pergunta:

– Não senhor, sou paraense. (HERZER, 1982, p. 115)

Notemos como Herzer marca sua masculinidade, tanto na flexão masculina da palavra “sério”, quanto na palavra “ingênuos” que se refere ao coletivo de internas fugidas da FEBEM, o que indica que o autor também marca sua masculinidade em meio àquela coletividade nomeada como feminina pela cisgeneridade. O humor e a ironia de Herzer ao responder os policiais revela certo jogo de cintura do autor para escapar de uma nomeação violenta, ao passo que revida, como pode, a violência recebida. Nesse sentido, percebemos como o reconhecimento das expressões de sexo/gênero implicam em disputas de lugares de poder de nomear. Outro aspecto que percebemos a partir desse trecho é como a noção de homossexualidade, de transgeneridade e de intersexualidade podem estar imbricadas. Os pelos no peito de Herzer são um dos mistérios de suas expressões de sexo/gênero relatados ao longo do livro. Essa característica corporal tida como masculina é destacada e expressa como uma importante visão de si mesmo diante de outras pessoas. Atualmente, poderíamos entender essa passagem como indícios de transgeneridade e/ou de condições de intersexualidade não relatadas ou desconhecidas pelo autor. Já o termo “homossexual”, além de ser uma chave de inteligibilidade das expressões e das corporalidades não-cisgêneras de Herzer em cenas de definição identitária por parte de uma alteridade, como no caso com o policial, também teve importância para o autor em suas autoneomeações, como veremos a seguir.

Na ocasião de uma discussão com sua mãe adotiva, Herzer conta que vociferou para toda a vizinhança a seguinte declaração: “a minha verdade era segura e minha personalidade ninguém iria conseguir modificar: eu era homossexual, ponto final” (HERZER, 1982, p. 87). Tal declaração poderia soar como uma afirmação de cisgeneridade

homossexual a ouvidos não atentos, entretanto a homossexualidade de Herzer parece ser antes de tudo uma nomeação possível e disponível no léxico de seu contexto de vida que marca sua diferença em relação às normas cisgêneras heterossexuais. Não sabemos até que ponto as expressões do autor poderiam ser identificadas com os fenômenos que atualmente temos chamado de transexualidade, de transgeneridade ou de não-binaridade. Herzer não possui uma autodeclaração trans, mas nomeações complexas que ampliam as perspectivas do que podem ser as expressões de sexo/gênero. Isso faz com que tenhamos que aguçar nossa escuta para não rotular suas expressões, reduzindo as potências desestabilizadoras das normas. Assim sendo, leiamos, no trecho a seguir, como Herzer descreve seus processos identitários marcando sua diferença em meio às pessoas da ala feminina da FEBEM, e percebamos como seu nome/apelido “Bigode” ocupa um espaço importante nessa formação identitária:

A palavra ‘Bigode’ significava não somente um apelido [...] eu sabia que de longe as pessoas comentavam a meu respeito, de como eu poderia estar no meio das meninas, se eu não era um simples ‘machão’ da FEBEM. As pessoas viam claramente que em mim acontecia algo diferente. (HERZER, 1982, p. 139)

Dessa maneira, o autor anuncia sua diferença em relação às outras internas da FEBEM, ao passo que também se diferencia dos “machões” da ala. A diferença é anunciada, mas não é definida. Isso faz com que, em nossa leitura, se abra uma potência criativa e complexa para analisar as expressões de sexo/gênero de Herzer sem que as enquadremos em nomeações fixas. Nossa intenção é deslocar a leitura de *A queda para o alto* de uma chave cisgênera, que veremos adiante a partir da análise dos prefácios escritos para o livro, e indicar a importância de escutar o que o texto nos diz, principalmente, em relação às indefinições e/ou às plurinomeações identitárias. Assim, exercitaremos um outro tipo de escuta, que evita cair na ficção de uma história única<sup>4</sup>, cisgênera e binária, que regula, silencia e apaga outras histórias de vida.

4. Como propõe Chimamanda Ngozi Adichie em sua fala no TED. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt). Acesso em: 12 out. 2020.

A diversidade de expressões de sexo/gênero em Herzer entra em contraste com as perspectivas dos prefácios que Eduardo Suplicy e Lia Junqueira escreveram para seu livro. Suplicy, diferentemente de Junqueira, relatou percepções da masculinidade de Herzer, como podemos ler em: “Herzer passou a se sentir e a se portar como se fosse homem” (HERZER, 1982, p. 12). Dessa maneira, Suplicy indicou algum reconhecimento das expressões de Herzer como transgressoras da feminilidade designada ao autor pelo sistema. A perspectiva, de Suplicy, sobre Herzer passar a “se sentir e a se portar como se fosse homem”, aproxima-se da própria percepção de Herzer, como vimos no trecho citado anteriormente: “portanto, para mim, pelo meu modo de agir, foi uma grande descoberta saber que para se ter uma mulher, para se vestir como um homem, não seria necessário ser um” (HERZER, 1982, p. 65). Tanto na posição de Herzer quanto na de Suplicy, o ser homem aparece como algo não atingido, mas as expressões de sexo/gênero em: “se sentir e se portar”, “modo de agir”, “ter uma mulher” e “se vestir”, são interpretadas como masculinas pelo autor. Contudo, notamos uma diferença na percepção identitária de Suplicy sobre Herzer em relação ao uso do nome próprio, aos pronomes pessoais de tratamento e às flexões de gênero da linguagem, como notaremos a seguir.

Suplicy relata manter o uso do nome de registro do autor, contrariando sua autonegação: “Sandra Mara, como eu sempre a chamara, embora ela preferisse ser Anderson” (HERZER, 1982, p. 16). Percebemos como é marcante a preferência de Suplicy pela nomeação de certa feminilidade sobre a identidade de Herzer. Também notamos como Suplicy conscientemente opta por silenciar e ignorar as autonegações não-cisgêneras do autor. As percepções de Junqueira aproximam-se das de Suplicy na preferência pela marcação de uma feminilidade. A propósito, as percepções de Junqueira influenciaram as de Suplicy. Junqueira foi responsável por expor uma história que operou como um mito fundador da identidade de Herzer, pois pareceu explicar as razões da diversidade de suas expressões de sexo/gênero. Encontramos a história de Junqueira citada no prefácio de Suplicy e, logo na sequência, no pequeno relato da advogada, intitulado *Al Perderte*. Vejamos o trecho referente ao que chamamos de mito fundador da identidade de Herzer:

Sandrinha, de treze anos de idade, tão carente de amor, e que encontrou aquele rapazinho, que por ela se apaixonou. Seu apelido era Bigode [...] Sandra, que agora conhecia o amor, não podia deixar Bigode morrer. Assim, num passe de mágica, Bigode continuou vivendo através de Sandra e ela se transformou em todas as outras mulheres do mundo. As depressões são profundas nos momentos raros em que Bigode desaparece e Sandra tem que assumir Sandra. Por isso mesmo, ela policiava todos os seus momentos para impedir a ausência de Bigode. (HERZER, 1982, p. 21)

Herzer não fez, em seu livro, qualquer menção à história de um namorado chamado Bigode, a quem teria amado e que teria falecido em um acidente de moto. Em entrevista na Câmara Municipal de São Paulo<sup>5</sup>, Suplicy relatou que Junqueira havia escutado a história do namorado Bigode pela boca do próprio Herzer, e que a supressão dessa história no livro talvez se devesse a uma tentativa, por parte de Herzer, de não abalar a masculinidade que estava expressando na época da redação de seu livro. Isso nos revela certo pacto entre Suplicy e Junqueira de entendimento da identidade de Herzer como feminina, cisgênera, heterossexual e abalada pelo luto. O relato de Junqueira nos revela uma perspectiva infantilizada, feminizada e fragilizada de Herzer, explícita na nomeação “Sandrinha”, por exemplo, e contada em uma espécie de fábula romântica e patológica do surgimento da identidade masculina do autor. Notemos como a história de Junqueira atribui a masculinidade de Herzer a um processo de sofrimento pela perda do namorado, como se a identificação com o objeto amado substituísse a perda deste. Encontramos um movimento psíquico similar descrito por Freud, no texto *Luto e melancolia* (2013), ao descrever processos do luto como identificações do ego com o objeto perdido. Talvez essa seja a base implícita da interpretação de Junqueira sobre Herzer. Na perspectiva de Junqueira, a incorporação do objeto amado perdido inverteria os papéis binários de sexo/gênero explicando o comportamento identitário e sexo-afetivo de Herzer. Notemos como, na perspectiva de Junqueira, o padrão binário se repete e sua lógica não é capaz de imaginar outros caminhos possíveis para as expressões de Herzer que não os da cisgeneridade heterossexual. Compreendemos tais interpretações como

5. Entrevista realizada na Câmara Municipal de São Paulo em 09 de maio de 2019. Arquivo pessoal.

esforços de normalização e de enquadramento da diversidade das expressões de Herzer à inteligibilidade do sistema.

Apesar dos esforços cisgêneros dos prefácios de Suplicy e de Junqueira, ao lermos o corpo dos depoimentos e os poemas de Herzer, encontramos recorrentes indícios de masculinidades e outras expressões de sexo/gênero não-cisgêneras que podem ser lidas também como expressões trans, ou seja, expressões que diversificam os ideais do que é ser homem e do que é ser mulher. Gostaríamos de pensar as não-binaridades de Herzer e suas plurinomeações como potências que abalam as lógicas cisgêneras. Para isso, é preciso reconhecer que as perspectivas dos prefácios de *A queda para o alto* operam como silenciamentos e apagamentos das potências do texto de Herzer. Parece-nos que apenas uma leitura fora da lógica da cisgeneridade poderá reconhecer o que Herzer comunica, como se uma outra lógica de escuta tivesse que acontecer para que suas mensagens pudessem chegar aos seus destinatários. Nesse sentido, temos considerado seu livro como parte do que chamamos de autobiografias trans. Esse posicionamento também marca e é marcado pelo lugar de onde eu, escritor deste artigo, falo, isto é, a partir de minhas transmasculinidades. A seguir, veremos como acontecem as nomeações das expressões identitárias do segundo autor que estudaremos.

### **João W. Nery**

João W. Nery é reconhecido como um dos patronos do ativismo trans brasileiro. Desde os anos 80, Nery trouxe visibilidade e reconhecimento às identidades trans, principalmente, às transmasculinidades. Ele atuou como militante pelas causas trans e criou importantes redes de apoio, de acolhimento e de informações, através de redes sociais. O único projeto de lei brasileiro para o reconhecimento das identidades trans, redigido por Jean Wyllys e por Erika Kokay, leva o nome de João W. Nery como homenagem. Nery publicou três autobiografias ao longo de sua vida. A primeira, que trataremos neste artigo, foi *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984), em que narrou a formação de sua identidade de sexo/gênero desde a infância até as primeiras cirurgias de transgenitalização, realizadas ilegalmente durante a ditadura militar brasileira. Seu segundo livro,

intitulado *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois* (2011), foi uma releitura de *Erro de pessoa* acrescida de novas experiências, como as da paternidade. Seu último livro foi *Velhice Transviada: memórias e reflexões* (2019), um panorama fundamental para o mapeamento das velhices trans no Brasil. Nele, Nery narrou suas experiências com a velhice e compilou entrevistas realizadas com outras pessoas trans idosas brasileiras.

O contexto socioeconômico de Nery e sua formação profissional como psicólogo, possivelmente, influenciaram em sua autonegação como “transexual”. Sua militância confiou nas nomeações como estratégias de visibilidade e de reconhecimento de experiências silenciadas e apagadas pela sociedade cisgênera. Nery descobriu a existência de pessoas nomeadas como transexuais e a possibilidade de realizar cirurgias transgenitais através de uma revista durante um mochilão pela Europa. Essas experiências fizeram sentido imediato ao autor e vocalizaram sentimentos e desejos guardados desde sua infância. Nery relatou a si mesmo reconhecendo-se como masculino mesmo antes de qualquer nomeação transexual em sua vida. Encontramos tais marcações em frases, de *Erro de pessoa*, como: “éramos quatro, sendo eu o terceiro e único filho” (NERY, 1984, p. 21), o que revela um autorreconhecimento que reescreve a própria história das nomeações compulsoriamente femininas pelas quais o autor teve que passar. Em outro trecho sobre a infância, Nery diz que ao ser chamado de “menina” pelos adultos, corrigia mentalmente para “menino” (cf. NERY, 1984, p. 25). A autoidentificação masculina é apresentada com bastante firmeza no livro. O conflito surgia, segundo o autor, na medida em que o reconhecimento de sua masculinidade não acontecia pelas pessoas à sua volta. Saber-se homem, mas não ser reconhecido pelos outros como tal, pode ser lido na seguinte frase de Nery: “esta absurda defasagem entre a minha auto-imagem e a imagem que as pessoas faziam de mim” (NERY, 1984, p. 29). Nesse sentido, proporemos uma leitura do conceito de transexualidade na autobiografia de Nery que aponta as relações sociais como fatores determinantes para a formação da sensação de desacordo do autor em relação a si mesmo.

Discursos médicos, que podemos encontrar em manuais como o DSM e o CID, postulam que pessoas transexuais sofrem desacordos e recusas de seus corpos (LEITE, 2008, p. 192). Esse sentimento é definido como “disforia” e implica que a pessoa transexual busca

por “correções” corporais para entrar em coerência com a imagem mental de si. Essa perspectiva pressupõe uma divisão entre corpo e autorreconhecimento que é fundamental para a manutenção das lógicas da cisgeneridade, uma vez que postula o binário homem/mulher como história única. No livro *Erro de pessoa*, desde a capa, encontramos o termo “transexual” como marcador de um conflito entre uma autoimagem e uma suposta verdade biológica subjacente. O tema do desacordo entre corpo e autoimagem está presente na abertura do relato de Nery, na seguinte frase: “ter nascido homem, aprisionado num corpo de mulher” (NERY, 1984, p. 7) ou em frases como “meu corpo mentia contra mim” (NERY, 1984, p. 26). Entretanto, encontramos indícios, ao longo de seu livro, que rompem com essa lógica binária do desacordo.

Ao relatar a si mesmo como masculino desde a infância, como já apontamos, Nery abala as expectativas da cisgeneridade. Outros exemplos de autopercepções masculinas na infância, encontramos frases como: “quando ela tocou no meu pênis mirim” (NERY, 1984, p. 75) e em: “sabia que não possuía um pinto tão grande como o dos outros meninos da minha idade” (NERY, 1984, p. 25). Assim, localizamos o reconhecimento e a nomeação do próprio genital a contrapelo da lógica da cisgeneridade que, por sua vez, o definiu como feminino ao nascer. É fundamental considerar essas nomeações como expressões de sexo/gênero que ampliam as noções estabelecidas pelo sistema para as experiências transexuais. Percebemos, em Nery, que o corpo é ressignificado através da linguagem, e o autor parece reconhecer sua masculinidade corporal mesmo antes de qualquer intervenção cirúrgica. Nesse sentido, estamos indicando que há uma familiaridade e um pertencimento ao próprio corpo que é ignorado pelos discursos médicos cisgêneros sobre a transexualidade, mas que é revelado pelo texto de Nery. Esses reconhecimentos da infância tomam outras formas ao longo da puberdade. Com o desenvolvimento de caracteres sexuais em decorrência da ação dos hormônios, a recusa e o deslocamento em relação ao próprio corpo aumentaram. Entretanto, é importante ressaltar como o reconhecimento social teve um papel fundamental nesse desacordo. Vejamos como o texto de Nery aponta nesse sentido:

Ao mesmo tempo que meu corpo era eu, também não era. Quando tomava banho, por exemplo, sentia que não dava banho num

corpo estranho, mas em mim. Quando havia um machucado, tratava dele, mas com a finalidade última de ficar bom. A própria gesticulação, os trejeitos das mãos, do rosto, etc. transmitiam o que eu sentia e queria dizer. No entanto, era por intermédio desse corpo, do que ele tinha e fazia, que as pessoas me confundiam com uma mulher! (NERY, 1984, p. 43)

Nesse trecho, vemos como o estranhamento do próprio corpo pode ser lido como um efeito da falta de reconhecimento da masculinidade não-cisgênera de Nery nas relações sociais. Nossa proposta de leitura sugere que o discurso médico da transexualidade não leva em conta o peso das relações sociais de reconhecimento na formação identitária de uma pessoa. Ao colocar apenas sobre o indivíduo as sensações de erro, de discordância e de incoerência com o próprio corpo, tal discurso médico cinde as pessoas, e cria relações de patologização para definir as experiências transexuais. Poderíamos questionar: não seria a disforia um efeito de uma relação social abusiva e excludente em relação às diversidades de sexo/gênero, em vez de uma sensação gerada por um suposto “erro da natureza”? Poderíamos sugerir que os discursos médicos prezam pela manutenção das lógicas da cisgeneridade, o que, como já refletimos acima, está ligado a disputas por lugares de poder. Nosso esforço frente a esses discursos é revelar suas facetas violentas, que acabam silenciando e apagando singularidades de experiências nomeadas como transexuais. Nesse sentido, os relatos de Nery ressignificam tais experiências, abalando as expectativas dos sistemas e expandindo horizontes de sexo/gênero.

## Considerações finais

Apresentadas as perspectivas de Herzer e de Nery, por fim, gostaríamos de compará-las a partir da distinção entre agir como homem e ser homem, que vimos em Herzer, e do conflito entre o corpo e o autorreconhecimento, de Nery. Para isso utilizaremos algumas reflexões de Judith Butler. Começamos pela relação entre “ser” e “agir” apontada por Judith Butler no início do livro *Problemas de gênero* (2012). Recuperando a *Genealogia da moral*, de Nietzsche, Butler afirma que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra - a obra é tudo”

(NIETZSCHE *apud* BUTLER, 2012, p. 48). Nesse sentido, poderíamos pensar a masculinidade de Herzer como expressão completa em si mesma, isto é, como obra cujo “fazedor” é uma mera ficção, pois sexo/gênero se constroem na medida em que são vividos no campo da experiência ou campo da ação. Dessa maneira, não faz sentido opor “ser homem” e “agir como homem”, pois ser e agir estão integrados. Seguindo essa perspectiva, podemos pensar no estatuto do autor da autobiografia, que também pode ser entendido como uma ficção adicionada à obra, sendo a obra “tudo”. Herzer ou Nery não seriam, nesse sentido, pessoas às quais seus relatos se referem, ou seja, existências além do texto. Se a obra é tudo e se não há fazedor por trás da obra, então, Herzer e Nery, como autores, também são parte de suas obras, ou seja, eles se fazem, se criam, ao relatarem a si mesmos. Assim sendo, os relatos de Herzer e de Nery *são* Herzer e *são* Nery. Para desenvolver tal perspectiva, vejamos o que Butler desenvolve sobre o tema dos relatos de si.

No livro *Relatar a si mesmo* (2015), Butler apresenta uma noção integrada entre viver e falar, como lemos na seguinte frase: “nosso modo de falar e nosso modo de viver não são iniciativas separadas” (BUTLER, 2015, p. 165). Se encararmos os atos de fala como atos de vida, compreenderemos que as masculinidades e as diversas expressões de sexo/gênero de Herzer e de Nery são atos de vida, isto é, criações de si. Nesse sentido, a lógica cisgênera dos discursos médicos sobre pessoas transexuais, que pressupõe certa cisão entre corpos e autoimagens, não pode ser sustentada. Em nossas análises sobre Nery, notamos que sua masculinidade é expressa desde a infância, inclusive, através do próprio corpo - relembremos como o autor nomeia seu genital no masculino. Seguindo Butler, poderíamos dizer que esse ato de fala partiria da mesma “iniciativa” de um ato de vida e, dessa maneira, poderíamos também compreender que Nery não apenas nomeou, mas que viveu um genital masculino desde sua infância. Ou seja, o corpo e o autorreconhecimento seriam um só. Essa perspectiva se opõe às expectativas das lógicas cisgêneras, na medida em que rompe com uma feminilidade designada socialmente a Nery desde seu nascimento e considera que outras narrativas de sexo/gênero são possíveis. Para captá-las, é preciso exercitar uma escuta não-cisgênera, isto é, uma escuta que não tente encaixar, obrigatoriamente, as diversidades de sexo/gênero no binário homem/mulher.

Por fim, gostaríamos de refletir sobre alguns aspectos das expressões de Herzer e de Nery em relação à linguagem limitada pela cis-generidade, que não reconhece diversidades de sexo/gênero e que, por isso, interdita e/ou limita a possibilidade da escuta de expressões não-binárias e não-cisgêneras. Leiamos outra passagem de Butler, em que o ato de relatar é proposto como um jogo de relações intrínsecas entre a linguagem daquele que relata e a linguagem fornecida por um outro:

O relato que fazemos é um ato - situado numa prática mais ampla de atos - que executamos por, para, e até mesmo sobre um outro [...], muitas vezes em virtude da linguagem fornecida pelo outro. Tal relato não tem como objetivo o estabelecimento de uma narrativa definitiva, mas constitui uma ocasião linguística e social para a autotransformação. (BUTLER, 2015, p. 165)

Nesse trecho, vemos como os relatos de si são permeados por outras vozes, outras línguas, além da singularidade daquele que relata a si mesmo. A “linguagem fornecida pelo outro” pode ser encontrada nos esforços de Herzer e de Nery ao narrarem a si próprios com uma linguagem cisgênera que não lhes cabe, cuja lógica não comporta a complexidade e a diversidade de suas expressões de sexo/gênero. Entretanto, é através dessa linguagem que é preciso jogar para criar quem se é. Nesse sentido, esses relatos acabam desestabilizando as lógicas do sistema e, conseqüentemente, indicam a necessidade e/ou a existência de outras lógicas de inteligibilidade possíveis. A compreensão de Butler de que o relato de si não é um ato definitivo, mas uma “ocasião linguística e social para a autotransformação”, também nos revela como a criação de si é um fazer que se atualiza a cada ato. Dessa maneira, a ideia da identidade como algo fixo, como propõem os modelos da cis-generidade, não faz sentido, pois a identidade se faz e se transforma em cada ato de fala ou ato de vida. Assim sendo, Herzer e Nery *são* na medida em que *narram* a si mesmos, e cada pluralidade de nomeação ou cada ausência de nomeação de suas expressões de sexo/gênero, são partes intrínsecas de quem eles são, por mais que a escuta cisgênera não consiga compreender, como vimos nas posições de Junqueira e de Suplicy sobre o livro de Herzer, e nos relatos sobre a falta de reconhecimento da masculinidade de Nery.

Esperamos, assim, que tenha sido possível indicar que uma

escuta aberta às diversidades de expressões de sexo/gênero de Herzer e de Nery pode ser um caminho transformador para os estudos literários que procuram compreender, caso a caso, como cada autor narra a si mesmo. Nesse sentido, escutar pode ser um exercício de combater preconceitos, juízos e lógicas de entendimento que nos perpassam involuntariamente, a fim de que nos aproximemos dos textos autobiográficos trans reconhecendo suas complexidades, ou seja, suas nomeações identitárias ou a ausência destas. Também quisemos expor que abarcar os relatos citados como parte da categoria de autobiografias trans não significa estereotipar ou rotular suas expressões de sexo/gênero, apagando ou silenciando singularidades. Em vez disso, nomeamos tais textos como autobiografias trans como um exercício de escuta não-cisgênera, a fim de elaborar outras maneiras para abordá-los criticamente. Enfim, propusemos a proximidade entre relatar e agir como atos que partem de um mesmo lugar, como vimos com Butler, com o propósito de pensar como o relato de si e as expressões de sexo/gênero podem ser fenômenos conectados, isto é, expressões de vida.

## Referências

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo horizonte: Autêntica, 2015.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HERZER, Anderson. *A queda para o alto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- LEITE JR, Jorge. *Nossos corpos também mudam: sexo, gênero e a invenção das categorias travesti e transexual no discurso científico*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). São Paulo: PUC, 2008.
- NERY, João Walter. *Erro de pessoa: Joana ou João?* Rio de Janeiro: Record, 1984.
- NERY, João Walter. *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois*. São Paulo: Leya, 2011.
- NERY, João Walter. *Velhice transviada: memórias e reflexões*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.
- VERGUEIRO, Viviane. *Sou travesti: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial*. Brasília: Padê editorial, 2018.

## O desejo e o envelhecimento do corpo lésbico nos poemas de Rita Moreira

Carla Miguelote (UNIRIO)<sup>1</sup>

### Introdução

O presente trabalho pretende observar como se apresentam o desejo e o envelhecimento do corpo lésbico nos poemas da paulista Rita Moreira. Mais conhecida pelo seu trabalho como documentarista, Rita Moreira é também autora de quatro livros de poemas – *Maria morta em mim* (Martins, 1963), *A hora do amor maior* (Martins, 1965), *Perscrutando o papaia* (Brasiliense, 1999) e *Coração de ontem* (RG Editores, 2015). Aos 76 anos, dedica-se, agora, à organização de uma pequena antologia, *Poesias sáficas e alguma filosofada*, com uma seleção de textos de seus dois últimos livros e alguns poemas inéditos.

Embora seja mais conhecida como documentarista, pode-se dizer que, mesmo nessa área, Rita Moreira ocupa uma posição de certo modo marginal. Primeiro, em função da mídia adotada: o vídeo. Rita nunca filmou em película e jamais se disse cineasta. Pioneira do vídeo independente no Brasil, ela integrou uma das primeiras turmas de videodocumentário da New School for Social Research, de Nova York, em 1972. Lá fez, junto com Norma Bahia Pontes, seu primeiro vídeo, *Lesbian Mothers*, que representou a New School no primeiro Festival de Vídeo de Tóquio. Além do pioneirismo da mídia, esse primeiro trabalho audiovisual de Rita Moreira é também bastante ousado na temática abordada e no modo de tratá-la em imagens, com longas cenas (de um minuto, no início; de quatro minutos, no final) em plano detalhe de carícias e beijos entre mulheres. Também com Norma Bahia Pontes, e ainda nos Estados Unidos, dirigiu, em 1974, *Lesbianism-feminism*, em que aborda a relação, muitas vezes conflituosa, do movimento feminista americano com as mulheres lésbicas. Desde então, vem dirigindo diversos videodocumentários voltados para temáticas sociais e políticas, tendo trabalhos apresentados e

1. Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo (UFF), Mestre em Letras (UFF), Doutora em Literatura Comparada (UFF) e docente do Departamento de Letras da UNIRIO.

premiados em festivais no Brasil, Estados Unidos, Canadá, Japão, França, Holanda, Alemanha, Argentina e Hungria.

Em junho do ano passado, a convidei para a palestra “Documentário e feminismo, ontem e hoje”, no âmbito da disciplina “Teorias e estéticas da imagem”, da Escola de Letras na Unirio. Na ocasião, Rita apresentou seus dois últimos documentários: *Ti-Grace Atkinson: uma biografia de ideias* (2019), sobre a feminista radical americana, e *Caminhada para Marielle* (2018), sobre a caminhada lésbica, em São Paulo, em homenagem à vereadora carioca assassinada Marielle Franco.

Apenas depois desse primeiro contato pessoal, conheci seus trabalhos como poeta, e ela também conheceu meu livro de poemas, *Conforme minha médica* (Confraria do vento, 2016). Alguma afinidade se instalou, e ela me convidou para organizar e prefaciar sua antologia de poemas, essa de que falei: *Poesias sáficas e alguma filosofada*. Ocupada com a organização desse livro, me pareceu que seria interessante tratar da obra dela neste simpósio, “Estratégias do feminino”.

## Poesia e lesbiandade

Embora a temática lésbica já aparecesse em seus dois últimos livros, é curioso que a autora, agora com 76 anos, tenha decidido chamar atenção para o tema logo no título dessa antologia. Nos últimos dois anos, Rita tem sido procurada e estudada por pesquisadoras lésbicas, e convidada para mostrar seus filmes sobretudo em eventos lésbicos. Talvez ela tenha sentido que o momento é favorável. E que já há um grupo potencial de leitores e leitoras inclinados a ler poesia lésbica.

No capítulo sobre poesia do livro *Explosão feminista*, Heloísa Buarque de Hollanda e Julia Klien (2018, p. 106-108) mapeiam a produção poética de uma nova geração de mulheres, que começam a publicar a partir de 2010, em uma íntima relação com as manifestações feministas da década: “Ainda que algumas poetisas não reconheçam seu trabalho como poesia explicitamente feminista, a presença da perspectiva de gênero, do corpo e dos vários formatos de erotismo são estruturais em praticamente todos os textos da poesia pós 2013”. Segundo as autoras, *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas, é a maior referência dessas “novíssimas poetisas do feminismo”.

Sem dúvida, Angélica Freitas é também a principal referência para as poetisas lésbicas dessa geração, poetisas que começam a escrever a

partir da experiência da lesbiandade, colocando em cena o corpo, o desejo e o erotismo entre mulheres, tematizando também a lesbofobia, a invisibilização da existência lésbica, as violências e opressões contra as subjetividades e os corpos não normatizados. Dentre essas poetisas, estão Aline Miranda, com o livro *Néctar 44* (2019), Bel Baroni, com *Redondezas* (2020), Cecília Floresta, com os livros *Poemas crus* (2016) e *Panaceia* (2020), Maria Isabel Iorio, com *Em que pensaria quando estivesse fugindo* (2016) e *Aos outros só atiro o meu corpo* (2019), e Tatiana Nascimento, com *07 notas sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo* (2019), entre outras.<sup>2</sup>

Além dessas publicações individuais, surgem diversas publicações coletivas, revistas, zines ou antologias, com convocação de textos direcionada exclusivamente a autoras lésbicas. É o caso do zine *Mais pornô, por favor*, criado pela poeta Adelaide Ivánova, e que fez do seu terceiro número um especial de poesia lésbica, publicado em fevereiro de 2017. É o caso também do zine *que o dedo atravesse a cidade, que o dedo perfure os matadouros* (2018), do coletivo palavra sapata, e do e-book *Visíveis*, da editora independente Filipa Edições. Temos ainda as revistas *Tia Concha* (de São Paulo), *Brejeiras* (do Rio de Janeiro) e *Lésbi* (de Minas Gerais), para citar algumas. As duas primeiras surgiram em 2018 e a última, em 2020. Todas são destinadas a mulheres lésbicas (e bissexuais) e contam com seções literárias, regulares ou eventuais, para publicação de poemas.

Talvez se possa dizer que toda essa proliferação de publicações de poesia lésbica se deva a um “efeito Angélica Freitas”, assim como se disse que as principais poetisas contemporâneas brasileiras (Alice Sant’Anna, Marília Garcia, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Angélica Freitas e Annita Costa Malufe) “são herdeiras mais imediatas do ‘efeito Ana C.’” (BUARQUE DE HOLLANDA; KLIEN, 2018, p. 105).

Certamente, Angélica Freitas não foi a primeira poeta brasileira a escrever a partir do lugar da lesbiandade (pensemos em Cassandra Rios ou na própria Rita Moreira, que já tematizava a questão em seu livro de 1999), mas foi a primeira a ocupar um lugar de destaque na cena literária, com repercussão entre a crítica especializada,

2. Para um mapeamento das figurações da lesbiandade na produção literária em prosa de autoria feminina no Brasil, conferir o capítulo “O continuum lésbico”, do livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020), de Eurídice Figueiredo.

traduções em outras línguas, convites para eventos literários, indicação para prêmios etc. Certamente também, a potência da escrita de Angélica Freitas não se reduz a uma questão temática e tampouco seus “temas” se reduzem à lesbiandade. Em *Um útero é do tamanho de um punho*, apenas a última das sete seções que compõem o livro, intitulada “o livro rosa do coração dos trouxas”, apresenta figurações da lesbiandade, com poemas que dão notícias de diversas namoradas: “uma namorada que pinte as unhas / é inesquecível”, “eu tive uma namorada / que não queria / me convencer de que / a vida era uma merda”, “eu tive uma namorada / com superpoderes / de invisibilidade”, lemos nos primeiros versos de alguns desses poemas. De todo modo, esse livro parece ter funcionado como uma espécie de abre-alas para as novas poetisas que, engajadas no ativismo lésbico, desejavam incorporar a suas escritas estratégias políticas de combate à lesbofobia e à invisibilização da experiência de mulheres que amam mulheres. Parecia então ser possível escrever sobre e a partir da experiência lésbica e, ainda assim, encontrar um espectro de leitores e leitoras para além do nicho sapatão.

O que me chama a atenção ao ler essas publicações e ao ter notícia de suas autoras, é que a maior parte delas tem entre 25 e 35 anos. Certamente, temos publicações de poetisas lésbicas acima dos 40 anos, como é o caso da própria Angélica Freitas, e também de Simone Brantes e de Tatiana Pequeno. O que é raro, no entanto, é a expressão do desejo lésbico em obras de poetisas mais velhas, acima dos 60. Nesse sentido, me interessa a obra da septuagenária Rita Moreira.

## **A sexualidade da mulher na velhice**

[V]elhice é um destino, e quando ela se apodera da nossa própria vida, deixa-nos estupefatos. “O que se passou, então? A vida, e eu estou velho”, escreve Aragon. Que o desenrolar do tempo universal tenha resultado numa metamorfose pessoal, eis o que nos desconcerta. Já aos quarenta anos, fiquei incrédula quando, plantada diante de um espelho, disse para mim mesma: “Tenho quarenta anos”. (BEAUVOIR, 2018, s/p)

A velhice da mulher e a discriminação etária não são muito abordadas dentro das discussões feministas, a não ser transversalmente, quando se trata dos padrões de beleza impostos à mulher,

considerando-se que a juventude figura como um imperativo do corpo desejável. Eu, que já passei dos 40, começo a me preocupar com isso, e, sobretudo, sendo lésbica, começo a me preocupar com o tabu triplicado que é a sexualidade sapatão na velhice.

Em um dos raros textos feministas que abordam a discriminação etária – o artigo “Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença” – Audre Lorde a coloca ao lado de outras formas de opressão. Segundo a autora, para chegarmos a uma sociedade próspera para todos, é preciso combater conjuntamente o etarismo, o racismo, o sexismo, o heterossexismo, o elitismo e o classismo.

O “fosso entre gerações” é uma importante ferramenta social para qualquer sociedade repressora. Se os membros mais jovens de uma comunidade consideram os membros mais velhos como imprestáveis ou suspeitos ou excedentes, eles jamais serão capazes de dar as mãos e examinar as lembranças vivas da comunidade, nem fazer a pergunta mais importante, “por quê?” (LORDE, 2019, p. 239-240)

No livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020), de Eurídice Figueiredo, há um capítulo sobre a tematização da velhice na literatura escrita por mulheres, intitulado “Entre alegrias e agruras da velhice”. Nesse capítulo, Figueiredo observa como escritoras brasileiras têm tratado o tema das doenças e da sexualidade em personagens velhas. No que diz respeito à sexualidade, a autora aborda três contos – “Ruído dos passos” (1974), de Clarice Lispector, “A mulher sensual” (1985), de Renata Pallotini, e “Uma alegria” (2001), de Cláudia Lage –, uma novela – *Estrela nua* (2003), de Maria Adelaide Amaral – e um romance – *Reunião de família* (1982), de Lya Luft. Os três contos apresentam personagens que descobrem os prazeres do corpo, depois dos 60 anos, através da masturbação. A novela trata de uma história de amor entre uma cantora velha um pianista jovem e desempregado. Do romance de Lya Luft, Figueiredo destaca a cena em que a patroa descobre no quarto da empregada doméstica recortes de revistas com fotos de mulheres nuas, o que julga doentio para uma velhinha que parecia inofensiva.

A lesbiandade na velhice ainda aparece em dois outros contos analisados por Eurídice Figueiredo, “Marília acorda” e “Vó, a senhora é lésbica?”, ambos do livro *Amora* (2016), de Natalia Borges Polesso. O primeiro trata das agruras da velhice de um casal de lésbicas que vivem juntas há muito tempo, e que se deparam, agora, com perdas

motoras e cognitivas. O segundo trata das dificuldades da vivência livre da lesbiandade em duas gerações, de Joana, que namora Taís, e de sua avó, que tem um relacionamento, nunca antes nomeado para a família, com Tia Carolina. “Vó, a senhora é lésbica” foi adaptado para o cinema em 2018, em um curta-metragem homônimo dirigido por Bruna Fonseca. No curta, cenas de intimidade de Joana com Taís são intercaladas com cenas de mesmo teor entre sua avó e Tia Carolina.

De todo modo, percebe-se que a sexualidade na velhice da mulher ainda é pouco tematizada. Sobretudo, não é um tema trazido pelo *boom* de escrita feminista e de autoria feminina nessas duas últimas décadas, principalmente de 2013 pra cá. Talvez porque se tratem de escritoras jovens a quem o tema ainda não se apresenta. Acredito que essa mesma geração de escritoras traga o tema daqui a uns 20, 30 anos. Em poesia, também é rara essa tematização. Uma exceção são dois poemas de Angélica Freitas (47 anos), presentes em seu último livro, *Canções de atormentar* (2020), que veremos adiante.

### **Respeitem os meus pentelhos brancos**

Na introdução de seu livro *A velhice*, publicado em 1970, Simone de Beauvoir deixa claro o motivo de se dedicar ao tema: “para quebrar a conspiração do silêncio” (BEAUVOIR, 2018, s/p). Segundo Beauvoir, a velhice é um tema que se quer evitar, que parece vergonhoso, indelicado, triste. Quando jovens, preferimos encarar a possibilidade de nossa própria morte a admitir que um dia seremos velhos e velhas.

Quando se trata da sexualidade na velhice, essa conspiração do silêncio se amplia. “Se os velhos manifestam os mesmos desejos, os mesmos sentimentos, as mesmas reivindicações que os jovens, eles escandalizam; neles, o amor, o ciúme parecem odiosos ou ridículos, a sexualidade repugnante, a violência irrisória” (BEAUVOIR, 2018, s/p). Temendo o ridículo e o escândalo, a pessoa velha tende a “interiorizar as obrigações de decência e de castidade impostas pela sociedade. Seus próprios desejos a envergonham, e ela os nega: recusa-se a ser, aos seus próprios olhos, um velho lúbrico, uma velha devassa”. (BEAUVOIR, 2018, s/p)

O sentimento de repugnância provocado pela abordagem da sexualidade na velhice pesa muito mais, como Beauvoir (2018, s/p) não poderia deixar de observar, sobre as mulheres do que sobre os

homens: “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até medo [...]”. Ora, a mulher, confinada à condição de objeto erótico, já tem seu campo de ação mais restrito nessa esfera, mesmo quando jovem. Não parece caber a ela o lugar de sujeito ativo do desejo, a iniciativa do flerte e da proposição sexual. A ela caberia recusar ou ceder, não propor (isto quando até sua recusa não é simplesmente ignorada, sendo-lhe usurpada mesmo qualquer instância de decisão sobre seu corpo). Nesse sentido, sua propensão para a atividade sexual estaria ligada a investidas de olhares alheios sobre seu corpo e à imagem que tem de si mesma. Beauvoir observa que, para a mulher velha, as consequências dessa lógica se apresentam de forma ainda mais impiedosa:

Se o parceiro continua a desejá-la, ela se adaptará com indulgência à perda de viço de seu corpo. Mas ao primeiro sinal de frieza, sentirá amargamente sua decadência, terá repulsa por sua imagem e não suportará mais expor-se aos olhos de um outro. Essa timidez reforçará seu medo da opinião: sabe que esta é severa com as mulheres idosas que não representam seu papel de avó serena e desencarnada. (BEAUVOIR, 2018, s/p)

Beauvoir, entretanto, deixa entrever que, para as lésbicas, essa realidade não se constata. Alheias ao julgamento dos homens sobre seus corpos velhos, livres da mera condição de objeto, as lésbicas tendem a manter seu desejo aceso por mais tempo que as mulheres heterossexuais: “Algumas observam atividades eróticas até mais de 80 anos. Isso prova que continuam capazes de ter desejo, ao passo que há muito tempo deixaram de ser desejáveis aos olhos dos homens” (BEAUVOIR, 2018, s/p).

O poema “você não sabe o que é uma teta caída”, de Angélica Freitas, evoca essa discussão.

**você não sabe o que é uma teta caída**

uma teta de mulher, uma teta  
que desceu do pedestal  
o conteúdo macio, a pele fina  
o zique-zague das estrias, não:

nunca tocou numa teta caída  
 não sabe o calor das tetas de outono  
 não as viu por baixo, balançando  
 nunca pensou em dormir abraçado.

(FREITAS, 2020, p. 44)

O “você” do título parece remeter a um sujeito masculino. A marcação de gênero da última palavra do poema (abraçado) corrobora essa leitura. Tetas caídas, marcadas por estrias, estão fora do espectro dos corpos desejáveis, segundo o olhar masculino. São tetas de outono. Se a primavera é associada à adolescência, ao desabrochar do desejo e à fertilidade, o outono está vinculado ao ocaso, ao declínio do corpo. Como as folhas caem das árvores, as tetas caem do colo. Sabemos como o imperativo da juventude pesa mais sobre as mulheres do que sobre os homens, aos quais simplesmente não ocorre submeter-se a cirurgias plásticas e demais procedimentos estéticos para se manterem jovens. O envelhecimento, para os homens, aparece mais como signo de maturidade e experiência do que de decadência, reforçando, em vez de enfraquecer, sua aura de sedutor. Basta observarmos “o grande número de galãs de terceira idade no cinema hollywoodiano e nas novelas brasileiras, por exemplo” (PEREIRA, 2019, p. 2). Em nossas culturas, veem-se com muito mais naturalidade casais formados por homens velhos e mulheres jovens do que aqueles entre mulheres velhas e homens jovens. A questão da idade, entretanto, parece menos problemática em relacionamentos entre mulheres. Nesse sentido, vejamos o poema “Corpos celestes”, de Rita Moreira, em que as tetas também figuram, em um outro registro:

### **Corpos celestes**

Quando ela chegar ao céu,  
 o bico do seio, triste,  
 vai outra vez levantar,  
 a sua boca vai tremer,  
 seu coração esquentar  
 na glória do perceber  
 que tudo o que há persiste  
 que tudo perdura, em riste.  
 Então surpresa exclamará:  
 você também por aqui,  
 quem podia imaginar!

Aqui, o pronome “você” aparece também, porém remetendo a um sujeito feminino. Duas mulheres mortas encontram-se no céu. Embora o contexto pressuponha mais um encontro de almas do que de corpos, figura claramente, no poema, não apenas a materialidade do corpo – o bico do seio, a boca, o coração – mas também o reacender do desejo. Se Beauvoir tinha ressaltado que, entre mulheres lésbicas, o desejo permanece na velhice, até os 80 anos, aqui o desejo permanece até depois da morte. Cabe observar o jogo sonoro e semântico estabelecido entre as palavras “triste”, “persiste” e “riste”. Antes do encontro, os seios estão tristes (caídos), mas, como o desejo persiste, seus bicos se erguem, em riste.

É possível estabelecer um diálogo também entre outra dupla de poemas de Angélica Freitas e Rita Moreira, dessa vez em torno da presença de pentelhos brancos. Vejamos como o tema aparece em um poema sem título da primeira.

montada em seu primeiro  
 pentelho branco  
 decidida a salvar  
 o dragão  
 da própria chama  
 chamuscou  
 o pelo da donzela  
 foi só um susto  
 espera a poeira  
 assentar  
 mas se arranca  
 o primeiro  
 vêm sete  
 em seu lugar  
 atreve-te, ó  
 arranca o pelo

(FREITAS, 2020, p. 42)

Há uma confusão ou indecidibilidade em torno da identidade das personagens que aparecem no poema, extraídas do universo dos contos de fadas ou histórias infantis. A donzela se confunde a um só tempo com a heroína que vem salvá-la e com o inimigo a ser combatido, o dragão. O risco de fazer aparecerem sete novos pelos não deve impedi-la de arrancar o primeiro. Como observa Simone de Beauvoir, é difícil identificar os primeiros sinais da velhice. Diferentemente

da passagem da adolescência à vida adulta, marcada pela crise da puberdade e por certos “ritos de passagem” que autorizam a entrada dos jovens com 18 ou 21 anos na sociedade dos homens, “o momento em que começa a velhice é mal definido, varia de acordo com as épocas e lugares. Não se encontram em parte alguma ‘ritos de passagem’ que estabeleçam um novo estatuto” (BEAUVOIR, 2018, s/p). De todo modo, ressalta Beauvoir, diferentemente do que significa a “promoção” do adolescente para a vida adulta, a entrada na velhice assemelha-se mais a uma saída da humanidade. Pode-se entender, assim, a estupefação de uma mulher ao descobrir, no corpo, os primeiros sinais evidentes da passagem irreversível do tempo. O tema dos pentelhos brancos aparece também no poema “Perscrutando o papaia”, que dá título ao penúltimo livro publicado de Rita Moreira, em 1999. Trata-se de um poema de quinze estrofes. Vejamos apenas as duas primeiras que o compõem:

Não sou de seguir modas  
tenho muitas roupas vermelhas.  
Não sou de lembrar fodas,  
Mas, muito mais, das pentelhas.  
Assim mesmo, femininas,  
cheirosas, aconchegantes,  
levemente encanecendo  
e todavia meninas,  
todavia fumegantes!

(MOREIRA, 1999, p. 38)

A imagem do fogo é indiretamente evocada nos dois poemas (“chama”, “chamuscou”, no primeiro; “vermelhas”, “fumegantes”, no segundo). Em “Perscrutando o papaia”, Rita Moreira opera uma subversão da norma gramatical, atribuindo o gênero feminino ao substantivo masculino “pentelho”. Desse modo, afirma-se que não se trata de qualquer pentelho, mas de um pentelho de mulher. Embora já estejam começando a embranquecer (“encanecendo”), não implicam perda do frescor (“todavia meninas”) e do calor (“todavia fumegantes”). Está em jogo, aqui, a permanência do desejo entre mulheres lésbicas a caminho da velhice. Repare-se também na cor vermelha das roupas no segundo verso, que conota paixão, desejo e vivacidade, ao contrário das cores sóbrias e neutras geralmente imputadas à vestimenta de senhoras.

## Poesias sáficas e alguma filosofada

Imagino que, ao abrir a antologia de Rita Moreira, ainda a ser publicada, o leitor terá, em uma primeira visada, a impressão de ter em mãos uma obra anacrônica. Sem muitos vanguardismos ou experimentações formais, distante de uma poesia contemporânea mais arrojada, a escrita poética de Rita Moreira parece, por vezes, remeter a uma estética mais tradicional, romântica ou pré-moderna. Em primeiro lugar, em função de seu trabalho com a métrica e a rima, do uso do decassílabo (como no poema “Acordo”, citado abaixo) e da redondilha maior (como no já citado “Corpos celestes”). Em segundo lugar, por suas escolhas vocabulares e sintáticas, que configuram uma dicção geralmente mais elevada. Entretanto, essa primeira impressão seria logo desfeita, com pequenas subversões que promovem uma quebra de expectativa. Observemos o poema inédito “Acordo” (um soneto, apesar da distribuição irregular das duas últimas estrofes).

### Acordo

Se você quer, claro que também quero  
oh sim eu quero que você me queira  
mas tem que ser querer muito sincero  
não qualquer coisa, de qualquer maneira.

Deixo o tempo passar bem à vontade:  
que o vento vente no que anseia em mim  
conheço o lance, por ter certa idade  
adiar romance é atrasar o fim.

E se por fim não acontece nada  
não vou chorar no mel que não sorvi  
para poeta há sempre madrugadas  
e novas rimas por brotar, regadas  
por mãos de musas que não conheci.  
Ainda.

A sonoridade, o ritmo e as rimas nos conduzem docemente como se se tratasse de um lirismo fácil, inofensivo. Certos vocábulos, como o verbo “brotar” e o adjetivo “regadas”, evocando o eterno motivo das flores, e as palavras “mel”, “madrugadas” e “musas”, nos remetem todos a um imaginário da poesia romântica, configurando-se hoje quase como clichês de uma ideia datada ou ingênua do poético.

Entretanto, estamos diante de uma voz feminina, que, afirmando-se como sujeito do desejo, deliberadamente ocupa o lugar tradicionalmente reservado ao poeta homem inspirado por suas musas. Além disso, trata-se de mulher de “certa idade”, que não apenas deseja, quer, anseia, no momento presente, mas que projeta, para o futuro, a manutenção desse desejo, almejando (com qual idade?) conhecer ainda novas musas. Observemos, agora, o poema também inédito “Não pude te conquistar”, em redondilha maior:

**Não pude te conquistar**

Não pude te conquistar,  
poderosa criatura.  
Na verdade, só tentar  
já foi grande aventura.

Queres massa muscular  
(queridinha, a essa altura?).  
Odiei você depilar  
logo abaixo da cintura,  
mas gostei de me espetar  
na sua graminha dura.

Deixei sua doçura entrar  
na sutil musculatura  
do meu coração sem par

que há tempos um par procura.  
Foi um fique, um toque, um cinema,  
um tique, um trago, um poema  
que você não leu direito.  
Diferenças de conceito.

Percebe-se, nesse poema, uma certa autoironia (“Queres massa muscular / queridinha, a essa altura?”), e um certo humor, que é também uma constante em seus poemas. Não cabe buscar massa muscular em uma mulher velha; seu corpo é outro, sobretudo se aceita a idade que tem e recusa intervenções plásticas ou cirúrgicas, ou mesmo a disciplina rigorosa da malhação. Repare-se, ainda, que o fracasso da conquista não se deve tanto a uma incompatibilidade sexual, mas sobretudo a diferenças de conceito.

No conjunto de poemas de Rita Moreira que abordam o tema da velhice, certamente não se trata de negar as mudanças sofridas no

corpo e as agruras dessa etapa da vida, como se se tratasse de uma juventude prolongada ou de uma idade sem seus próprios dilemas. A solidão, as dores, a perda de pessoas queridas, a proximidade da morte, a diminuição da libido, todas essas questões aparecem também em sua escrita.

**Over the bridge**

*Oh! Charles Aznavour*

Ai, minha infância,  
 dilapidada  
 abundância!  
 Ai, minhas mulheres,  
 meus talheres,  
 minhas colheres  
 de prata, fundas!  
 Agora já nada  
 me inunda,  
 nada me abunda.  
 Nenhum exagero:  
 nenhum sotto zero,  
 nenhuma febre,  
 nenhum alvoroço  
 de paixão atlética  
 com veia saltando  
 no pescoço.  
 Nesta hora perto da porta  
 nesta hora de lusco-fusco  
 o que mais importa  
 o que apenas busco  
 é proteger o meu osso,  
 para que não se quebre.

Andar sem parar, andar!  
 Rimar, anotar, andar.  
 Completamente lunar,  
 virando esta lebre  
 que pulula a poetar,  
 preocupada com a fonética

Uma velha lebre  
 peripatética.

(MOREIRA, 1999, p. 102)

Se, por um lado, “Over the bridge” (sobretudo em seus três primeiros versos) pode evocar um saudosismo romântico e uma idealização do passado à moda de “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu – “Oh! que saudades que tenho / Da aurora da minha vida, / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais!” –, por outro, evoca (sobretudo nos versos seguintes) a irreverência da canção “Eu comi a Madonna”, da cantora e compositora Ana Carolina, que diz: “É dessas mulheres pra comer com dez talheres / De quatro, lado, frente, verso, embaixo, em pé / Roer, revirar, retorcer, lambuzar e deixar o seu corpo / Tremendo, gemendo, gemendo, gemendo”. A associação de mulheres com talheres e colheres, impulsionada pela sonoridade e pela rima, nos remete ao ato de comer e à sua conotação sexual. Se, na canção de Ana Carolina, isso é mais evidente, no poema de Rita Moreira também é possível desdobrar essa conotação tanto do adjetivo “fundas”, que designa colheres, e que pode igualmente remeter à penetração do ato sexual, quanto do verbo “abunda”, que ressoa “bunda”.

Não se pode deixar de atentar para o título do poema – em português, “sobre a ponte” – e para a evocação do cantor e compositor Charles Aznavour (que adota, em muitas de suas canções, um tom saudosista). Sua canção, “Le souvenir de toi”, começa com a descrição de um sujeito sentado sobre uma ponte de pedra. Movido por uma decepção amorosa, o sujeito afirma que, se tivesse coragem, se lançaria na água, levando, de sua triste passagem pela terra, apenas a lembrança da pessoa amada.<sup>3</sup> Ou seja, partindo do título “Over the bridge”, podemos considerar que o poema começa com a ponderação da possibilidade do suicídio. Sobre a ponte, lamentam-se as perdas irreparáveis na vida de uma mulher velha. Aqui, entretanto, diferentemente da canção de Aznavour, não se trata de lamentar a perda de *uma* pessoa amada. Trata-se de uma voz feminina que já teve muitas mulheres, muitas parceiras. Nesse sentido, o poema afasta-se da ideia de mulher recatada, de amor romântico, de alma gêmea ou amor para a vida toda. Antes, trata-se de uma mulher que assume a lesbiandade como uma experiência de toda a vida, e não como um amor ocasional, fugaz, uma “fase” a ser ultrapassada.

3. Observem-se, no original, o primeiro verso – “Assis sur le pont de pierre” – e os últimos: “Assis comme un enfant sage / Je regarde le ruisseau / Si j'en avais le courage / Je me jetterais dans l'eau / Et de mon triste passage / Sur la terre de nos joies / J'emporterais avec moi / Que le souvenir de toi / Le souvenir de toi”.

Assim, se o poema se inicia com a alusão a um momento de suposta decadência, sem riquezas (colheres de prata) e sem paixões (mulheres), ao final, a criação poética devolve a vivacidade a essa mulher, que, embora velha, é veloz como uma lebre na hora de poetar. E lembremos que a lebre, tendo um notável poder gerador, é também símbolo da fertilidade.

### Considerações finais

Militante lésbica e feminista, Rita Moreira está longe de trazer para sua escrita a linguagem austera das palavras de ordem. A intervenção política aqui é de outra natureza. Com humor e irreverência, a poeta fura três camadas de invisibilização: assume o papel de sujeito do desejo erótico, como mulher, lésbica e septuagenária. Se, como diz Hélène Cixous (2010), as mulheres foram violentamente afastadas tanto da escrita quanto de seus corpos, escrever a experiência erótica torna-se um gesto duplamente potente. E se, como diz Adrienne Rich (2010, p. 36), “a existência lésbica tem sido vivida [...] sem acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteio social”, recuperar a obra de Rita Moreira e atentar para a potência lesboerótica de sua poesia consistem também em um gesto político. Trata-se de estender uma ponte sobre o fosso de gerações de que falava Audre Lorde e permitir que as novas poetisas, sobretudo (mas não só) as que falam do lugar da lesbiandade, tenham a oportunidade de conhecer uma obra que corre o risco do apagamento.

### Referências

- BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. E-book.
- CIXOUS, Hélène. *Le rire de la meduse et autres ironies*. Paris: Edition Galiléé, 2010.
- FIQUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- FREITAS, Angélica. *Canções de atormentar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; KLIEN, Julia. Na poesia. In:

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- MOREIRA, Rita. *Perscrutando o papaia*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PEREIRA, Maria do Rosário. Corpo feminino e envelhecimento na obra de Lygia Fagundes Telles. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 56, 2019. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n56/2316-4018-elbc-56-e5610.pdf>. Acesso em 14.12.2020.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In: *Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, jan./jun. 2010, p. 17-44. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em 14.12.2020.

## A maternidade, voz e autoria negra como estratégia do feminino

Elisabete Nascimento (UFRJ)<sup>1</sup>

### Considerações iniciais

A Modernidade, na vidade do século XVII para o XVIII, organiza o mundo em termos binários, em categorias dicotômicas. Nesta direção, a Europa forjada como o “berço da humanidade” só foi possível à custa de inúmeros processos de violência concreta e simbólica contra corpos/tradições/memórias que ameaçassem a invenção da tradição Ocidental. Com o advento do capitalismo, o Estado incumbiu-se de administrar a política/economia e também as políticas e economias de bens simbólicos e condições de produção relativas aos corpos que seriam explorados para garantir um sistema econômico/político e jurídico e, principalmente, simbólico. A moralidade da família nuclear patriarcal, binária e heteronormativa, passa a ser essencial à consolidação do sistema baseado no acúmulo indefinido do capital à escala mundial o que requer a invenção/imposição da periferação, da subalternidade, e a reinvenção contínua da autoridade. Neste sentido, a reprodução do modelo depende do controle dos corpos, e, no tocante ao corpo feminino, a maternidade passa a corresponder aos interesses capitalistas. Por isso, é valorizada e transformada em dever patriótico.

A maternidade é apropriada pela modernidade que busca garantir o sucesso de seu projeto civilizatório e, não por acaso, consolidar os processos de colonização, em especial, no continente africano, assumindo um caráter perversamente predatório principalmente se compreendermos o continente africano como metáfora do corpo materno. Neste caso, tanto sob o corpo materno-continental quanto sob o corpo negro feminino, observam-se os sofisticados dispositivos de controle e de regulação para a imposição daquilo que o Ocidente compreende como processo civilizatório, e que o continente espoliado compreende como roedura, como formulado por

1. Elisabete Nascimento é escritora, doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ e membro do grupo de pesquisa Escrita do corpo feminino/UFRJ, sob a coordenação da Dra. Maria Teresa Salgado.

Ki-Zerbo. Especial destaque ganha a maternidade como forma de regulação, do corpo como premissa para o funcionamento da engrenagem. Por outro lado, observar-se-á nos textos analisados, que a maternidade assume um caráter mais prospectivo e insubordinador no tocante às práticas reprodutivas. Neste sentido, a maternidade vai muito além das relações biológicas ou mesmo geopolítica de um Estado estruturalmente racista, pois assume uma dimensão simbólica propondo uma reconfiguração de experiência de interioridade/ exterioridade das subjetividades espoliadas. Seria a Escrivência, formulada por Conceição Evaristo dando ensejo à Leiturivência, formulada por esta abordagem? É o que será investigado nos poemas *Vozes Mulheres*, de Conceição Evaristo e *De Mãe*, de Lia Vieira, buscando contribuir para a ampliação do debate em torno do tema da maternidade, voz e autoria negra como estratégia do feminino.

Como se observa, a propriedade sobre o corpo negro feminino “garantiu” nos termos da Lei, inclusive, o controle da maternidade e, como num círculo vicioso, dispôs-se da maternidade compulsória, por vezes, como resultado de estupros, mantendo-se o controle do corpo materno, perpetuando-se, assim, o patriarcado e o escravismo. A maternidade, fornecida como premissa/atributo a todo corpo feminino como padrão cognitivo para o “sexo frágil”, significou para corpos negros femininos, opressões sem precedentes, na medida em que, além da atribuição de gerar para nutrir um sistema econômico de escravização, à mãe não era possível manter ou garantir os vínculos maternos.

Dentro de um vasto campo de investigação sobre o corpo, em especial sobre o corpo negro, buscou-se refletir sobre as escritas do corpo negro feminino, Maternidade, voz e autoria, em face à linguagem, às narrativas, argumentos e estereótipos que sobre este corpo incidem como um dispositivo de poder, por meio do qual se construiu e difundiu-se a invenção do negro(a), o outro, sustentando, inclusive uma rede interdiscursiva de “controle” destes corpos. Recai sobre o corpo negro feminino, de forma mais violenta e contundente, um conjunto de prescrições de condutas baseadas na estereotipia, perpetuando ordens simbólicas de inferioridade, subalternização, invisibilidade e de silenciamento. O estereótipo é compreendido como um enunciado de ancoragem que fomenta, além da “prescrição” e da proscricção, a não-resistência e a não-insubordinação por parte daquele(a)s a que se destina. Trata-se de

uma tecnologia usada para cunhar enunciados. Ao longo do tempo, o estereótipo foi compreendido como linguagem, na maioria das vezes, de generalizações e simplificações, emitindo a fixação dos mesmos. Neste sentido, a escrita permite a cunhagem da memória de longa duração<sup>2</sup>. A palavra assumiu o sentido de cristalização de enunciados, tomados como clichês. Construções históricas, que foram consolidadas por meio de narrativas e ficcionalizações estereotipadas, sem dúvida, contaram com a repetição, no âmbito social-esfera pública, para o sucesso do que pretendem prescrever como verdade natural e inquestionável.

Ao longo dos séculos, os enunciados tornam-se estruturalmente naturalizados, transformando-se num legado perverso para os sujeitos subalternizados e numa herança simbólica e concreta de prestígio e poder para os subalternizadores que, no caso brasileiro, especificamente, são os corpos da branquitude<sup>3</sup>. Para além dos binarismos, o legado perverso e herança de prestígio, tomados como processos complexos e interseccionados, por questão óbvia de interesses de manutenção dessa estrutura racista de poder, são

2. Compreende-se a memória de longa duração como uma tecnologia e ao mesmo tempo resultado de uma tecnologia que permite a manutenção, conservação e prescrição de dados, informações, experiências e subjetividades consideradas relevantes para serem lembradas pelo maior “espaço de tempo.” Neste sentido, tal recurso, maior duração terá, se for capaz de tornar coeso a sua própria narrativa mnêmica, sustentando ordenamentos jurídicos, identidades, tradições, hegemonias, mas também subjetividades. Cabe destacar que, mesmo podendo significar um mecanismo de coerção e, pretensamente, soberano, a memória de longa duração também conserva, pelo menos, traços de ambivalências, movências e de contradições.
3. A branquitude refere-se ao lugar de prestígio e de privilégio destinado a corpos brancos. O estudo sobre a branquidade e a branquitude são bem densos, mas dada a extensão e o foco deste artigo, sugerimos um aprofundamento das categorias conceituais a partir de textos específicos que indicamos mais abaixo. Colocamos em destaque o pioneirismo dos estudos sobre a identidade racial branca aos pesquisadores W.B. Dubois (1953) e Franz Fanon (1952). Para melhor aprofundamento indicam-se as contribuições de Vron Ware com o livro *Branquidade. Identidade Branca e multiculturalismo*; o capítulo *Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro*, de autoria da pesquisadora Maria Aparecida Silva Bento e o artigo da pesquisadora Camila Moreira de Jesus, *Branquitude x branquidade: uma análise conceitual do ser branco*. Disponível em : file:///C:/Users/elisa/Downloads/Documents/Branquitude-x-branquidade-uma-ana-%C3%83%C3%85lise-conceitual-do-ser-branco-.pdf

negados, silenciados e invisibilizados. Para a pesquisadora Maria Aparecida Silva Bento,

“... é importante, tanto simbólica como concretamente, para os brancos silenciar em torno do papel que ocuparam na situação de desigualdades raciais no Brasil. Este silêncio protege os interesses que estão em jogo. (BENTO, 2014, p. 28)

Cabe ressaltar que o silêncio diz respeito a um processo dinâmico e repleto de aporias: primeiro porque impõe aos subalternizados silenciamento de suas denúncias, reivindicações e resistência, o que serve para atribuir-lhe mais um estereótipo, o de passividade. Segundo porque, ao atribuir a culpa da subalternização ao subalternizado; o subalternizador promove silêncio em torno do papel que ocupou nas engrenagens de regulação e de controle. Como se observa, o processo não se resume a polarizações, mas a uma dialética de barbárie, prestígio e silêncio, o que em sua forma mais severa se traduz em genocídio, o que Achille Mbembe cunhou de necropolítica<sup>4</sup> e, em sua forma menos severa, em preconceito e estigmatizações.

“Na verdade, o legado da escravidão para o branco é um assunto que o país não quer discutir, pois os brancos saíram da escravidão com uma herança simbólica e concreta extremamente positiva, fruto da apropriação do trabalho de quatro séculos de outro grupo (negros escravizados). (CARONE, 2014, p. 27)

A citação ilustra nossas reflexões, mas em certa medida, podemos considerar como um eufemismo, pois se, de fato, compreendermos a violência pelo viés da interseccionalidade, é possível observar que o prestígio mantido pelo silêncio/silenciamento impulsionou uma pilhagem, uma vez que do ponto de vista da coletividade, os sujeitos escravizados não galgaram posições de prestígio ou de privilégio e nem contaram com políticas públicas pós-abolicionistas que permitissem

4. Achille Mbembe cunhou a categoria necropolítica, referindo-se às formas de subjugação da vida de determinados corpos ao poder da morte. Segundo o autor “a noção de biopoder é insuficiente para dar conta das formas contemporâneas de submissão da vida ao poder da morte.” (2018:71). Ainda segundo o autor, vários contingentes de populações são submetidos a estas condições da necropolítica.

disputar espaços de poder. Cabe-nos como pergunta inquietante: que conjunto de crenças construíram ou serviram para construir e preservar condutas/ práticas de comportamento para determinados corpos (negro, gays, mulher, idoso...) e em especial, à mulher negra?

### **O tempo da origem: a danação do povo negro**

É importante perceber como as construções históricas constroem enunciados que extrapolam o seu contexto de engendramento, perpetuando estereótipos para além do tempo e do espaço. Cabe também destacar que as narrativas estereotipadas sobre o continente africano como um monólito subsaariano e, por extensão, sobre o corpo negro, já existiam antes mesmo de sua sistematização pelo racismo estrutural. Ou seja, a estereotipia é anterior, obviamente, a sua estruturação. De acordo com a pesquisadora Grada Kilomba, é a *Plantation*, o sistema econômico de exploração colonial, que sistematiza o racismo. Neste sentido, o racismo é ancorado nas memórias da plantação. Segundo a pesquisadora (2019: p. 29), “o racismo cotidiano incorpora uma cronologia atemporal, mas é localizável.”

Colocamos em evidência alguns fatos determinantes no tocante a origem dos estereótipos prescritos aos africanos negros. Antes mesmo de Cristo, Heródoto, considerado o pai da História, apresenta como inferiores os etíopes, como eram chamados os negros africanos, na ocasião. Ele os compara a animais que grunhem. Já na Bíblia, a passagem em que o filho de Noé ri de sua nudez, um castigo é imposto a Cam. A maldição se estende aos descendentes de Cam, conforme explicitado na citação abaixo.

O tempo da Origem: A danação de Cam.

“O destino do povo africano, cumprido através de milênios, depende de um único evento, remoto, mas irreversível: a maldição de Cam, de seu filho Canaã e de todos os seus descendentes. O povo africano será negro e será escravo: eis tudo.” (BOSI, 1992, p. 256)

Papel drasticamente relevante tem esta narrativa mítico-religiosa que, ao longo dos séculos, perpetuou a ideia de maldição do povo camita, por extensão dos negros africanos. Esta narrativa ultrapassa os limites temporais alcançando uma dimensão canônica, por via

da fé, o que inclui aspectos psicológicos, cognitivos, socioculturais e comportamentais. Não é objetivo desta abordagem inventariar estratégias usadas para consolidar a estereotipia relativa ao corpo negro; contudo, podemos destacar três grandes expoentes instrumentalizados no século XVIII. Charles Linee formulou um sistema classificatório para a humanidade, em que o negro é apresentado como indolente. Friedrich Hegel profere que a África não tem história e que o africano se encontra no estado de selvageria. E Immanuel Kant afirma, igualmente, que a África não possui elemento civilizacional. Tais narrativas embasaram, justificaram e serviram de argumento (falacioso) para a missão civilizatória no continente, onde a África e os africanos foram tomados como objeto da história. Dá-se uma política de controle e de domesticação.

No século XIX, teorias racistas são formuladas e o olhar imperial sobre o continente se apresenta como uma consciência planetária, universal, cuja visão de mundo hegemônica representa a implantação da autoridade europeia. O berço da humanidade se traduz na própria autoimagem e na tutela e/ou negação do outro como parte da humanidade. E o continente africano como berço materno da humanidade é apagado. Nesta direção, os estereótipos representam a destruição dos modelos endógenos, impondo-se adesão e/ou silenciamento. O auge do olhar imperial é a partilha da África em 1885. Para o pesquisador Joseph Ki-Zerbo, como já mencionado, trata-se do processo de roedura do continente, o que envolve controle do imaginário, controle do potencial insurreto e controle do discurso. Já a pesquisadora nigeriana, Marimba Ani, compreende o colonialismo, no continente, como o grande desastre, o que ela conceitua como Maafa<sup>5</sup>. Neste cenário, especial destaque atribuímos ao corpo negro feminino, reiterando a ideia de que é este corpo que mais esteve vulnerável à condição de silenciamento e de subalternidade, uma vez que todo sistema de pilhagem, dependia do corpo materno para a perpetuação das engrenagens do processo civilizatório: ocupação/pose do corpo, metáfora das colônias, regulação dos corpos, controle do potencial insurreto...

5. Maafa é a categoria conceitual cunhada por Marimba Ani, que diz respeito ao holocausto negro como a grande tragédia que significou o colonialismo no continente africano.

## O corpo negro feminino

Vende-se ou aluga-se ama com muito bom leite, parida há dous mezes, tem 18 anos de idade, vende-se com cria ou sem ella. (sic).  
(Diário do Rio de Janeiro, 29/07/1850).

O anúncio acima é datado do século XIX, nele, o corpo é vendido como num ritual de encenação pública de demonstração de poder da autoridade a quem, por lei, é garantido o direito de posse sobre o escravizado. Além de mercadoria, o corpo é propriedade de alguém que dele dispõe com poder, inclusive, de separá-lo de seu filho. Neste sentido, o corpo negro feminino foi construído por meio da naturalização de diferentes dispositivos de poder, como narrativas de estereotípias, de estigmatizações, nas letras de música, nos mitos e iconografias de inferiorização e de subalternidade, e, não menos importante, por meio da autoridade conferida, juridicamente, ao seu dono. Estes dispositivos forneceram “o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social”, tal como proposto por Silvio Almeida (2019: p.2019) sobre o racismo. O uso destes dispositivos sobre o corpo negro feminino extrapola o aspecto econômico para alcançar implicações simbólicas, subjetivas, políticas, jurídicas e familiares, perpetuando e prescrevendo ordens simbólicas de inferioridade, estigmatizações e objetificações.

O corpo negro feminino povoou o Brasil, à custa da escravização. Manteve um sistema escravista, na medida em que a mulher negra foi obrigada a empregar à exaustão e, compulsoriamente, a gerar novos escravizados. A maternidade negra serviu para povoar concretamente o Brasil nos primeiros séculos, mas do ponto de vista concreto, a maternagem negra podia ser interrompida para que a mãe negra, impedida dos seus vínculos maternos, desenvolvesse os vínculos de maternagem com os filhos da casa grande. Do ponto de vista subjetivo, como foi possível ao corpo negro feminino desenvolver maternagem pelos miúdos da casa grande sendo impedida de manter os vínculos maternos com seus próprios filhos? Do ponto de vista simbólico, esta maternidade é invisibilizada e menosprezada. Só tem valor do ponto de vista mercantil. A maternagem, compreendida como a afetividade e vínculos de quem cuidou das

crianças da casa grande, paradoxalmente” foi exercida por amas de leite, tratadas como mercadoria, animais que aleitavam os filhos da branquitude, sem poder, no entanto, manter os vínculos maternos com seus próprios filhos. A invenção do Brasil não atribui à mulher negra nenhuma relevância ou aspecto positivo na engrenagem do sistema escravocrata.

Como se observa, o corpo negro feminino, nos primórdios de sua presença em solo brasileiro, é submetido a uma construção histórica como animal, mercadoria e objeto erótico das perversões de seu dono. Que impactos concretos, simbólicos e subjetivos esta experiência tem para os corpos sobre os quais esta construção histórica se impõe? Que efeitos são evidenciados para a formação do próprio imaginário brasileiro sobre estes corpos? O estereótipo traduziu-se, dessa forma, como fenômeno predatório, promovendo a roedura do outro. Ele mesmo é um dispositivo de poder de longa duração, uma vez que extrapola sua formação historicamente datada e/ou localizável. A imposição da soberania, do medo e dos estereótipos sobre o corpo da mulher negra como mercadoria, coisa, objeto, corpo hipererotizado, maternidade compulsória e maternagem da branquitude, estas construções, enfim, constroem-se, na esfera pública, como proposto.

Medo e poder, tomados como dispositivos de poder, estão a serviço da conformação da mulher negra. Cabe, no entanto, destacar, que o embate, as disputas, negociações, dilemas e resistências sempre fizeram parte da dinâmica/cristalização de enunciados estereotipados. Porém, o esforço para visibilizá-los também fez parte das estratégias de opressão, tal como a difusão do medo que fortalece a autoridade. Ao longo da escravização, segundo a pesquisadora, Lilia Schwarcz (2019: p. 49), “buscava-se referendar e reafirmar o poderio do senhor, que tinha controle sobre a vida e o destino e até a morte de sua escravaria”. Assim sendo, o medo e a autoridade impõem um conjunto de crenças sobre quem manda e sobre quem é mandado. Observa-se que, desde, então, já se compreende quais corpos são matáveis, já que a violência constrói o medo da morte física, simbólica e em larga escala. Não se trata apenas do medo que nos constitui como individualidade, mas o medo do poder do opressor em matar de várias maneiras o corpo negro, e de forma massiva.

Sabe-se que os castigos não ocorriam fora de um sistema jurídico/político/econômico que os autorizava. Segundo, Schwarcz (2019, p.

48) “castigos eram considerados atos administrativos e de manutenção da ordem, mas igualmente como mais um momento de apresentação pública do poder do senhor, que nesse momento confirma o arbítrio e mando.” É um ritual público de invenção do ser negro como corpo “matável”, propalado como submisso e amedrontado, e, em contrapartida, é a encenação do poder de autoridade e soberania do proprietário de escravizados. Para Mbembe (2018: p. 32), sobre a necropolítica, “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem pode e deve morrer.” E mais além, isso incluiu a capacidade de preservar comportamentos, neutralizar, apagar e eliminar movimentos contrários à ideia de soberania. Assim inventa-se a aristocracia, a soberania como a “a comunidade brasileira imaginada”, que é e deve ser branca e/ou embranquecida, europeizada, violenta, assimétrica e que impõe assimilação/embranquecimento/cordialidade por meio concreto de políticas de embranquecimento, no século XIX.

### **Voz e autoria**

A presença do corpo negro feminino no imaginário brasileiro foi encenada, marcada, registrada e prescrita, por um longo e complexo processo de objetificação, hipererotização, mas também de resistência. Voz e autoria são expressão deste corpo que, ressalta-se, não é homogêneo. Nem mesmo as estratégias de vozes e autoria são homogêneas, mas sobre ele incide um conjunto de prescrições baseadas na estereotipia conforme explicitado anteriormente. Os poemas e fragmentos abaixo analisados, nos permitem interrogar a possibilidade destes corpos, em suas escrevivências, compreendidas como a escrita das subjetividades negras, interrogarem os arquivos de memória supremacistas que continuam prescrevendo silenciamento e invisibilidade. A pesquisadora Gayatri Spivak nos interpela com seu livro, *Pode o subalterno falar?* As poéticas destes corpos negros femininos nos permitem inferir que o subalternizado sempre falou, mas, conforme proposto pela pesquisadora brasileira Fernanda Miranda (2019: p. 28), “o apagamento da voz negra é sistêmico, histórico e concreto”. Nesta direção, o que fazem voz e autoria se não confrontar e interpelar a maternidade, as opressões, o processo de silêncio e de silenciamento dentro, inclusive, do percurso literário brasileiro.

A escrita do corpo negro feminino põe em evidência acervos de suas subjetividades, numa perspectiva dialógica e interseccional, colocando, sob suspeição, a tradição canônica, onde estes mesmos corpos são, ora objetificados, tematizados e nunca protagonistas de suas experiências de subjetividade.

Está em jogo nestes fragmentos poéticos a elaboração e reelaboração de subjetividades negras, o que confronta a memória de longa duração, compreendida como os arquivos de memória forjados e impostos pela visão de mundo hegemônica da branquitude. Trata-se de uma memória de apagamento das escrevivências do corpo negro feminino. Por meio destas reflexões é possível interpelar que a memória de longa duração não é permanente, mas passível de interpelação. E é possível perceber que o esquecimento imposto pelo apagamento e silenciamento não destrói a experiência de subjetividades e de protagonismos.

O poema *Vozes-mulheres*, de Conceição Evaristo é central para problematizarmos, um pouco mais, a respeito do tema deste artigo. Ainda que não seja objetivo desta abordagem analisar diferentes aspectos do poema, cabe destacar alguns pontos relevantes para a nossa reflexão. O texto põe em evidência vozes que falam de si. Seu conteúdo poético nos aponta uma reflexão e uma tomada de consciência destas próprias vozes que, sonantes e no coletivo, expressam suas dores, embates e o protagonismo de cada uma destas vozes, ainda que sob o julgo do silenciamento. Neste sentido, são vozes de subjetividades de corpos negros femininos.

#### **Vozes-Mulheres<sup>6</sup>**

A voz de minha bisavó  
ecoou criança  
nos porões do navio.  
ecoou lamentos  
de uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

6. (EVARISTO, 2018, pp. 10-11)

A voz de minha mãe  
 ecoou baixinho revolta  
 no fundo das cozinhas alheias  
 debaixo das trouxas  
 roupagens sujas dos brancos  
 pelo caminho empoeirado  
 rumo à favela

A minha voz ainda  
 ecoa versos perplexos  
 com rimas de sangue  
 e  
 fome.

A voz de minha filha  
 recolhe todas as nossas vozes  
 recolhe em si  
 as vozes mudas caladas  
 engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha  
 recolhe em si  
 a fala e o ato.  
 O ontem – o hoje – o agora.  
 Na voz de minha filha  
 se fará ouvir a ressonância  
 O eco da vida-liberdade.

Os versos de Evaristo são a materialização, a materialidade das vozes femininas, cujos corpos escravizados expressam, constroem e interpelam os mecanismos de opressão à obediência aos brancos-donos de tudo, a metáfora precisa da branquitude, entendida, reitera-se, como lugar de prestígio e privilégio de corpos brancos decorrente de exploração. Na leitura do poema é preciso considerar/especular o lugar da memória por meio destas vozes silenciadas, mas que enunciam mesmo a despeito da emaranhada dinâmica do silêncio/silenciamento a eles imposta. Essas escrevivências dão ensejo à formação de novos acervos de Leitura, proposto aqui como Leiturivivências.

Instaura-se dessa forma, o lugar da memória diaspórica, em Vozes mulheres, dando-se ensejo à memória afro/negro/materno/perspectivada como um esforço de um vozear de uma coletividade expressa nas vozes da bisavó, avó, mãe, eu lírico e da filha, o que se

compreende como uma linhagem materna. São vozes que atravessaram os séculos da diáspora africana até o Brasil: vozes, o eco da vida-liberdade. Essas vozes, como expressão e materialidade de um corpo estereotipado, arquitetam denúncia, expressam dor, conspiram alianças, se insubordinam e tecem o próprio vozear. Também tecem memórias, elaboram subjetividades, experiências e interpelam ingerências que recaem sobre si, como dispositivos de poder. Neste sentido, o corpo negro feminino não é um repositório de sentidos, mas uma encruzilhada de afetos e de interações. Maternidade, voz e autoria engendram-se como estratégias do feminino.

O poema de Lia Vieira nos apresenta o corpo negro feminino por meio da maternidade, interpelando e explicitando a diluição deste corpo na história de longa duração. Nestes versos encontra-se a constatação de um corpo que, por meio de um processo de controle e de regulação, não teve a opção de escolha ou de autodeterminação no tocante à maternidade. O controle e a regulação deste corpo estão nas mãos da autoridade de seus donos. Cada verso sintetiza, por um lado, os processos de violência como maternidade compulsória, servidão/escravização, invisibilização/diluição na história, mas também põe em destaque a resistência deste corpo que não nasceu para a servidão.

Mãe Negra<sup>7</sup>

Tu tens que ser bamba,

tu és Baobá.

Não nascestes para a servidão.

Te diluíram na história

e conceber fostes

nem sempre por opção

nem sempre em “família”

mas na dura realidade,

oprimida, resistente — Mãe.

Nunca serás chamada rainha

muito menos representarás

perfil para comerciais.

Em tua trajetória seu rebento é projeto legítimo;

o triunfo de nossa alforria

que se perpetua em tua maternidade.

7. Poema de Lia Vieira disponível em: <http://deleydeacari.blogspot.com/2017/07/poetas-negras-brasileiras-no-dia-da.html>. Acesso em 20/08/2020.

O poema explicita a consciência sobre corpo materno que, segundo o verso nunca será rainha. O poder do próprio corpo foi interdito e que, sabe-se, não fará parte do que se instituiu e prescreveu como padrão de beleza. Mas a isto se contrapõem os versos que reconhecem a trajetória de um projeto legítimo que se perpetua por meio da maternidade. Em outras palavras, tal como nos versos de Evaristo, perpetua-se “um projeto de alforria” por meio da maternidade como expressão da voz e autoria de corpos, dando ensejo, quiçá, a um projeto coletivo de insubordinação. Nesta perspectiva, a capacidade reprodutiva dos corpos negros femininos, de forma consciente de voz e autoria, contribui para a formulação do que se propõe como maternoparadoxia. A medida ética e ontológica, que denuncia e rompe com a *doxa*; que aponta as contradições e paradoxos relativos à maternidade compulsória imposta às mães negras, a venda de seus filhos, a imposição da maternagem com a infância da branquitude e a maternidade como estratégia de denúncia, de insubordinação e de construção das subjetividades negras.

Considerando-se que o racismo, estereótipo/apagamento, como dispositivos de poder, são estruturais e estruturantes, voz e autoria atuam, também, no âmbito estrutural, pois promovem a articulação política/poética e econômica/simbólica. Cabe destacar que o corpo negro, apesar de sobre ele recaírem ingerências e violências física e simbólica, estes corpos/vozes femininas, como nos poemas, não são um depósito de violências, mas uma encruzilhada de interações. Dito de outra forma, este corpo é um corpo de resistência, de resiliência, de criação, de proposição e de superação da invenção, na esfera pública, do seu próprio ser.

Neste sentido, voz e autoria insubordinadas, evocam, por meio da metaforização e/ou da metalinguagem, um diálogo com a tradição literária, na qual estes corpos se apresentam invisibilizados e apenas tematizados, ainda no eixo da estereotipia. Há denúncia, mas há também uma espécie de tecelagem de consciência de como ocorreu o vozear, mesmo a despeito do silenciamento e da invisibilização do protagonismo negro e das matrizes africanas e afro-brasileiras subtraídas desse modelo de brasilidade universalizante. Promove-se, dessa forma, a visibilidade de corpos/vozes/autoria bem como seu protagonismo e autodeterminação.

Cabe destacar a força, a potência destes e tantos outros versos, poemas e narrativas que resistiram ao apagamento e construíram

subjetividades, mesmo a despeito do projeto de universalização do percurso literário brasileiro. A tecelagem, por meio da consciência, por meio da voz e autoria, tece a “consciência da consciência” por meio da qual a escrita do corpo negro feminino tenciona o estereótipo como dispositivo de exclusão/invenção/alienação/controlado do corpo negro feminino. Assim sendo, voz e autoria articulam a memória de longa duração manipulando-se uma série de dispositivos que, possivelmente, extrapolam, inclusive, “os domínios” da literatura, como por exemplo, os ativismos para além da academia, a formação do leitor, a interpelação dos lugares de escrita/escuta e da crítica literária.

A(s) voz(s) negra(s) deixa de ser tema ou objeto, para ser protagonista de suas subjetividades. Neste aspecto, há uma mudança singular que, apesar de não ser inaugurada com as referidas poéticas mais contemporâneas, alcança/produz de forma mais contundente e conscientemente prospectiva a escrita de si e a consciência da consciência. Cabe destacar, que em *Vozes-mulheres*, cujos versos podem remeter a uma coletividade, estas vozes e corpos não são únicos e nem homogêneos. Ambos poemas materializam o que se propõe como *maternoparadoxia*, categoria conceitual que diz respeito às contradições e paradoxos relativos à maternidade do corpo negro feminino no que diz respeito ao legado perverso da escravidão como a estereotipia, a subalternidade, objetificação, silêncio/silenciamento e hipererotização. O termo também se refere à capacidade que estes corpos têm de insubordinar-se e de interpelar o legado perverso e os privilégios da branquitude. Desconstrói-se o estereótipo da maternidade como um atributo inevitável do corpo feminino e também as imagens da mãe negra/África.

## Lugar(es) de escuta

“A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.”<sup>8</sup>

8. Fernanda Miranda (2019, p. 272) cita trecho sobre a categoria conceitual cunhada por Conceição Evaristo: escrevivências.

Compreende-se que a matéria prima da escrevivência é a experiência individual e/ou coletiva da potência da escrita das subjetividades de corpos negros historicamente silenciados. A partir dela como processo e produto, dispõe-se a experiência individual e/ou coletiva no tocante à leitura como lugar de interação e de recepção das escrevivências. Maternidade, voz e autoria, neste sentido, dão ensejo às estratégias do feminino em suas escrevivências, e elas mesmas se constituem em estratégias do feminino. Na verdade, é mais que predisposição, pois trata-se de um posicionamento político de uma voz consciente de que suas escrevivências não são “histórias de ninar os da casa grande”. A leitura é para incomodar. Na própria formulação da categoria conceitual, a autora Conceição Evaristo já aponta para à recepção da escrevivência por meio da leitura, o que chamei de Leiturivivência. Nesta direção, o termo que se propõe já se encontra ensejado pela escrevivência, tendo em vista que a escrevivência “exige” uma leitura que vai interpelar o(s) lugar(es) de escuta historicamente silenciados ou em silêncio em torno da “ausência” e/ou da invisibilidade das subjetividades dos corpos negros. Compreende-se como, de igual relevância, a leiturivivência, como lugar de escuta, cuja matéria prima constitui-se de arquivos de memória que formam um repertório de diversidade, um acervo por meio do qual a dinâmica das potências escritas e lidas se interseccionam como experiência de subjetividades, poder e performance.

Segundo a pesquisadora Fernanda Miranda (2019, p. 272), “a escrevivência articula em seu bojo uma dialética estratégia entre escrita e experiência.” Nesta mesma direção, a escrevivência também articula em seu bojo uma dialética estratégica entre escrita, experiência e leitura, dando ensejo a uma diversidade de fenômenos discursivos tais como a formação do leitor, a interpelação do(s) lugar(es) de escuta (terapêutica, jurídica, da crítica literária, e das epistemologias). Como se observa, a escrevivência, nos poemas analisados, traz em seu bojo práticas de interpelação, a reconfiguração e de formação dos lugares de escuta. Compreende-se o lugar de escuta como lugar de performance e de interações com as escrevivências que farão destes lugares de escuta não um repositório de arquivos mnêmicos, mas o lugar da experiência de leituras não hegemônicas. Neste sentido, o lugar de escuta também é lugar de formação e de transformação dos sujeitos, de suas subjetividades e de rearticulação de novas potências.

Segundo o escritor e teórico Cuti, em *Cadernos negros* (2008, p. 23) “faltou e ainda falta dentro dessa literatura brasileira feita por brancos os traços de nossa subjetividade.” A grande contribuição conceitual de escrevivência reside em muitas perspectivas interseccionadas, das quais destacamos, além da escrita das subjetividades, o fomento à problematização dos lugares de escuta que também foram, historicamente, forjados à custa de silenciamento imposto aos subalternizados, da imposição da memória de longa duração e do silêncio do subalternizador em relação ao protagonismo que exerceu neste processo de opressão e do prestígio que herdou. Parte-se do pressuposto de que o repertório do lugar de escuta constitui-se preponderantemente de epistemologias que invisibilizaram corpos negros e suas subjetividades. Daí a fundamental importância da escrevivência como experiência de escrita, mas também para os lugares de recepção e escuta que complexificam a leiturivivência e, assim como a *maternoparadoxia*, complexificam as estratégias do feminino. Assim compreendida, observa-se que a escrevivência, de acordo com a autora, deve ser lida para incomodar, parafraseando, diríamos para interpelar os leitores hegemônicos, cuja leitura, aqui complexificada e problematizada como lugar de escuta, historicamente, marcada pelos modelos canônicos, pelos estereótipos, e, igualmente como lugar de prestígio, à custa do silêncio e do silenciamento.

A escrevivência é a (re)construção da memória na contramão dos efeitos da Memória da Plantação. A tão preconizada autodeterminação dos povos, pode enfim, ser operacionalizada na perspectiva do corpo negro feminino em suas expressões de voz e de autoria, estabelecendo-se como autoinscrição de suas subjetividades. E análoga a este processo é a Leiturivivência, ou seja, as possíveis, ambíguas e performáticas leituras. A constatação de que o racismo é um modo normal, normalizado e normatizado de uma vida e de uma estrutura social, institucional e individual é de suma importância para o debate sobre a escrevivência tendo em vista que a categoria promove a articulação no âmbito individual e coletivo de uma política de subjetividades negras e de uma economia do mercado de bens simbólicos.

Em certa medida, como afirma os autores de *Cadernos Negros* (2008, p. 45), “é a diáspora negra dizendo que sobreviveu e sobreviverá, superando as cicatrizes que assinalaram sua dramática trajetória,

trazendo em suas mãos o livro”<sup>9</sup>. Neste sentido, a escrevivência do corpo negro feminino é a materialização da voz/autoria das subjetividades do corpo negro feminino não controlado, não domesticado e não ancorado na estereotipia. E mais, um corpo/voz/autoria cuja escrita também fala de sua cosmogonia, suas contradições e seus projetos que, abrem novas perspectivas para a literatura como estrutura capaz de promover a autoderminação, ainda que essa categoria tenha sido forjada em um contexto de profunda intolerância e, exatamente por isso, ela é um dispositivo de poder que deve garantir direito ao protagonismo/subjetividades. Se a autodeterminação for letra morta e/ou os direitos forem compreendidos como tutela de subjetividades, essas vozes/autorias continuarão a interpelar suas contradições.

Se a nossa escrevivência não pode ser lida para acalantar quem se beneficiou da exploração dos corpos negros, a branquitude; a nossa leiturivivência não pode ser lugar de entronizações e de repertório pautado no cânone hegemônico, em estereótipos e supremacias. A leiturivivência é o espaço de interações e de incômodos prospectivos para a formulação de novos e complexos acervos e epistemologias contrárias aos *epistemicídios* e à necropolítica. Neste sentido, os poemas de Evaristo e de Vieira, como produto e produtores de estratégias do feminino, interpelam a maternidade, problematizada como *maternoparadoxia*, e fomentam ainda mais escrevivências e Leiturivivências.

## Considerações finais

Conforme explicitado, ao longo do trabalho, o corpo negro feminino não é homogêneo, e suas expressões, voz e autoria, também não o são. Há diferentes perspectivas, mas buscou-se concretizar uma reflexão sobre as tecnologias usadas para a perpetuação do corpo negro feminino estereotipado, estigmatizado, como a maternidade/maternagem compulsória, maternidades decorrentes de estupros, por efeito do racismo estrutural que fomentou a memória de longa duração, pondo em destaque o círculo vicioso da inferiorização e a invisibilidade deste corpo negro feminino. Os poemas abordados

9. O trecho foi retirado de Cadernos Negros, edição de 2008, mas a citação original encontra-se na primeira edição de Cadernos Negros 1 (RIBEIRO, 2008, p. 3)

inscrevem, na cena literária brasileira, a voz e autoria como estratégias do feminino, que, por sua vez, insere um corte na memória de longa duração, problematizando-a e promovendo a visibilidade das subjetividades negras alijadas do projeto hegemônico da própria tradição literária brasileira. Trata-se de um projeto, quicá, coletivo, da literatura brasileira, mas também transatlântico, uma vez que a experiência traumática da diáspora africana é compartilhada, se não por um imaginário comum, é, ao menos, um inconsciente cuja experiência traumática da *Platation*, tal como formulado por Grada Kilomba e pela Maafa como compreendido por Marimba Ani fazem reverberar a violência e o racismo estrutural e planetário.

As escritas do corpo negro feminino, ao proferirem vozes e autoria, destes corpos, põem em evidência, por um lado as aporias do silêncio/silenciamento, como faces de uma mesma moeda, seus processos complexos de silenciamento imposto e o silêncio/omissão da branquitude sobre o seu papel, nestas engrenagens. A maternidade como estratégia do feminino põe sob suspeição o poder duradouro da branquitude. Tais escritas também dão ensejo e à problematização dos lugares de escuta, inclusive, por meio destes processos de silêncio e de silenciamento. Neste sentido a escrita se contrapõem ao silêncio/silenciamento dando ensejo à criação de imaginários possíveis tanto do ponto de vista da denúncia, da insubordinação, da prospecção de novas subjetividades alijadas, da reivindicação do lugar da experiência subjetiva das escrevivências, tanto quanto da resiliência, a plasticidade de preservação do psiquismo em torno da violência imposta pela estereotipia e pelo silêncio/silenciamento.

Nestas considerações finais, outras questões nos atravessam. A *maternoparadoxia* pode ser uma categoria conceitual que transcende a cena literária brasileira? Qual, de fato, a pertinência da Maternidade/*maternoparadoxia* para a compreensão, de forma mais complexa, dos estigmas sobre o corpo negro feminino e sua incomensurável capacidade de autorreferenciar-se? A *maternoparadoxia*, voz e autoria dariam ensejo a novas epistemologias? Quais as estratégias articuladas capazes de interpelar os lugares de escuta e de forjar/incluir outras vozes, sujeitos, subjetividades e de problematizar tais lugares e, ao mesmo tempo, contribuir para ampliar seu repertório no sentido de fomentar a leitura, a análise e a problematização o lugar de recepção, cujo repertório está igualmente marcado pela ausência do contraditório e/ou pela preponderância da estereotipia às

vozes subalternizadas. Seriam, enfim, a escrevivência e a leiturivivência dispositivos de poder ávidos e aptos a interpelar e a desarticular a hegemonia da branquitude, suas contradições, o silêncio e o silenciamento e, principalmente, o racismo que os sustentam como estrutura de significação? Estas inquietações, no entanto, se desdobram na pesquisa que segue em torno do lugar de escuta, uma vez que, este trabalho a propõe a leiturivivência como categoria conceitual interseccionada à escrevivência.

Provisoriamente destacamos o poder insubordinador da Escrevivência e da Leiturivivência. Este trabalho argumentou em torno da ideia de que o subalterno, ou melhor, o subalternizado sempre falou, mas o valor atribuído a sua voz estava atrelado ao lugar de escuta, hegemônico e branquicentrado. Neta direção, propusemos a Leiturivivência para interpelar: em que medida pode o subalternizador escutar? A escuta das escrevivências implica incomodar-se e problematizar o próprio lugar da escuta como um lugar de privilégio e de prestígio que atribui legitimidade ao que lê e escuta, atribuindo-lhe valor ou invisibilizando incômodas vozes do corpo negro. Tarefa desafiadora ensejada pelas estratégias do corpo negro feminino: maternidade complexificada como *maternoparadoxia*, voz e autoria que, são compreendidas como autodeterminação dos corpos historicamente silenciados, mas, inquestionavelmente, insubordinados.

## Referências

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ANI, Marimba. Yurugu. Uma crítica africano-centrada do pensamento e do comportamento cultural europeu. University Librarie; New Jersey, 1992.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.
- CARONE, Iracy, BENTO, Maria Aparecida. (ORGS.) *Psicologia social do racismo*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GIACOMINI, Sonia. *Mulher e Escrava*. Curitiba: Appris, 2013.

- HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula. Visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: No.1 Edições, 2018.
- MIRANDA, Fernanda R. *Silêncios Prescritos: Estudo de romances de autoras negras brasileira (1859-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- PEREIRA, Amauri Mendes. *África para abandonar estereótipos e distorções*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. São Paulo: UNICAMP, 2007.
- RIBEIRO, Esmeralda, BARBOSA, Marcio.(ORGS.) *Cadernos Negros. Três décadas. Ensaios, Poemas e contos*. São Paulo: Quilombhoje: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da igualdade racial, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

## Ser ou não ser?: representação feminina e estado civil sob a ótica de Maria Amália Vaz de Carvalho

Elisabeth Fernandes Martini (SME-Rio de Janeiro)<sup>1</sup>

### Introdução

Para quem, ainda na juventude, deu os primeiros passos para se sagrar escritora, Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921) disse bem cedo a que veio e mostrou-se um caso ímpar de protagonismo feminino, na passagem do século XIX para o século XX.

Ainda criança, Maria Amália foi morar no Palácio de Pintéus, de propriedade da família, em Santo Antão do Tojal, Concelho de Loures, numa época em que as dificuldades familiares de ordem econômica recrudesceram. Educada pela mãe, aí permaneceu por toda a adolescência, alijada da efervescência cidadina.

Filha diletta de uma família cuja linhagem remontava ao poeta Sá de Miranda, os pendores literários de Maria Amália chegaram aos ouvidos do poeta António Feliciano de Castilho (1800-1875) por intermédio de seu pai, o deputado José Vaz de Carvalho. Grande incentivador da escrita feminina, foi Castilho o primeiro a desvelar aquele talento genuíno, dando-lhe a oportunidade de debutar aos 19 anos, diante dos *Amigos da Primavera*<sup>2</sup>, dentre os quais Thomaz Ribeiro, Latino Coelho e Bulhão Pato, e outros que costumeiramente se agregavam em torno do velho bardo.

1. Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora efetiva da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Pesquisadora do grupo de Pesquisas Literárias Luso Brasileiras/Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.
2. O Jornal da sociedade dos Amigos da Primavera, publicado por António Feliciano de Castilho nos anos 40, congregou toda uma geração de poeta românticos e ultrarromânticos, que tinham Castilho como referência obrigatória.

## Maria Amália, Castilho e os Amigos da Primavera

Ao empreender várias iniciativas culturais, criando espaços de sociabilidade e incentivando o labor literário de homens e mulheres que primavam por seu ideal estético, António Feliciano de Castilho operava como um articulador de fôlego, interligando grupos, dando visibilidade à produção escrita, com especial apreço pela terceira geração romântica, e fomentando a participação feminina. Mas o abraço de Castilho à causa também dizia respeito às questões de mercado, uma vez que aumentando o contingente leitor, naturalmente aumentavam as tiragens, criando, com o exercício de leitura e escrita, uma reação em cadeia.

Foi neste ambiente intelectualizado que Maria Amália declamou pela primeira vez *Uma primavera de Mulher, poesia em quatro cantos*, causando sensação na plêiade, por apresentar uma mulher solteira a viver os deslumbramentos do primeiro amor e os dissabores da renúncia. O acolhimento amplamente favorável pelo público presente permitiu a publicação da sua primeira poesia, no ano seguinte, e o estímulo para iniciar a participação em periódicos literários, dentre os quais o portuense *A Grinalda*.

A partir do casamento, em 1874, com o poeta brasileiro António Candido Gonçalves Crespo (1846-1883), sua vida social ganhou um novo impulso. É possível observar que ao publicar, no *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para o anno de 1876*, a poesia “Tristeza”, Maria Amália demonstrou estar, à época, identificada com a periodização romântica nos seus estertores:

Ai! Por isso eu tantas vezes  
pergunto ao meu coração  
se acaso a ventura existe  
n'este ermo em que tudo chora,  
ou se é só branca visão  
fugaz, aérea e divina  
como as que finge a neblina  
quando inda rompe a aurora.

(CARVALHO, 1876, p. 389)

Agregando as amizades do marido às relações que angariou no meio literário, firmou-se como a anfitriã de um dos salões literários mais proeminentes de Lisboa, na segunda metade dos Oitocentos,

recebendo em sua casa nomes do calibre de Bulhão Pato, Eça de Queirós, Bernardino Machado, Ramalho Ortigão e Oliveira Martins, dentre outros, e elevando a sua residência na Travessa de Santa Catarina a polo de grande atividade intelectual. Ana Maria Costa Lopes observa, no que tange à intervenção feminina na seara cultural,

um percurso claro: dos salões, mais ou menos intelectuais ou mundanos, as mulheres enveredam por essas práticas de um empenhamento social e cultural cada vez maior. Como se verificou, não careciam de vontade de intervir. As que socialmente estavam em melhor condição de o fazer ou as que tinham adquirido um estatuto mais elevado pelo casamento, como é o caso das nobres, fizeram-no em toda a nossa história, adequando-se as atuações previstas ou consentidas. (LOPES, 2005, pp. 167-168)

Muito da dinâmica própria dos salões Maria Amália aprendeu com António Feliciano de Castilho. Ao criar audições em salões literários bastante concorridos, Castilho congregou em torno de si um poderoso corpo de literatos e literatas. No entanto, com o avançar das décadas e as mudanças de percepção estética, o velho bardo e os seus seguidores passaram a ser apontados pejorativamente como membros de uma “sociedade do elogio mútuo” por alguns estudantes da Universidade de Coimbra – tendo Antero de Quental à frente da celeuma conhecida como “Questão Coimbrã”<sup>3</sup> –, eternizados mais adiante como a Geração de 70. Para o grupo emergente, aquele nicho de sociabilidade perdera o compasso frente às aspirações literárias dos autores mais jovens, como pôde acompanhar *pari passu* a nossa escritora.

### **Um feixe de penas e a reapresentação de Maria Amália Vaz de Carvalho**

Em 1883, Gonçalves Crespo, vitimado pela tuberculose, deixou Maria Amália com duas crianças pequenas e um nascituro, que morreu um mês após o passamento do genitor. A viúva do poeta cumpriu

3. Também conhecida como Questão do Bom Senso e Bom Gosto, foi um imbróglio que se deu, em 1865, entre os literatos portugueses, colocando em lados opostos António Feliciano de Castilho e Antero de Quental e respectivos grupos. O episódio marcou o início da periodização literária realista em Portugal.

o luto e não tornou a se casar nos 38 anos subsequentes, passando, com o novo estado civil, a gerir com independência a própria vida. Como diz Judith Butler:

Muitas pessoas pensam que o luto é privado, que nos isola em uma situação solitária e é, nesse sentido, despolitizante. Acredito, no entanto que o luto fornece um senso de comunidade política de ordem complexa, primeiramente ao trazer à tona os laços relacionais que têm implicações para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética. (BUTLER, p. 43)

Nesse ínterim, além de amainar as feridas da perda, Maria Amália ganhou tempo para conferir um novo impulso à carreira, o que se fazia premente, uma vez que teria, a partir desse momento, de sustentar a si e aos seus. Em memória de Gonçalves Crespo, republicou *Miniaturas* (1884) e *Noturnos* (3ª edição, 1888), os quais compunham a obra completa do poeta, agregando-lhes resenhas críticas de autoria própria e rebatendo os que, por ventura, viessem a questionar a legitimidade de sua iniciativa:

Parece-me que seriam rigorosos demais os que tentassem coarctar-me desse direito, e que seria demasiada docilidade da minha parte o sujeitar-me a censores tão intransigentes e tão duros. Demais, não escrevo eu exclusivamente para ser lida por mulheres? E onde está a mulher que me condene neste ponto? Não há nenhuma; tenho a certeza disto. (CARVALHO, 1888, p. II)

Maria Amália também idealizou uma compilação de poesias e contos solicitados por ela própria aos autores, a título de doação. Publicado em 1885, *Um feixe de penas* prestava-se às exéquias do marido morto e ao exercício da caridade. No prólogo “Duas palavras de explicação”:

Tratava-se de promover uma festa de caridade em benefício do Asilo para raparigas abandonadas, instituição deveras comovedora, deveras útil; instituição que não pode deixar de falar ao coração piedoso de todas as mulheres, porque à sombra delas centenas de crianças desamparadas têm escapado ao Monstro que devora as filhas da Miséria, nas grandes cidades populosas e sinistras, onde a pobreza é castigada como se fosse um crime, e onde a orfandade e o abandono votam as feras aquelas sobre quem paira a sua grande sombra escura. [...] Entrando nesta comissão por

tantos títulos ilustre, entendi que o único meio de fazer qualquer serviço valioso era o que adotei. Pedi então a muitos dos mais formosos espíritos, das mais robustas individualidades literárias, dos pensadores mais sinceros e mais convencidos, dos mais finos e delicados cultores da poesia que me auxiliassem e a todos aqueles a cuja porta fui bater – romeira da Caridade – responderam fidalga e bizarramente à minha súplica. (CARVALHO, 1885, pp. I-IV)

Ainda que Camilo Castelo Branco e Sousa Viterbo tenham declinado o convite da escritora, suas negativas também figuraram no volume como peças únicas, prenhes de mordacidade:

Parece que v. ex<sup>a</sup>., com quem a estúpida fortuna tem sido esquiva, sabendo que eu nesse último ano cumulara mais alegrias do que as admissíveis num eleito da graça divina, ganhou certo despeito pela desigualdade na partilha dos prazeres, e deixou por isso de me felicitar, como se eu tivesse culpa em que os deuses chovessem sobre os meus 59 anos abadas de flores do paraíso celestial! [...] Pois, minha senhora, sendo eu um dileto dos deuses, prelibo como eles o néctar da vingança, não satisfazendo o desejo que v. ex<sup>a</sup> tem de estampar no seu jornal caritativo a prosa juvenil, sideral e irisada desta minha inspirada rejuvenescência. (BRANCO, 1885, pp. 1-4)

Outras trinta e seis personalidades contribuíram com a antologia, dentre as quais Eça de Queirós, com “Outro amável milagre”. Antero de Quental compareceu com três sonetos, porque julgou “preferível contribuir com aquelas coisinhas antigas e ternas que, em suma, são inocentes e não apavoram, a enviar-lhe dos apocalipses que agora faço, pesadelos rimados, como lhes chama meu amigo, entendido em rimas e em pesadelos” (QUENTAL, 1885, s.p.). Isso porque, entendi, a publicação era destinada às senhoras. Por sua vez, o poeta João de Deus cantou em versos a morte do amigo:

Triste notícia tristemente lida!  
Faz hoje um ano, faleceu aquele,  
Que me cantou a mim... Choro-o a ele!  
É de cantos e lágrimas a vida! (DEUS, 1885, s.p.)

Com *Um feixe de penas*, Maria Amália demonstrou possuir uma grande influência, palavra cara ao meio burguês. Com uma rede de sociabilidade extensa, despontou como intelectual reputada no universo literário português.

No entanto, tirando a própria Maria Amália<sup>4</sup> e Valentina de Sucena<sup>5</sup>, seu pseudônimo, figurava apenas uma contribuição feminina, ante à esmagadora presença masculina: a poesia “As crianças”<sup>6</sup>, da escritora Amélia Janny. A ínfima participação das mulheres no compêndio sinalizava o silenciamento da viúva frente a um grupo cada vez mais numeroso e ativo de escritoras, dentre as quais sobressaíam Francisca Wood e Guiomar Torrezão. A esse respeito, Ana Maria Costa Lopes levanta uma suspeita:

O que parece deduzir-se de tudo isto é que a escritora se coloca numa posição de superioridade em relação às outras intelectuais. [...] Por certo que algumas brilhariam tanto como Maria Amália. A única diferença é que raras foram aquelas que, como a escritora, juntaram à sua volta o apoio dos intelectuais. O que, aliás, põe um problema que pode ser formulado na seguinte forma extremada: será que inegável mérito de Maria Amália resultava das suas qualidades, acrescidas da sua anuência à cultura masculina? (LOPES, 2005, p. 161)

### **Maria Amália, Ramalho Ortigão e a Geração de 70**

De posse do cartão de visitas que se tornou a antologia, Maria Amália transitou de uma rede de sociabilidade para outra, despedindo-se discretamente dos poetas que a lançaram, tendo Castilho à frente. Passou a acompanhar amiúde a produção literária de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, ficando intimamente identificada com a “Geração de 70” e, mais tarde, reconhecida pelo próprio Eça como uma “vencedista honorária”<sup>7</sup>.

A autora deixou no passado as poesias de cunho ultrarromântico e, aos poucos, também a ficção ficou de lado, passando a se dedicar

4. CARVALHO, Maria Amália. Duas imitações de Henri Heine. *In*: Um feixe de penas, 1885, pp. 59-63.
5. SUCENA, Valentina. Notas duma viajante nas salas. *In*: Um feixe de penas, 1885, pp. 137-141.
6. JANNY, Amélia. As crianças. *In*: Um feixe de penas, 1885, pp. 147-150.
7. Se fosse um homem, Maria Amália comporia o grupo de Eça e outros notáveis que passaria à história como os “Vencidos da Vida”, dado o olhar crítico que seus comensais nutriam em relação à situação sociopolítica e econômica do Portugal finissecular. Sendo mulher, Maria Amália passou a compor o grupo na condição de “vencedista honorária”.

à historiografia, aos manuais de civilidade, aos ensaios sobre Portugal e o mundo contemporâneos, sem nunca alijar da sua pauta a defesa da educação feminina, como forma de a mulher melhor educar os próprios filhos e, de quebra, ganhar o próprio sustento, quando premida pela necessidade, como ela própria assim o fizera.

O problema maior nessa defesa que fez da educação feminina é que, ao deixar a malha castelhana que incentivava o protagonismo feminino – daí resultando sob os seus auspícios o número expressivo de escritoras que vieram a lume nos anos 50 e 60 –, Maria Amália confluía com um grupo cuja leitura de cabeceira era Proudhon; que referendava Almeida Garrett como mentor, o que fez retroceder em décadas os avanços em prol da mulher que ora se pronunciavam. Haja vista o que Ramalho Ortigão era capaz de escrever sobre a utilidade da educação feminina, n'*As Farpas*:

Com a mulher invencivelmente armada com as aptidões que requisitamos para que ela seja a alma do governo doméstico, o casamento deixa de ser a ruína com que nos ameaça o prolóquio vulgar uma casa é uma loba! Não; a casa, dirigida como a mulher deveria aprender a dirigí-la, é a ordem, é o método, é a economia, é a estabilidade, é a fixação do destino, é o baluarte do homem. A função da mulher bem educada é essencialmente protetora. Na luta da vida por meio da aliança conjugal e da ligação doméstica, o homem é a espada, a mulher é o escudo. O fim da educação feminina é compenetrar a mulher da responsabilidade da sua missão e fortificar-lhe o braço que tem de ser o nosso amparo querido, o nosso doce refúgio. (ORTIGÃO, 1943, p. 160)

Maria Amália, que não via com bons olhos os discursos das “mulheres de 50”, as quais peleavam n'*A Voz Feminina* por sufrágio, liberdade de expressão e estímulo profissional para as mulheres portuguesas, seguiu com Eça e Ramalho os caminhos da tradição. Tanto que, em *Mulheres e Crianças* (1880), ante o que dizia ser a preocupação de uma mãe quanto às leituras de sua filha, prontamente prescreveu uma “dieta de leitura para Lili”.

Imbuída da missão educativa, Maria Amália recomendou para a jovem a leitura dos clássicos, como o poeta Thomas Macaulay, Alexandre Herculano e Jules Michelet. Considerava a “literatura inglesa a mais rica, a mais fecunda no gênero que procura (o romance).” (CARVALHO, 1880, p. 116) E nesse sentido, afiançava Walter Scott, “verdadeiro poeta” que oferecia “cenas pitorescas e um passado

aventuroso” (ibid.). Aplaudia Charles Dickens, “o mais enérgico e convencido dos moralistas” (id. p. 117), assim como Shakespeare, Mrs. Graswell, Charlotte Brontë e George Eliot, cuja literatura considerava “amena e agradável”.

Por outro lado, não aconselhava que Lili se deleitasse com Alphonse de Lamartine – “Quer maior perigo para a alma juvenil do que a aspiração de um ideal impossível?” (id. p. 114) – e alertava a mãe da moça: “Proscrava sem dó, da biblioteca de sua filha as obras primas dos romancistas franceses.” (id. p.115) Considerava Balzac um “anatomista implacável” e George Sand, “Um belo anjo revoltado” (ibid.). Octave Feuillet, segundo sua avaliação, “só deve ser lido depois dos trinta” (id. p. 116) e Alphonse Daudet tinha “um não sei quê de mórvido que entristece e que faz mal.” (ibid.)

Obviamente, ao fazer tão expressas recomendações, Maria Amália evidenciava que ela própria fruía tanto as leituras autorizadas, quanto as proscritas, algo que, como viúva, entendia que era moralmente autorizada a fazer.

Da mesma forma, ao escrever para o “belo sexo”, a autora teve o cuidado de configurar personagens cujo percurso agregasse um viés moralizante. Em *Contos e fantasias* (1880), a representação feminina estava atrelada ao estado civil das personagens. Haja vista a personagem Margarida, de “Duas faces de uma medalha”. Até os 25 anos, solteira, “tinha então a vida fútil e ociosa de todas as rainhas da alta vida” (CARVALHO, 2007, p. 112). No entanto, seu casamento com o Conde de V..., acertado pela família à sua revelia, demonstrou como ainda era comum esse tipo de contrato, na alta sociedade. O que o pai da moça desconsiderava é que Margarida se apaixonara por Eduardo de C..., um pobre amanuense. O interesse era mútuo porque “falavam a respeito de tudo, com a liberdade de pessoas que se entendem e apreciam. Discutiam literatura, música e versos. Às vezes falavam ambos do futuro.”

A decisão familiar se impôs e Margarida casou-se com o conde, agregando um título nobiliárquico e renunciando ao primeiro amor. Desse modo, a autora criticava o poder que os pais exerciam sobre os filhos, desprezando as suas inclinações afetivas. Foi mais além, ao prosseguir com o perfil da personagem, demonstrando que Margarida renunciou ao amor, mas também ao marido e à família que principiara a formar. Ela simplesmente deixou o par marialva

dilapidar a fortuna do pai da jovem – um banqueiro que veio a morrer de desgosto – até se ver na mais negra penúria.

Maria Amália, por meio da ficção, condenava a resistência passiva a que tantas mulheres recorriam para externar suas insatisfações com o tratamento que lhes era dispensado. Por isso, ao final, sobreveio o castigo: “a brilhante Condessa de V..., a filha adorada de um dos homens mais ricos de Lisboa, a rainha dos salões luxuosos, a estrela mais fulgurante do alto mundo, dava lições para sustentar os dois filhos que lhe restavam, únicos vestígios de um passado de pomposas mentiras” (CARVALHO, 2007, p. 188).

Entre o desprezo que nutria pelo marido, “que tinha nas veias o sangue dos reis godos, e na cabeça a mais crassa estupidez de que há memória desde o tempo dos ditos” (id. p. 115) e o abandono a que votou aos filhos, deixando-os aos cuidados da governanta, poderia Margarida ser um elemento de transformação, se pensasse unicamente na família. Mas ela se deixou levar por “uma profunda e desdenhosa indiferença da vida” (id. p. 117).

Ela ainda teve uma oportunidade de rever o seu primeiro amor uma última vez, quando se dirigia a pé para a casa de suas alunas, enquanto ele a observava da caleche, mostrando que a mobilidade social elevava os nobres de coração e rebaixava os que se deixavam levar pelas circunstâncias da vida. Maria Amália aproveitou o ensejo para criticar “essa Lisboa que assistiu ao louco esfacelar de uma fortuna enorme, com o sorriso banal e adulator que ela tem para todos os perdulários” (CARVALHO, 2007, p. 118).

Em “A morte de Berta”, apresentou-nos também outra Margarida, mãe da menina Berta, “de uma delicada e frágil formosura, que despertava ao vê-la instintos de piedade e proteção [...] levemente cisnadora, como quem tem cuidados que a preocupem, [...] punha na *toilette* da casa uns toques de aristocrática distinção” (CARVALHO, 2007, p. 157).

Quanto ao pai, “não estava muito em casa, tinha que fazer fora, andava ganhando a vida de elegâncias e confortos em que viviam inconscientes, inocentemente egoístas, os seus dois frágeis amores – a mulher e a filha” (ibid.). Mesmo assim, segundo os padrões amalianos, esse seria um casamento dos sonhos, não fosse o envolvimento de Margarida com “um primo”, que comparecia à casa sempre que o marido não se encontrava, e à intrujice da menina que, no dia do seu aniversário, interceptou um carta do amante e a entregou

brincando ao pai. Ainda que se mantivesse o contrato nupcial “no papel”, a vida doméstica ficou seriamente comprometida e desfz todo o núcleo familiar.

Marido e mulher passaram, então, a ignorar-se mutuamente e a desprezar a criança, até Berta sucumbir: “Parecia-lhe a ela que estava na vida como uma intrusa. O que viera ela cá fazer? Por que se não ia embora?” (CARVALHO, 2007, p. 163). Curiosamente, a morte da criança deu uma nova oportunidade ao casal: “miraram-se curiosamente como para sondarem os grandes abismos que os separavam dos dias de outrora” (id. p. 164). Desse modo, a autora criticava a falta de afazeres da mulher burguesa, que resultava em uma vida tediosa e abria caminho para o adultério, o maior medo da família burguesa.

Maria Amália Vaz de Carvalho não propalava o feminismo, o sufragismo ou qualquer outra forma de assunção política pelas mulheres, expedientes para os quais ela torcia o nariz, porque, arraigada ao tradicionalismo de sua própria formação, entendia não ser esse um atributo feminino. Defendia que as mulheres, guardando o respeito que julgava devido à figura masculina do pai e do marido, ocupassem os seus espaços no ambiente doméstico, com uma intervenção de qualidade, mas sem perder a ternura.

Diante desse quadro, a própria autora recomendava àquelas que não concordavam com as suas ideias que não se casassem, pura e simplesmente. Mas o casamento era o ponto máximo da existência feminina. Desde muito cedo, as jovens eram incentivadas a idealizar o par perfeito e a vida em comum. De modo que a personagem “sem família” era um ponto fora da curva nos percursos familiares.

Diante do expressivo contingente de homens que partiam de Portugal para ganhar a vida no Brasil, não era de estranhar que o contingente feminino resultasse em excedente. Além do mais, o mercado conjugal não funcionava de forma cartesiana, como um exercício de correspondência biunívoca. Como resultado dessa complexa equação, uma parcela expressiva de mulheres quedava sem encontrar um par com pretensões matrimoniais.

A família, no entanto, era o lugar por excelência da mulher e a maternidade a sua razão de existir, como o pensamento patriarcal fazia questão de sublinhar. Portanto, à medida que a mulher se mostrava mais madura, crescia a expectativa para que transitasse das mãos dos pais para os braços do marido, contemplando-o com uma

numerosa prole. Quem não conseguisse chegar ao altar, recebia a desaprovação social:

Com frequência era tratada com desdém por “solteirona”, tolerando-se mal as celibatárias numa sociedade que glorifica a maternidade. Quando muito, beneficia de alguma consideração quando cuida dos irmãos, substituindo a mãe prematuramente falecida, ou dos sobrinhos, apoiando os familiares na lida doméstica. A sua condição é, no entanto, subalterna e a figura da “titi” (a tia) é geralmente ridicularizada na literatura oitocentista, não escapando às observações sarcásticas de Júlio Dinis e de Eça de Queirós, entre outros escritores, [...]. (VAQUINHAS; GUIMARÃES, 2011, p. 202)

Nesse sentido, o conto “A tia Isabel”, de Maria Amália, representava uma luz no fim do túnel, por representar a mulher solteira de meia idade. Maria Amália tinha em mente desfazer a imagem de fracasso que a sociedade lhe imputava:

A *solteirona* é egoísta, incomodam-na como uma injúria que lhe é particularmente dirigida todas as alegrias que não tem, persegue-a atrozmente a aspiração irrequieta a um pobre marido que pudesse atormentar à vontade; sente-se na vida como numa casa que não é sua; daqui o seu mau humor continuado que a torna quase sempre o flagelo da família onde se sente pária! (CARVALHO, 2007, p. 124)

O narrador, no entanto, afirmava que Isabel “não era nada disto, pelo contrário” (CARVALHO, 2007, p. 124). Por se mostrar uma pessoa útil, outra palavra cara ao meio burguês, ela se fazia muito necessária no espaço doméstico:

[...] muito estimada pelo irmão, pela cunhada e pelos sobrinhos, uns traquinas que andavam sempre a recorrer à sua inesgotável paciência, e que nunca foram expulsos com um gesto de irritação ou desamor. Sabia a difícil ciência de se tornar útil a todos, quase indispensável; estreitando deste modo os laços que a prendiam aos seus, tornando-os, por assim dizer inquebrantáveis. (Ibidem, p. 124)

Suas maiores qualidades para a vida em família eram a cordura e a modéstia. Em seu quarto, ficavam à mostra imagens religiosas, dentre as quais a Virgem Maria com o menino Jesus e o Cristo crucificado. Do passado perduravam, além dos retratos das amigas, todas casadas, o sonho de maternidade.

Um dia, porém, por acaso, viu-se ao espelho, e despediu-lhe o seio um grito de angústia. Despontava-lhe, entre os fartos cabelos louros, o primeiro cabelo branco, um fio de prata, quase imperceptível, uma coisa em que ninguém reparava. Reparou ela. [...] Teve umas horas de luta, de revolta, quase de desespero. Alguém, o alguém invisível em que ela sempre acreditara, mandou-lhe a força porque lhe mandou a resignação! Quando o pai lhe morreu veio para a casa dos irmãos e, a pouco e pouco, achou em si a fonte de todas as riquezas misteriosas que espalhava pelos afectos que o seu coração adoptou! (CARVALHO, 2007, p. 129)

A saída possível para a agregada passou a ser a resignação, frente ao lugar que lhe ficou reservado: “secundário, obscuro, e [para o qual] voltava de boamente com simplicidade despreocupada” (CARVALHO, 2007, p. 125).

Isabel passou a levar uma vida assexuada e em condição subalterna, desdobrando-se em cuidados em relação aos sobrinhos e em atenções para com o irmão e a cunhada. O “topo da carreira” feminina, orientada para o casamento, a maternidade e os cuidados do lar, lhe foi negado.

E quanto ao destino daquelas que sem família de estirpe, nem condição social, precisavam sobreviver em um mundo hostil? Maria Amália ofereceu a figuração feminina d’A *preceptora*, como uma alternativa viável para aquelas que precisavam fazer valer os próprios atributos e sobreviver numa sociedade classista e misógina.

Apresentou-nos Marta Vasconcelos, que “à primeira vista, nas soirées semanais do comendador Gonçalves, vestida de branco, com um simples veludo negro nos seus cabelos crespos de um louro fulvo e ardente, parecia uma criança despreocupada e frívola. Não o era!” (CARVALHO, 2007, p. 143). Mestre de duas meninas na casa do comendador, obstaculizava o seu percurso a expiação de um crime:

Dizia-se que Marta conhecera melhores dias, afirmava-se mesmo que não fora para servir de mestra a burguesinhas pretenciosas que seu pai, um pai extremoso, lhe adornara o espírito de todos os primores de uma educação excepcional. [...] O pai, que a vinha ver muitas vezes à casa da senhora a quem na infância a confiara, disse um dia com o pejo a ruborizar-lhe as faces, com lágrimas a marejarem-lhe os olhos, que ela era uma filha natural, mas que tencionava reconhecê-la, regularizar a sua posição, dar-lhe todos os direitos que ela por tantíssimos lados merecia. [...] Desde esse

dia Marta estudou com dobrado afinco, aprendeu com uma ânsia dolorosa, com um não sei quê de impaciência inexplicada. Sentia que havia de ter muito que sofrer, muito que lutar. Tratou de robustecer a alma e de dilatar o espírito. Era uma espécie de iniciação heróica. (CARVALHO, 2007, pp. 145-147)

Fruto de uma relação adúltera, Marta estava sujeita a todas as humilhações. Sua mãe, segundo o depoimento paterno, morrera sem a menina sequer conhecê-la e seu pai morreu em seguida, sem cumprir a promessa de reconhecimento legal. Filha natural, ela estava condenada a não encontrar um pretendente de boa condição por seu passado nebuloso. A educação adquirida por Marta não funcionaria como um dote moderno, mas prestava-se, pelo acesso digno ao universo do trabalho, a uma saída honesta para quem não tinha nome ou rede de proteção para se refugiar.

Marta e o filho mais velho do comendador, Julião, acabaram por se atrair mutuamente, como seres cultos que eram. Mas o interesse do comendador no futuro do primogênito ia mais além:

O seu mais íntimo amigo, possuidor de um baronato, de avultada riqueza e de uma filha única tão prendada como ele desejava as suas, falou-lhe um dia disfarçadamente, com certa lábria a respeito de Julião. *A meio entendedor meia palavra basta*; daí a quatro meses o comendador dava uma pequena soirée íntima, em que a menina Adriana, filha do Sr. Barão de X, e chegada havia dias do *Sacré Coeur*, era apresentada ao seu futuro noivo, o Sr. Julião Gonçalves. (CARVALHO, 2007, pp. 150-151)

O futuro dos enamorados estava selado e não havia lugar para Marta nesse episódio de sonhada mobilidade social, em uma sociedade que não via quaisquer virtudes em uma enjeitada. O fim do idílio amoroso passou a fato consumado:

Como [Marta] lhe havia querido, ao seu belo sonho desfeito, e com que dilacerante agonia lhe dizia para sempre adeus! [...] Ela continua a dar lições às filhas do comendador, e há no seu sorriso uma expressão divinamente dolorida, quando fala com Adriana, a feliz esposa de Julião. (CARVALHO, 2007, p. 152)

Decididamente, muito haveria de caminhar a sociedade portuguesa antes de perceber, nos esforços do contingente feminino, a superação de barreiras que por muito tempo se mostraram

intransponíveis, mas cujo desejo de superação estava ali, germinando, no aguardo de novas mentalidades em curso.

### **Considerações finais**

Diante dessa vitrine variegada de personagens, cujo estado civil interferia diretamente na representação que Maria Amália oferecia ao seu público predominantemente feminino, cabia a cada uma dessas mulheres situações e reações que não solucionavam as idiosincrasias de fim de século, mas compunham um amplo mosaico em que tempo, espaço e atores se imiscuíam, desvelando, com o passar dos anos, novas leituras e interpretações. Mesmo que o conservadorismo dos autores finisseculares tenha dado a entender que vigiam perversões próprias da conformação feminina, dada a fragilidade física e, assim o supunham, a menor capacidade intelectual, as mulheres escapavam às camisas de força que a sociedade lhes impunha. Como pondera Michelle Perrot:

se as mulheres não têm o poder no sentido estrito do termo, elas têm a influência muito mais difusa e eficaz dos costumes. Em todos os tempos, os homens tiveram medo das mulheres. A Mulher é a Outra, a estrangeira, a sombra, a noite, a armadilha, a inimiga. A Mulher é Judite ou Dalila, que se aproveita do sono do homem para cortar-lhe os cabelos: a sua força. Este medo ancestral, primitivo, ligado talvez à sexualidade (e que a psicanálise tanto expressa quando tenta elucidar), encontra, em cada época, sua expressão própria. (PERROT, 2005, pp. 264-265)

Aliada de um grupo inspirado e luminoso no Portugal de fim de século, mas ainda tão propensa a restrições de classe e de gênero, Maria Amália Vaz de Carvalho foi das mais reputadas intelectuais de seu tempo a ir na contramão dos clamores femininos, em favor do reconhecimento do papel revolucionário que as mulheres poderiam operar no espaço público e no universo do trabalho. A defesa intransigente que fazia do papel a ser desempenhado pela mulher no âmbito doméstico levou Ana Maria Costa Lopes a questionar:

porque se aliou ao sexo masculino? Medo de enfrentar a sociedade, receio de perder o prestígio conquistado? Temor de que seus

livros se não vendessem num meio dominado pelo sexo masculino, como Camilo Castelo Branco ou Pinheiro Chagas? Que teme esta mulher tão consciente e lúcida da realidade portuguesa? [...] Talvez não seja ousado dizer que Ramalho, Eça, Júlio de Matos e outros se devem ter regojizado muito com as posições de mulheres como Maria Amália Vaz de Carvalho. (LOPES, 2005, p. 581-582)

Transitando em um universo literário dominado por homens, Maria Amália tomou cuidados que hoje consideramos excessivos para não confrontar o público masculino, enquanto buscava o seu próprio nicho. Quando se dirigia às mulheres, Maria Amália recomendava atitudes de moderação e escuta, deixando para o homem o papel de “cabeça do casal”, porque a sua atuação no âmbito privado e no espaço público, desde o início de sua carreira, fora referendada pelo pai e pelo marido, literato como ela, o que, pelo Código Civil de 1867, era plenamente aceito. Mas, no plano pessoal, fez uso do estado civil para agir de maneira competitiva e garantir a sua inserção social e profissional.

Apesar das posições tradicionalistas que adotou e pelas quais foi *a posteriori* julgada, Maria Amália desenhou um movimento latente de inclusão da mulher no campo social que haveria de se alargar no século seguinte e mostrou-se bem sucedida no que se propôs a fazer: foram mais de vinte as obras publicadas, com sucessivas reedições, dez prólogos e prefácios com a sua assinatura; seis traduções de obras francesas e inglesas, além da participação, que só fez crescer após a viuvez, em mais de duas dezenas de periódicos. Só no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, foram mais de 35 anos de contribuição, estabelecendo um lugar de fala que teve o seu valor, em meio às precárias condições para a expressão feminina. Parafraseando Irene Vaquinhas, a mulher espartilhada, ainda que lentamente, deixaria de existir.

## Referências

- BUTLER, Judith. *Vida precária: Os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Contos e Fantasias*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2007.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. “Gonçalves Crespo: Estudo crítico.”

- In*: CRESPO, Antonio Cândido Gonçalves. *Noturnos*. 3. ed. Lisboa: Tavares Cardoso e Irmão, 1888.
- LOPES, Ana Maria Costa. *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos*. Lisboa: Quimera Editores, 2005.
- ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas: o país e a sociedade portuguesa*. Tomo VIII. Edição integral. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1944.
- PERROT, Michelle. *As Mulheres ou os Silêncios da História*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.
- VAQUINHAS, Irene. *“Senhoras e Mulheres” na Sociedade Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Colibri, 2000.

## Ismália, Joaninha, Ondina e Antônia: trajetórias Carés

Elisiane da Silva Quevedo (USP)<sup>1</sup>

### **“Ou bem marias ou bem evas, ou bem santas ou bem putas...” – As mulheres em *O Tempo e o Vento***

Segundo Lélia Almeida, em “Num território de figuras femininas”, várias interpretações de *O Tempo e o Vento* apontam para a existência de uma divisão entre um território masculino e um território feminino na trama ficcional: homens envolvidos em disputas políticas e em guerras, mulheres envolvidas com a casa e com o cuidado da família<sup>2</sup>, características de uma sociedade sexista com papéis sociais e de gênero bastante delimitados.

A narrativa apresenta muitas mulheres: as imigrantes, as índias, as negras, as misturadas, como são as Carés, e os destaques, são reservados, em grande parte, às moças brancas e bem nascidas, já que a narrativa está focada na formação da elite gaúcha. São mulheres criadas para serem “do lar”, mas esse “do lar” é algo que transcende o universo exclusivamente doméstico, porque, em função de conflitos e de mortes, elas, em alguns momentos, assumem o comando das terras e da família, prescindindo da figura masculina. Mulheres em uma sociedade sexista, tentam manter a casa em meio à guerra; não são dependentes, são vigorosas e por isso tão significativas dentro do universo ficcional.

Senhoras de seus lares, mas sofrendo as consequências da ação violenta definida pelos homens e suas peleias, “as mulheres de família”, como Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria, demonstram a força daquelas que foram criadas para manter e sustentar a unidade familiar a qualquer preço. A sociedade retratada por Erico Verissimo é cruel com as mulheres, sejam elas ricas ou pobres, esposa

1. Mestre em Culturas e Identidades Brasileiras (IEB-USP), Doutoranda em Comunicação e Cultura (UFRJ).
2. ALMEIDA, Lélia. “Num território de figuras femininas”. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O Tempo e o Vento*: 50 anos. Santa Maria: Editora da UFSM; Bauru: EDUSC, 2000. p. 75.

ou amantes<sup>3</sup>: Ana Terra tem o “marido” assassinado, o pai assassinado, o irmão assassinado e ainda sofre silenciosamente um estupro, tendo que recobrar forças para recomeçar, saindo do descampado onde vivia, para, junto do filho Pedrinho e da cunhada Eulália, ajudar na fundação do povoado de Santa Fé. Bibiana vive um casamento repleto das ausências do Capitão Rodrigo, que ora está na guerra, ora nos braços de outras e, quando ele definitivamente volta para casa, é para condená-la à viuvez; ela perde dois filhos e ainda assim consegue criar o neto e administrar o Sobrado. Maria Valéria, talvez por ser muito questionadora, é condenada à solteirice, a ver o primo Licurgo, por quem era apaixonada, casar-se com sua irmã Alice, que morre cedo, sobrando para ela o papel de mãe dos sobrinhos e a função que outrora foi de Bibiana, o comando do Sobrado, de onde ela enfrenta a guerra e confronta as decisões do cunhado.

Entretanto, Lélia Almeida aponta ainda para outra divisão, dentro do território feminino apresentado por Erico em *O Tempo e o Vento*: a divisão entre as dignas esposas e as indignas amásias, que é acompanhada da divisão do corpo feminino entre maternal e sexual no imaginário social que se apresenta na narrativa. De um lado, figurações femininas exemplares, como Ana Terra, Bibiana e a própria Maria Valéria (que não gera, mas assume a criação dos sobrinhos), pautadas no arquétipo da grande mãe terra; de outro lado, mulheres como Luzia (a nora de Bibiana), ousada, sedutora (e má), contestadora, associada ao mito da teiniaguá<sup>4</sup>, como Helga Kunz, Toni Weber, Roberta Ladário, Sonia Fraga, Mary Lee, Mandy, a Velha Tucha, Anaurelina, Deá, China Amândia, Ruiva, Morena, Natalina, Rosa Branca; e ainda Ismália, Joaninha, Ondina, Antônia, a singularidade das mulheres Carés. Personagens com trajetórias distintas

3. Cabe citar Jessé Souza, que pontua: sádica foi a relação do homem branco com as mulheres índias, negras, pobres, com as mulheres desprotegidas. Sádica foi a relação do senhor com a sua própria esposa, boneca para reprodução sexual e sexo unilateral. SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Ed. cit., p. 116.
4. Referência a uma lenda do Rio Grande do Sul, conhecida também como Salamanca do Jarau; conta a história de uma princesa moura que se transforma em uma bruxa e que vem em uma urna de Salamanca, na Espanha, para uma caverna no Cerro do Jarau, em Quaraí, no interior do estado. A lenda foi publicada pelo escritor João Simões Lopes Neto, no livro *Lendas do Sul* (1913), e inspirou Erico Verissimo a escrever o capítulo *A Teiniaguá*, de *O Continente*.

na trilogia, mas com o poder de sedução bastante destacado. Ismália Caré, na percepção de Lélia Almeida, lembrava para Bibiana um jeito, alguma coisa de Luzia, ambas detentoras de um poder sexual que desnorteia os homens. Quase sempre no papel de amantes, “as outras”, como são sempre as mulheres Carés, estão excluídas da classe social dos Terra Cambarás, mantendo com estas relações que sempre acabam por acentuar sua condição de inferioridade em relação aos homens e mulheres do Sobrado. Elas simbolizam a sexualidade impulsiva e destruidora<sup>5</sup>.

Para Lélia Almeida, existe no romance de Erico uma imagem que é habitual na representação de personagens femininas na literatura: o corpo feminino dividido entre um corpo materno digno e um corpo sexualizado indigno: “ou bem marias ou bem evas, ou bem santas ou bem putas, como se sabe”<sup>6</sup>. A casa e o mundo doméstico são o território das esposas e das mães, reduto familiar em que se dá o cuidado com a manutenção e a sobrevivência das gerações. Ali as mulheres têm seus filhos, os alimentam, os educam, e os socializam, cumprindo, enfim, a tarefa das mães em um território rigidamente demarcado pelas leis sociais e práticas culturais: a governança do espaço da intimidade, do espaço da casa. É o domínio das mulheres fortes que amparam seus homens e filhos: Ana Terra, Bibiana, Maria Valéria, Flora, Silvia<sup>7</sup>:

Sua força vem do recato, decência, dever, da resignação, responsabilidade, sacrifício, da infinita paciência, dessas qualidades que tecem essas mulheres nas suas malhas, enquanto os filhos crescem e os homens partem. O corpo materno é o corpo da casa e não do sexo, não do desejo<sup>8</sup>.

Em *O Continente*, Licurgo repele pensamentos eróticos em relação à prima Alice, aquela que seria sua futura esposa:

Por um breve instante o olhar de Curgo fixou-se, morno, no doce relevo dos seios de Alice, e imaginou-a nua em seus braços. Mas repeliu logo esse pensamento. Era indecente, absurdo. Alice ia ser

5. ALMEIDA, Lélia. Op. cit., p. 77-78.

6. Ibidem, p. 78.

7. Ibidem, p. 79.

8. Ibidem, p. 79.

sua esposa, a mãe de seus filhos. Para “aquelas coisas” ele teria a Ismália. (Onde estará ela a estas horas?)<sup>9</sup>.

Como se observa na passagem acima, a ideia de respeito é inversa à ideia de desejo. É quase como que inadequado sentir atração carnal pela esposa, pela futura mãe dos seus filhos, um desrespeito ao recato que esta mulher deve ter diante da sociedade e do marido. No entanto, traí-la com uma amante sexualmente atraente, sem recato e sem a dignidade social e financeira das esposas, é absolutamente normal. O sexo respeitoso com vistas à procriação é com a esposa, o sexo desejoso e com vistas a saciar os instintos masculinos é com as amásias.

Conforme destaca Lélia Almeida, o desejo vai ser saciado fora de casa, na rua, no espaço masculino, onde os homens fazem a política, a guerra, bebem, fumam, jogam e possuem livremente as mulheres. As chinas, as amásias, as amantes pertenceriam ao universo masculino. Elas habitam o espaço além da casa, são mulheres perdidas, sexualizadas, que, conforme justificam os homens (e creem as mulheres de família), atijam com seus corpos e artimanhas até os levarem à perdição<sup>10</sup>. Quando, eventualmente, os membros da família Terra Cambará envolveram-se com as empregadas do Sobrado, o sexo com a amante aconteceu em casa, não no quarto ou na cama, mas em algum canto escondido da habitação, no qual a movimentação passasse despercebida da esposa.

Objetos de posse, as mulheres sexualizadas (prostitutas ou não) são discriminadas pelas senhoras de família. Em *O Tempo e o Vento*, mulheres como Bibiana Terra Cambará e Ismália Caré, por exemplo, são de universos distintos, apesar de habitarem o mesmo espaço e tempo ficcional. A única relação que existe entre as mulheres em campos opostos, como estão estas duas, é a de preconceito da primeira em relação à segunda:

— E casas de mulheres à toa — ajuntou Bibiana acidamente. Havia para as bandas da coxilha do cemitério uns dois ranchos onde viviam algumas chinas. Dizia-se que até homens casados frequentavam essas ordinárias. Winter soltou uma risada curta e seca.

9. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 2. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 311. (O tempo e o vento; 1).

10. ALMEIDA, Lélia. Op. cit., p. 80.

- Que é que a senhora quer? Essa é a mais antiga das profissões.
- Uma pouca-vergonha, isso sim é que é – replicou a velha. Lançando um olhar oblíquo para o neto e baixando a voz, juntou:
- Há homens que nem precisam visitar essas sem-vergonhas, porque têm as amásias em casa mesmo. [*referindo-se a Ismália Caré e Licurgo*].<sup>11</sup>

Para senhoras como Bibiana ou Maria Valéria, as mulheres desvirginadas fora do casamento (independente de ter sido por opção ou por abuso) agem desavergonhadamente, merecendo o desprezo. Na passagem acima, Bibiana condena o neto Licurgo por manter um envolvimento com Ismália Caré (que não é considerada moça para o casamento). No entanto, a condenação é no sentido de proteção, pois o objetivo é afastar o jovem do caminho errado (Ismália), colocando-o de volta nos trilhos, em direção ao casamento com a prima Alice, uma moça da família (e de boa família) que atende aos requisitos comportamentais e de condição social para ser a esposa de um Terra Cambará. “Casos” como Ismália Caré são deslizos, são desvios no percurso do casamento do homem. Na construção narrativa, a culpa é delas, pois elas os atizam e cedem ao “pecado” com facilidade. Mesmo que não tenham cedido facilmente, mas tenham sido dominadas pela truculência de um estupro, sempre restará o argumento masculino que inocenta o ato perverso do abuso: “Se não fosse eu, havia de ser qualquer outro”<sup>12</sup>, como justifica para si mesmo Licurgo, ao pensar no fato de ter forçado a relação sexual com Ismália.

Em *O retrato*, Toríbio, filho de Licurgo, comenta o envolvimento do irmão Rodrigo com Ondina Caré. “Bio soltou uma risada. – Tu também vais te ‘acostumar’. Não penses que a Ondina será a última. Elas provocam, rapaz, e a gente tem que se defender”<sup>13</sup>. Ondina Caré representa o corpo sexualizado. A Carezinha, assim como outras mulheres que não servem para esposas, é perigosa mesmo não oferecendo perigo algum; é provocadora sem necessariamente provocar. Para os Terra Cambarás, essas moças não são confiáveis, não merecem respeito, mas são desafiadoras e

11. VERÍSSIMO, Érico. Op. cit., p. 321.

12. Ibidem, p. 284.

13. VERÍSSIMO, Érico. *O retrato*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 233. (O tempo e o vento; 2).

fascinantes. De acordo com Lélia Almeida, as mulheres de corpo sexualizado são aprazíveis, possuem cores, cheiros e contornos que despertam os sentidos masculinos, assim como as frutas, as carnes e as flores. Seus corpos são um território a ser conquistado, possuindo, violentado, são corpos que devem entregar-se.<sup>14</sup>

A função de mulheres como as Carés é cumprir o sexo, como supõe Licurgo: “— Pois é verdade. Fiz e sustento. Mulher é pra isso mesmo”<sup>15</sup>. Ao acreditar que “mulher é para isso”, não se refere a qualquer mulher, mas às mulheres pobres ou de alguma forma indefesas, como são as Carés. As bem nascidas moças de posses não são para “isso”, são para o matrimônio. Por outro lado, como aponta Lélia Almeida, o casamento, a maternidade, o universo doméstico e o cuidado da família são as únicas opções para a vida de moças como Bibiana, Alice, Maria Valéria e Flora.<sup>16</sup>

Na sociedade descrita por Erico em *O Tempo e o Vento*, certos valores passam de geração a geração, incluindo a forma como os homens da família Terra Cambará lidam com sua sexualidade, sempre mantendo envolvimento apenas carnis com as moças mais humildes que habitam a cidade de Santa Fé e, especialmente, o Angico, as terras da família. No entanto, eles, os homens, também são reféns de uma construção social que separa sexualidade e respeito.

Tal construção evidencia-se em *O continente* e em *O retrato*. Em *O Arquipélago*, a narrativa da paixão secreta de Floriano pela cunhada Sílvia, coloca em relevo a atração física, o afeto e a admiração pela mulher, que poderia perfeitamente tornar-se sua esposa, se já não fosse casada com Jango. Licurgo e Rodrigo Terra Cambará, especialmente, não se permitem manter algum tipo de fantasia erótica em relação às esposas ou futuras esposas. Toda vez que cometem tal “deslize”, ele vem acompanhado de lástima e autocondenação.

Em *O retrato*, Rodrigo, depois de inúmeros relacionamentos “indecorosos” e de ter forçado Ondina Caré a manter relações sexuais com ele, alegra-se por perceber que não tem fantasias eróticas em relação a Flora, sua futura esposa.

14. ALMEIDA, Lélia. Op. cit., p. 80.

15. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 2. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 284. (*O tempo e o vento*; 1).

16. ALMEIDA, Lélia. Op. cit., p. 80.

Cerrou os olhos e imaginou Flora deitada a seu lado, a cabeça pou-sada em seu ombro, os cabelos recendendo a jasmim. Felicitou-se por não ter para com ela nenhum pensamento lúbrico. No fim de contas não sou nenhuma besta – refletiu, sonolento. Sou capaz de sentimentos puros. Atirou longe o cigarro e enrodilhou-se, procurando uma posição cômoda.<sup>17</sup>

Como propõe a análise de Lélia Almeida, as “outras” são vistas como prostitutas, mesmo que a maioria delas não o seja. São mulheres que sofrem com a violência de homens que anseiam dominá-las<sup>18</sup>. O poder de sedução das jovens Carés, “incidentes” fora do casamento, é relatado como algo quase sobrenatural e irresistível. “As Carés fêmeas possuíam todas certo feitiço que atraía os homens – refletia Rodrigo ao estudar a anatomia de Antônia”<sup>19</sup> em *O arquipélago*.

Não é a beleza ou o feitiço que leva algumas mulheres a tornarem-se amantes em *O Tempo e o Vento*, e sim a sua condição de fragilidade. “Fechou os olhos e ficou sentindo o surdo pulsar do coração. Mas como lhe seria fácil trazer Ondina para a cama!”<sup>20</sup>, devaneia o Dr. Rodrigo em *O retrato*.

Ondina é uma jovem pobre e indefesa, assim como Toni Weber, que se mata depois de ficar grávida do Dr. Rodrigo Terra Cambará. Hipocritamente, o personagem Rodrigo questiona: “Por que é que a virgindade numa moça branca e rica pode ser mais preciosa que a duma coitadinha como a Ondina?”<sup>21</sup>. Coloca-se em evidência um tempo e um modelo de sociedade em que a honra de uma mulher de origem humilde vale menos do que a honra de uma moça de família abastada.

Entretanto, para além da divisão das mulheres de *O Tempo e o Vento* entre recatadas mães de família e amantes, proposta por Lélia Almeida, entendemos que a questão possa ser observada a partir de um ângulo mais complexo. Ana Terra, antes de conhecer Pedro Missioneiro, passa várias noites sendo consumida pelo desejo de

17. VERÍSSIMO, Êrico. *O retrato*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 235. (O tempo e o vento; 2).

18. ALMEIDA, Lélia. Op. cit., p. 80.

19. VERÍSSIMO, Êrico. *O arquipélago*: vol. 2. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 192. (O tempo e o vento; 3).

20. VERÍSSIMO, Êrico. *O retrato*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 228. (O tempo e o vento; 2).

21. *Ibidem*, p.159.

homem. Bibiana enfrenta o pai e se liga ao Capitão Rodrigo por paixão, tendo com ele um casamento recheado de noites e dias de prazer (um prazer que chega a deixá-la envergonhada, mas nem por isso ela deixa de vivenciá-lo). Luzia é extremamente sedutora e sexualizada; casa-se com Bolívar porque é rica. Torna-se mãe, mas sempre sofre preconceito por sua forma de se portar, dominando (e não sendo dominada pelo marido), emitindo suas opiniões controversas, chocantes, aparentando ver com regozijo a maldade, a crueldade, o sofrimento alheio (e até o seu próprio infortúnio), odiando Santa Fé. A personagem é o oposto da ideia de recato, submissão, acolhimento e de benevolência esperada de uma mãe de família naquela localidade. Ainda assim era mãe, era esposa e dona do Sobrado.

As Carés, notadamente, serão sempre amásias dos estancieiros e não serão donas de casas, porque a linhagem de espoliados, praticamente ao longo da trilogia, não tem casa, vive em ranchos, é agregada na propriedade alheia. Mas elas também serão mães, as mães solteiras, as mães de filhos cujo reconhecimento os pais negaram. Ainda que as personagens Carés de maior relevo na trama sejam, de fato, mulheres fornecedoras de prazer sexual, expresso como atos de violência (que caracteriza o universo da estância), seus corpos erotizados não estão negando a possibilidade de se tornarem corpos maternos. Pelo contrário, por serem erotizados (e ingênuos) são transformados mais rapidamente em corpos maternos, levando as Carés a cuidarem (sozinhas) de seus rebentos.

A separação entre senhoras/moças de família e mulheres “perdidas” está implícita na narrativa de Érico. Contudo, o imaginário masculino que percebe alguns corpos como erotizados e outros vocacionados à maternidade, envolve mais do que propriamente desejo sexual, mas uma questão social. Ana Terra, Bibiana, Maria Valéria, Flora e Sílvia são mulheres que merecem a consideração masculina, assim como Luzia, independentemente de sua conduta e da sua sensualidade desconcertante. Ismália, Joanhina, Ondina e Antônia (e as prostitutas e outras mulheres em situação desfavorável) não merecem distinção. Em *O Tempo e o Vento*, a respeitabilidade de uma moça define-se com base no estrato social e/ou no pertencimento familiar.

Bibiana era pobre quando se casou com o Capitão Rodrigo Cambará, mas tinha pai e irmão, quem lhe defendesse a honra. “Aqui todas as mulheres têm dono — explicou Juvenal Terra. — As que

ainda não têm são moças de família e querem se casar”<sup>22</sup>. E assim o forasteiro foi se dando conta de que para dormir com Bibiana precisaria casar-se com ela. As personagens de sobrenome Caré, como já mencionamos, serão membros de famílias fragilizadas pelas péssimas condições em que vivem. As mulheres Carés, além de não terem casa para serem “do lar”, serão como a filha do errante João Caré, alugada pelo próprio pai, que precisa alimentar a família numerosa:

*João Caré [...], como precisa de dinheiro para dar de comer à família, aluga a filha mais moça a um negociante.*

*É virgem?*

*É sim senhor.*

*Quantos anos tem?*

*Deve andar pelos quinze.*

*Está no ponto.*

*É sim senhor.*

*Os olhos do homem cocam as pernas da chinoca.*

*Quanto quer por ela?*

*Vossa mercê faça preço.*

*Dois patações e uma manta de charque.*

*Pode levar a menina.*

*Os olhos do homem cocam os peitinhos da chinoca.*

*Está fechado o negócio. Mas, se ela não for virgem, quero de volta o dinheiro. E te mando dar uma sumanta de rabo-de-tatu.*

*Minha filha, vá com o coronel, faça tudo que ele mandar.*<sup>23</sup>

O negociante que objetiva alugar a menina não tem a menor consideração por João Caré enquanto chefe de família, inclusive ameaça o pai com uma surra caso a moça não seja, verdadeiramente virgem. Consideração essa que Licurgo também não tem pelo pai de Ismália Caré. “Dar aquelas explicações à filha do Mané Caré seria rebaixar-se muito.”<sup>24</sup> Dada a sua condição de “párias”, ninguém respeita os homens Carés e, tampouco, suas filhas. As mulheres Carés serão as filhas de “João Ninguém”, homens miseráveis e menosprezados pelos demais, que estarão mais preocupados em saciar a fome da família e manter o teto onde vivem do que com a defesa de valores

22. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 214. (O tempo e o vento; 1).

23. *Ibidem*, p. 191-192.

24. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 2. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 370. (O tempo e o vento; 1).

como virgindade. Ou serão, como Ondina Caré, fruto de relacionamentos ocasionais; sua mãe foi abandonada logo após o coito e a jovem cresceu desconhecendo a figura paterna. Em todos os casos, nessas famílias, estará ausente a presença da figura masculina com força suficiente para defender valores prezados em outros estratos sociais:

- Quem é?
  - A Ondina, filha da Joaquinha Caré.
  - Quem é o pai?
- Bio sacudiu os ombros.
- Ninguém sabe. Nem a Joaquinha. O velho Fandango costuma dizer que vaca de rodeio não tem touro certo<sup>25</sup>.

Deste modo, a divisão entre as mulheres que servem para amantes e as que servem para esposas em *O Tempo e o Vento* dá-se em função da estrutura familiar e da condição financeira. Ondina Caré não tem dinheiro, não tem casa e não tem família que possa defendê-la do abuso. Ela é uma moça atraente (as Carés são moças atraentes), mas é, acima de tudo, uma “presa” fácil – como agregada que é – para o dono da estância.

Entre as mulheres violadas que aparecem na narrativa de Erico Veríssimo também é possível perceber mais uma fragmentação: as prostitutas e as amantes. As primeiras, depois de sofrerem o abuso, passam a sobreviver por meio do sexo, cobrando para satisfazer homens da região. As segundas, categoria na qual se enquadram as personagens de sobrenome Caré, calam-se diante do defloramento e resignam-se ao papel de amantes, mantendo relações camufladas com homens casados. Nesse caso, a situação de concubina, como aparece na trilogia, pode até se reverter e a moça encontrar um marido. Um marido que aceite o fato de ela não ser mais virgem e que, principalmente, esteja no mesmo nível social dela. Antônia Caré casa-se com um peão da fazenda vizinha depois de ter sido amante dos irmãos Rodrigo e Toríbio.

Praticamente inexistente na narrativa de Erico a noção de mulher com pleno domínio sobre o seu corpo e seus impulsos sexuais. Talvez Luzia ensaie essa postura e a professora Roberta Ladário seja o

25. VERÍSSIMO, Érico. *O retrato*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 228. (O tempo e o vento; 2).

ponto alto, mas essa é uma condição que não se aplica à trilogia *O Tempo e Vento* porque não se refere ao período histórico e ao modo de ser da sociedade que está sendo apresentada. Quando se trata de sexualidade, as mulheres da narrativa (ricas e pobres), estão quase sempre fadadas a satisfazer os impulsos eróticos masculinos; é o homem que decide o momento e conduz a mulher ao ato sexual, estando o desejo e o prazer feminino subjugado pelo sexismo reinante. Mesmo a suposta modernidade e autonomia do comportamento de Roberta estarão atreladas à condição de adultério, sendo ela mais uma das amásias do Dr. Rodrigo. Ele ainda é um homem importante socialmente, traindo a esposa em sua própria casa com uma professora que vive na cidade sob os cuidados de freiras. Embora Roberta pareça ser a menos indefesa das amantes, ainda recai sobre ela o estigma negativo da mulher que permite dar-se ao desfrute com um homem casado.

Algumas das personagens que figuram como amantes em *O Tempo e o Vento* são estrangeiras, como Toni Weber; outras são oriundas da cidade grande, como Roberta Ladário. As da terra são chinocas: pelo comportamento “inapropriado” e, devido a condição social, não são consideradas exímias donas de casa e esposas, como as senhoras da aristocracia. Deste modo, as mulheres Caré não serão mulheres prendadas, mas chinas.

### **Ismália, Joaquina, Ondina e Antônia: trajetórias femininas**

As mulheres Carés nomeadas em *O Tempo e o Vento* são quatro: Ismália, Joaquina, Ondina e Antônia, mas há a indicação de que existam muitas mais. Entre os inúmeros Carés espalhados pelo Continente, inúmeras são as mulheres. Elas vivem “juntadas” com homens Carés ou soltas, “passando de mão em mão”, tendo um filho “de cada pai”, como a filha de João Caré (cuja mãe também era china) e mãe de Mingote Caré, todos apresentados nos interlúdios do romance:

*E foi assim que nasceu o Mingote Caré.*

*Cresceu ali mesmo no Rio Pardo, onde a mãe, china de soldado, dormia com os dragões a dez vinténs por cabeça.*

*Agora lá vai ela levando o Mingote no colo e outro filho sem pai no bucho. E o vento frio deste julho faz tremular seus molambos.*<sup>26</sup>

As Carés que aparecem nos interlúdios de *O Tempo e o Vento* não recebem nome; são referidas como a china de alguém. Acompanhando os homens Carés, elas vivem, inicialmente, de forma errante, sem morada certa. Oriundas da mais completa pobreza, serão as filhas vendidas por alguns vinténs, as mulheres trocadas, emprestadas, aquelas que sempre ou ocasionalmente precisam oferecer o corpo para saciar a própria fome e a da família.

Como o narrador afirma nos interlúdios de *O Tempo e o Vento*: Caré não se casa, junta-se. Quando as personagens Carés homens da trilogia encontram uma china para acompanhá-los nas andanças ou para morar em algum rancho de propriedade alheia, este é um enlace informal, em condições flexíveis em relação à virgindade e à fidelidade. Em *O continente*, o território do Rio Grande é apresentado como um descampado, quase que em permanente estado de guerra. Mesmo entre as famílias mais estruturadas, era necessário esperar algum tempo para contratar casamento, aguardando o aparecimento de um padre ou de um juiz no vilarejo. Algum tempo depois que a, ainda modesta, família Terra muda-se para o povoado de Santa Fé em formação, Eulália, viúva de Antônio, irmão de Ana Terra, anuncia que irá juntar-se com um viúvo e casará quando aparecer um sacerdote na localidade:

Por aqueles dias Eulália foi viver com um viúvo cinquentão que não fora para a guerra por ter dois dedos da mão direita decepados.

— Quando aparecer um padre nós casamos — explicou ela a Ana, de olhos baixos, na hora em que foi comunicar à cunhada sua resolução de juntar-se com o viúvo.<sup>27</sup>

A informação é recebida com naturalidade por Ana Terra. A família, que ainda não era abastada e influente, encarava com alguma normalidade relacionamentos que não seguiam formalidades tradicionais.

26. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 192. (O tempo e o vento; 1).

27. VERÍSSIMO, Érico. Op. cit., p. 180.

Entre os humildes, errantes e mestiços Carés, o casamento era irrelevante em meio à necessidade de sobrevivência. O corpo era para as mulheres o único bem a ser negociado em momentos de adversidade, já que elas não tinham muito mais do que ele, enrolado em trapos para se proteger do frio. Somado a isso, talvez a própria ancestralidade indígena levasse essas mulheres a conceber a sexualidade e os envoltimentos afetivos de forma distinta dos portugueses, completamente imbuídos de valores e modos de agir pautados nos referenciais católicos.

No trecho de *O Tempo e o Vento*, desde o início da narrativa (século XVII), os indígenas são vítimas de extermínio e discriminação: primeiro, a índia (mãe de Pedro Missioneiro) aparece grávida e, ao que tudo indica, a gravidez foi resultado de um abuso; depois, houve a destruição dos Sete Povos das Missões. Mais tarde, Pedro Missioneiro é hostilizado pela família Terra por ser índio e acaba assassinado quando Maneco Terra descobre que ele havia engravidado Ana. As chinas Carés já serão um subproduto da mestiçagem generalizada que ocorreu nos anos iniciais da colonização e das relações sexuais passageiras (por meio da violação ou não) entre brancos e indígenas ou mestiças. Elas continuarão, assim como os homens da linhagem Caré, sujeitas a todo o tipo de espoliação, em função da origem e da maneira desamparada como vivem.

No Rio Grande de outrora, os termos china e bugra eram utilizados em referência à mulher de origem indígena, com pele escura e cabelos lisos. Especificamente, o termo china fazia uma associação entre o fenótipo das indígenas que viviam no Sul com o fenótipo de pessoas de origem chinesa e, eventualmente, era utilizado para designar prostitutas e mulheres da vida.<sup>28</sup>

Quando Erico refere-se à mãe de Mingote Caré como “china de soldado”, ele está afirmando que a moça acabou tornando-se prostituta e atende aos homens que estão em guerra. Entretanto, como a própria narrativa mostra, mulheres solteiras (como Ismália, Ondina e Joaninha) ou que viviam apenas com um homem (como Dona Paula, a mulher do vendeiro Nicolau), por seus traços indígenas e condição social à margem, também eram referidas como

28. Fonte: [http://www.bombachalarga.org/ver\\_materia.php?id=549;](http://www.bombachalarga.org/ver_materia.php?id=549;)  
<http://lapampagaucha.blogspot.com.br/2015/08/de-china-chinoca.htm>

chinas e vistas de forma aversiva pela sociedade, mesmo não sendo meretrizes.

Quando o termo prenda aparece em *O Tempo e o Vento* é sempre em sentido positivo. É, por exemplo, a maneira carinhosa como Bibiana é chamada pelo Capitão Rodrigo Cambará.

Uma noitinha, depois do jantar, Rodrigo sentou-se num banco, botou a mulher no colo e começou a beijá-la com avidez.

— Não! — balbuciou ela. — Agora não.

— Só um pouquinho, minha prenda — disse ele, e seus lábios úmidos e frescos passearam pelo pescoço da mulher<sup>29</sup>

Prendada também é a denominação usada para se referir à jovem que tem as qualidades essenciais para se tornar uma boa esposa, aquela que o rapaz pode contratar casamento, seguro de que a moça atende aos predicativos domésticos, comportamentais e religiosos para exercer, de forma exemplar – sempre preservando “os bons costumes” – o papel de educar os filhos e de cuidar do lar. Bibiana usa o termo para elogiar Ondina Alvarenga, a futura esposa do sobrinho Florêncio Terra:

Quando já estavam longe de Ondina, Bibiana voltou a cabeça para o sobrinho e murmurou:

— Uma boa moça pra vassuncê casar, Florêncio. — Deu meia dúzia de passos em silêncio e depois prosseguiu: — É muito prendada, sabe fazer renda de bilro como ninguém, é sossegada, boa dona de casa e uma doceira de mão-cheia.<sup>30</sup>

Em *O Tempo e o Vento*, o termo prenda é usado em oposição ao termo china. Entre as inúmeras chinas citadas por Érico, aparecem as chinas das linhagens dos Carés. Quando a referência à china pretende ser menos depreciativa, aparece o termo chinoca. Como na passagem a seguir, de *O Continente*, em que Licurgo define as funções que Alice (prenda) e Ismália (china) terão na sua vida:

29. VERÍSSIMO, Érico. Op. cit., p. 302.

30. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 2. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 62. (O tempo e o vento; 1).

Seria inútil tentar explicar à avó que ele gostava da prima Alice o suficiente para fazê-la feliz; que a achava bonitinha, prendada, e que tinha a certeza de que ela ia ser ótima dona de casa, boa esposa e boa mãe — mas que todas essas coisas nada tinham a ver com o que ele sentia pela Ismália. A chinoca não pedia nada, não esperava coisa alguma. Gostava dele quase assim como uma cadelinha gosta do dono.<sup>31</sup>

Atualmente, as denominações china e chinoca, muito utilizadas na música gauchesca, são sinônimos de prenda e referem-se à mulher do gaúcho, perdendo assim a conotação negativa que outrora tiveram. Érico, na trilogia, utiliza-se dos termos china e chinoca sempre à moda antiga, para denominar as mulheres pobres, de origem indígena, como são as personagens de sobrenome Caré e as meretrizes (independente da origem étnica delas). No geral, quando a denominação china aparece no trecho, referindo-se a prostitutas ou não, está carregada de preconceito e de visão hostil.

Na narrativa, diferentemente do termo gaúcho, que na obra de Erico já vai ter conotação positiva, as chinas manter-se-ão como a escória feminina, quase sempre referidas de forma aversiva e maldosa: “as nossas chinas, as nossas mulatas analfabetas e sifilíticas.”<sup>32</sup>

Supõe-se que Erico Veríssimo, ao usar o termo china para se referir, pejorativamente, as moças mais humildes, de traços indígenas, prostitutas, acompanhantes de soldados e mulheres “amigadas” com algum homem, mulheres, enfim, que não mantinham relações definidas por meio do casamento, está buscando apresentar ao leitor os tipos humanos femininos que eram alvo do preconceito generalizado no Rio Grande predominantemente rural e interiorano dos tempos do Brasil Colônia, Império e primórdios da República. Em tal contexto, china (e com menor intensidade também as alcunhas de rapariga e bugra) representa uma denominação que expõe a condição desigual da mulher e a desqualifica perante a sociedade.

No que tange às chinas da linhagem dos Carés, elas só serão nomeadas na narrativa principal (Ismália, Joaninha, Ondina e Antônia) quando deixam a condição de errantes e passam a ter morada certa como agregadas do Angico, estando quase sempre no papel de

31. *Ibidem*, p. 283.

32. VERÍSSIMO, Érico. *O arquipélago*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 150. (O tempo e o vento; 3).

amantes dos membros da família do Sobrado. Se aos homens Carés é reconhecida sua capacidade na guerra, as chinãs Carés têm no máximo reconhecidos os atributos físicos e a beleza que as tornam desejáveis. Se o “clímax” da trajetória dos Carés “machos” está em lutar na linha de frente de um batalhão, o “clímax” da trajetória das Carés “fêmeas” está na prática de sexo animalesco com os membros da família Terra Cambará.

Em *O Tempo e o Vento*, destaca-se a relação de poder (e desejo) entre o homem rico/importante e as moças humildes/mestiças. Existe a ideia implícita de que possa haver por parte delas um des pudoramento, ao seduzir os “machos”, e menos apego a valores como virgindade e recato. No entanto, as descrições pontuadas no enredo, contraditoriamente, também explicitam a noção de violação e de desqualificação de classe e de gênero. As Carés conformam-se com o tratamento cruel. A brutalidade daqueles homens para com os corpos delas é algo enraizado naqueles campos e estâncias. Na sociedade patriarcal e sexista apresentada por Érico, a violência em relação às moças Carés (e a outras mulheres pobres) era a regra e não a exceção. É como se elas próprias se percebessem como mulheres destinadas a serem desrespeitadas. Dessa forma, a reação ao estupro faz-se branda, comedida, silenciosa, com a vítima, surpreendentemente, voltando a procurar o seu algoz. Em *O Continente*, Licurgo inicialmente violenta Ismália. Consciente da crueldade do seu ato, esperava que a moça passasse a repudiá-lo. No entanto, alguns dias depois, inesperadamente, quem volta a procurá-lo é ela:

A coisa no entanto acontecera da maneira menos esperada. Depois daquela manhã passara vários dias sem pôr os olhos na menina. E uma tarde, à hora da sesta, estando ele deitado no seu quarto já quase a cair no sono, vira um vulto de mulher esgueirar-se pela porta entreaberta e caminhar na direção de sua cama. Era Ismália. Fez-lhe um sinal e a china veio enroscar-se a seu lado como uma gata.<sup>33</sup>

Na trilogia, Licurgo Terra Cambará mantém um envolvimento mais duradouro com Ismália Caré, desenvolvendo sentimentos pela moça, ainda que expressando desprezo pela sua origem e “raça”.

33. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 2. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 284. (O tempo e o vento; 1).

Contudo, será um relacionamento mantido às escuras, que desagrada a família Terra Cambará e que o constrange.

Mesmo já viúvo, Licurgo, em *O Retrato*, é hostilizado por seus inimigos políticos no Jornal *A voz* e eles valem-se do envolvimento dele com Ismália para atacá-lo, como se fosse criminosa a relação entre o estancieiro e a mulher do clã dos Carés. Junto ao injurioso artigo, aparece o seguinte estribilho:

*Ai Licurgo Cambará  
Ai Licurgo Cambaré  
Onde está, onde estará  
A tua Ismália Caré?*<sup>34</sup>

Com um tom sarcástico, o refrão equipara o sobrenome Cambará ao sobrenome Caré, fazendo um misto dos dois, depreciando a figura do estancieiro importante, colocando-o na condição de um Caré, de um miserável. Isso demonstra que a aversão a indivíduos da raça dos Carés, que a aversão aos pobres, não era uma peculiaridade da família do Sobrado, mas algo que permeava a sociedade santafezense como um todo.

No envolvimento de Rodrigo Terra Cambará e de Toríbio Terra Cambará, filhos de Licurgo, com as moças de origem Caré, não existe a afeição que Licurgo acaba desenvolvendo por Ismália, levando-o a enfrentar recriminações sociais e políticas. Para Rodrigo e Toríbio, é somente desejo sexual que, depois de abrandado, resulta apenas em algum peso de consciência, fortificado pela ojeriza à possibilidade de o sangue Terra Cambará misturar-se com o sangue Caré. Em *O Retrato*, o Dr. Rodrigo Terra Cambará, aterroriza-se ante a possibilidade de ter engravidado Ondina Caré.

– E a idéia de que um filho – um filho de sua carne e de seu sangue – pudesse nascer dela, enchia-o dum temor mesclado de repugnância. E nessa repugnância descobria, decepcionado, um sentimento de aristocracia, uma consciência de casta. Era-lhe friamente desagradável a idéia de que o sangue dos Cambarás, senhores do Sobrado e do Angico, pudesse misturar-se com o dos Carés.<sup>35</sup>

34. VERÍSSIMO, Érico. *O retrato*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 289. (O tempo e o vento; 2).

35. *Ibidem*, p. 231.

As meninas Carés que habitam o Angico são comparadas a elementos da natureza próxima: bichos domésticos, frutas que existem na estância. O lugar do sexo com elas é quase sempre o mato, perto da sanga, ou da invernada. Misturam-se à natureza, que serve de testemunha para sussurros e gemidos. Ismália, Joanelha, Ondina e Antônia não são como uma terra virgem e desconhecida, mas como bichos que ajudam a compor o cenário da fazenda. São caçadas como animais e possuídas, muitas vezes, no campo; esse campo é parte da propriedade de quem as domina. Elas também compõem a propriedade, são parte das terras do patrão e independentemente de provocarem ou de resistirem, ao cabo, é preciso fazer a vontade do dono.

Exceto no momento da cópula ou da guerra, a “raça” dos Carés é profundamente desprezada pelos estancieiros e pela sociedade como um todo. São as chinocas e os gaúchos que nada têm de seu além do corpo humano para ser aproveitado na linha de frente dos batalhões ou no coito. Se na relação dos homens com a guerra existe o paradoxo entre a obrigação de participar do combate e o gosto pela liça, na relação das mulheres com o ato sexual também vigora o paradoxo. Como já mencionamos, Ismália é forçada a entregar-se a Licurgo em um primeiro momento, procurando-o depois. Ondina aparentemente olha com interesse para Rodrigo; depois resiste a deitar-se com ele no mato, o que não a impede de voltar a dormir com o doutor por várias vezes depois deste primeiro momento. Em toda descrição de sexo entre os membros da família Terra Cambará e as mulheres Carés existe selvageria e brutalidade por parte dos homens e, inicialmente, uma resistência chorosa e calada por parte delas. Resistência que vai se dissipando com o passar das sessões de “comédia”. Licurgo Terra Cambará assim descreve o primeiro contato sexual com Ismália:

E certa manhã, após longo assédio, muitos negaceios e engodos, conseguira levá-la para o mato. Nos últimos momentos, porém, tivera de pegá-la à força, e desses minutos agitados e resfolgantes de luta corporal lhe haviam ficado lembranças meio confusas e perturbadoras: o desejo que, exacerbado pela longa espera e pela resistência de Ismália, se havia transformado numa fúria quase homicida; os gritos da chinoca, primeiro de protesto e finalmente

de dor; os guinchos dos bugios que, empoleirados nas árvores e excitados pela cena, haviam rompido numa gritaria endoidecedora.<sup>36</sup>

Nos episódios de sexo entre as mulheres de sobrenome Caré, especialmente Ismália, e os membros da família Terra Cambará existe uma espécie de combate, uma pequena guerra sem armas, em que prevalece a lei do mais forte, do mais poderoso. Há nos gritos e choros de Ismália uma tentativa de fuga, mas é uma tentativa que culmina no silêncio e no consentimento. O protesto, a fúria, o corpo que se debate, tudo é em vão porque elas já nascem derrotadas.

Ao se render, as Carés colocam em marcha uma estratégia de sobrevivência. Afinal, o que podia uma mulher pobre e mestiça diante da cobiça de um homem poderoso e rico? Em tempo de paz, a “raça” dessas mulheres tem sua condição humana desclassificada. Elas são os corpos que os estancieiros levam para o mato e dominam, assim como quem domina gado em rodeio. Esta é a relação. Gritar, chorar, resistir são ações inúteis, pois a sociedade confere àqueles homens importância, enquanto as despreza e discrimina. Eles têm direito a tudo, inclusive a elas. E assim elas, não podendo opor-se à vontade do patrão, não podendo vencer o “inimigo”, resignam-se e, depois do estupro, voltam a entregar-se quantas vezes eles desejarem: uma vida toda, no caso de Ismália Caré; alguns encontros, nos casos de Ondina Caré e Antônia Caré.

Uma das características das Carés destacadas na trilogia, além da beleza mestiça, é o fato de serem mulheres extremamente caladas, que não pedem ou cobram absolutamente nada. Testemunha Licurgo, em *O Continente*, ao referir-se à Ismália: “Era boa a presença daquela criatura, bom o calor de seu corpo, o contato de sua carne. Ismália não pedia nada, não perguntava nada. Era fácil estar ao lado dela.”<sup>37</sup> As Carés não ousam questionar o lugar que ocupam na sociedade e na vida dos estancieiros, conformando-se com o papel de amásias sem terem a pretensão de serem alçadas à categoria de esposas.

Diferentemente das esposas, que, mesmo austeras e inferiorizadas diante do comando masculino, têm sempre alguma pergunta a

36. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 2. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 283-284. (O tempo e o vento; 1).

37. VERÍSSIMO, Érico. Op. cit., p. 370.

fazer, as amantes da linhagem dos Carés estão sempre em silêncio. É muito comum os agregados seguirem sem questionamentos as ordens dos patrões; as moças Carés expandem tal comportamento para os envolvimento sexuais com os donos da estância. Em *O Retrato*, Toríbio, que também dormiu com Ondina, elogia o comportamento calado da moça em diálogo com o irmão Rodrigo:

- Escuta, a Ondina te disse alguma coisa a meu respeito?
- Não. O bom é que ela nunca fala.<sup>38</sup>

Se elas não falam, ninguém irá saber. As Carés, com seus silêncios, acabam por facilitar a vida dos estancieiros, preocupados com a reputação diante da família e da sociedade. Se ninguém souber e elas não ficarem grávidas, não existirá nada aquém e além do coito selvagem e prazeroso com a agregada mestiça. Todavia, o que torna a literatura interessante são as nuances inesperadas, as surpresas, o drama, a farsa e a comédia: Ismália engravida e Licurgo apaixonado-se pela rapariga. Rodrigo e Ondina são descobertos por Laurinda, que revela que a Carezinha atende a vários homens no Angico. Rodrigo e Antônia são flagrados por Floriano, ainda menino, que fica chocado ao ver o pai copulando com a empregada. Os silêncios das Carés escondem muitas coisas, mas parte dos acontecimentos acabam sendo revelados por outros meios.

Apesar de as chinocas Carés serem moças caladas, que não pedem ou cobram absolutamente nada, Ismália, ao se relacionar com Licurgo, podia ser trazida à cidade em uma aranha (veículo puxado por cavalos). Não andava mais a pé, como as chinas Carés sem nome que aparecem nos interlúdios de *O Tempo e o Vento*. Posteriormente, ela também foi instalada, pelo estancieiro, em uma casa na cidade. O que talvez justifique o fato de elas, em alguns momentos, procurarem os abusadores, depois da brutalidade da primeira cópula seria, quem sabe, a possibilidade de se aproximarem de um homem rico, mesmo no papel de amantes, o que não deixa de ser uma ponte para a obtenção de alguns pequenos privilégios.

Na relação entres os fazendeiros e as mulheres humildes de *O Tempo e o Vento*, especialmente as agregadas da família, evidencia-se a lei

38. VERÍSSIMO, Érico. *O retrato*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 241. (*O tempo e o vento*; 2).

do mais forte sobre o mais fraco. O mais forte domina, sem muitos remorsos, apenas temendo que o ato perverso seja descoberto por todos ou resulte em gravidez da fêmea e, se esta se confirmar, a criança não será reconhecida de qualquer maneira.

Em *O continente*, Licurgo Terra Cambará, atordoado ao saber da gravidez de Ismália, reflete sobre o futuro da criança, caso essa viesse a nascer:

Filho natural. Isso é que ele ia ser. Filho natural. Se fosse um homem a coisa seria má; mas se fosse mulher, tudo ficaria ainda pior. Cresceria como a mãe, ao abandono, no rancho dos Carés. Quando se fizesse mocinha algum graúdo a levaria para a cama e depois a deixaria ao abandono com um filho na barriga.<sup>39</sup>

Nesse momento de reflexão, que se dá quando Licurgo sente-se abalado com a notícia da gravidez de Ismália Caré, torna-se explícita a trajetória dos filhos ilegítimos, renegados e miseráveis, praticamente condenados a uma vida de adversidades mesmo antes de nascer, já que terão ínfimas chances de mobilidade social. A situação ficará pior se o bastardo nascer mulher, pois não terá de conviver apenas com a pobreza, mas também com relações abusivas, que gerarão novos filhos sem a paternidade reconhecida. Ao lado da mãe, perpetuarão por muito tempo a espiral de miséria e dependência, em uma sociedade com muita pouca mobilidade social, em que a miséria de muitos alimenta o prestígio e o poder econômico de poucos.

Assegura Rodrigo Terra Cambará, em certa passagem de *Retrato*: “era quase uma tradição no Angico não terem os filhos das Carés pais certos”<sup>40</sup>. Joanhina Caré, por exemplo, mãe de Ondina Caré, única personagem da linhagem dos Carés presente na narrativa principal que não é citada em envolvimento com os membros da família Terra Cambará, vai ter um filho de cada pai. Entre esses pais poderá haver homens abastados, mas também peões do Angico, já que, como aponta Toríbio, a mulher havia dormido com quase todos os homens da estância. A conduta de não reconhecimento dos filhos

39. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 2. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 371. (O tempo e o vento; 1).

40. VERÍSSIMO, Érico. *O retrato*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 237. (O tempo e o vento; 2).

gerados com as mulheres das camadas inferiores não era privilégio de homens ricos e importantes, como Licurgo, mas praticada irresponsavelmente por homens de todos os estamentos sociais.

No caso específico de relações sexuais entre parceiros de *status* sociais distintos (como Licurgo e Ismália) e fora do casamento, os filhos ilegítimos eram excluídos das honrarias sociais do ascendente mais bem colocado, normalmente o pai, então eram criados em casas comandadas pelas mães, de estrato mais baixo. É exatamente o que aconteceu com o não nominado filho de Ismália, em *O Tempo e o Vento*: ele cresceu aos cuidados da mãe, sendo socialmente ignorado pelo pai, pelos irmãos e pelos demais membros da família do Sobrado.

### Trajetórias carés e violência: considerações finais

A trilogia de Erico Verissimo está carregada de atos de violência sexual contra as mulheres, alguns mais exacerbados, como o estupro de Ana Terra, ocorrido quando os castelhanos invadiram a propriedade de sua família:

Ana sentiu que lhe erguiam o vestido. Abriu a boca e preparou-se para morder a primeira cara que se aproximasse da sua. Um homem caiu sobre ela. Num relâmpago Ana pensou em Pedro, um rechinar de cigarra atravessou-lhe a mente e entrou-lhe, agudo e sólido, pelas entranhas. Ela soltou um grito, fez um esforço para se erguer mas não conseguiu. O homem resfolgava, o suor de seu rosto pingava no de Ana, que lhe cuspiam nas faces, procurando, ao mesmo tempo, mordê-lo. (porque Deus não me mata?). Veio outro homem. E outro. E outro. E ainda outro. Ana já não resistia mais. Tinha a impressão de que lhe metiam adagas no ventre. Por fim perdeu os sentidos.<sup>41</sup>

Outros, um pouco mais sutis, como as cenas envolvendo o Capitão Rodrigo e a mulher do vendeiro Nicolau:

O Nicolau tinha saído de casa e ali do outro lado do tabique sua mulher estava numa cama... Não era nem muito moça nem bonita.

41. VERÍSSIMO, Érico. *O continente*: vol. 1. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 157. (O tempo e o vento; 1).

Mas era uma fêmea. Fazia tempo que Rodrigo não tinha mulher [...] Ela estacou muda. Ele a segurou pelos ombros e puxou-a para dentro do quarto. Sentiu que ela tremia toda, como se estivesse com sezões, mas não fez nenhum gesto, não disse a menor palavra. Arastou-a para a cama.<sup>42</sup>

Vale sublinhar que a promiscuidade sexual está no embrião dos homens Cambarás: Licurgo seguiu os passos do avô Capitão Rodrigo, assim como Toríbio e Rodrigo seguiram os passos do pai Licurgo e assim como, contraditoriamente, Floriano, apesar da crítica ao modo de agir de seus antepassados, também seguiu os passos do pai, o Dr. Rodrigo. Erico Verissimo nos apresenta uma sociedade violenta, com homens violentos e que aplicam a sua brutalidade em mulheres simples ou indefesas, extravasando seus desejos sexuais de forma animalésca.

Em *O Tempo e o Vento*, a violência contra as mulheres é quase naturalizada porque ela caracteriza a sociedade que está sendo retratada; a violência está culturalmente enraizada na conduta de homens e mulheres na trilogia. A violência sofrida, especificamente pelas mulheres Carés, é descrita em sua complexidade, pois se vislumbra algum consentimento por parte das vítimas. No entanto, para Cristiane Saldanha Garcia e Flavi Ferreira Lisboa Filho, em “Representação da identidade do gaúcho e da violência: uma leitura de *O Tempo e o Vento*”, muito embora pareça haver certa concessão por parte das chinocas violentadas, o abuso caracteriza-se como uma “parafilia”, ou seja, fantasias, anseios sexuais ou comportamentos recorrentes, intensos e sexualmente excitantes<sup>43</sup>. Nas cenas entre as mulheres Carés e os homens da família Terra Cambará os estancieiros agressores entendem as vítimas como objetos de prazer, negando sua condição de ser humano e sujeito de direitos. Na narrativa de Erico Veríssimo, de acordo com as autoras, destacam-se traços de uma cultura que inferioriza e menospreza capacidades e características próprias da condição feminina, contribuindo para perpetuar a discriminação da mulher, favorecendo a continuidade

42. Ibidem, p. 248-249.

43. GARCIA, Cristiane Saldanha; LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. “Representações da identidade do gaúcho e da violência: uma leitura de *O Tempo e o Vento*”. In: KRÜGER, Kelly Berti; OLIVEIRA, Catiele Flôres (Org.). *Violência intrafamiliar: discutindo facetas e possibilidades*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013, p. 8.

de situações de abuso. A dependência financeira dos parceiros e a falta de apoio da família e da comunidade também são mantenedoras da posição de desvalia da mulher, do isolamento e submissão aos abusos sofridos.<sup>44</sup>

A violência sexual que sofrem as mulheres Carés apresentadas na trilogia *O Tempo e o Vento* está inserida em um processo ainda maior de degradação de seres humanos. Ismália, Joaninha, Ondina e Antônia e as outras chinas Carés não nomeadas, oriundas de família desagregadas e miseráveis, já nascem estigmatizadas. Ao longo da vida, irão conviver com privação alimentar e de vestuário, com a falta de acesso à educação, com o abuso sexual, a violência doméstica, o desamparo, o preconceito social. Sofrerão, enfim, como indivíduos e como mulheres todas as formas de indiferença e desrespeito, o que tornará quase impossível para elas uma forma digna de ascensão social.

## Referências

- ALMEIDA, Lélia. “Num território de figuras femininas”. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O Tempo e o Vento: 50 anos*. Santa Maria: Editora da UFSM; Bauru: EDUSC, 2000.
- GARCIA, Cristiane Saldanha; LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. “Representações da identidade do gaúcho e da violência: uma leitura de *O Tempo e o Vento*”. In: KRÜGER, Kelly Berti; OLIVEIRA, Catielle Flôres (Org.). *Violência intrafamiliar: discutindo facetas e possibilidades*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.
- PEDRO, Joana Maria. “Mulheres do Sul”. In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 1997, p. 278.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p. 240.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 7 v.

44. Ibidem, p. 8-9.

## Representação feminina em Romances Arturianos: diferenças entre Bradley e Cornwell

Emilia Sandrinelli (UERJ)<sup>1</sup>

### Introdução

As obras literárias que contam a mitologia arturiana frequentemente refletem os valores morais da sociedade de sua época, assim, é possível observar que suas versões mais tradicionais perpetuam representações insuficientes ou estereotipadas da mulher, enquanto as versões mais atuais têm mostrado progressos nesse sentido.

Segundo Eagleton (2006, p. 19), “todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que, inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’”. Em face a isso e ao perceber-se que há uma significativa redefinição de valores a partir das lutas feministas do século XX, é possível identificar importantes variações na escrita das personagens femininas nas versões arturianas escritas a partir dessa época.

O objetivo deste trabalho foi analisar a representação feminina em *As Brumas de Avalon* de Marion Zimmer Bradley, de 1979 (consultada a edição brasileira de 1985), e em *As Crônicas de Artur*, de Bernard Cornwell, publicada entre 1995 e 1997 (consultada a edição brasileira publicada entre 2003 e 2004), uma vez que o conto fantástico traz marcas “sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva” (CALVINO, 2004, p. 23).

### A lenda de rei Artur

A lenda do Rei Artur, que é mais conhecida no formato do romance de cavalaria do século XV, é, na verdade, uma colcha de retalhos que incorporou elementos de vários tempos e várias sociedades. Tem sua origem ligada a poemas celtas por volta do ano 400 e foi

1. Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana (UERJ), graduada em Biblioteconomia (UNIRIO) e graduanda em Letras (UERJ).

reescrita em várias versões ao longo dos anos. Aqui, serão apontadas duas versões bastante significativas por incorporarem alguns dos elementos mais famosos das versões contemporâneas que serão analisadas neste trabalho.

A primeira, do ano de 1130, é a *The History of Kings of Britain*, que se pretendia um documento histórico, mas que mistura fragmentos de mitos e de poesia, com registros oficiais. Nela, é encontrada a primeira menção a espada Excalibur e a primeira menção, nos contos do Rei Arthur, ao druida Merlin.

Em outras versões, foram ainda adicionadas à tábua redonda narrativas de outros cavaleiros, o triângulo amoroso entre Artur, Guinevere e Lancelot e elementos ligados ao cristianismo como o Graal, até o surgimento, no século XV, de *A morte de Artur*. Essa obra é uma concretização da síntese de todas essas histórias, com um formato e nomes próximos aos das versões mais conhecidas atualmente.

As obras analisadas neste trabalho - *As Brumas de Avalon* e *As Crônicas de Artur* - datam das décadas de 1980 e 1990. Elas são bastante contemporâneas e, por isso, a reflexão de como as mulheres são representadas nessas obras passa também pela reflexão de como novos aspectos e abordagens são adequações das histórias ao tempo e ao contexto nos quais elas estão sendo recontadas.

## **As Crônicas de Artur de Bernard Cornwell**

A série de livros *As Crônicas de Artur* foi publicada entre 1995 e 1997 pelo autor britânico Bernard Cornwell. Ela é composta por três volumes - *O rei do inverno*, *O inimigo de Deus* e *Excalibur* - que contam a história de Derfel, um soldado das tropas de Artur. A trama navega pelas histórias arturianas mais conhecidas sendo contadas de um ponto de vista histórico, conforme o próprio autor descreve:

Não estou depreciando escritores de fantasia, mas eles têm uma liberdade que um romancista histórico não desfruta. Não posso ter espadas mágicas ou seres invisíveis ou qualquer coisa que não seja baseada na velha e entediante realidade. Sim, há um toque de magia em alguns dos meus livros, mas isso apenas reflete a atitude supersticiosa dos próprios personagens - em uma era pré-científica e pré-tecnológica, as únicas explicações para o que era aparentemente inexplicável eram culpar os deuses ou o destino maligno.

Isso não é mágica, é ignorância compreensível (CORNWELL, 2017, tradução nossa)<sup>2</sup>.

A narrativa intercala o ponto de vista em primeira pessoa de Derfel nos momentos em que se dão os acontecimentos do tempo de Artur e, em terceira pessoa, nos momentos em que o leitor vê a interação de Derfel, já velho e então um monge católico, contando a história para a rainha Igraine.

Conforme a história é contada, podem ser percebidas duas tensões principais como pano de fundo: a luta entre a religião celta e o cristianismo, e as disputas políticas e militares que ocorrem na Grã-Bretanha. Os livros apresentam as mesmas personagens femininas já conhecidas de histórias previamente escritas sobre o Rei Artur – Morgana, Guinevere, Nimue – e outras menos frequentes – como Ceinwyn. Na versão de Cornwell, apesar da ausência tanto de um ponto de vista feminino quanto da própria presença das mulheres em muitos eventos importantes da história, é possível observar um desenvolvimento cuidadoso de personagem em, pelo menos, as principais personagens femininas.

Ao longo das páginas da trilogia, há um longo desfile de personagens entre os quais quatro mulheres estão no centro. Três delas são frequentadoras regulares de Arturiana (Guinevere, Morgan e Nimue), enquanto o quarto é outro daqueles personagens “resgatados” das hagiografias galesas: Ceinwyn. Cada um deles se destaca por motivos diferentes, mas todos eles são as verdadeiras forças motrizes da trilogia (MINGO, 2012, p. 76, tradução nossa)<sup>3</sup>.

2. Do texto original: I'm not disparaging fantasy writers, but they have a freedom which an historical novelist doesn't enjoy. I can't have magic swords or invisible beings or anything which isn't grounded in boring old reality. Yes, there is a hint of magic in some of my books, but that merely reflects the superstitious attitude of the characters themselves – in a pre-scientific, pre-technological age the only explanations for the apparently inexplicable were to blame the gods or malign fate. That isn't magic, it's understandable ignorance.
3. Do texto original: Along the pages of the trilogia, there is a long parade of characters amongst whom four women are at the core. Three of them are regulars in Arthuriana (Guinevere, Morgan and Nimue), while the fourth is another of those “rescued” characters from Welsh hagiographies: Ceinwyn. Each of them stands out for different reasons, but all of them are the actual driving forces in the trilogia

Ceinwyn e Guinevere são princesas vindas de famílias nobres e devem (ou são forçadas a) se comportar adequadamente e participar de certas tradições, como o casamento arranjado. Frequentemente são excluídas de tomadas de decisão que afetam profundamente suas vidas, mas, em outras situações, mostram grande independência e força para desafiar o que lhes foi imposto. Isso pode ser observado como a linha de diálogo de Ceinwyn, quando ela escapa da cerimônia de casamento arranjada: “Eu já sabia que não queria pertencer a nenhum homem. Pertenci aos homens toda a minha vida [...] Eu amarei você – prometeu, olhando para o meu rosto – mas eu não serei posse de nenhum homem” (CORNWELL, 2004a, p. 88).

Por outro lado, Morgana e Nimue, mulheres envolvidas com a Religião Antiga, experimentam, em várias situações, muito mais independência do que Guinevere e Ceinwyn. A parte cristã da sociedade não tem expectativas para elas e a sociedade da Religião Antiga as respeita como autoridades religiosas. Os obstáculos à sua independência surgem da própria religião e dos sacrifícios que lhes são exigidos: “No seu intuito de se tornar a druida perfeita, Nimue tem de sofrer o que chama de ‘Três Feridas’: a do Corpo, a do Orgulho e a da Mente. Segundo ela, apenas quem recebe as Três Chagas pode estar em contato direto com os Deuses” (MINGO, 2012, p. 76, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Embora exista uma quantidade significativa de personagens masculinos além dos principais que recebem nomes, outras personagens femininas com nomes ou tramas são mais raras. As três filhas de Derfel são raramente mencionadas, exceto quando a morte de uma delas é utilizada como um dispositivo de enredo. Outras mulheres são em grande maioria esposas, mães ou servas que, com grande frequência, não recebem nomes ou personalidades, e também não participam da trama principal de forma significativa.

4. Do texto original: “In her aim to become the perfect druidess, Nimue has to suffer what she calls the “Three Wounds”: that to the Body, the one to the Pride, and that of the Mind. According to her, only a person receiving the Three Wounds can be in direct contact with the Gods”

## As Brumas de Avalon de Marion Zimmer Bradley

A obra *As Brumas de Avalon* foi escrita pela autora americana Marion Eleanor Zimmer Bradley, que, ao longo de sua carreira, publicou de fantasia histórica a ficção científica. A obra foi escrita em 4 volumes – *A senhora da Magia*, *A grande rainha*, *O gamo-rei* e *O prisioneiro da árvore* – e se tornou *best seller* ao ser publicada e é uma das versões mais conhecidas da lenda do Rei Artur. Os livros se encaixam em uma série maior chamada o Ciclo de Avalon, mas, neste trabalho, será abordado só o que se refere a *Brumas*, que é a parte da série que compreende os acontecimentos da lenda do Rei Artur.

Na obra, o leitor vê a história pelo ponto de vista de Morgana e Guinevere, com narrativa em terceira pessoa – e há momentos em que Morgana se mostra em primeira pessoa. Ao longo dos livros, o leitor passa por vários episódios conhecidos das lendas arturianas: Artur empunhando a espada Excalibur, ameaças saxãs, a busca pelo Santo Graal e a tensão entre religiões.

O que a diferencia de outras versões que vieram antes e de muitas que vieram depois é o fato de que Bradley leva em consideração a influência e o poder que as personagens femininas têm na história, ainda que houvesse uma tendência a representar essas personagens como oprimidas em histórias ambientadas na Idade Média.

As personagens femininas apresentadas não se colocam como espectadoras passivas de performances masculinas em campo de batalha, ou fora dele. Elas tomam parte de importantes decisões políticas e de pontos-chaves da trama. São mostradas, muitas vezes, fazendo o que precisam para sobreviver, mas também agindo conforme o que acreditam ser certo e conforme suas ambições.

Marion Zimmer Bradley faz das mulheres personagens centrais de *Brumas de Avalon*, todos os eventos, bem como suas causas, são vistos pelos olhos de personagens femininos. Não é por acaso que a protagonista do livro é Morgana, a sacerdotisa de Avalon que os cristãos consideram uma bruxa. Na jornada espiritual de Morgana, indo da amargura e dos esforços desesperados para parar o inevitável até a compreensão da verdadeira natureza da Deusa, Bradley expressa sua convicção de que é possível alcançar o Divino independentemente do caminho que se segue, desde que não

se veja esse caminho como o único um e que não o imponha aos outros (ŠTEFANIDESOVÁ, 2007, p. 40)<sup>5</sup>.

Diferente da abordagem de outros autores sobre a magia que cerca Avalon, Bradley é explícita ao descrever rituais e ao colocar personagens realizando feitos incríveis que não se restringem ao mundo material. Outra diferença é o fato de que, na trama, a religião celta prega que há equilíbrio entre todas as coisas, incluindo os gêneros. Conforme observado por Cooley (2015, p. 85, tradução nossa), existem muitas passagens em que a religião serve como um dispositivo de enredo para emancipar personagens femininas:

[...] Em *Brumas*, uma personagem original de Bradley que é uma sacerdotisa de Avalon encontra sua voz exclusivamente por meio da possessão divina. Raven está isolada de seus colegas e Morgan frequentemente considera as dificuldades que ela suportou através de seus votos de silêncio, mas quando ela fala em profecia, ela recebe a autoridade da própria Deusa [...] No entanto, ambas as mulheres encontram poder através de sua identificação com uma divindade cuja feminilidade elas consideram relacionável e inspiradora. Embora esse empoderamento possa parecer limitado ou abrangente quando comparado ao poder de mulheres como a Senhora ou outros líderes espirituais, porque tais posições de alto escalão de poder para as mulheres eram anômalas, muitas mulheres tiveram que se contentar com o pouco poder que poderiam construir em suas situações restritivas.<sup>6</sup>

5. Do texto original: Marion Zimmer Bradley makes women central characters of *The Mists of Avalon*, all the events as well as their causes are seen through the eyes of female characters. It is no accident that the main protagonist of the book is Morgaine, the priestess of Avalon whom Christians consider a witch. In Morgaine's spiritual journey from bitterness and desperate efforts to stop the inevitable to understanding the true nature of the Goddess Bradley expresses her conviction that it is possible to reach the Divine regardless the way one follows as long as one does not see this way as the only one and does not impose it on other
6. Do texto original: [...] In *Mists*, an original character of Bradley's who is a priestess of Avalon finds her voice exclusively through Divine possession. Raven is isolated from her peers and Morgan often considers the difficulties she has endured through her vows of silence, but when she speaks in prophecy, she is given the authority of the Goddess Herself [...] However, both women find empowerment through their identification with a Divinity whose femininity they find both relatable and awe-inspiring. While this empowerment

Na versão de Bradley, Merlin – o druida – não é de nenhuma maneira mais importante que a Alta Sacerdotisa, a senhora de Avalon. Existe uma hierarquia, mas, diferente daquela presente no modelo cristão, as mulheres são consideradas tão sagradas e importantes quanto os homens. Durante a leitura, não se pode deixar de perceber quem conta a história: uma mulher trazida ao mundo para lutar contra aquilo que ameaçava o seu próprio direito de existir.

## **As mulheres e a magia**

Um dos aspectos relevantes para entender a representação feminina é a abordagem que se dá à magia e, de alguma maneira, também à religião. Esse aspecto parece estar intimamente ligado à forma como as mulheres são representadas, através tanto da ligação do imaginário do sagrado com as religiões pagãs quanto dos valores morais que o cristianismo impõe à sociedade no momento histórico no qual a história se passa. Conforme Mino (2012, p. 75), “A mitologia arturiana contemporânea tem mudado seu ponto de vista tradicionalmente masculina para outro no qual as mulheres ocupam papéis mais determinantes”.

A magia e a bruxa – que, no caso das versões de Rei Artur, é mais chamada de sacerdotisa –, fora da ficção, estão mais ligadas a um imaginário estabelecido para controle das mulheres do que a um aspecto místico em si. Uma vez que “Praticar magia (na condição de curandeiras, médicas tradicionais, herboristas, parteiras, criadores de poções de amor) também foi, para muitas mulheres, uma fonte de emprego e, indubitavelmente, uma fonte de poder [...]” (FEDERICI, 2019, p. 65). Assim, esse imaginário ao redor da magia se estabelece de uma forma bem particular ao mesmo tempo sendo temida por proporcionar um poder não compreendido e sendo passível de punição como forma de sufocar esse poder. Esse imaginário também vai se refletir nas obras analisadas e na forma como as mulheres são representadas nelas.

may seem limited or reaching when compared to the power of women such as the Lady or other spiritual leaders, because such high-ranking positions of power for women were anomalous, many women had to be content with what little power they could construe in their restrictive situations.

Ambas as obras apresentam a tensão entre a religião antiga e a expansão do cristianismo, mas tanto o poder quanto a organização da Religião Antiga recebem diferentes abordagens. Em *Brumas*, a magia permeia toda a história, uma vez que boa parte dos personagens masculinos e femininos ocupam posições importantes na dinâmica da Religião Antiga, como sacerdotisas e druidas. Já em *Crônicas*, a magia é tratada, como descrita pelo próprio autor, como uma “ignorância compreensível”, ou seja, uma maneira de explicar e dar sentido a eventos sobre os quais ainda não havia uma compreensão mais aprofundada. Os integrantes da Religião Antiga são personagens mais coadjuvantes e vistos como excêntricos e perigosos.

Em *Crônicas*, as figuras mais poderosas são personagens masculinos, a religião não se organiza em torno do sagrado feminino, embora esse seja um elemento que a compõe. As personagens empoderadas pela magia são eventualmente controladas, como é o caso de Guinevere, ou eventualmente se tornam inimigas que devem ser combatidas, como é o caso de Nimue e Morgana (esta, apesar de em determinado ponto da trama se converter ao cristianismo, ainda faz uso de magia em algumas ocasiões)

Em *Brumas*, as mulheres desempenham papéis centrais de poder, sendo não só figuras que ocupam lugares altos na hierarquia, mas também a representação do próprio sagrado. Morgana, a personagem central que possui maior ligação com a magia, possui bastante poder e independência. Ainda assim, mesmo Morgana é colocada em situações que não consegue escapar do controle social de seu corpo, sendo oferecida em casamento a um homem com quem não deseja casar.

Esse episódio e outros levam à percepção de um outro aspecto da representação da magia, o da sexualidade. Ela é determinante em algumas situações: casamentos forçados, reprodutividade compulsiva como ferramentas políticas e opressão da liberdade sexual feminina são encontrados em personagens ligados à Avalon. De modo que “a sexualidade feminina foi vista, ao mesmo tempo, como ameaça social e, quando direcionada apropriadamente, como poderosa força econômica” (FEDERICI, 2019, p. 66).

Assim, a representação das mulheres se organiza em torno da relação com a magia, uma vez que, em ambas as histórias, as personagens mais envolvidas com a magia e com a Religião Antiga são aquelas que conseguem mais independência, ainda que com as particularidades de como essa questão é tratada em cada uma das obras.

Em versões mais antigas da lenda, é possível perceber as personagens femininas se encaixando em arquétipos claros, como o anjo em contraponto ao monstro; ou ainda no funcionamento de rainha como o outro do rei, da amante como o oposto do guerreiro e da bruxa como o oposto do cavaleiro. Nas versões mais modernas analisadas aqui, as personagens recebem caracterizações menos estereotipadas, que fazem com que os arquétipos conhecidos e que se aplicavam bem nas versões anteriores passem a não funcionar tão bem para a compreensão das versões contemporâneas.

Neste trabalho, serão comparadas a abordagem de duas personagens que aparecem de forma significativa em ambas as obras – Morgana e Guinevere –, além disso serão apontados também alguns aspectos da abordagem dada a outras personagens que aparecem em apenas uma das obras.

## As Personagens

Guinevere, em ambas as obras, ocupa o mesmo lugar na história e tem o mesmo nome (com variações de grafia), mas apresenta diferenças. Em *Brumas*, Guinevere é uma nobre, extremamente cristã e frágil. Ela sente medo de estar em espaços abertos. É muito mais nova do que os personagens com quem mais interage: Artur, Lancelot e Morgana. Artur é rei e Guinevere é sua rainha e, portanto, existe a expectativa de que ela lhe dê herdeiros, o que ela não consegue fazer durante toda a história. Já em *Crônicas*, ela é também nobre, mas é pagã, mas não tão dedicada à religião quanto a sua versão de *Brumas*. É muito inteligente e possui grandes ambições. Nessa versão, Artur não é rei, e um dos maiores desejos de Guinevere é que ele se torne rei.

Um traço em comum entre as duas personagens é a questão da beleza, ambas são descritas como belas e isso é frequentemente reforçado. Mais ainda em *Crônicas*, que a narração do personagem masculino traz comentários sobre a beleza de Guinevere em, praticamente, todas as vezes que ele a encontra, incluindo comparações com a beleza de outras mulheres. O narrador realiza observações sobre as mudanças no seu corpo em situações como gravidez ou envelhecimento.

As duas versões divergem muito no que tange à participação e à relevância da personagem na história. Como *Brumas* é a recontagem

da história através da perspectiva das mulheres, é natural que as personagens femininas apareçam mais em termos quantitativos, mas esse fato também colabora para ressaltar como elas são relevantes para a história em si.

Apesar de Guinevere das *Crônicas* parecer muito mais forte e influente, existem poucas decisões em que ela, de fato, influencia, e poucas escolhas que ela pode fazer por si própria, com exceção daquelas que toma em segredo dos personagens masculinos, como seu caso com Lancelot. Isso se estabelece mesmo ela sendo descrita como sedutora e tendo Artur tão apaixonado por ela, que poderia influenciar sobre todas as suas decisões.

Em *Crônicas*, ela é sempre ligada à estética e à ambição, querendo sempre estar cercada de coisas e pessoas bonitas e importantes. É julgada por diversos personagens e por diversas razões: pela sua escolha de evitar a gravidez; por, depois do primeiro filho, não querer engordar; por não ter jeito com crianças.

Um era um homem bonito que queria todo o poder que conseguisse agarrar, por isso Guinevere decidiu ajudá-lo. Artur queria um curral de vacas, mas Lancelot quer ser Grande Rei da Britânia, e Guinevere acha um desafio mais interessante do que criar vacas ou limpar a porcária dos bebês (CORNWELL, 2004, p. 492).

Nessa passagem, sua busca por poder e pelo amor de um amante é ligada à procura por um arquétipo masculino de beleza e poder, embora ressalte também sua ambição e sua inteligência que, apesar de torná-la uma personagem com mais dimensões do que a de ser bela, não são decisivas para a trama.

Já Guinevere de *Brumas* aparece como uma figura frágil e sem poder, como destacado nesse trecho:

Como era estranho, pensou Gwenhwyfar, lembrar-se de uma época em que gostava de sair a céu aberto, sem se preocupar se havia ou não uma muralha, ou a proteção de alguma coisa à sua volta. Agora, ficava com náuseas e tonta, ao afastar-se das muralhas, de um lugar onde pudesse vê-las e tocá-las (BRADLEY, 1985, v. 2, p. 101).

Ainda que possa ser considerada uma personagem mais dentro do estereótipo da donzela, ela é definitiva para a trama quanto à temática da religião: é apresentada como peça chave para o domínio do cristianismo em detrimento da Religião Antiga. Como pode ser

visto nesta passagem, em que convence Artur a não levar a bandeira do Pendragon, ligada a significados pagãos, e, ao invés disso, levar a bandeira da virgem e de Cristo.

– Gwenhwyfar, não posso suportar vê-la sofrer tanto! Se eu levar esta bandeira do Cristo e da Virgem à batalha, à frente de meus soldados, você deixará de lamentar-se e rezará a Deus por mim, de todo o coração?

Levantou os olhos para Arthur, e seu coração batia com grande alegria. Estaria realmente pronto a fazer isso por ela?

– Ah, Arthur, tenho rezado, tenho rezado...

– Então – disse Artur com um suspiro –, juro-lhe, Gwenhwyfar, levarei apenas a sua bandeira de Cristo e da Virgem (BRADLEY, 1985, v. 2, p. 198).

Em relação à Morgana, vemos em ambas as versões que ela é uma personagem ligada à religião e que não se vale de beleza como outras personagens femininas. Em *Brumas*, ela é irmã bastarda do Rei Artur, mas é tratada como nobre tanto na corte do irmão, sendo Duquesa da Cornualha, quanto em Avalon, onde é uma sacerdotisa importante. É sempre independente e, mesmo que muito envolvida com a Religião Antiga, toma decisões que nem sempre priorizam Avalon ou a corte e sim a ela própria. Em *Crônicas*, a personagem é retratada sempre como solitária, tendo passado por um trauma que lhe tomou o marido e também lhe desfigurou o rosto. Ela é uma discípula de Merlin por boa parte da história e depois se casa com um padre cristão, adotando sua religião e usando de sua esperteza e influência para a dominação cristã.

Nenhuma mulher jamais havia se sentado no conselho de um rei na Britânia, e Morgana poderia muito bem ter sido a primeira, mas Guinevere se certificou de que isso não acontecesse. Guinevere não deixaria nenhuma mulher ser conselheira se ela própria não pudesse ser, e além disso Guinevere odiava qualquer coisa feia e, os Deuses sabiam, a pobre Morgana era grotesca, até mesmo com sua máscara de ouro (CORNWELL, 2004a, p. 95).

Esse trecho de *Crônicas* é uma passagem bastante representativa da personagem, pois ressalta tanto sua inteligência e sua influência quanto a questão de sua deformidade e de como era encarada pelos

outros. Ressalta também a rivalidade que se estabelece entre as personagens mulheres nessa obra. Aqui, no caso de Morgana e Guinevere, há o motivo da religião. Mas outros conflitos são retratados baseados em ciúmes ou da beleza ou de parceiros amorosos.

Em *Brumas*, esse tipo de rivalidade tem poucas aparições, a relação entre mulheres é abordada de maneira diferente. O trecho “Todas as mulheres são, na verdade, irmãs para a Deusa” (BRADLEY, 1985) é uma fala marcante de Morgana que retrata um outro tipo de relacionamento entre as personagens mulheres. Apesar de haver inimigas políticas e outros tipos de conflitos, muitas amizades e relações de apoio são formadas entre personagens femininas durante a história.

O aspecto independente de Morgana, em *Brumas*, pode ser observado no trecho:

Então, montei num cavalo e dirigi-me para o leste, pelas montanhas; e não voltei a Caerleon por muitos anos, nem tive notícias do que aconteceu na corte de Artur... mas essa história é para outra ocasião... (BRADLEY, 1985, v. 2, p. 116).

Enquanto mulher representada nesse tipo de estrutura do romance de cavalaria, a personagem feminina é sempre colocada em muitas situações em que ela não pode decidir sobre seu próprio destino. Morgana escapa de muitas dessas situações pela independência que ela tem através da religião, mas, eventualmente, depara-se com as que não consegue escapar, como seu casamento com o rei Uriens. No entanto, ainda assim ela transforma esse contexto em favorável para ela, tomando o filho do rei como amante e junto a ele fazendo planos para tomar o reinado de Artur.

Em relação a outras personagens, serão citadas brevemente Viviane, de *Brumas*, e Ceinwyn e Nimue, de *Crônicas*.

Ceinwyn é uma princesa prometida em casamento a Artur. Este, ao conhecer Guinevere, quebra sua promessa com Ceinwyn. Ela é então prometida para outros casamentos que não se realizam e, por fim, é dada em casamento a Lancelot. Ela foge do casamento com Lancelot em plena cerimônia para viver com Derfel, o narrador da história, situação na qual tem a fala: “Não sou mulher de homem nenhum. Só de mim mesma” (CORNWELL, 2004a, p. 82). Essa frase é bem emblemática em um momento em que uma personagem que não teve nenhum poder sobre seu destino contraria a vontade daqueles que a controlam. A partir desse ponto, no entanto, ela não

toma muitas outras decisões que afetem significativamente a história nem participa de forma relevante das tramas principais.

Viviane é retratada em uma situação quase completamente oposta à de Ceinwyn. Ela aparece pouco comparada às outras personagens e, no momento em que a história acontece, já é uma pessoa reclusa. Esse fato é uma escolha da própria personagem, conforme é possível ver na descrição feita por sua irmã: “minha irmã Viviane é a mais bem-comportada das mulheres: é sacerdotisa em Avalon. [...] Vive tão austeramente quanto a superiora de meu convento” (BRADLEY, 1985, v. 2, p.42). Apesar da reclusão, ela ainda mantém poder e influência não só em Avalon como também na corte de Artur.

Nimue aparece em ambas as obras, mas é praticamente uma personagem diferente com o mesmo nome. Em *Brumas*, ela tem pouca relevância, por isso será abordada apenas sua versão em *Crônicas*. Ela é uma personagem central, que inicia a história como discípula de Merlin, mas conquista o poder e muda os rumos da trama com suas ações e atitudes. Seu poder, sua independência e sua loucura causam temor em outros personagens, sendo eventualmente descrita como: “Foi como engaiolar um falcão, veja bem, e ela se rebelou contra as barras. Ficou louca, gritando sem parar. Ninguém podia contê-la” (CORNWELL, 2003, p.333). Ela é uma personagem bastante representativa para falar de como as mulheres independentes são retratadas em *Crônicas*, pois, além de constantemente ser retratada como solitária, sua trama envolve passar por várias chagas físicas e mentais, como que um preço a pagar por ser mulher e fazer suas próprias escolhas que não se conformam – do mesmo modo que vimos em Morgana, retratada como solitária e sua deformidade é colocada como um aspecto central da personagem.

## Representação Feminina

A partir dessa análise das personagens e da comparação das duas obras, é possível ver que, em *Crônicas*, as personagens são complexas e possuem muitas dimensões, mas acabam funcionando mais como *checkpoints* em que os personagens masculinos param e descansam entre uma trama e outra. As mulheres que se desviam desse modelo pagam o preço tanto da solidão quanto do sofrimento físico.

Já, em *Brumas*, mesmo as personagens femininas que são mais de acordo com o estereótipo de donzela dos romances de cavalaria, têm relevância nos caminhos que a trama toma, ainda que inseridas em um contexto de regulação de seus corpos. Elas não são *checkpoints* em que a história eventualmente para, são forças motoras e traçam os caminhos da história.

Assim é possível identificar que a representação das mulheres acontece com diferentes proporções, em cada uma das obras, em uma lógica de resistência ao controle dos corpos femininos característico do conceito de biopolítica de Foucault (1988, p. 130) que se caracteriza por “a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade [...] tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles regulares: uma biopolítica da população”.

Diante desse aspecto, a resistência se dá de duas maneiras principais: a simbólica, na representação da mulher em personagens complexos, com profundidade e dimensões ao invés de arquétipos tradicionais (presente em ambas as obras); e a literária, na existência relevante dessas personagens na trama das obras (presente em *Brumas*).

As análises feitas proporcionam a reflexão sobre como a representação feminina teve uma evolução ao longo dos anos e como elas refletem, em alguma medida, os avanços das lutas feministas:

O tratamento da lenda arturiana e de suas protagonistas em particular sofreu mudanças consideráveis ao longo dos séculos. No que diz respeito ao papel das mulheres arturianas, elas passaram a ter um papel ativo e importante na história apenas no século XX, quando as mulheres passaram a ser reconhecidas como iguais aos homens e quando as pessoas em busca de uma alternativa ao cristianismo se interessaram nas antigas religiões matriarcais (ŠTEFANIDESOVÁ, 2007, p. 39, tradução nossa)<sup>7</sup>.

7. Do texto original: The treatment of the Arthurian legend, and of its female protagonists in particular, has undergone considerable changes in the course of the centuries. As far as the role of the Arthurian women is concerned, they started to play an active and important role in the story only in the twentieth century when women came to be recognized as equal to men and when people searching for an alternative to Christianity became interested in ancient matriarchal religions (ŠTEFANIDESOVÁ, 2007, p. 39).

Assim, personagens femininas que antes eram apresentadas de forma vazia e tratadas como meras ferramentas de narrativa, nas obras mais contemporâneas, particularmente, em *Crônicas* e nas *Brumas*, ganham um espaço mais interessante. No entanto, é possível observar também que essas personagens femininas interessantes não necessariamente proporcionam uma história com personagens femininos relevantes, como é o caso de Guinevere e Ceinwyn em *Crônicas*. Personagens com profundidade e independência também não significam obrigatoriamente que terão tramas livres das lógicas de controle dos corpos femininos estabelecidas na sociedade, como é o caso de Morgana e Viviane em *Brumas*.

### Considerações finais

Enquanto é inegável que há um desenvolvimento expressivo das personagens femininas na obra de Cornwell, vê-se que essas, além de bem desenvolvidas, são figuras centrais na obra de Bradley, uma vez que os eventos são vistos por seus olhos e as histórias contadas são as suas histórias.

Um aspecto dessa diferente abordagem está no tratamento da magia: Cornwell a aborda como resultado de uma ignorância compreensível. As mulheres que estão envolvidas com a magia até conseguem liberdade, mas tanto pagam o preço do sofrimento, quanto são vistas como párias e, eventualmente, inimigas. Já Bradley coloca como base da narrativa a magia da Religião Antiga na qual mulheres têm funções de destaque e de poder e, através das quais, conseguem emancipação.

Então, a relação mulher-magia se estabelece tanto de forma positiva em *Brumas*, o sagrado a ser cultuado, quanto negativa em *Crônicas*, o incompreendido a ser temido (FEDERICI, 2019). Em paralelo a isso, os corpos femininos ainda são colocados em uma lógica biopolítica (FOUCAULT, 1988), principalmente no que diz respeito a casamentos arranjados e à imposição de produzir herdeiros.

Como exposto por Butler (2003, p. 18), “representação é a função normativa de uma linguagem” e a análise realizada destaca desequilíbrios, opressões e lógicas ainda reproduzidas, uma vez que, mesmo com a relevância conquistada pelas personagens, a violência física ou simbólica se faz presente ainda que implícita ou suavizada.

Por fim, ressalta-se que a expressividade que as personagens femininas ganham em cada uma das obras revela uma representação feminina mais aprofundada do que a encontrada em versões anteriores. Esse avanço se reverte em personagens menos estereotipadas com tramas mais diversas, mas não necessariamente relevantes para a trama principal.

## Referências

- BRADLEY, Marion Zimmer. *As Brumas de Avalon*. Rio de Janeiro: Imago, 1985. v. 1-4. (Série Ficção e Experiência anterior).
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo subversão e identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Sujeito e história)
- CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, I. (org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CORNWELL, Bernard. *Interview with Bernard Cornwell*. 2017. Disponível em: <http://fantasy-faction.com/2017/interview-with-bernard-cornwell>. Acesso em 16 nov. 2019.
- CORNWELL, Bernard. *O rei do inverno*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. (As Crônicas de Artur; v. 1)
- CORNWELL, Bernard. *O inimigo de deus*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004a. (As Crônicas de Artur; v. 2)
- CORNWELL, Bernard. *Excalibur*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004b. (As Crônicas de Artur; v. 3)
- COOLEY, Sara Diane. Re-vision from the Mists: The Development of a Literary Genre of Feminist Arthuriana as an Allegorical Response to Second Wave Feminist Politics. *Senior Capstone Projects*, Paper 520, 2015.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal)
- FEDERICI, S. *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- MINGO, Carlos Sanz. And women took over arthuriana. *B.A.S. British and American Studies*, v. 15, p. 155-166, 2009. Disponível em:

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=197320>. Acesso em 16 nov. 2019.

MINGO, Carlos Sanz. In This Tale of Arthur the Women Do Shine. *Acta Universitatis Danubius Communicatio*, v. 6, n. 2, 2012. Disponível; <http://journals.univ-danubius.ro/index.php/communicatio/article/view/1585/1394>. Acesso em 16 nov. 2019.

ŠTEFANIDESOVÁ, Marie. *Perception of Women of the Arthurian Legend in the Middle Ages and in the Twentieth Century*. 2007. 43 f. Tese (Doutorado em English Language and Literature) - Masaryk University in Brno, Faculty of Arts, Brno, 2007. Disponível em: [https://is.muni.cz/th/145224/ff\\_b/BA-thesis-Arthur.pdf](https://is.muni.cz/th/145224/ff_b/BA-thesis-Arthur.pdf). Acesso em: 16 nov. 2019.

## A resistência ao silenciamento da mulher na poesia de Rupi Kaur e Ryane Leão

Fernanda Barroso e Silva (UFJF)<sup>1</sup>

### Introdução

Em uma sociedade respaldada por valores historicamente patriarcais, as mulheres, reservadas a espaços de pouca ou nenhuma expressão, vislumbram a literatura como instrumento de luta e resistência, usando-a para expressar as dificuldades e exclusões vivenciadas em suas vidas. Nessa perspectiva, as inúmeras rupturas presentes na construção do feminino e de sua identidade se sobressaem, o que perpassa âmbitos diversos, ressaltando, assim, a relevância e a necessidade de considerar aspectos sociais e culturais ao se analisar a literatura de autoria feminina. Somado a isso, é também fundamental o entendimento da condição de subjugada da mulher, pensando sobre o espaço e a posição a ela relegados na sociedade, já que esse contexto e todas as ações que o envolvem apresentam relação direta com o que essa mulher produz. Sob esse ângulo, torna-se possível visualizar que o feminino representa visões de minorias; de um recorte marginalizado de gênero a quem sempre fora ensinado e repassado o silêncio. Essa é a perspectiva considerada para a análise a ser desenvolvida no presente trabalho.

Concomitantemente, é pertinente levar em consideração esse “tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, **à sua revelia**, um lugar secundário quando comparado ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (ZOLIN, 2005, não paginado, grifo nosso). Destaca-se, nesse trecho, a informação de que a mulher ocupa esse *locus* secundário e até mesmo fraturado devido às condições a ela imposta — não há o desejo de estar e nem de permanecer nessa realidade tirana. O que emerge, por outro lado, face a essa problemática, é a resistência e a luta para modificar o lugar a ela designado. Não se trata, pois, apenas de enxergar a realidade

1. Graduada em Letras-Português (UFJF), Mestranda em Estudos Literários (UFJF).

opressora do patriarcado, mas de ir além e procurar quais são as ações desenvolvidas dentro da literatura, através das palavras, que são fortes instrumentos de luta, para contestar a segregação e a exclusão historicamente vividas pelo feminino.

É nessa direção que, ainda para a crítica feminista Lúcia Zolin (2019), esse campo literário deve ser compreendido como um território contestado, visto que há uma busca por territorialização frente à exclusão histórica vivenciada por esse grupo. Isso porque, ao se pensar a respeito da literatura e da busca pelo direito de expressão, percebe-se que as mulheres, confinadas e apontadas como invisíveis durante tanto tempo, foram submetidas a um silenciamento histórico pelo sistema de pensamento patriarcal. Nesse viés e refletindo sobre a literatura de autoria feminina, a pesquisadora mencionada também elenca que essa produção estética e cultural é erigida a partir da visão sociocultural das próprias mulheres, apresentando, conseqüentemente, uma tendência subversiva e uma importante revisão de valores. O intuito, pois, é promover a construção de novas narrativas em novas perspectivas. Embedadas nesse contexto de reivindicação e de luta, surgem as escritas de Rupí Kaur e de Ryane Leão, as quais buscam, através de suas poesias, resistir às imposições do patriarcado e, assim, conquistar o direito sobre seus próprios corpos, dando voz a outras tantas mulheres que ainda são silenciadas pela opressão.

A autora Rupí Kaur, indiana que vive no Canadá desde seus cinco anos de idade, coloca em seus poemas e ilustrações, que compõem *outros jeitos de usar a boca* (2017), seu primeiro livro, a visão feminina do que é ser mulher em uma sociedade patriarcal. Desse modo, em produções extremamente fortes e simbólicas sobre a sobrevivência, a escritora e ilustradora feminista direciona seu olhar para uma sequência de tópicos que se interconectam à vida das mulheres e à atmosfera que as circunda, abordando o lidar com experiências amargas e a transformação dessas em aprendizado. A poeta contemporânea busca romper fronteiras e colocar como cerne de sua produção as tantas violências sofridas pelas mulheres, realçando uma subversão do que é estabelecido e perpetuado ao longo dos séculos. É a partir dessa leitura que Kaur cria um espaço de diálogo com quem a lê, abordando temas tanto individuais, quanto coletivos, através da construção de uma resistência que “[...] é articulada visualmente, bem como poeticamente, por meio de esboços de ilustrações que

oferecem uma exposição além”<sup>2</sup> (MILLER, 2019, não paginado, tradução nossa). Dessa forma, a divisão de sua obra selecionada para análise em quatro partes intituladas “a dor”, “o amor”, “a ruptura” e “a cura”, respectivamente nessa ordem, contribui diretamente para o estabelecimento de uma construção historiográfica do que é ser mulher em um corpo social que, na maioria das vezes, não valoriza e nem ao menos reconhece a figura do feminino. A escritora, diante dessa realidade, assume o importante papel de apontar para um caminhar através da dor a fim de atingir a cura.

Em consonância à escritora estrangeira, Ryane Leão, escritora brasileira que se define como “mulher preta, poeta e professora cuiabana”, alude, de maneira exímia em suas produções presentes em *Tudo nela brilha e queima* (2017), à resistência e luta femininas. Com poemas que, igualmente aos de Rupi, exploram aspectos extralinguísticos, Leão lança mão de imagens de força e de protagonismo, reconhecendo a herança deixada pelas mulheres ancestrais e valorizando o caminho que se segue desde então. É também na teia autoral presente no Instagram — rede social na qual a artista soma quase 600 mil seguidores — que a brasileira constrói uma linguagem híbrida perpassada por vozes de outras tantas mulheres a quem Ryane sempre recorre como força motriz de seu trabalho. Durante esse processo, a autora não só aborda receios, marcas negativas e rupturas que ficaram no seio da construção do feminino, mas também explora amplamente o libertar e o processo de empoderamento que estão a esse grupo relacionados. Seguindo essa lógica, a busca da poeta estabelece uma potente voz através da poesia, em uma tentativa autêntica de encorajar outras mulheres a resistir e a contar suas histórias. Mais do que um processo e um movimento em direção a um caminho pessoal, o trabalho de Leão carrega, sobretudo, um profundo e intenso teor coletivo.

As duas escritoras, mulheres nascidas no século XX em uma sociedade edificada em preceitos e ações misóginos e sexistas, são figuras extremamente ativas politicamente em suas redes sociais — meios utilizados não apenas para a divulgação de suas obras, como também para o compartilhamento de poemas (inéditos ou de seus livros) e o veiculamento de posicionamentos diante de questões sociais e

2. “(...) is articulated visually as well as poetically, by way of sketch illustrations that offer further exposition”.

políticas. Destaca-se a capacidade dessas produções publicadas em redes sociais de se tornarem um canal através do qual se abre espaço para aquelas que estão à margem, fato que dialoga diretamente com as propostas das poetisas. Aproveitando esse ampliar que a internet possibilita, as duas artistas, apesar de viverem em continentes distintos, compartilham sentimentos e vivências que as colocam em espaços semelhantes de um constante buscar por igualdade e reconhecimento. Sempre contestando valores patriarcais e segregadores, seja no Brasil, no caso de Leão, ou no Canadá e na Índia, no caso de Kaur, as escritoras estão inseridas em um cenário de reivindicação e de luta por direitos, encontrando muita receptividade em seus leitores-seguidores, que, além de compartilharem as postagens, estão sempre interagindo e fazendo esse discurso reverberar.

É nesse viés que a possibilidade de falar diretamente para os marginalizados e de o silenciado encontrar voz se mostram como uma marca importante e destacável da escrita de Kaur e de Leão. O buscar por si e pelo lugar do outro (do coletivo que engloba outras mulheres) ganha força nesse ativismo político que é erigido em um processo de resistir, lutar e se afirmar. Em paralelo, esse eixo ganha notoriedade no lugar em que as escritoras praticam suas escritas e as colocam em ação, ao passo que se tem o objetivo de, em uma espécie de convite, mostrar ao feminino como é importante e imperioso que ele conte a sua própria história. Como apontado por Ryane em uma entrevista, as mulheres foram ensinadas a não falar e, para além disso, “[...] desencorajadas a seguir e constantemente lembradas de que nossa história não importa” (SILVA, 2018, não paginado). Em uma constante desconstrução desse e de tantos outros paradigmas patriarcais, as autoras estudadas traçam seus percursos como indivíduos e como porta-voz de uma comunidade em intensa resistência e em profunda (re)construção.

Em seguida, torna-se imprescindível, diante da temática abordada, lembrar que, até recentemente, as mulheres, também na literatura, sofriam com a hegemonia imposta pelos homens. Eram, assim, afastadas da posição de autoras — até mesmo de suas próprias histórias — e representadas apenas por eles, resumindo-se, por conseguinte, a meras criações, como analisado por Woolf (2019). Nada se sabe sobre as mulheres antepassadas a não ser aquilo definido pela tradição: quantos filhos tiveram, sua aparência, com quem se casaram. Contudo, é preciso refletir que várias são as perguntas acerca

dessas mulheres e as respostas estão em “corredores quase sem luz da história onde figuras de gerações de mulheres são tão indistintas, tão instavelmente percebidas” (WOOLF, 2019, p. 9). A história, em diversos e amplos espectros, silenciou essa mulher, colocando-a em completo escuro. Esse silenciar, como visto, perpassava também a escrita, relegando ao feminino a impossibilidade, durante muito tempo, de escrever e de falar de si. Mais do que nunca, nota-se como essa escrita de mulheres é, portanto, um ato de resistência.

Em relação a esse tópico, é relevante destacar o que Kaur frisou em uma entrevista quando questionada sobre o que a fez compartilhar seus escritos: “[...] [foi] a questão que eu estava cansada de ficar calada. [...] Pareceu mais importante para mim expressar solidariedade pelas mulheres que estavam passando por problemas parecidos do que continuar sendo a garota ‘educada, envergonhada e quieta’”<sup>3</sup> (SPENCER, 2017, não paginado, tradução nossa). Dessa forma, a escrita é também uma oportunidade palpável de ir de encontro ao que por tanto tempo fora designado à mulher — ser apenas a educada, envergonhada e quieta que era subjugada a todo instante. Falar é um enfrentamento. Falar é a possibilidade de construir novas narrativas. Comungando com as convicções de Kaur, Leão, também em uma entrevista, expressa a indispensabilidade de amplificar vozes, visto que esse processo de resistir e de alcançar o direito de fala deve contemplar cada vez mais mulheres, através da ótica de que “a resposta é poesia, com chamada para ação” (ARRAIS, 2019, não paginado). Ancoradas nesse ideal, as poetisas desenvolvem escritas que promovem identificação e que se mostram como autênticas ferramentas de reconstrução coletiva. O resistir, seguindo essa linha de pensamento, é vivido em vias distintas da vida da mulher, culminando em uma grande luta pelo direito de ser.

### **As poéticas de resistência de Kaur e Leão**

Ao se analisar de perto a produção poética das escritoras, o que se entrevê é um forte direcionamento para a necessidade de caminhar

3. “[...] the idea that I was tired of being quiet. [...] It seemed more important for me to express solidarity with women going through similar struggles than to continue being that ‘polite, shy, quiet girl’”.

e de estar junto com outras mulheres. Há o ensejo de não apenas conquistar a própria voz, como também de dar voz àquelas que por tanto foram silenciadas, em um senso comunitário de união. Dessa forma, a ideia é de amplificar esse canal, como manifestado por Leão: “A poesia é a nossa chance de finalmente dar voz ou encontrar voz” (NOGUEIRA, 2018, não paginado), sempre tendo a escrita como algo coletivo. Sob esse ângulo, é importante postular que as mulheres, independente do cenário em que vivem, acabam por compartilhar o sentimento de medo e de sacrifício (MILLER, 2019), assim como também compartilham a consciência desse silêncio que a elas vem sendo imposto ao longo dos séculos. Como indicado, as mulheres foram ensinadas pelo patriarcado que todo seu universo não tem importância; que além de questões relacionadas a si, suas próprias histórias não importam. E assim, tiraram-lhes a chance e a possibilidade de falar:

como vou escrever  
 se ele levou minhas mãos  
 com ele  
 (KAUR, 2017, p.129)

Diante desse cenário de opressão, o feminino enfrenta uma extensa gama de dúvidas acerca de si mesmo, sendo uma apresentada por Kaur no excerto acima. Ao trazer à tona o “como vou escrever”, dois aspectos devem mencionados, sendo eles: como a mulher irá escrever sua história fora ensinada a se calar? Como vai tentar (e mais ainda conseguir) se colocar diante dos outros sendo que, talvez, nem saiba onde está a sua voz depois de tanto sendo forçada a se calar? Questões como essas devem ser levantadas ao passo que se tem conhecimento de como o silêncio foi culturalmente repassado como uma maneira de vida ao longo dos séculos. É diante de impasses como esses que as mulheres se encontram, em diversas localidades do globo, quando tentam romper muros construídos no decorrer da história. Mais do que um simples retomar ou reencontrar, aqui se vislumbra, muitas vezes, rua o olhar e conhecer a si mesma pela primeira vez. Dessa maneira, essas mãos levadas pelo “ele”, como apresentado no poema em uma representativa metonímia entre o próprio homem e a sociedade, estampam essa situação e chamam atenção para esse complexo sistema no qual as mulheres estão inseridas e, mais especificamente, presas.

Em vista disso, em um primeiro momento tantas das obras dessas autoras como das situações vivenciadas pelo feminismo, o que ganha notabilidade são essas incertezas presentes em suas tentativas de construção de identidade. Porém, é também nesse cenário em que as estratégias desse grupo emergem e ganham destaque para o resistir e o alcançar os espaços desejados. Consequentemente, há um duro embate estabelecido entre a opressão e a luta por liberdade, tanto na vida cotidiana quanto nas produções artísticas em geral. Positivamente, a consequência desse aspecto é o desenvolvimento de um senso de comunidade que perpassa a vivência das mulheres e a produção das autoras pesquisadas, resultando em temas que abordam a dor, passam pela sobrevivência e alcançam, assim, a cura. Perante a essa luta, as poesias de Kaur e Leão funcionam como meio e também como um fim, sendo um caminho que abre tantos outros.

Em um panorama em que os homens se colocam como figuras dominantes e anulam a mulher, são necessárias estratégias para desenvolver questionamentos acerca dessa coerção e, a partir disso, buscar e alcançar uma autonomia. É imperativo pontuar, diante disso, que o reconhecimento dessa situação de opressão vivida pelo feminino deve ser um dos primeiros, senão o primeiro, passo a ser dado para que o caminho em direção à cura e à independência seja iniciado. Sob essa ótica, são aspectos como esses que se mostram presentes e marcantes nas autoras mencionadas, assim como na vida de todas as mulheres. Nesse contexto, Kaur, poeta que se dedica a destacar “[...] as desigualdades estruturais que tradicionalmente têm procurado manter o ‘outro’ do lado de fora”<sup>4</sup> (MILLER, 2019, não paginado, tradução nossa), traz esse olhar para o centro de seus trabalhos:

*you talk demais  
 ele sussurra no meu ouvido  
 conheço jeitos melhores de usar essa boca*  
 (KAUR, 2017, p.76)

A produção acima demonstra essa realidade de silenciamento e coerção vivida pelas mulheres, que são constantemente refreadas pelos dominantes homens que historicamente foram construindo

4. “[...] the structural inequalities that have traditionally sought to keep the ‘other’ on the outside”.

suas imagens como proprietários do feminino. O “falar demais” mostra tal fato e, em união ao “conheço jeitos melhores de usar essa boca”, elucida claramente o que é ser mulher em uma teia social que, na maioria das vezes, não valoriza e nem reconhece a figura do feminino; que além de ignorar, suprime a identidade feminina. É diante dessas condições que a mulher se encontra, sendo perceptível, assim, que essa questão é vivenciada por ele em vários aspectos de sua vida. Somado a isso e em paralelo ao título da obra (*outros jeitos de usar a boca*), esse poema alude para um ponto pungente do feminino: sua exacerbada sexualização promovida pela sociedade. O “ele” sugere que ao invés de falar, a mulher encaminhe sua ação para o universo sexual, permitindo visualizar essa ideia que é constantemente ao feminino associada. Ao lado do silenciamento e desse fazer calar tirano da sociedade, tem-se também a sexualização da mulher e um relegar a ela o lugar de coadjuvante de suas histórias. Esse método adotado pela construção patriarcal de intenso apagamento das identidades e dos desejos do feminino é uma das fontes do transformar as mulheres em meros objetos submissos.

Ainda sobre esse tema, é interessante comentar sobre outra produção de Kaur que se sobressai tanto pela força de seu conteúdo e quanto pela intrínseca e profunda relação com a realidade das mulheres. Quase como uma resposta ao “ele” do poema anterior que sugere o calar da mulher diante de uma que “fala demais”, as palavras abaixo, extremamente diretas e intensas, da poeta marcam um eu feminino que reconhece o seu valor e que não aceita o silêncio a ele forçado. Surge, então, a autoafirmação como uma das vertentes do empoderamento dessa mulher, que permite o vislumbrar de tudo aquilo que a torna única e detentora de uma força inigualável. São, nessa perspectiva, palavras de resistência que marcam os dez versos que se seguem:

você me diz para ficar quieta porque  
 minhas opiniões me deixam menos bonita  
 mas não fui feita com um incêndio na barriga  
 para que pudessem me apagar  
 não fui feita com leveza na língua  
 para que fosse fácil de engolir  
 fui feita pesada  
 metade lâmina metade seda  
 difícil de esquecer e não tão fácil  
 de entender  
 (KAUR, 2017, p. 38)

Como dito, é possível perceber a força da mulher que tem um “incêndio na barriga” e que é “metade lâmina metade seda”, mostrando, em versos extremamente simbólicos e singulares, que esse feminino não foi feito para ser apagado — em uma referência ao silenciamento desenvolvido pela sociedade. Representativamente, esse poema está na seção intitulada “dor”, em *outros jeitos de usar a boca* (2017), mas também carrega em seus versos, além desse sentimento, uma forte mensagem de luta e resistência; de um poder que é intrínseco às mulheres e que, portanto, não pode ser tomado e nem diminuído por ninguém. Nesse sentido, observa-se que há o desejo de que essa ideia chegue até as mulheres, como uma forma de vencer esses duros processos históricos e, assim, possibilitar o reencontrar a própria voz. Muito mais do que pontuar a existência dessa misoginia, o objetivo dessa poética é encontrar formas de superá-la e de fazer com que as mulheres se aproximem cada vez mais de um “eu” feminino empoderado com seus direitos assegurados.

No tocante à questão da beleza levantada no poema, torna-se relevante destacar como os padrões criados pela sociedade representam uma dura violência contra o feminino. O fato de que “minhas opiniões me deixam menos bonita” é duplamente simbólico ao carregar a intenção, seja ela velada ou não, de que as mulheres não expressem e muito menos tenham opiniões, visto que isso irá significar uma forte ameaça para o sistema — por essa razão tal apresentar ideias e crenças afastam essas mulheres do que é definido como “belo” pela sociedade. Nesse ponto, esse tópico deve ser visto como um constructo social que gera indiscutível e incalculável pressão no feminino, sendo necessária sua análise já que é extremamente presente na realidade dessas mulheres que deixam de encontrar o belo em si por acreditar que ele não existe fora desse padrão estabelecido e propagado. Em oposição a esse conceito difundido pelo constructo patriarcal, a poeta, como dito, destaca aspectos que fazem da mulher um sujeito capaz e complexo, destacando sua capacidade e força que ultrapassam a compreensão. Essa é a proposta que ganha vida e merecida relevância ao longo das produções e da resistência das escritoras aqui estudadas: fazer as mulheres reencontrarem em si a beleza que foram ensinadas a não enxergar.

Ryane Leão, em consonância ao trabalho de Kaur, aborda pontos congruentes à identidade do feminino, que vem se (re)descobrimo a todo instante nesse novo papel social no qual estão conquistando e,

assim, se inserindo: o de autoras de suas próprias histórias e vidas. Nesse processo de construção de identidade, a poeta apresenta um vívido reconhecimento de raízes que se fazem presentes e que, além disso, ganham notoriedade na vivência das mulheres. Esse fato se mostra como uma tentativa de entender sua história e seu passado para compreender também a construção de seu eu. Perpassa-se, também, a formação do coletivo a fim de se aproximar com mais intensidade de si e de promover o estabelecimento de uma rede de mulheres que são proprietárias de si em todas as instâncias. É diante dessa perspectiva que alguns poemas de Leão retomam a realidade do feminino, evidenciando, em uma linguagem extremamente poética e em uma construção direta, alguns dos tantos processos que dificultam seu existir:

meu silêncio  
era teu  
prato favorito  
(LEÃO, 2017, p.72)

A questão do silêncio imposto violentamente, o qual apontamos como processo de silenciamento, reflete de maneira direta em todas as demais vertentes, ao passo que tira da mulher a possibilidade de se colocar diante dos outros e de ser, seja em individual ou em coletivo. É pertinente compreender que esse olhar para o vivenciado é o primeiro passo para que a poesia seja um grito de liberdade; para que o ato de reconquista se torne cada vez mais palpável. Isso porque Leão também dá vida a escritos que dialogam diretamente com suas leitoras e que estabelecem um conectar mútuo extremamente poderoso e bonito, levando à reflexão e, mais ainda, à ação. Sob essa ótica, esse poema, assim como os outros da autora, revela um pouco de cada mulher e de seus embates em direção à conquista de si. É durante esse percurso para alcançar o lugar de autoras de suas próprias vidas que o resistir é, para além de necessário, parte componente e essencial:

*resiste, preta*  
é o que sinto vontade de dizer  
mas sei também que machuca  
permanecer na frente  
de pé e armada

sei dos dias  
 que a gente quer colo  
 e mais nada  
 dos dias que a paz  
 não faz visita  
 dos dias em que  
 o aperto no peito grita  
 você me diz que parece  
 que vai quebrar  
 não deixe te fazerem esquecer  
 que nenhuma espada  
 pode te cortar  
 sua raiz tem profundezas ancestrais  
 é por isso que você já renasceu  
 tantas vezes em tão pouco tempo  
 e seu coração é escudo  
 que mantém viva  
 a sua luta.  
 (LEÃO, 2017, p.82)

Em um primeiro momento, é importante abordar e analisar o primeiro verso (“resiste, preta”) do excerto acima. Aqui, dois pontos devem ser notabilizados: o uso do verbo resistir em modo imperativo, o que reforça a carga semântica do termo e tem o intuito de levar à resistência — algo tão caro ao ideal da poeta e da pauta feminista —; e a presença do vocativo “preta”, o qual, por sua vez, possibilita o direcionar da análise para toda a atmosfera que circunda esse grupo em específico. Sobre o último, salienta-se que a vivência dessas mulheres pretas marca a história da escritora e atravessa a sua produção poética, visto que se é empreendida uma busca pelo estabelecimento do retorno às suas ancestrais e por uma conexão com essas mulheres tanto do passado, quanto do presente. Leão, como já apontado, se define como mulher preta e escreve um recado a essas mulheres no poema analisado. Todavia, ela não exclui as demais, muito pelo contrário: a mensagem é, em seu todo, coletiva e agregadora, buscando uma união das mulheres em sua diversidade e se aliando, por conseguinte, à pluralidade dos feminismos contemporâneos.

Nessa perspectiva, a necessidade de não deixar “te fazerem esquecer/ que nenhuma espada/ pode te cortar”, também como um incentivo às mulheres, chama atenção para a importância de que elas descubram, observem, admirem e, mais ainda, não se esqueçam dessa

força que é inerente a si. Como um acalento e, ao mesmo tempo, um chamado, Leão reforça a capacidade do feminino de renascer e se refazer, apesar dos machucados causados ao longo do percurso e de às vezes sentir que vai se quebrar, como expresso no poema. Diante desse cenário de conflitos diariamente enfrentados por esse grupo, o que ganha destaque não é aquele que desencadeia seus problemas e torna seu existir um desafio, os “homens-reis” da sociedade patriarcal, mas o escudo encontrado no coração da mulher “que mantém viva a sua luta”. A escrita é vislumbrada, então, como um poderoso processo de encontro, no qual às mulheres é apresentado que é nelas, e apenas nelas, que reside o que há de mais importante para que permaneçam dando continuidade a suas lutas.

Em outra produção igualmente significativa, a poeta aborda o poder da voz da mulher que por tanto fora calada e que, ainda assim, deve insistir em contar sua história. O seu caminhar por esse percurso que visa a reaver seu lugar e a se reencontrar, caminho esse marcado por tantos empecilhos ao longo da história, é realidade para algumas e possivelmente ainda sonho para outras. Nesse viés, visualiza-se como a literatura de resistência produzida por mulheres se apresenta como instrumento de luta e de reconstrução coletivas que se faz extremamente necessária e vital. Para além de mencionar rupturas e dores, como previamente abordado, as palavras dessas mulheres buscam construir a identidade e o espaço que desejam ocupar. E, mais do que uma escrita de um sujeito, a escrita feminista que resiste é um fazer de todas e para todas, com o importante horizonte de construir um ambiente comum:

meu recado às mulheres  
 contem  
 suas histórias  
 descubram o poder  
 de milhões de vozes  
 que foram caladas  
 por séculos  
 (LEÃO, 2017, p. 54)

No que diz respeito ao poema, uma construção extremamente direta e marcante de um recado produzido pela escritora para o feminino, nota-se que ele, assim como o anterior, apresenta o uso do modo imperativo: o termo “contem” ratifica o desejo de que as mulheres

falem sobre as suas histórias e descubram o poder que suas vozes carregam. Sobre esse tópico, Ryane, ao ser questionada em uma entrevista acerca da importância dessa literatura que visivelmente visa ao público feminino, manifesta que “A gente tem que falar das nossas questões. Somos convencidas desde cedo de que as nossas pautas não são importantes, que as nossas histórias não são importantes. Não à toa, muitas mulheres se anulam em todo o tipo de relação – não só nas amorosas” (WARKEN, não paginado, 2017). Diante disso e da análise do poema, torna-se indubitável dizer que os mecanismos encontrados pela escritora para a construção do todo poético se voltam para o estabelecimento de uma rede; de um espaço para as mulheres, a fim de que elas, assim como Leão, lancem mão de narrativas de si e de suas vidas. O interesse, pois, é de que territórios sejam constantemente e cada vez mais abertos para que as tantas outras também tomem seus lugares passem a falar.

Permanecendo nessa linha de pensamento, é oportuno pontuar que Ryane, como visto, escreve não para si, apesar de haver o aspecto de falar sobre si e sobre sua própria história, mas seu foco está em escrever e falar para todas as mulheres que ela vem a chamar de infinitas na contra capa de *Tudo nela brilha e queima* (2017). Essa escrita é, acima de tudo, vista como uma “arma de combate” e é responsável por repercutir uma voz de todas que ecoa nas palavras da artista. Contrariando e resistindo a tudo aquilo que lhes foi ensinado, o caminho a ser seguido esbarra na descoberta desse poder, como no poema, em uma construção que devolve às mulheres o que delas foi tirado há tanto tempo. Todas as transições, as buscas e as reafirmações de seus próprios valores e de si mesmas resultam em uma jornada de sobrevivência e de embate através da produção literária feminista. Ao falar sobre si ou sobre outras, a poeta brasileira quebra as restrições impostas por aqueles que dizem às mulheres para ficarem caladas, e, assim, capacita outras a fazerem o mesmo. Essa é a força que a literatura apresenta e destaca. Essa é a mensagem que se anseia passar.

Destarte, considerando o que foi analisado, pode-se notar a riqueza das construções de Kaur e Leão, que trazem muito além de um reconhecimento das dificuldades do ‘ser-mulher’, destacando a importância de alterar a desigual realidade vivida a partir de, entre outros tópicos, considerar a valorização do feminino. Essa perspectiva de propor uma busca constante por si é responsável por realizar

um despertar de resistência e luta – pontos extremamente significativos nas obras e na vida das escritoras – na busca pela cura e pelo direito de ser. Diante disso, Kaur, na última parte de seu livro intitulada “cura”, traz um poema que evidencia a presença das mulheres nesse processo extenso de cura. É destacado, assim, como esse processo encaminha o sujeito para um abandonar de toda opressão e de todos os amores negativos que foram vivenciados ao longo da vida, aproximando-se de si mesma. Sublinha-se, aqui, como o fazer poético da autora, assim como o de Leão, é coletivo e objetiva ampliar as vozes de todas, sendo que, em relação à questão específica da cura, salienta-se que “[...] a cura através da narrativa é sempre necessariamente coletiva”<sup>5</sup> (KRUGER, não paginado, 2017, tradução nossa). Nesse caso, é indicado que não há porquê procurar pelo outro com o intuito de encontrar respostas para si – somos nossas próprias fortalezas e plenitudes:

gosto de ver como as estrias  
das minhas coxas são humanas  
e como somos tão macias porém  
ásperas e selvagens  
quando precisamos  
adoro isso na gente  
como somos capazes de sentir  
como não temos medo de romper  
e de cuidar das nossas dores com classe  
só o fato de ser mulher  
dizer que sou  
mulher  
me faz absolutamente plena  
e completa  
(KAUR, 2017, p.177)

As estrias, marcas que são constantemente descritas como indesejadas e feias pelo padrão construído pela sociedade, ganham aqui um outro olhar: apontam para o lado humano das coxas das mulheres, além de também possibilitarem que elas percebam, observem e sintam sua maciez que coexiste com sua selvageria. Em relação a esses padrões de beleza estipulados sobre o corpo da mulher, comentados anteriormente, destaca-se que “Ao longo de grande

5. “[...] healing through narrative is always necessarily collective”.

parte de sua poesia, Kaur desafia os critérios ocidentais de fisicalidade que tentam colonizar seu corpo; ela reivindica seu corpo como sua casa ao desestabilizar as ideologias coloniais que o cercariam”<sup>6</sup> (KRUGER, 2017, não paginado, tradução nossa). A artista, ao dizer “adoro isso na gente”, aproxima-se de quem a lê, procurando também acentuar a relação de suas palavras com as mulheres leitoras. Somado a isso, ela também empreende o estabelecimento de uma conexão entre sua vivência e a dessas mulheres, criando, então, essa estreita relação entre corpo e casa — uma das metáforas mais exploradas pela poeta em seus trabalhos. Para além disso, há também a busca e a constante ação que visa a estabelecer uma “casa comum” para o feminino, a qual possibilita e reforça um empoderamento cada vez maior e coletivo. A preocupação, assim como as produções da poeta, se volta para dois aspectos: a mulher, em seu singular, e as mulheres, em seu plural.

### Considerações finais

Nessa perspectiva, este trabalho, ainda que breve, objetivou destacar a força presente não apenas nos poemas apresentados, mas na vida e na sobrevivência de todas as mulheres que são representados nessas produções. Os poemas aqui analisados muito mais do que evidenciar as diversas situações misóginas vividas pelas mulheres, lembram esse grupo de sua capacidade, complexidade e força que não são fornecidas por outros, mas inatamente partes de si. Tanto Kaur quanto Leão tantas vezes se direcionam a suas leitoras de modo que a poesia se torna um chamado à ação; um pedido pela auto aceitação, pelo reconhecimento e pela busca pelo fortalecimento ao longo do tempo. Suas palavras celebram o feminino e seu universo e criam um senso de união coletiva — assim como dito por Leão, “a escrita feita por mulheres é muito coletiva” (WARKEN, 2017, não paginado). Observar a construção dessa literatura permite visualizar o modo como rompem com o constructo patriarcal e como vão reelaborando suas identidades inicialmente suprimidas até

6. “Throughout much of her poetry, Kaur challenges western criteria of physicality that attempt to colonize her body; she reclaims her body as home by destabilizing the colonial ideologies that would lay siege upon it”.

alcançar, através da crueza das palavras, diversas posições e possibilidades do dizer. Desse modo, propõem (re)construir novas histórias para as mulheres que terão como conquistar suas vozes e assumir a posição de autoras de suas próprias histórias e vidas:

segura as pontas  
 que você dá conta, mulher  
 você não cogitou ir tão longe  
 e mesmo assim conseguiu  
 é arrebatador  
 traçar o próprio roteiro  
 (LEÃO, 2017, p. 67)

Como uma mensagem de encorajamento, Leão arquiteta seu poema de maneira a retomar e reforçar a capacidade da mulher de dar conta de tudo aquilo que está em sua vida. É com o objetivo de apontar esse caminhar da mulher através do silenciamento e da opressão históricos até o alcançar da cura que as escritoras estruturam suas produções. Como o próprio livro de Kaur é estruturado, o início desse caminho se dá na “dor” e finaliza na “cura” — assim também se configura o caminhar das mulheres. Nessa perspectiva, a mão, outrora levada pelo “ele” no poema de Rupî, aqui, em Ryane, é novamente reconquistada pela mulher depois de todo enfrentamento e resistência. A consequência das tantas (e duras) batalhas é a possibilidade de falar e ser ouvida e de escrever sua própria história. Da mesma forma como apresentado anteriormente, essa é a mensagem que as duas poetisas desejam deixar para as mulheres: a resistência é possível e deve ser praticada para que, assim, seja possível construir novas narrativas em que o feminino seja duplamente escritor e protagonista.

## Referências

- ARRAIS, Daniela. Tudo nela jorra e encanta: a poesia de Ryane Leão. *Revista TRIP Uol*, 2019. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/preta-e-lesbica-a-poeta-best-seller-ryane-leao-fala-sobre-seu-novo-livro>. Acesso em: 25 maio 2020.
- KAUR, Rupî. *Outros jeitos de usar a boca*. Tradução de Ana Guadalupe. 2 ed. São Paulo: Planeta, 2017.

- KRUGER, Sasha. The technopo(e)litics of Rupi Kaur: (de)colonial aesthetics and spatial narrations in the digifemme Age. *Ada: A Journal of Gender, New Media and Technology*, 2017. Disponível em: <https://adanewmedia.org/2017/05/issue11-kruger/>. Acesso em: 25 maio 2020.
- LEÃO, Ryane. *Tudo nela brilha e queima*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2017.
- MILLER, Alyson. *Poetry's Beyoncé: on Rupi Kaur and the commodifying effects of Instapoetics*. Axon, 2019.
- NOGUEIRA, Renata. Não tinha coragem de chamar mulher de agressora, diz poeta best-seller. *UOL*, 2018. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/08/10/poeta-ryane-leao-alerta-sobre-relacionamentos-abusivos-entre-mulheres.htm>. Acesso em: 25 maio 2020.
- SPENCER, Eric. Rupi Kaur: The poet every woman needs to read. *Huffpost*, 2017. Disponível em: [https://www.huffpost.com/entry/the-poet-every-woman-needs-to-read\\_b\\_6193740](https://www.huffpost.com/entry/the-poet-every-woman-needs-to-read_b_6193740). Acesso em: 10 set. 2020.
- WARKEN, Júlia. Tudo nela brilha e queima é um livro que você precisa conhecer. *M de Mulher*, 2017. Disponível em: <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/tudo-nela-brilha-e-queima-e-um-livro-que-voce-precisa-conhecer/>. Acesso em: 10 set. 2020.
- WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso*. Tradução Leonardo Froés. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 9-19.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas? *ENCONTRO DE LITERATURA DE AUTORIA FEMININA*, 1., 2019, Juiz de Fora.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 181-203.

## Resistências em torno dos versos de Paulina Chiziane e de Elisabete Nascimento

Fernanda Oliveira da Silva (UFRJ)<sup>1</sup>

*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<sup>2</sup>

### Introdução

A epígrafe escolhida para inaugurar este trabalho mostra-nos que, apesar dos diversos avanços conquistados pelas mulheres, a cultura colonizadora continua exercendo sua influência e estruturando as camadas da sociedade contemporânea. Os versos de Carolina Maria de Jesus publicados em 1960, mostra-nos que as escritoras negras ainda precisam ser resistentes, pois as opressões de outras décadas não foram extinguidas, mas sim, quando não se manifestam da mesma maneira, apresentam novas formas de se revelar.

Diante disso, buscamos discutir como os poemas de Paulina Chiziane e Elisabete Nascimento denunciam – ora de maneira metafórica, ora ao fazer uso da linguagem literal – as diversas explorações vividas pelo corpo negro feminino. Os caminhos comparativos levam-nos a considerar que as semelhanças no contexto histórico de Moçambique e do Brasil proporcionam o diálogo entre as obras das escritoras que aqui serão trabalhadas. Ao levar esse aspecto em consideração, torna-se notável a herança que a colonização portuguesa

1. Pesquisadora bolsista FAPERJ. Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literatura - ABEU Centro Universitário (2016), especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas - UFRJ (2018). Atualmente, cursa Mestrado em Letras Vernáculas, área de Literaturas Africanas e é integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas Escritas do Corpo Feminino nas Literaturas de Língua Portuguesa ambos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
2. JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo – Diário de uma favelada*. 10ª Ed. São Paulo: Ática, 2014.

deixou nesses países e como os resquícios da escravidão ainda são presentes na literatura.

A escolha das escritoras justifica-se, em primeiro lugar, pela qualidade literária que há nas obras e também por compreender que as temáticas apresentadas em suas produções são de extrema importância para a sociedade contemporânea. É possível notar que há um comprometimento com a denúncia social direcionada às relações de poder presentes na sociedade moçambicana e na sociedade brasileira.

O objetivo desse trabalho é analisar alguns aspectos importantes que os versos de Paulina Chiziane e de Elisabete Nascimento despertam. Após a leitura do poema moçambicano *Grito de Mãe* e do poema afro-brasileiro<sup>3</sup> *Máscara de flandres*, notou-se que, antes de aprofundar a investigação sobre a construção estética e os temas, seria de grande relevância analisar, mesmo que de forma breve, a resistência vivenciada pelas escritoras. Sendo assim, primeiramente, ampliaremos o estudo para além das páginas dos livros. Em seguida, depois de tomarmos ciência da realidade na qual essas obras são produzidas, voltaremos o nosso olhar para os versos e analisaremos algumas resistências que se apresentam neles.

### **Paulina Chiziane e Elisabete Nascimento: a (re)existência das vozes-mulheres<sup>4</sup>**

Ao observarmos que a resistência da mulher negra é uma das temáticas de *Grito de mãe* e *Máscara de flandres*, compreendemos a necessidade de apresentar dados biográficos das escritoras e analisar como as obras literárias possibilitam a leitura da resistência não apenas nos versos, mas também das autoras que aqui estão tendo suas produções literárias abordadas. Sendo assim, iniciaremos essa parte, assim como foi o movimento diaspórico<sup>5</sup>, pelo continente africano.

4. Referência ao poema *Vozes-mulheres* da escritora Conceição Evaristo que acusa as opressões vividas pelas mulheres negras em tempos diferentes durante o período de escravidão. EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
5. Ao dizer *movimentos diaspóricos*, nos referimos a diáspora africana que é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados.

Paulina Chiziane, primeira mulher a publicar romance em Moçambique, faz da sua escrita uma maneira de apresentar ao mundo, de forma inovadora, temas e acontecimentos polêmicos que fazem parte da tradição de seu país. A escritora nascida, em 1955, em Manjacaze, província de Gaza, situada ao sul de Moçambique, é autora de cinco romances: o primeiro deles, *Balada de amor ao vento*, publicado em 1990, cuja temática é uma história de amor contada por uma voz narrativa feminina, atravessada por conflitos entre costumes tradicionais e modernos; depois, *Ventos do apocalipse*, em 1993, que aborda a questão da guerra civil; *O sétimo juramento*, em 2000, uma narrativa que evidencia a herança deixada pelo colonialismo no país; *Niketche: uma história de poligamia*, em 2002, que deu à escritora o Prêmio José Craveirinha, em 2003, e, por último, *O alegre canto da perdiz*, publicado em 2008, no qual se denuncia a situação de exploração sexual a qual a mulher moçambicana é submetida. Recentemente, em 2013, Chiziane publicou o livro de contos *As andorinhas* e, em 2018, lançou seu primeiro livro de poemas, *O canto dos escravizados*. Os livros *Quero ser alguém* (2010), *Nas mãos de Deus* (2012), *Por quem vibram os tambores do além* (2014) e *Ngoma Uethu* (2015) também fazem parte do rol de suas obras.

Atualmente a escritora moçambicana é conhecida internacionalmente, porém, antes de alcançar a visibilidade, Chiziane recebeu inúmeras críticas. Após entrevistas dadas pela escritora, fica claro que os ataques não eram relacionados a qualidade literária de suas produções e sim ao fato de ser uma mulher a escrever um romance. Tanto que, ao ser questionada por Rosália Diogo sobre a literatura de seu país, Paulina relata que:

Houve pessoas que pensaram que tive sucesso por acaso. Alguns escritores consideraram que eu estava escrevendo sobre o feminino porque era moda. Mas eu segui com muita força e determinação. (...) O fato é que sou uma mulher e escrevo sobre temas que me tocam nessa minha condição. (CHIZIANE, 2013, p. 362-363)

A fala da escritora moçambicana acima mostra-nos que foi preciso resistência para que continuasse a escrever. Além disso, é possível notar que Paulina faz uma reivindicação ao dizer que abordava temas sobre a condição feminina. O que nos faz refletir que, de fato, não basta trazer temáticas sobre mulheres, há a necessidade de que as histórias sejam contadas por elas. Mais uma vez, outra fala de

Paulina corrobora nossa perspectiva: “Gosto muito dos poetas de meu país, mas nunca encontrei na literatura que os homens escrevem o perfil de uma mulher inteira. É sempre a boca, as pernas, um único aspecto. Nunca a sabedoria infinita que provém das mulheres” (CHIZIANE, 2013, p. 358).

Nesse sentido, acreditamos que a colaboração de Djamilia Ribeiro, em *O que é lugar de fala?* pode complementar nossas reflexões. Ribeiro ressalta, nas páginas iniciais de sua obra, a importância das mulheres negras deixarem a condição de passividade em relação à produção de seus textos: “colocando-as na situação de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm pensando em resistências e re-existências” (RIBEIRO, 2017, p. 15). Com isso, consideramos a escrita de Chiziane como um ato de resistência.

Enquanto a escritora moçambicana é reconhecida por sua produção literária, Elisabete Nascimento ainda persiste para que suas obras possam sair da invisibilidade. A autora nasceu em Barros Filho, na periferia do Rio de Janeiro no Brasil, uma comunidade entre o morro do Chapadão e o morro da Lagartixa. Quando tinha 4 anos, ela e sua família foram morar no município de São João de Meriti, localizada na Baixada Fluminense. Segundo a própria escritora, na apresentação de seu livro *Luiza e Babi e o Mistério do Lago de Onira*, há uma referência materna e paterna, pois herdou a escrita literária, primeiramente, da mãe, com as contações de histórias; e do pai, com as letras de samba canção.

Nascimento possui mestrado em Semiologia e doutorado em Ciência da Literatura, ambos pela UFRJ. Atuou, por mais de trinta anos, na educação básica e, por quinze, no ensino superior. Realizou palestras no Pré-vestibular para Negros e Carentes, fundado na igreja da Matriz de São João de Meriti. Hoje, na área educacional, desenvolve projetos de leitura, letramento e escrita criativa com estudantes de escolas públicas. Elisabete Nascimento tem nove livros, dos quais oito são por autopublicação. São eles: *Exu no Paço Imperial* (2007); *Diário de bordo do Almirante Negro* (2011); *Contos Pro(L)ibidos* (2010); *Os Sapatos de Té* (2015); *Ciranda de Meninos* (2015); *Luiza e Babi e o Mistério do Lago de Onira* (2018); *Máscara de flandres: em fragmentos* (2018); *Abayomi: Minha amiga imaginária* (2019) e *Amor de Abiku: Epifanias em um espelho estilhaçado de enigmas* (2019).

A partir da apresentação da autora, é possível notar que Elisabete Nascimento é, além de escritora, professora e doutora, porém, por

ser mulher negra e residir na Baixada Fluminense, ainda não obteve o reconhecimento e a visibilidade que deveria, mesmo tendo formação acadêmica dentro de uma instituição de ensino de referência.

Na dedicatória do livro *Máscara de flandres em fragmentos*, Nascimento demonstra sua angústia por saber que suas escritas ainda são silenciadas, porém, também é possível notar sua resistência, pois mesmo sendo invisibilizada, continua a escrever.

Dedico estes versos aos homens e mulheres leitores que, em algum momento de suas vidas, sentiram-se amordaçados por uma máscara de flandres, colocada por um poder destóptico. Quer impedido de falar, dificultando a fala, obrigando a falar ou fazendo crer que não se reúnem qualidades para uma fala autorizada. É bom alertar: estes poemas têm muitos estilhaços e ruídos ao confrontarem-se com a Soberania da razão, com o Império das letras milenares e com a suposição de que determinados corpos não reúnem condições de fala e/ou de leitura. (NASCIMENTO, 2018, p. 5)

As palavras acima confirmam a ideia de que as obras da autora seriam uma maneira para que a voz da mulher negra possa ser ouvida. Sabe-se da importância disso, pois permitir o direito à fala e à escuta ao ser feminino é proporcionar para a mulher a chance de libertar-se da única condição que o contexto patriarcal e colonizador permite a ela: a de subalternidade.

Com isso, percebe-se que a resistência que a mulher negra precisa ter para se consolidar como escritora no cenário literário é algo comum entre Paulina Chiziane e Elisabete Nascimento. Esse pensamento leva-nos à crítica indiana Gayatri Spivak, principalmente, a sua obra *Pode o subalterno falar?*, que levanta relevantes questões sobre o silêncio obrigatório para aqueles que foram colonizados. Spivak observa que, dentro do grupo de subalternizados, existem diferenças que colocam mulheres em condições mais inferiores do que a dos homens:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a constru-

ção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 66 - 67)

Como foi possível notar com o fragmento acima, em uma sociedade enraizada no colonialismo, sempre haverá desigualdade de gênero, estando a mulher negra na posição mais inferior. Porém, Paulina Chiziane e Elisabete Nascimento resistem vão de contra as imposições feitas sobre elas. Nesse sentido, parece-nos pertinente o que a teórica Grada Kilomba apresenta no capítulo intitulado *Tornando-se sujeito*: “Escrever, portanto, emerge como um ato político. (...) Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019 p. 28).

Portanto, as resistências das escritoras contribuem para a construção das resistências presentes nas obras. Seria essa mais um aspecto positivo da escrita feminina que, diferente do que foi produzido por homens durante muito tempo, não anula, não estereotipa, sequer silencia as vozes femininas dentro das obras.

### **As resistências nos versos de Paulina Chiziane e Elisabete Nascimento**

Como dito anteriormente, os poemas escolhidos para este estudo permitem a leitura de resistências que os corpos negros femininos precisam ter para existirem em uma sociedade estruturada pelo sistema colonizador. Além disso, veremos na produção literária dessas escritoras outro ponto interessante para o nosso estudo que é levantado por Djamilia Ribeiro: a criatividade como estratégia para que a mulher negra use o lugar de subalternidade de uma forma que a favoreça e ligue seus pensamentos a prática para externar sua realidade (RIBEIRO, 2017, p. 60).

Assim como fizemos anteriormente, começaremos analisando os versos de Paulina Chiziane. O poema *Grito de Mãe* compõe o livro *O canto dos escravizados* que, assim como a bíblia, tem seus capítulos nomeados como livros. São eles: *Livro I – Testamento*, *Livro II – Canto de dor e desespero* (este livro tem duas partes: *Eu, escravizado*, *canto e Canto de dor e saudade*); *Livro III – Canto de resistência*; *Livro IV*

– *Transcendência; Livro V – Canto de liberdade; Livro VI – À volta da fogueira; VII – Canto de esperança.*

O *canto dos escravizados*, composto por cento e cinco poemas, conta os percursos de africanos em África e também nas Américas durante a escravidão no período colonial, com o objetivo de reacender “a memória coletiva: a África jamais esquecerá os seus filhos” (CHIZIANE, 2018, p. 7). Nos versos que compõem a obra, é possível notar um diálogo entre o passado, o presente e o futuro. Uma das temáticas que vai perpassar por todo esse período é a resistência, como aparece no poema *Grito de Mãe* que encontra-se no *Livro II – Canto de dor e desespero*:

Sou a mãe África soprando em todos os horizontes  
 Procuo os meus filhos perdidos no tempo  
 Para onde foram?  
 Tento em vão seguir as suas pegadas  
 Procuo-os nos navios encalhados no mar  
 Até nas grutas mais profundas dos oceanos  
 Desesperada, choro e rezo: onde foram?  
 E aguardo que o céu me traga uma resposta

(CHIZIANE, 2018, p. 42)

O poema composto por oito versos que, em uma primeira leitura rápida, pode ser considerado simples e objetivo nos levou a fazer leituras pertinentes para este breve estudo e outras que não cabem nos limites de um artigo. A começar pelo título *Grito de Mãe* que chamou nossa atenção e, por isso, iremos fazer algumas observações sobre. Antes de passear pelos versos, notamos que o nome escolhido para intitular-lo é bem interessante, pois nos indica que há a presença de uma figura feminina que se expressa através do grito, ou seja, uma mulher que não aceita o silêncio.

Ao fazer a leitura, é possível compreender de forma mais ampla o que o título já anunciava. A figura materna antecipada pelo título apresenta-se no primeiro verso como “a mãe África” (CHIZIANE, 2018, p. 42) que, de acordo com a análise do título, grita “em todos os horizontes” (CHIZIANE, 2018, p. 42) para encontrar seus filhos. As primeiras palavras nos faz refletir que a palavra *Mãe*, que se encontra no título, foi escrita com a inicial maiúscula para fazer alusão a Mãe-terra que resistiu ao processo de exploração. Seguindo esse pensamento, nas literaturas africanas de língua portuguesa, quando

os países ainda lutavam para conquistar a independência, essa metáfora era bem comum, visto que

Dois pontos permanentes de apoio confundidos no mesmo significante simbólico: a mãe e a terra. O canto da mãe desemboca em sonhos, esperança e certeza, a canção da terra, revelando as figuras vivas da alienação quotidiana, as figuras da agressão exterior, enraízam um comportamento. (ANDRADE, 1975, p. 11)

Além dessa representação com a terra, podemos considerar essa Mãe como metáfora do continente africano, o que era muito recorrente nas poesias de José Craveirinha e Noémia de Sousa<sup>6</sup> por exemplo. A frequência da aparição da Mãe África “numa quantidade de poemas que invocam a terra natal ou ancestral em vôos emocionantes de devoção à Mãe-África ou Mãe-Negra. Neste nível de consciência a imagem da Mãe serve fins telúricos como o símbolo da fecundidade e da fidelidade às origens” (HAMILTON, 1981, p.97).

Interessante é observar que a imagem da Mãe África não é um elemento inédito, porém, Paulina Chiziane inova ao trazer para seu poema a voz materna do continente africano. Não se trata apenas de uma veneração como costumava a ser, mas também de promover o protagonismo para essa figura feminina que tanto sofreu com a colonização e, nos versos de Chiziane, demonstra que foi resistente e busca por seus filhos que foram arrancados. Pensar nisso, nos faz compreender o verso “Procuro-os nos navios encalhados no mar” (CHIZIANE, 2018, p. 42), em que fica evidente a referência aos navios negreiros que transportavam os africanos para outros continentes.

Partindo da ideia do corpo feminino como representação do território colonizado, podemos analisar também essa *mãe*, com a inicial minúscula que aparece no primeiro verso, como representação das escravizadas negras que tiveram seus corpos violados pelos exploradores durante o processo de colonização e foram impedidas de marternar. Segundo a pesquisadora Simone Schmidt, a “reflexão sobre o sentido de colonizar nos conduz a uma tradição do pensamento feminista que tem encontrado profundas relações simbólicas entre o território colonizado e o corpo das mulheres” (SCHMIDT, 2013, p. 229).

6. José Craveirinha e Noémia de Sousa foram escritores moçambicanos que marcaram a literatura do país com suas grandes e importantes poesias.

Relacionar essa discussão com o pensamento feminista, como sugere Schmidt, leva-nos a dialogar com o livro *Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo*, de bell hooks<sup>7</sup>. Sobretudo com o capítulo *O sexismo e a experiência das escravas negras*, onde a teórica mostra como o corpo da mulher negra foi objetificado para justificar os abusos sexuais que os brancos cometiam: “Na doutrina fundamentalista cristã, a mulher era figurada como sedutora sexual maléfica, quem trouxe o pecado ao mundo.” (HOOKS, 2018, p. 59-60); depois, a imagem da mulher branca passa ser “diametralmente oposta à anterior ... virtuosa, pura, inocente, não sexual.” (HOOKS, 2018, p. 62). Assim, a “passagem da imagem da branca pecadora e sexual para a de uma donzela virtuosa ocorreu em simultâneo com a exploração sexual em massa das negras cativas” (HOOKS, 2018, p. 63) e, na tentativa de explicar e esconder a violência sexual, passaram a dizer que as mulheres negras escravizadas é que escolhiam se prostituir.

Após as análises do poema *Grito de Mãe*, de Paulina Chiziane, pudemos notar que há mais de uma possível leitura de resistência, podendo partir do mais generalizados (*Mãe* como representação do solo, do continente africano e de Moçambique) para os mais específicos (mãe como metáfora dos corpos negros femininos que foram duplamente explorados). Agora, veremos como a resistência se apresenta nos versos afro-brasileiros.

O poema escolhido para dialogar com os versos moçambicanos compõe o livro *Máscara de flandres: em fragmentos*, de Elisabete Nascimento. A obra é formada por vinte e cinco poemas que fazem o leitor viajar pelas histórias e pelos relatos contados através da voz da poetisa de “alma irrequieta” (NASCIMENTO, 2018, p. 13). Durante a leitura, é evidente a denúncia que é feita sobre a situação da mulher negra moradora da periferia. As indagações provocam e levam o leitor a refletir sobre a escravidão que aconteceu e os vestígios que se tem dela até os dias de hoje.

Assim como ocorreu com o poema de Chiziane, de imediato, o título do poema, *Máscara de flandres*, faz com que questionemos sobre

7. bell hooks é professora, filósofa e intelectual negra americana. Seu nome de nascimento é Gloria Jean Watkins, e seu pseudônimo, inspirado no nome de sua bisavó materna, é escrito em letras minúsculas com a finalidade de transferir a atenção da figura autoral para as ideias de seus textos.

qual perspectiva os versos de Nascimento irá abordar, já que máscara de flandres era um objeto de tortura que impedia a fala e a alimentação. A partir disso, imagina-se que uma descrição de tortura será a temática do poema; porém, a autora inova ao colocar em sua escrita uma forma direta e a voz feminina para falar e denunciar a escravidão que aconteceu e que ainda acontece sobre o corpo da mulher negra. Vejamos as duas estrofes iniciais:

Queres dizer o que devo dizer?  
 Queres dizer como devo viver sem incomodar você?  
 E lavar, passar, cozinhar e ainda ninar, como ama de leite, teus bebês?  
 Queres dizer por que devo existir  
 Mas não persistir e nem insistir em Ser,  
 Depois de calar-me à custa de flandres?

(NASCIMENTO, 2018, p. 17)

A escrita do poema é estruturada por perguntas diretas. A voz lírica não denuncia a opressão de forma implícita, é uma linguagem clara e ininterrupta. Ao fazer a leitura das estrofes acima, entendemos que o título da obra vai além da representação de um instrumento de tortura física; ele representa uma opressão psicológica, uma maneira de silenciar as mulheres negras e fazer delas seres subalternizados. As perguntas revelam a subserviência, a escravidão e a condição humilhante da mulher negra que era – e ainda é – oprimida de diversas maneiras. É possível notar isso no verso “E lavar, passar, cozinhar e ainda ninar, como ama de leite, teus bebês?” (NASCIMENTO, 2018, p. 17), onde ficam evidentes a “falta de direito à subjetividade e a interrupção da vida em família. Aliás, as famílias escravizadas não têm direito à subjetividade, uma vez que são tidos como coisa, sendo vendidos como mercadoria” (NASCIMENTO, 2013, p. 34).

O poema vai levantar críticas à ação colonizadora, que impedia qualquer manifestação linguística, cultural ou religiosa do escravizado. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon frisa que o preconceito e a má aceitação do negro são problemas que foram construídos socialmente e são mecanismos utilizados para manter um sistema socialmente desigual. A poesia apresenta essa repressão nas seguintes estrofes:

Queres dizer o que devo pensar  
 E me impor a alvura do Norte, a caligrafia de teus versos  
 E demonizar o Padê, o Agueré e o Alujá: comida e dança de  
 Orixá,  
 Depois de calar-me à custa de flandres?  
 Queres dizer que não devo escrever meus poemas negros,  
 Nem cantar pra Oiá nas noites de Lua azul e de Xirê,  
 Que devo esquecer de Leopoldo no Congo  
 E Diogo, o cão, de suas misérias e barbáries,  
 Depois de calar-me à custa de flandres?  
 Queres dizer para eu crer na tua invenção do meu Ser,  
 De ser eu mesma a culpada de meus infortúnios  
 E sevícias em meu corpo de memória esgarçado por ti,  
 Que devo assumir que me fiz cativa,  
 Herdeira de Cam amaldiçoado de Noé,  
 Depois de calar-me à custa de flandres?

(NASCIMENTO, 2018, pp. 17-18)

Possível é notar que o poema não retrata uma experiência particular do eu lírico ou da escritora, mas trata-se de algo sistemático e estrutural dentro da sociedade, realidade comum de muitas mulheres negras. Sendo assim, compreendemos que A obra apresenta diversas resistências, como as que teoriza María Lugones e explica que “podemos pensar sobre as resistências íntimas e diárias” (LUGONES, 2019, p. 358) que referem-se ao “entrelaçado da vida social que acontece entre as pessoas que não estão assumindo papéis representativos” (LUGONES, 2019, p. 359).

Em *Intelectuais negras*, bell hooks aborda os obstáculos que a mulher negra encontra ao ser intelectual, e a dificuldade que essa mulher tem de reconhecer a utilidade do trabalho intelectual, pois ainda está com a ideia enraizada de que tarefas domésticas são prioridades, e a sociedade sexista ainda propaga os estereótipos da mulher negra; assim, hooks constata que:

A insistência cultural em que as negras sejam encaradas como empregadas domésticas independentemente de nosso status no trabalho ou carreira assim como a aceitação passiva desses papéis pelas negras talvez sejam o maior fator a impedir que mais negras escolham tornar-se intelectuais. (HOOKS, 1995, p. 470)

O poema *Máscara de flandres* trará essa problemática em seus versos. A voz lírica, assim, no decorrer de toda a obra, demonstra

resistência e que não aceitará mais carregar a imagem de mulher negra estereotipada, ora tida como objeto sexual ora vista como aquela que é incumbida de todas as tarefas domésticas e as de limpeza. Percebe-se essa negação da voz lírica nos seguintes versos:

Se não repito em meu corpo tuas selas:  
 Mulata gostosa e fogosa,  
 Colocas-me em cela: cabelo ruim.  
 Queres dizer como devo pulsar, vibrar e ouvir, vestir-me e sonhar, coser e cozer e gozar

(NASCIMENTO, 2018, p. 19)

No decorrer da leitura do poema, foi possível notar que a voz lírica é angustiada; temos a sensação de que ela fala sem pausas. A voz feminina não abre espaço para que o interlocutor responda suas indagações. Na verdade, seus questionamentos não parecem procurar respostas e sim desabafar, denunciar e revelar todas as opressões vividas, ou mesmo como perguntas retóricas que podem indicar que, não cabe ao opressor impor o que a voz negra feminina deve, de fato, dizer.

Elisabete Nascimento inaugura uma nova dicção, ao conseguir denunciar a condição da mulher negra por meio das indagações, ao mesmo tempo em que mostra uma voz de resistência, uma voz plural que representa todas as mulheres negras escravizadas e exploradas, mulheres negras que se opõem ao sistema opressor que dominou por muito tempo.

### **Considerações finais**

Após as reflexões levantadas, notamos que os poemas de Paulina Chiziane e de Elisabete Nascimento utilizaram como estratégia os questionamentos feitos pelas vozes líricas femininas para representar e denunciar as violências físicas e psicológicas que são condicionadas à mulher negra moçambicana e à mulher negra afro-brasileira. Mais uma vez, nos voltamos a contribuição de Djamilia Ribeiro e concordamos com a ideia que: “a reflexão fundamental a ser feita é perceber que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida” (RIBEIRO, 2017, p. 43).

Vimos, ao longo desse estudo, que a luta pela existência é o que motiva as escritoras a serem persistentes e continuarem a produzir as obras empenhadas na emancipação das mulheres. No artigo *Eu, mulher... por uma nova visão de mundo*, de Paulina Chiziane, essa dedicação da escritora moçambicana fica bem claro, quando afirma:

Olhei para mim e para outras mulheres. Percorri a trajetória do nosso ser, procurando o erro da nossa existência. Não encontrei nenhum. Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e incompreensão que se erguia à minha volta. A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afectivo para que o mundo as veja, as conheça e reflita sobre elas (CHIZIANE, 1994, p. 16).

Esse, além dos quais já foram abordados aqui, é um dos aspectos que aproxima Paulina Chiziane e Elisabete Nascimento. Ambas demonstram vontade de estimular as pessoas, sobretudo as mulheres negras, a serem resistentes, e, através de suas escritas denunciam a subserviência, a escravidão e a condição humilhante da mulher negra que era – e ainda é – oprimida de diversas maneiras. E foi possível notar que os versos de resistência e insubordinação permitem o protagonismo da mulher negra na literatura e na história.

Portanto, verificamos, a partir do estudo comparativo entre o poema *Grito de Mãe*, de Paulina Chiziane e *Máscara de Flandres*, de Elisabete Nascimento que a leitura desses versos é necessária, não só apenas para o público feminino, como também para todos. As obras proporcionam um diálogo entre a história e a literatura de Moçambique e do Brasil. E, além disso, a resistência das escritoras que, certamente, lutam contra as discriminações de uma sociedade patriarcal e continuam a escrever. Nesse sentido, através das resistências aqui apresentados, vimos que a mulher negra subalternizada pode e fala, e, dessa maneira, ocupa os lugares de fala por meio da (re)existência.

## Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.
- CHIZIANE, Paulina. *O canto dos escravizados*. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.
- CHIZIANE, Paulina. Paulina Chiziane: As diversas possibilidades de falar sobre o feminino. Entrevista com Rosália Estelita Gregório Diogo. In: *Paulina Chiziane: vozes e rostos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris Ltda, 2013. pp. 361-370.
- CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo*. In: AFONSO, Ana Elisa de Santana (Coord.). *Eu, mulher em Moçambique*. República de Moçambique: Comissão Nacional para a UNESCO em Moçambique e Associação dos Escritores Moçambicanos: 1994.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. 2 ed. Tradução de Alexandre Pomar. Porto: Paisagem, 1975.
- HAMILTON, Russell G. *Literatura africana-literatura necessária-I Angola*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- HOOKS, bell. *Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo*. Trad. Nuno Quintas. 1. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.
- HOOKS, bell. *Intelectuais negras*. Revista Estudos Feministas, Rio de Janeiro, IFCS/UERJ, PPCIS/UERJ, vol. 3, n. 2, pp. 464-478, 1995.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: *Pensamentos feministas: conceitos fundamentais*. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- NASCIMENTO, Elisabete. *Diário de bordo do almirante negro*. 1. ed. Rio de Janeiro: MR Bens, 2011.
- NASCIMENTO, Elisabete. *Literatura e Ciências Sociais: ativismo negro-feminino na obra Becos da Memória de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2013.
- NASCIMENTO, Elisabete. *Luíza e Babi e o Mistério do Lago de Onira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mozerart Edições, 2018.

- NASCIMENTO, Elisabete. *Máscara de flandres em fragmentos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mozerart Edições, 2018.
- SCHMIDT, Simone Pereira. Corpo e terra em O alegre canto da perdiz. In: *Paulina Chiziane: vozes e rostos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris Ltda, 2013. p. 229 -247.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- Entrevista sobre João Cândido concedida ao programa Ciências e Letras do Canal Saúde em parceria com a Fio Cruz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h2uVssgiDGA&t=600s>. Acesso em: 20 dez. 2019.

## A trilogia da inquietude e os animais na obra de Ana Cecília Carvalho

Filipe Amaral Rocha de Menezes (UFMG) <sup>1</sup>

*Sob a luz da tarde que caía, Carla e o inseto continuaram se olhando, porque a beleza das coisas vivas talvez valesse a pena.*

“O pacto”<sup>2</sup>

*Na manhã seguinte, ao sair para o trabalho, eu o encontrei na pequena escada que dá para a varanda. Ele olhou para mim com muito interesse, colocando-se de pé como fazem os guaxinins.*

“O conflito”<sup>3</sup>

Nas duas epígrafes, ambas retiradas do livro *O foco das coisas e outras histórias*, de Ana Cecília Carvalho, destaca-se a referência ao ato de olhar entre pessoas e animais. Olhares que se cruzam revelam uma interação aparentemente corriqueira, mas repleta de sentidos e significados. Embora cotidianas, as relações causam ainda permanente incômodo, devido às suas diversas impossibilidades de completude, num clima de desconforto, insegurança e inquietação.

Em “O pacto”, o leitor pode vislumbrar um sentimento, uma empatia entre a personagem Carla e o “pequeno inseto verde, fino como uma folha”. Talvez um daqueles grilos verdes, popularmente chamados de “esperança”, ditos como portadores da sorte. Sua presença involuntária, capturada em uma rede de filó, aprisionada em uma jarra de vidro, é colocada sob o escrutínio da mulher. O clímax se aproxima quando o animal, encara sua captora, num pacto de não agressão firmado e apreendido, pelo leitor, a partir dos “grandes olhos transparentes” do inseto.

1. Graduado em Administração (UFJF), Mestre em Letras: Estudos Literários (UFMG), Mestre em Administração Pública (FJP), é doutorando em Letras: Estudos Literários na UFMG.
2. CARVALHO, Ana Cecília. *O foco das coisas & outras histórias*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2019a, p. 79.
3. CARVALHO, 2019a, p. 86

No outro conto, “O conflito”, um animal muito assustado é preso dentro da residência do narrador que, finalmente, havia descoberto qual era a praga que estava invadindo sua casa. O momento do olhar – quando se encaram, invasor e invadido – e a interação provocada pelo face a face mudam a energia desse encontro, de receio e de repulsa para empatia, quando o narrador pergunta gentilmente: “Veio para o café da manhã?”.

Esses dois contos revelam como os animais, em diversos contextos, interagem com personagens humanas. Presenças marcantes na obra de Ana Cecília Carvalho, eles deixam vislumbrar a empatia e, sobretudo, a possibilidade de superação de conflitos entre as espécies.

Os animais, na obra da escritora, podem ser vistos, assim, como um bestiário ou coleção. Nesta comunicação, recorto alguns deles para analisar suas incidências, principalmente, em seus últimos livros, publicados como uma trilogia. Vislumbro nesses textos uma poética da inquietude, à medida que elaboram um sentimento perturbador, que assombra os personagens, sejam eles humanos ou animais. De forma mais ampla e singular, essas referências trazem também ao leitor a presença inquietante de importantes textos da literatura contemporânea.

Em depoimento publicado na revista *Arquivo Maaravi*, sobre o fazer poético, Ana Cecília Carvalho lamenta que é impossível concebê-lo como algo fantástico, oriundo de um poço mágico de inspirações.<sup>4</sup> Entretanto, essa constatação mantém algumas questões ainda em suspensão de como funcionaria esta “química dos ingredientes do ‘caldeirão’”, que é a literatura, isto é, como esses elementos, em quais pesos e medidas, se combinariam para resultar no poético e no literário. Apontando alguns caminhos, a autora conclui que o texto seria, assim, uma organização de uma realidade extraliterária, a princípio sem sentido, a qual, a duras penas, os escritores tentariam dar forma ao que não tem forma, como afirma:

4. CARVALHO, Ana Cecília. A criação do texto literário: modos de escrever. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 13, n. 25, p. 276-284, 2019.

Esse esforço se inicia como uma tentativa de restauração, de recomposição, em seguida à vivência de sem-sentido ou vazio que pode se seguir a uma perda, ou à experiência de ausência, de algo que se calou e se foi, ou que faltou, por exemplo.<sup>5</sup>

Dessa carestia, perda ou ausência como precedentes ao processo de recomposição ou restauração, surge a inquietação, o incômodo necessário ao fazer literário, a sua força propulsora.

Segundo os dicionários Houaiss e Caldas Aulete, a palavra “inquietação”, do latim *inquietatio*, é o mesmo que inquietação. Nas acepções do Caldas Aulete e seus exemplos, seria:

- 1) Estado do que se acha inquieto, agitado: A inquietação do mar.
- 2) Estado de desassossego que impede a paz, o repouso, o cumprimento de um dever etc.; agitação, nervosismo: Sentia uma inquietação que não o deixava trabalhar.
- 3) Estado que revela inquietação moral ou intelectual: Vivia imerso em inquietações filosóficas.

Esse curioso estado, uma agitação, natural do ser humano que poderia ser uma perturbação, constitui-se afinal na força que o faz movimentar, investigar, escrever, ou pode também o impedir, roubando-lhe a paz necessária, a concentração.

O inquieto procura o conforto ao seu incômodo, daquilo que não o deixa descansar em paz. Nesta trilogia é possível sentir um constante descontentamento permeando os livros, e esse desconforto já é presente na obra de Carvalho em textos anteriores. Em *Uma mulher, outra mulher*, de 1993, no conto “Tartarugas”, o narrador inicia o texto com uma estranha negativa, uma queixa à mulher que persegue:

Não sei porque me veio agora essa ideia de você tomando banho, Renée, demora um pouco a ver o seu rosto debaixo da espuma, mas posso adivinhar, assim como quando você deita seu braço no frio do mármore e boceja. Posso ver quase nitidamente. É semelhante à ocasião na qual estamos juntos, eu acabando de me barbear, sabendo como estou ficando velho, e você se espreguiçando, cheia de um sono melado, onde você se afoga, nessas areias maldições que te levam e me destroem.<sup>6</sup>

5. CARVALHO, 2019, p. 3.

6. CARVALHO, 1993, p. 60.

Obcecado pela mulher, fica confuso, não sabe o que comprar em seu aniversário, fica repetindo seu nome muitas vezes, analisando-o. Imagina-a em cenas fantásticas, protagonizadas por ela: a mulher virando tartarugas de pernas para cima para morrerem ou quando ela prende pássaros no “banheiro a noite toda, para que ninguém em casa dormisse” e fossem obrigados a escutar seu canto em uníssono aos deles.<sup>7</sup> Nessa complexa fixação por uma enigmática Renée, em um angustiante cenário, os animais estão ali para compor um ambiente tão perturbador quanto a própria aparente compulsão do narrador.

A “Trilogia da inquietude” é composta pelos livros: *Os mesmos e os outros: o livro dos ex*, publicado em 2018; *O foco das coisas e outras histórias*, de 2019, e *A memória do perigo*, também de 2019.

Nessa trilogia, os animais aparecem como efetivos elementos das narrativas. Eles não são meros acessórios, mas compõem, em sua diversidade, a zoopoética da escritora. Dessa forma, seus textos fariam parte do que a crítica passou a designar de zooliteratura, ou seja, quando escritores incluem animais em suas obras, e, de acordo com Maria Ester Maciel, nesses textos, os bichos são:

como sujeitos, seres dotados de inteligência, sensibilidade e saberes sobre o mundo, como também exploram literariamente e sob diversas perspectivas, as relações entre humanos e não humanos, humanidade e animalidade.<sup>8</sup>

Como parceiros de uma jornada, os animais nesta literatura são efetivas personagens, em tentativas, pelos autores, de interpretação de como funciona sua rede de sentimentos.

Segundo John Berger, no prólogo “*Why look at animals?*” do livro *About looking*, os animais teriam entrado na imaginação mítica humana como mensageiros e promessas, posteriormente, com um sentido utilitário, como carne, couro, chifres.<sup>9</sup> Embora, tal como os seres humanos nasçam, sejam sencientes e mortais, eles são diferentes do homem em suas capacidades físicas, seus hábitos, seu tempo.

A respeito do olhar, de homens e animais, Berger avalia:

7. CARVALHO, 1993, p. 62.

8. MACIEL, Maria Ester. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 23.

9. BERGER, John. *About looking*. New York: Vintage International, 1980.

Os olhos de um animal quando pousam sobre o olhar de um homem são atentos e desconfiados. O mesmo animal pode muito bem olhar para outras espécies da mesma maneira. Ele não reserva um olhar especial para o homem. Mas para nenhuma outra espécie, exceto o homem, a aparência do animal é reconhecida como familiar. Outros animais são pegos pelo olhar. O homem, se dá conta de si mesmo, devolvendo o olhar.<sup>10</sup>

Ao observar o animal, o homem estaria, para o filósofo, olhando para si como diante de um espelho. O medievalista Bruno Roy, que estudou os bestiários, antigos compêndios sobre bestas, feras, monstros, lembra que os animais ali inscritos nesses manuais, com suas características maravilhosas eram, na verdade, pontos de partida, ou pretextos para que o homem se conhecesse mais profundamente.<sup>11</sup> Assim, além das comparações com animais reais, toda uma fauna fantástica fora inventada para dar conta da complexidade humana. A literatura, como herdeira direta desses textos sobre animais no contexto medieval, continua essa tradição no seu dever ficcional, reinventando-os e reescrevendo-os, desde aquela época à contemporaneidade.

Na trilogia de Ana Cecília Carvalho, além da presença quase sempre inquietada da relação homem/animal, outros aspectos parecem contribuir para a perturbação de uma leitura, talvez ingênua, das histórias. A narrativa curta dos contos reunidos nos dois primeiros livros, assim como nos concisos capítulos do romance *A memória do perigo*, que fecha a série, é um deles. As pequenas histórias, como a dobra de uma navalha, se fecham num golpe cortante, revelando finais que podem surpreender e permanecer assombrando o leitor após o fim da leitura.

Em *Formas breves*, Ricardo Piglia afirma que o conto encerra em si duas histórias. Uma se apresenta visível, no primeiro plano, e outra que se constrói em segredo, narrado de um modo elíptico e fragmentário. Sendo assim, ele afiança: “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.”<sup>12</sup>

10. BERGER, 1980, p. 4 e 5.

11. ROY, Bruno. La belle e(s)t la bête - aspects du bestiaire féminin au moyen âge. *Étude françaises*, v. 10, n. 3, agosto/1974.

12. PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 89 e 90.

Esse elemento secreto que pertence ao campo das inquietações, põe em jogo o que se apresenta, na superfície, como desconhecido ou “infamiliar”, como queria Sigmund Freud. No entanto, num segundo nível, irrompe, quase sempre angustiante, a história íntima, pessoal ou familiar. O sentimento de desconforto é imane em toda a trilogia. Em detalhes ou pormenores, o incômodo do recalçado põe sob suspeita elementos do cotidiano, histórias que aparentemente simples, fazem emergir, de um abismo quase intocável, medos, angústias, lembranças.

Outra estratégia ficcional a ser mencionada é o uso das muitas epígrafes do desconhecido pensador Armand Lancestrong, presente em cada um dos livros e em alguns contos. Os trechos citados contêm sarcasmo e ironia, como uma falsa segurança de alguém que sabe algo a mais do que seus iguais. Os aforismos desse ignoto autor surgem como prenúncios de angustiadas cenas, como, por exemplo, a epígrafe de *Os Mesmos e os Outros*, que sentencia: “um livro não se faz sem suas vítimas”.<sup>13</sup>

Nesse livro, paira a sugestão de relacionamentos desastrosos, desde a fotografia escolhida para a capa.<sup>14</sup> A imagem de um cão no meio da rua, sob forte chuva, talvez à espera de seu dono, ou quem sabe, de um ex-dono, traduz, de forma implacável, a forma como os seres, sejam animais ou homens, serão expostos na narrativa. No título, as palavras “mesmos” e “outros”, comumente utilizadas para se referir a antigos relacionamentos, são denominações também de facções que estão em guerra. Uma distopia, portanto, pode ser entrevista nas histórias narradas, ou seja, numa realidade engendrada como única, mas que, paralela, instaura um mundo líquido, que se desfaz, continuamente encharcado pela chuva.

Para Lyslei Nascimento, esse livro se inscreve numa tradição de “textos-enigmas” como os de Jorge Luis Borges, Franz Kafka e Carlos Drummond de Andrade.<sup>15</sup> Estes fazem emergir, da escrita, galerias subterrâneas ou, paradoxalmente, pontes sobre abismos, cada vez mais profundos, que questionam as certezas do leitor. A estratégia de fazer ouvir, ainda que em sussurro, as várias camadas

13. CARVALHO, 2018, p. 7.

14. Foto de capa, Jerry Lara / San Antonio Express-News/ZUMA.

15. NASCIMENTO, Lyslei. Histórias de perdas e danos: sem concessões. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, p. 274-276, 2018.

narrativas que se acomodam subjacentes a um aparente texto visível, deixa entrever as invisibilidades que inquietam e fazem acordar o leitor. Como lembra Piglia, “o mais importante nunca se conta”. Sendo assim, as histórias tecidas no subterrâneo do texto seriam construídas com o não dito, a alusão.<sup>16</sup>

A imagem do cãozinho da capa reaparece como ilustração ou iluminura que, estilizada, marca o fim de cada uma das narrativas, e vai desbotando até o fim do livro. Além disso, o animal, símbolo da fidelidade, surge em dois contos, nos quais, embora tratem de famílias diferentes, seus cães têm o mesmo e emblemático nome: Fidel. No primeiro, de título homônimo, o narrador revela o sofrimento do cão com sua separação da mulher.<sup>17</sup> Esses momentos são relatados pelo marido quando ele vai ao apartamento onde o casal vivia para buscar sua mudança e percebe as reações de seu cão:

Fidel continuava a me evitar. Notei que a vasilha de ração, que costumava estar vazia àquela hora da manhã, estava cheia. Ele não tinha tocado na comida. Fui até a geladeira, de onde busquei uma fatia de presunto, que ele nunca recusava. Mas ele não deu a mínima quando a ofereci. Continuava a me evitar, quando eu tentava acariciar seu pelo. Pior. Numa clara demonstração de que estava magoado comigo, saiu da sala e foi se deitar na lavanderia. Fui atrás dele. “Fidel”, eu disse. “Vamos lá, rapaz! Você precisa entender que...” Eu me peguei dizendo. Mas Fidel me deixou falando sozinho. Virou de costas para mim, ignorando-me por completo. Daí a pouco notei que ele parecia dormir, o focinho escondido entre as duas patas dianteiras. Voltei para a sala, sentindo-me desolado e impotente.<sup>18</sup>

Após contar a história do cão, desde quando foi adotado de um abrigo, é possível perceber uma relação que está se desfazendo na trama, além da do casal. O personagem está rompendo também com o animal, que, numa reação tipicamente humana, tenta ignorar aquele que rompe o vínculo, para se proteger. Ao atribuir sentimentos e comportamentos quase humanos ao cão, o narrador revela o duplo abandono, sem dar importância à consequência do partir.

16. PIGLIA, 2004, p. 91-92.

17. CARVALHO, 2018, p. 37.

18. CARVALHO, 2018, p. 38.

Já decidido pela separação, ele percebe a dificuldade de se separar também do animal.<sup>19</sup>

A desagradável reação desse cão é oposta ao comportamento do outro Fidel, do conto “A ex-casa”.<sup>20</sup> Numa família que aos poucos se despedaça, o animal ultrapassa a morte dos donos, restando como parte da herança. Sua fidelidade desloca o cão de um estado de coisa herdada, para um papel de protagonista da trama. O filho, diante do inventário, afirma que todas as peças elencadas foram testemunhas de sua história.<sup>21</sup> No entanto, Fidel é a única testemunha desse passado, agora também descartado, abandonado como cão da imagem da capa.

O olhar de testemunha do cão interliga-se com o de outros animais na obra de Ana Cecília Carvalho. No segundo livro da trilogia, *O foco das coisas e outras histórias*,<sup>22</sup> no conto “O foco das coisas”,<sup>23</sup> um gato surge por detrás de um quiosque e troca olhares com Irma, a protagonista, como a pedir algo. No entanto, ele desaparece tão logo é fotografado por ela, o que motiva uma maldição proferida por seu dono: “Devolva o meu gato ou mando você para o deserto, de onde você não vai mais sair.”<sup>24</sup> Entre olhos e olhares, de homens e de animais, o leitor é atravessado por narrativas que provocam o desconforto, na medida que expõem as fraturas marcadas por transtornos e por desassossegos.

Nessa coletânea, os textos estão organizados em sete seções, cada uma delas ilustradas por fotografias desfocadas, sombras ou abstrações que contribuem para a contínua sugestão da inquietude.<sup>25</sup> Numa seção denominada “Bichos”, como um pequeno bestiário, seis narrativas, num tom levemente fabular, fazem animais e homens se confundirem.

No conto “Alfredo”, por exemplo, o narrador lê para o seu gato, histórias de outros felinos: Sardanápalo, de João Alphonsus de Guimaraens, e o gato preto emparedado de Edgar Allan Poe.<sup>26</sup> Esses animais, de pelagem negra, estão associados à má sorte, como

19. CARVALHO, 2018, p. 42.

20. CARVALHO, 2018, p. 91.

21. CARVALHO, 2018, p. 94.

22. CARVALHO, 2019a.

23. CARVALHO, 2019a, p. 17.

24. CARVALHO, 2019a, p. 18.

25. Créditos das fotos: Leonardo Tafuri. CARVALHO, 2019a.

26. CARVALHO, 2019a, p. 81.

“feiticeiras disfarçadas”. No conto de Guimaraens, o bichano de pomposo nome de rei assírio, ao ser deixado à míngua, resolve voltar à caça dos ratos que infestavam uma república de estudantes em Ouro Preto, mas é morto pelo dono.<sup>27</sup> No conto de Poe, a violência exercida sobre o animal, mesmo após ser tão companheiro e dotado de inteligência, revela o lado sombrio do homem, incontido, perturbado.<sup>28</sup> Em “Alfredo”, Carvalho intercala o registro da inquietante inteligência do animal com suas rondas, quando nunca se sabe se ele vai voltar. Ele não precisa de um dono ou de uma casa, por isso, é dado ao desapego, uma qualidade classificada pelo narrador como um mistério a ser decifrado, ou uma lição a ser aprendida.

No microconto “Dorso”, a epígrafe de Juan Ramón Jiménez traz para o leitor as notícias das andanças, dores e alegrias do poeta e de seu burrinho pela paisagem andaluza.<sup>29</sup> No texto, aquele que carrega no dorso “o peso do homem sentado” se diz cansado. “Ninguém percebe a lágrima na sua gota de suor”, afirma o narrador sobre a triste figura. Embora a descrição do animal leve o leitor a crer que seja um burro, não há, diretamente, nenhuma menção explícita.

Além disso, a fotografia de um burro ilustra a capa do livro que se repete na página que antecede a seção “Bichos”. A imagem desconcertante e desfocada. O animal posicionado atrás de um monte de pedras e de uma rede. Essa condição pode ser vista como uma barreira, a que invisibiliza o animal na percepção humana. De acordo com o narrador: “Há muito ele desistiu, e agora segue adiante, por um pouco de feno, um pouco de água”<sup>30</sup>. Esse trecho lembra outro soturno burrinho, o de Primo Levi, no poema “Segunda-feira”. Diz a voz lírica: “Ou talvez um burro de carga./ Está preso entre duas barras / E não pode olhar para o lado. / Sua vida é só caminhar”<sup>31</sup>. Ou, por outra perspectiva, o valente Sete-de-Ouros, “O burrinho pedrês”, de Guimarães Rosa.<sup>32</sup>

27. ALPHONSUS, João. *Contos e Novelas*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1965.

28. POE, Edgar Allan. Gato preto. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001

29. CARVALHO, 2019a, p. 83. JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero e eu*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

30. CARVALHO, 2019a, p. 83.

31. LEVI, Primo. *Mil sóis – poemas escolhidos*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019, p. 29.

32. ROSA, João Guimarães. *O burrinho pedrês*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

Nos dois contos que fecham a seção “Bichos”, os animais estão numa posição de dependência diante do homem. Em “Infância”, como uma recordação, a história começa com a imagem do avô lançando um anzol.<sup>33</sup> O peixe fígado assusta o protagonista com sua agitação. Com sua boca que abre e fecha em busca de ar, ele atormenta o menino como se estivesse pedindo socorro. No conto “Falar pelas tartarugas”, uma mulher reflete sobre a sobrevivência a partir de uma caminhada na praia e a visão de uma fileira de tartarugas descendo pela areia até o mar após a desova.<sup>34</sup> Em ambos os contos, os animais se dispõem ao papel da reflexão, pelo simples fato de existirem e tentarem manter sua existência, o que preenche de perplexidade a conclusão do narrador: “Logo, a superfície da água, tal como a vida, começaria a se turvar.”<sup>35</sup>

No último livro da trilogia, o romance *A memória do perigo*, narram-se transtornos provocados por um pássaro de um olho só, ou delírios de uma mente em confusão de um homem assombrado por um desconhecido perigo eminente.<sup>36</sup> Narrado por Xavier, um diálogo se desenrola, com um suposto Robert, expondo confrontos, acusações, faltas. Esse narrador permanece num estado de acossamento, sobressaltado, reativo a qualquer revés que lhe acontece, culpando o outro por tudo. Nessa intrigante narrativa, vozes de uma mente em delírio criariam talvez ilusões, as quais o protagonista tenta em vão compreendê-las.

Dentre as várias imagens de animais presentes na história, o desconcertante pássaro de um olho só perturba personagem e leitor. Na capa do livro, um pássaro preto como um corvo, em pleno voo se desfazendo em fumaça, sugere a fúria da bizarra ave caolha que se bate contra a vidraça da casa.<sup>37</sup> Esse pássaro, sinal de mau agouro, é violento e tenta entrar a qualquer custo, deixando, ali, suas marcas: “os cacos de vidro, as penas, as garras, o bico e o sangue”, os quais Xavier procura limpar antes que uma visita as veja. Essa cena alude à insistência que, desde Edgar Allan Poe, assombra, intertextualmente, os leitores.

33. CARVALHO, 2019a, p.89.

34. CARVALHO, 2019a, p. 91.

35. CARVALHO, 2019a, p. 90.

36. CARVALHO, 2019b.

37. CARVALHO, 2019b, p. 48.

Numa trama labiríntica, o personagem se interpela confuso: “Agora é noite e começo a ficar inquieto. Tudo isso aconteceu ou apenas imaginei?”<sup>38</sup> Amedrontado, Xavier está sempre desconfiado de sua própria sanidade e, ao se colocar em contato com outras pessoas, tem a permanente impressão de já conhecê-las de algum lugar, de algum outro tempo<sup>39</sup>. Outra obsessão do protagonista são os animais aos quais teria sido interpelado pela mulher que lhe visita periodicamente. Nos momentos de maiores inquietações do homem, os sons de animais envolvem a cena, como quando abre uma espécie mágica de caixa de som, de onde “gritos e uivos se espalharam como uma sinfonia, na falta de uma palavra melhor para descrevê-los”, ou como no momento que se sente apreensivo por desapontar a mulher e ouve “pior agudos de um pássaro. Algo em todos eles me parece vagamente familiar”<sup>40</sup>. Talvez sejam os mesmos sons emitidos pelo pássaro de um olho só, porém, permanecem desconhecidos, completando a inquietação do tenso ambiente da trama: os animais passam a estado, mitificado, elaborados como fantasmas em permanente perseguição ao protagonista, mentalmente perturbado.

Conforme Lyslei Nascimento e Mariângela Paraizo, sobre a tensão que envolve a trilogia de Carvalho: a “sensação de perigo que espreita o personagem faz com que o leitor duvide dos perigos reais e imediatos descritos no texto [...] Com parcas e duvidosas informações, cabe ao leitor tatear, como quem não vê bem, as páginas que bruxuleiam e produzem outras sombras”.<sup>41</sup>

Os animais surgem, assim, na trilogia da inquietude, de Ana Cecília Carvalho, como um exercício de empatia, mas também como um texto que, de alguma forma, tenta flagrar o desconforto diante do qual o leitor não pode passar impunemente. Tanto o cão, quanto o gato, o corvo, ou o burrinho e o peixe e até o pequeno grilo, preso à rede de filó, impõem à narrativa um outro ritmo, não afeito a grandiosidades. Ao contrário, como infravozes, eles sussurram ao leitor a frágil condição humana.

38. CARVALHO, 2019b, p.40.

39. CARVALHO, 2019b, p. 19, 23, 36, 64, 72, 75, 81, 83.

40. CARVALHO, 2019b, p. 24-25, 73.

41. NASCIMENTO, Lyslei; PARAIZO, Mariângela. Com a palavra, uma trilogia inquieta dos sentidos. *Letras*, Ed. 60, 7/out/2020.

## Referências

- ALBERGARIA, L. Em 'A memória do perigo', Ana Cecília Carvalho investiga o avesso da aventura humana. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 nov. 2019. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2019/11/02/interna\\_cultura,1097798/em-a-memoria-do-perigo-ana-cecilia-carvalho-investiga-o-avesso-da-a.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2019/11/02/interna_cultura,1097798/em-a-memoria-do-perigo-ana-cecilia-carvalho-investiga-o-avesso-da-a.shtml).
- ALPHONSUS, J. *Contos e Novelas*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1965.
- BERGER, John. *About looking*. New York: Vintage International, 1980.
- CARVALHO, A. C. A criação do texto literário: modos de escrever. *Arquivo Maaravi*: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, v. 13, n. 25, p. 276-284, 2019.
- CARVALHO, A. C. *A memória do perigo*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2019b.
- CARVALHO, A. C. *O foco das coisas & outras histórias*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2019a.
- CARVALHO, A. C. *O livro neurótico de receitas*. Belo Horizonte: Oficina de Arte & Prosa, 2012.
- CARVALHO, A. C. O processo de criação na produção literária: um depoimento. *Psicologia: ciência e profissão*, Brasília, v. 14, n. 1-3, pp.4-9, 1994.
- CARVALHO, A. C. *Os mesmos e os outros: o livro dos ex.* 2ª ed. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2018.
- CARVALHO, A. C. *Uma mulher, outra mulher*. Belo Horizonte: Lê, 1993.
- JIMÉNEZ, J. R. *Platero e eu*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- NASCIMENTO, L. Histórias de perdas e danos: sem concessões. *Arquivo Maaravi*, Belo Horizonte, v. 12, n. 22, p. 274-276, 2018.
- NASCIMENTO, L; PARAIZO, M. Com A Palavra, Uma Trilogia Inquieta Dos Sentidos. *Letras*, Ed. 60, 7 out. 2020. Disponível em: <http://letras.cidadescriativas.org.br/2020/10/17/com-a-palavra-uma-trilogia-inquieta-dos-sentidos/>.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, E. A. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.
- ROSA, J. G. *O burrinho pedrês*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- ROY, B. La belle e(s)t la bête - aspects du bestiaire féminin au moyen âge. *Études françaises*, Montreal, v. 10, n. 3, ago. 1974.

## **A sororidade em *A ponta do silêncio*, de Valesca de Assis (2016): uma análise feminista das personagens femininas**

Jaísa Girardi Morais (PUCRS) <sup>1</sup>

### **Considerações iniciais**

Este artigo é fruto de um trabalho de conclusão de curso e tem por objetivo analisar a possibilidade da existência de sororidade, ou seja, de empatia, união e amizade, entre as personagens femininas de *A ponta do silêncio*, de Valesca de Assis (2016), compreendendo de que forma as personagens estão se colocando ou não no lugar uma da outra e de que forma podem se tornar vítimas de um sistema explorador e opressor. Além disso, propõe-se caracterizar a identificação feminina, ou seja, a sororidade entre as personagens femininas; e apontar o que há em comum entre as personagens femininas da obra.

Em um primeiro momento, propõe-se a construção do termo feminismo, bem como a apresentação de algumas de suas vertentes. De uma forma geral, utiliza-se o aporte teórico de Hollanda (2018) e hooks (2019), como obras de referência sobre o assunto. Ainda, aborda-se o tema sobre o feminismo na literatura de forma objetiva. Em um segundo momento, postula-se o que vem sendo compreendido como sororidade e como o termo tem influenciado o ativismo feminista. Assim, define-se a sororidade a partir das autoras já citadas e como a prática da sororidade vem se dando no cotidiano das mulheres através do registro de Souza (2016).

Por fim, aproxima-se o referencial teórico das personagens da obra literária estudada. Apresentam-se algumas das personagens femininas que integram a obra, bem como se analisa a sororidade, sobretudo entre as personagens Marga e Cirlene. Discute-se o silêncio da personagem principal durante toda a obra e como esse silêncio se relaciona com outras questões que já foram levantadas no início deste trabalho.

1. Graduada em Letras (PUCRS), Mestranda em Teoria da Literatura (PUCRS).

## O feminismo

Aqui pretende-se conceituar o feminismo a partir de feministas brancas e negras, brasileiras e não brasileiras, como bell hooks (2019), Chimamanda Adichie (2015, 2017), Heloisa Buarque de Hollanda (2018), Stephanie Ribeiro (2018), Lília Dias Mariano (2018), Helena Vieira (2018), entre outras. A principal obra consultada foi elaborada pela escritora Heloisa Buarque de Hollanda (2018). De acordo com Samy (2018), o feminismo é a rejeição ao machismo e ao patriarcado. Adichie, por sua vez, pondera que “o feminismo faz, obviamente, parte dos direitos humanos de forma geral – mas escolher uma expressão vaga como ‘direitos humanos’ é negar a especificidade e particularidade do problema de gênero” (ADICHIE, 2015, p. 42-3). Nesse sentido, bell hooks menciona que

priorizar gênero significou que mulheres brancas podiam assumir o palco, dizer que o movimento era delas, mesmo ao convocar todas as mulheres para aderir. A visão utópica de sororidade evocada em um movimento feminista que inicialmente não considerava diferença racial ou a luta antirracismo séria não captou o pensamento da maioria das mulheres negras/não brancas (hooks, 2019, p. 90).

A luta feminista nasce com o propósito de assegurar a igualdade de direitos entre homens e mulheres. Mas, também, para além dos direitos, “o feminismo é um movimento que se propõe a extinguir a opressão sexista” (hooks, 2019, p. 24). No entanto, as mulheres se diferem através da cor, do credo, da classe social e da idade, o que faz com que, a partir dessas ramificações, demandas diferentes se tornam evidentes. Partindo dessa premissa, ao abranger múltiplas vertentes feministas, Heloisa Buarque de Hollanda considera que

As diferenças entre as mulheres e as demandas específicas que essas diferenças propõem são grandes e há muito se manifestam política ou teoricamente – mas, com certeza, sem a impressionante visibilidade que ganhou nesta quarta onda, especialmente com a explosão do feminismo negro e do transfeminismo, os movimentos de maior impacto desse momento no meu ponto de vista (HOLLANDA, 2018, p. 242).

Aliás, Holanda (2018), na condição de organizadora da obra, traz as setes vertentes do feminismo em difusão e aprimoramento no Brasil. São elas:

- a) O feminismo negro: de acordo com Silva (2018), disseminou-se através dos coletivos de mulheres negras com o objetivo de discutir suas especificidades na sociedade brasileira. Essa corrente surge com a ideia de que o movimento feminista tinha cara e tom mais europeizados e intelectualizados. Com isso, passou-se a distinguir movimento de mulheres negras e movimento feminista. Para Ribeiro (2018), é de suma importância frisar que nenhuma narrativa é universal, pois cada sujeito parte de um lugar de fala diferente, uma demarcação política da identificação de cada um.
  - b) O feminismo indígena: de acordo com Oliveira (2018), a cultura indígena, apesar de apresentar papéis de gênero, não era machista como a da cidade<sup>2</sup> porque homens e mulheres estavam sempre juntos nos eventos sociais. Nesse sentido é que a autora salienta sobre a realidade da mulher indígena nas aldeias ainda estar em fase de organização, pois há uma mudança de valores e concepções, inclusive nas gerações mais jovens.
  - c) O feminismo asiático: de acordo com as autoras Carolina Rica Lee, Gabriela Akemi Shimabuko e Laís Miwa Higa (2018), o feminismo asiático toma como ponto de partida a articulação entre raça e gênero. As autoras ponderam que há uma urgência de que mulheres descendentes de imigrantes da Ásia conquistem um espaço mais plural e interseccional no movimento feminista contemporâneo. Esclarecem também que não se trata de fragmentar feminismos, mas de organizar espaços de identificação e mobilização, principalmente no compartilhamento de experiências vividas em corpos mergulhados em estereótipos, que é o caso no qual se enquadram as mulheres descendentes asiáticas.
  - d) O transfeminismo: o debate estabelecido ao longo do capítulo da obra organizada por Holanda (2018) sobre o transfeminismo é permeado pelo questionamento “o que é ser mulher?”. Bagagli e Vieira (2018) expõem as dificuldades de mulheres
2. A autora refere o termo cidade ao comparar a realidade urbana às aldeias indígenas, ressaltando que o contato mais próximo de indígenas e não indígenas acabou por influenciar várias etnias e que fez com que a relação entre homens e mulheres nas aldeias começassem a mudar (OLIVEIRA, 2018, p. 306).

trans em serem aceitas na sociedade binária. De acordo com ela, o transfeminismo borra o gênero, o sustentáculo das relações de poder. Por isso, o debate transfeminista propõe uma nova forma de estar no mundo, novas relações com o desejo, o corpo, as identidades e as categorias de intelecção do real. Em resumo, o transfeminismo luta pelo direito de existir por ser quem se quer ser.

- e) Feminismo lésbico: de acordo com Sarmet (2018), o feminismo lésbico propõe encontros para discutir o lugar da mulher lésbica na sociedade, assim como a heterossexualidade compulsória. Procura resgatar documentos que mostrem a existência lésbica. A autora ainda divide o movimento feminista lésbico no Brasil em três momentos: o primeiro busca dissociar as mulheres lésbicas das heterossexuais; o segundo constitui a crescente criação de ONGS, movimentos sociais e coletivos; e o terceiro é marcado pela visibilização através da mídia televisiva e também da disseminação nas redes sociais no geral.
- f) O feminismo radical: de acordo com Samy (2018), tem como pauta central a opressão feminina. As feministas radicais defendem a abolição do conceito de gênero, dos papéis sociais impostos às mulheres. Da mesma forma, buscam a emancipação feminina através de conscientização da condição de subalternidade que a mulher está exposta na sociedade patriarcal. A pesquisadora propõe o debate acerca da pornografia e prostituição cujo posicionamento é contrário.
- g) O feminismo protestante: de acordo com Lília Dias Mariano (2018), a luta das mulheres precisa desconstruir todo um modelo de patriarcado legitimado religiosamente. As mulheres protestantes lutam pela visibilidade nas igrejas e principalmente pela atuação como pastoras ou ordenadoras. A autora ainda destaca o quanto o ambiente religioso é opressor e o quanto isso dificulta a ascensão das mulheres no meio religioso. Além disso, as feministas protestantes também propõem uma leitura da bíblia a partir de um olhar feminista para os acontecimentos bíblicos, subvertendo a base cristã protestante e colocando a mulher como protagonista neste ambiente. Mariano (2018) também propõe a discussão sobre novos modelos de masculinidade.

Ao apresentar algumas das vertentes em intersecção, salienta-se a importância de que todas as mulheres devem se sentir livres e emancipadas, pois

[...] não existe uma MULHER, existem MULHERES. Portanto, não existe FEMINISMO, existem FEMINISMOS. Caso isso não fique explícito, nós, negras, e todas as outras mulheres socialmente marcadas por opressões (indígenas, asiáticas, deficientes, trans) seremos engolidas e colocadas como coadjuvantes em uma luta que sempre pretendeu, pelo menos em seus discursos, emancipar todas as mulheres (RIBEIRO, 2018, p. 263, grifos da autora).

Nesse sentido, cabe dizer que, enquanto não houver uma política que compreenda a diversidade de demandas femininas, é preciso que pautas identitárias assumam lados e ramifiquem o debate para captar o maior número de mulheres conscientes em todos os âmbitos dessa sociedade. Por conseguinte, ao falar sobre a questão feminista na literatura, retoma-se como a mulher é vista pela sociedade no geral.

Os papéis historicamente destinados às mulheres foram a dedicação exclusiva ao lar, à família (marido e filhos) e ao que diz respeito à sua beleza. Isso é justificado na literatura quando se pensa que muitos escritores homens narram as mulheres em ambientes de submissão ao longo da história da literatura, como se pode ver em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (2007). Por muito tempo no mundo ocidental, a única narrativa que se conhecia sobre a mulher provinha de uma mente masculina. Não é que as mulheres não escrevessem, elas não eram publicadas e muito menos valorizadas.

No Brasil, por exemplo, as primeiras escolas femininas foram criadas por volta de 1827. É nesse contexto que Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) se encontra e que vai reivindicar os direitos que hoje são tratados como básicos para a grande maioria de mulheres brancas. Depois e antes de Floresta houveram outras mulheres reivindicando igualdade de direitos para as mulheres, sem mencionar a palavra feminismo, que por ora ainda era um tabu. Algumas escritoras, conforme levantamento de Duarte (2019), escreveram entre os séculos XVIII e XIX: Ana Eurídice de Barandas, Julia de Albuquerque Sandy Aguiar, Beatriz Francisca de Assis Brandão, Clarinda da Costa Siqueira e Delfina Benigna da Cunha. Muitos textos foram perdidos, mas, felizmente, outros foram sendo descobertos e publicados. Para tanto, é importante lembrar o papel das universidades e da pesquisa no Brasil. Recentemente a PUC-Minas reeditou a sexta edição do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis (2017). Publicado em 1859, esse romance é considerado o primeiro livro escrito por uma mulher no Brasil.

Mesmo com todos os avanços econômicos em que as mulheres, em geral, beneficiam-se, há muitas conquistas pela frente, uma delas está relacionada ao protagonismo da mulher na literatura. Agora a mulher consegue ganhar seu próprio dinheiro, porém, ainda não abdicou das tarefas do lar, ou seja, sua jornada é dupla e o tempo para se dedicar à literatura se mantém curto frente a outras demandas. A trajetória da mulher na literatura, enquanto autora da sua produção, é ocultada por anos, inclusive nos dias atuais. Aqui, cabe dizer que, para escrever boa literatura, não precisa necessariamente ser homem, possuir um pênis ou possuir atributos físicos que indicam a força. Para escrever boa literatura é preciso técnica, criatividade e originalidade. De acordo com Adichie (2015), tanto um homem como uma mulher podem ser inteligentes e criativos. Nesse mesmo sentido, hooks (2019) aponta que o trabalho de mulheres é frequentemente tão bom e tão interessante, se não mais, do que trabalhos de homens.

A literatura faz parte da cultura. Para Adichie (2017), a cultura serve para preservar e dar continuidade a um povo e quem faz a cultura são as pessoas. A autora ressalta ainda que, se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura. É nesse sentido que este trabalho busca viabilizar a divulgação de uma produção específica escrita por uma mulher e que não foge à disseminação cultural de literatura produzida por mulheres. Na tentativa de confirmar a invisibilização da mulher na literatura, é válido pensar em uma análise das publicações realizadas por um importante prêmio literário brasileiro, o Prêmio Jabuti, que tem como função dar notoriedade aos autores brasileiros. Em 2019, os critérios de avaliação para a categoria romance se resumem a originalidade de tema, forma ou estilo, técnica narrativa e estrutura e, por último, o desenvolvimento da ação e construção dos personagens. Não há um registro no site da instituição que mostre quais os critérios avaliados desde a primeira edição. Sendo assim, mapearam-se as premiações desde a criação desse prêmio.

O Prêmio Jabuti, que ocorre desde 1958, passa por mudanças na hora de premiar os autores e autoras concorrentes. A pesquisa realizada pretende mostrar a invisibilidade de autoria feminina apenas quanto ao que diz respeito às premiações para a categoria de gênero romance. Assim sendo, constatou-se que, nas 59 edições do Prêmio Jabuti, na categoria romance, apenas 18 mulheres

foram devidamente publicadas. E aqui se faz uma ressalva para a não premiação de algumas delas conforme ocorreu nas edições de 1989, 1993, 2001 e 2003, pois não houve colocações. Até o presente momento, não há registro de prêmios literários que incluam de forma igual as premiações para mulheres e homens. No Brasil, no campo literário, Constância Duarte Lima diz que:

algumas escritoras se posicionavam frente ao governo ditatorial, revelando com coragem suas posições políticas, como Nélida Piñon, que participou da redação do Manifesto dos 1000 contra a censura e a favor da democracia no Brasil. Em 1981, a escritora lançava o livro *Sala de Armas*, composto de contos aparentemente distintos mas que se estruturavam em torno dos encontros e desencontros amorosos. Mais tarde, Nélida tornou-se a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras, e apenas bem recentemente declarou-se feminista (DUARTE, 2003).

Por esse viés, é possível pensar que a crítica literária feminista no Brasil ainda não é acessível ao público em geral. Para Duarte (2003), o texto fundante do feminismo brasileiro foi traduzido por Nísia Floresta do original *Vindications of the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft (1992), publicado originalmente em 1792. O texto de Floresta “empreende uma espécie de antropofagia libertária, ou seja, assimila as concepções estrangeiras, porém devolve uma narrativa com conceitos extraídos da própria vivência como mulher brasileira” (DUARTE, 2003).

Já nos Estados Unidos, “a primeira obra importante da crítica feminista foi *A política sexual*, de Kate Millet (1970), que analisava a posição secundária a que eram relegadas não só as heroínas literárias, mas, também as escritoras e as críticas” (FUNCK, 2016, p. 146). Isso porque, por muito tempo, a narrativa feminina foi feita pelos homens brancos que detiveram o poder e ditaram as regras, normas e convenções às quais os escritores deveriam seguir para produzir um bom texto.

## **A sororidade**

A sororidade é a versão feminina de fraternidade, da qual o prefixo “frater” quer dizer irmão (SOUZA, 2016, p. 44), ou seja, é irmandade

entre mulheres (irmãs). Com isso, é preciso ficar claro, para todas as pessoas que hoje leem sobre feminismo, que “as mulheres estão juntas para proteger seus interesses de mulher” (hooks, 2019, p. 35) e não para destruir as conquistas que os homens já tiveram. E é nesse momento que entra a sororidade. bell hooks refere-se à ligação entre mulheres como algo que não é possível dentro do patriarcado e acrescenta que a sororidade feminista

[...] está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma. Solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado. [...] Enquanto mulheres usarem poder de classe e de raça para dominar outras mulheres, a sororidade feminista não poderá existir por completo (hooks, 2019, p. 36).

Posto isso, pretende-se mostrar de que forma a sororidade pode estar presente na vida das mulheres. Usa-se como exemplo a obra da jornalista Babi Souza (2016), resultado da criação do movimento “Vamos juntas?”, que tem como intuito promover confiança e segurança entre as mulheres. A ideia surgiu a partir de uma vivência da jornalista quando sentiu medo de andar sozinha na rua à noite. Em seu relato, dentro de um ônibus, a autora descreveu que, quando estava prestes a descer em uma praça escura, para tomar uma segunda condução, notou que várias mulheres já estavam preparadas, “agarradas a suas bolsas e prontas para sair correndo [...] as portas se abriram, e as mulheres dispararam, desceram, ou praticamente pularam, do ônibus. Parecia uma gincana em que a prova era chegar o mais rápido possível a um lugar seguro. Era a gincana da vida, da vida de uma mulher” (SOUZA, 2016, p. 17). Após chegar ao seu novo destino, a autora constatou que as mesmas mulheres que desceram com ela do ônibus estavam novamente presentes na parada a qual se dirigiu no trajeto que fez sozinha. Nesse momento Souza (2016) se deu conta de que mais mulheres poderiam estar sentindo o mesmo que ela e teve um *insight*, a partir do qual resolveu criar uma publicação para divulgar nas redes sociais e assim nasceu o movimento “Vamos juntas?”. Logo viralizou e ganhou visibilidade por mulheres de todo o Brasil. Além da história de como surgiu, a obra traz depoimentos de mulheres que começaram a colocar em prática a ideia central do movimento; um panorama geral sobre o

conceito de sororidade; uma análise da sororidade em obras literárias e também em situações específicas do cotidiano da mulher; um esboço do que seria a construção da identidade feminina; uma lista de mulheres empoderadas da história; uma linha do tempo das conquistas femininas; e também *cards* que apresentam as ideias principais tratadas no livro e no movimento.

Em acréscimo à vivência de Souza (2016), destaca-se o depoimento de bell hooks (2019) que, durante o período em que estudou na Stanford University, levantou uma série de questionamentos sobre os movimentos feministas em relação à classe e à raça das mulheres. hooks (2019) dá um passo a mais na discussão. A autora chegou à conclusão de que não poderia haver uma verdadeira sororidade entre mulheres brancas e mulheres não brancas se as brancas não fossem capazes de abrir mão do privilégio branco e se o movimento feminista não fosse fundamentalmente antirracista. A partir dessas noções, quando se pensa em sororidade, ou seja, em irmandade entre mulheres, é preciso pensar que o sexismo reforça a rivalidade entre mulheres, nesse caso, especialmente por haver um recorte de raça. Desse modo, não se pode esquecer que a rivalidade entre mulheres foi construída a partir de uma postura sexista vigente em nossa cultura e para que haja sororidade convém romper com tal comportamento.

Além do reforço à rivalidade feminina entre as mulheres brancas e não brancas, o sexismo é responsável pela perpetuação de determinados comportamentos. Conforme exemplo de Chimamanda Ngozie Adichie “Lembro que me diziam quando era criança para ‘varrer direito, como uma menina’. O que significava que varrer tinha a ver com ser mulher. Eu preferiria que tivessem dito apenas para ‘varrer direito, pois assim vai limpar melhor o chão’. E preferiria que tivessem dito a mesma coisa para os meus irmãos” (ADICHIE, 2017, p. 21-2). Nessa passagem, percebe-se como às mulheres são designados papéis de gênero, fazendo-as acreditar que algumas atividades são inerentes a elas desde o nascimento, ou melhor, desde o momento que é registrado na certidão de nascimento: sexo feminino.

Por isso, o foco do ativismo feminista passa a ser um grande esforço para produzir uma justiça de gênero (hooks, 2019, p.19), ou seja, analisando a passagem do texto de Adichie (2017), o ponto em debate é para que tanto os homens quanto as mulheres sejam responsabilizados por afazeres domésticos, que ambos os sexos possam

aprender e executar as mesmas tarefas e que a diferença biológica não deve definir quais são as tarefas que homens e mulheres devem executar em virtude de sua genitália. Para além das diferenças biológicas, precisa-se pensar em como diminuir os papéis de gênero elencados. Sabe-se que tanto homens como mulheres costumam reproduzir padrões de comportamento:

O estereótipo do homem das cavernas é uma das primeiras representações que temos do convívio em sociedade. E uma das cenas mais populares dessa época, construída em nosso imaginário e retratada em filmes e desenhos animados, é a de um homem segurando um pedaço de pau em uma das mãos e, com a outra, arrastando uma mulher pelos cabelos. Portanto, a imagem da vida em sociedade mais antiga envolve a submissão da mulher. (SOUZA, 2016, p. 82)

São comportamentos como esse que impulsionaram a perpetuação de uma sociedade machista e patriarcal. Mesmo com avanços econômicos, a mulher ainda está sendo submetida à figura masculina. Para tanto, vale a reflexão de que:

O modo como criamos nossos filhos homens é nocivo: nossa definição de masculinidade é muito estreita. Abafamos a humanidade que existe nos meninos, enclausurando-os numa jaula pequena e resistente. Ensinamos que eles não podem ter medo, não podem ser fracos ou se mostrar vulneráveis, precisam esconder quem realmente são – porque eles têm que ser, como se diz na Nigéria, *homens duros* (ADICHIE, 2015, p. 29, grifos da autora).

Pensando nisso, torna-se importante o debate para criar alternativas feministas que não oprimam as mulheres, mas também não tornem homens os agentes dessa opressão. bell hooks diz que “os garotos precisam ter a autoestima saudável. Eles precisam de amor. E políticas feministas sábias e amáveis podem proporcionar a única fundamentação para salvar a vida dos garotos. O patriarcado não vai curá-los. Se esse fosse o caso, todos eles estariam bem” (hooks, 2019, p. 106). Então homens e mulheres são responsáveis por transformar a sociedade em um lugar possível de se viver com bem-estar e harmonia, o amor é a alternativa mais eficaz para prevenir a violência, pois ela não pode mais ser aceitável devido à dominação recorrente desse sistema em que se vive socialmente. Partindo dessa premissa,

aproxima-se o debate da sororidade às obras literárias que desde muito cedo compõem a construção de mundo na vida das crianças, especialmente das meninas.

Souza (2016) rememora como as personagens Branca de Neve, Cinderela, Bela e Aurora são construídas dentro das histórias que são protagonistas. A autora ressalta alguns pontos fundamentais: ambas as narrativas terminam quando encontram um jovem; a vida dessas personagens era vazia, solitária, não raro se sentiam inseguras; o *hobby* das personagens estava atrelado às tarefas do lar e à apreciação da literatura; há uma construção da rivalidade entre as jovens e as suas mães/madrastas; e, o mais importante a se observar, de acordo com Souza (2016), nenhuma delas tinha amigas. A partir dessas histórias<sup>3</sup>, é possível constituir uma primeira visão de como a mulher era representada na literatura e como ela era apresentada a outras mulheres. Essa visão perdura no tempo, já que muitas dessas histórias são lidas até hoje e fazem parte da formação identitária da maioria das mulheres. É nesse sentido que, ao lembrar as histórias infantis que permeiam os primeiros anos de vida de uma criança, averigua-se que a presença de sororidade, como já foi posto, não está presente ativamente. Para haver sororidade, é preciso que as mulheres abram mão de privilégios e busquem interesses em comum e não à rivalidade, que desde cedo é ensinada às meninas. Sobre a literatura infantil, bell hooks afirma que:

é um dos locais cruciais para a educação feminista, para a conscientização crítica, exatamente porque crenças e identidades ainda estão sendo formadas. E, com muita frequência, os pensamentos retrógrados sobre gênero continuam sendo a norma nos parquinhos. A educação pública para crianças precisa ser um local onde ativistas feministas continuem fazendo um trabalho de criar currículos sem preconceito (hooks, 2019, p. 46).

O exemplo que se tem acima visa contemplar a literatura em âmbito ficcional e seminal como ambiente próprio para a formação de valores sociais e pessoais bem como da própria identidade das crianças. Em outros aspectos, torna-se relevante citar o papel das mulheres para a formação da literatura no âmbito informacional sobre políticas feministas. Nesse sentido, bell hooks cita a

3. Referem-se às versões das fábulas da Disney.

necessidade de que haja uma literatura capaz de “informar uma multidão de pessoas, que ajude indivíduos a compreenderem o pensamento e as políticas feministas” (hooks, 2019, p. 45). A autora também ressalta a necessidade de abranger o público jovem e ter variedade de estilos e formatos. Acrescenta que as

políticas acadêmicas e planos de carreira ofuscaram as políticas feministas. A teoria feminista passou a ser hospedada por um gueto acadêmico com pouca conexão com o mundo lá fora. Trabalhos que eram e são produzidos na academia muitas vezes são visionários, mas essas ideias raramente alcançam as pessoas (hooks, 2019, p. 45).

É pensando nesse caminho que vale a tentativa de expandir as pesquisas e estudos feministas dentro do ambiente acadêmico a fim de contribuir para a expansão e conhecimento geral sobre a temática em questão. Conforme aponta Márcia Tiburi, no prefácio da obra de Souza (2016),

[...] as mulheres desenvolveram habilidades relativas ao cuidado, porque foram trancadas dentro de lares e neles aprenderam a proteger maridos e filhos e, sobretudo, a servi-los. Contos de fadas, romances e filmes, narrativas sobre mulheres feitas pelos homens, nos mostram como é fácil criar lendas e fortalecer mistificações sobre o caráter subalterno e submisso das mulheres. Inventou-se por esse caminho a ideologia da mulher sensível e maternal, mas também da megera, da ressentida, da mal amada (TIBURI, 2016, p.10).

Sobre isso, acrescenta-se a ideia de que as mulheres veem na figura masculina certa segurança. Por muito tempo, relembra Souza (2016), para uma mulher se sentir segura na rua era preciso estar na companhia de um homem, afinal, eles supostamente têm força e capacidade de cuidar das mulheres caso algo aconteça. Infelizmente, esse sentimento ainda perdura. Para hooks, “as mulheres em nossa sociedade estão esquecendo o valor e o poder da sororidade na sociedade atual” (hooks, 2019, p. 38-9). Por isso, mais do que nunca, torna-se necessário reafirmar a sororidade através da literatura ficcional.

## **A sororidade em *A Ponta do Silêncio***

O romance é composto por 24 capítulos numerados e dois que não têm número. Pode-se dizer que os capítulos não contabilizados – nomeadamente “Depois do almoço” e “Marcos, o outro, e muitos anos depois” – dialogam por suscitar uma situação repetida na vida de Marga e de sua filha Vívian e ao registrar a morte do irmão de Marga. A narrativa progride temporalmente do presente para o passado. Assim como a estratégia narrativa em *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez (1999), sabe-se do assassinato de Rudy Treibel, marido da personagem principal, Marga Treibel, logo no início do romance. Nos capítulos seguintes, há uma série de fatos que ocorre logo após a divulgação do assassinato na mídia, o estado psíquico de Marga, a sua prisão, as lembranças do início do casamento, as visitas que recebe no hospital, a sua relação com o delegado que a prende e, por fim, o relato minucioso da festa de Natal: a cena da morte do marido.

A narrativa gira em torno da morte de Rudy Treibel, os julgamentos que são dados à personagem principal, como a acusam de tal crime, inclusive de ser uma ré confessa. No entanto, após a morte do marido, a personagem perde a voz e só consegue se comunicar através da escrita ou de gestos sutis. É a partir de seu silêncio que a leitora toma conhecimento sobre o contexto em que se deu o crime e como encadeou a relação com outras mulheres, pois é dessa forma que a narradora conduz a tessitura de seu texto. A primeira personagem feminina que compõe o romance é Marga Treibel, a narradora a maior parte do tempo em *A Ponta do Silêncio*, que é acusada de matar o marido. Marga era professora universitária, escrevia regularmente para uma coluna no jornal “Gazeta Cruzeiroense”, mãe de Vívian e Walter e avó de Rudinho e Renate.

Ao longo da narrativa, Marga se relaciona com outras personagens femininas e com cada uma mantém uma relação. A primeira mulher a aparecer no romance é Dona Beta, a empregada da família, e é a única pessoa que Marga quer receber no hospital. Marga encomenda à Dona Beta cadernos grossos e muitas canetas, pois necessita da escrita para se comunicar com as visitas que recebe no hospital. Ainda, solicita à empregada que diga aos filhos o quanto os ama, mas que precisa ficar sozinha para pensar no que fez. Em seguida aparece Cirlene, a esposa do delegado. No capítulo de sua

aparição há uma narrativa em terceira pessoa sobre quem é Cirlene, quais são seus desejos em relação à vida pessoal e profissional e também como a personagem se encontra atualmente, como se pode ler:

Cirlene, como todas, queria casar. Porém, isso não era uma urgência em sua vida. [...] Cirlene gostaria, mesmo, era de trabalhar num hospital. [...] Houvesse nascido longe de sua vila, num bairro de classe média ou alta, poderia estudar Enfermagem, ou, quem sabe, Medicina; não fora mal em Biologia e Química, na parte cursada no ensino médio, noturno e cansativo.

Como era um de seus desejos, Cirlene casou-se. E, mais do que pedira a Deus, casou-se com um jovem delegado que lhe ofereceu amor, respeito, uma boa casa, dois lindos filhos, tudo enfim que se poderia desejar. E já viviam há um bom tempo na cidade natal do marido, bela caprichosa e... monótona (ASSIS, 2016, p. 21).

Após essas informações, a narrativa volta para a primeira pessoa e relata episódios em que Cirlene envia cartas para a coluna de Marga na Gazeta Cruzeiroense, pedindo conselhos para lidar com o marido – o delegado Leonel. A narradora personagem salienta que, após falar coisas boas sobre Leonel, Cirlene sempre colocava um “mas” em suas cartas, o que fazia com que Marga parasse de ler. Em outro capítulo, Cirlene reaparece como uma visitante voluntária do hospital em que Marga se encontra. Nesse encontro, Cirlene declara que está ao lado de Marga, mas gostaria muito de entender o que aconteceu. Nota-se a presença de um sofrimento em comum, uma ideia compartilhada e o ato de compaixão, conforme já citado anteriormente. Assim sendo, identifica-se a primeira relação de sororidade marcada pelos gestos afetuosos:

– Mas eu preciso entender o que aconteceu. Preciso, para minha vida – e havia desespero na voz. Emiti um grunhido, minha voz de agora. E quando ela voltou-se, apontei para minha garganta, justificando a impossibilidade de falar. Ela, então, veio para perto de mim e **me abraçou** por sobre as costas da cadeira, **beijou minha face**, e saiu, tão de leve quanto chegara (ASSIS, 2016, p. 42-3, grifos nossos).

A certeza de que as histórias de Marga e Cirlene coincidem só vem após a leitura do capítulo 18, chamado “Cirlene, chorando”. É nesse capítulo que Cirlene diz que compreende Marga e que confessa sua amargura frente ao relacionamento com o delegado:

Pressinto o que vai acontecer, e defendo-me, aos garranchos: Não fale mal de Leonel: eu gosto muito de... A ponta do lápis se quebra, tanta a força do medo.

– Eu também gosto... gostava – responde, quase ao mesmo tempo em que lê. E explica: – Amava-o muito, demais até. Mas, agora...

Afasto, com o dorso da mão, as palavras que ela quer pronunciar (ASSIS, 2016, p. 63-4).

A passagem deixa implícito que Cirlene busca soluções e opções de escolha para a situação que lhe aflige no casamento. Marga, por sua vez, sabe e imagina o que possa estar acontecendo na vida de Cirlene, mas parece entrar em um estado de negação dessa situação. Ainda assim, quando Cirlene abraça Marga há a solidariedade por parte de Cirlene. A solidariedade por parte de Marga se contradiz à medida que, mesmo tendo conhecimento sobre a vida conturbada do casal, não é capaz de fazer nada para ajudar essa mulher que lhe pede conselhos. A identificação feminina por parte de Marga ocorre em silêncio, apenas em sua escrita, em seu pensamento. Marga compreende a esposa do delegado, mas não pode fazer nada (não se pode esquecer que sua situação é muito precária, que é uma sobrevivente tentando entender o que aconteceu) e assim prefere, como se vê no seguinte fragmento:

Vai-se embora; fecha a porta atrás de si. Prefiro assim, antes que me diga dos pequenos abandonos, dos esquecimentos, das interferências no gosto, da abertura do círculo de controle. Prefiro que se vá, antes que diga que Leonel a fez trocar, na cristaleira, os objetos trazidos da infância por seus próprios soldadinhos de chumbo, e os guardanapos grosseiros que a mãe lhe dera, pelos de *mercer crochet*, da sogra. Antes que Leonel reclamasse do novo perfume de Cirlene e dissesse que os casaquinhos que usava pareciam os da tia Julieta, a velha rica e avarenta da família (ASSIS, 2016, p. 64, grifos da autora).

Sabe-se que Marga tem condições de compreender a situação de Cirlene, pois em capítulos anteriores a narradora resgata os primórdios do casamento de Marga e Rudy quando relata que:

A partir de então, partilharíamos de uma aparente igualdade de espaços na casa e na família que iniciávamos. Mas, a cada dia,

meu espaço e as marcas de minha presença diminuía. Tão imperceptivelmente, que parecia um produto da minha imaginação sempre fértil. [...] Há a rejeição de uma ideia, a troca de um bibelô de família por outro, de outra família (ASSIS, 2016, p. 49).

Nessa passagem, percebe-se também a insatisfação em relação à vida a dois e o silenciamento em relação aos próprios hábitos que são abdicados em prol dos hábitos, costumes e produtos da família do marido. Vale lembrar que, antes de se casar com Rudy, há outra mulher com quem Marga perde a oportunidade de se identificar e de se aconselhar. Se houvesse a oportunidade de conhecê-la, talvez não estivesse passando por uma situação tão peculiar. Ela não tem um nome, mas a mulher em questão é a ex-namorada de Rudy. Segundo Marga:

Moça tão triste que talvez, se eu a tivesse conhecido, então, evitaria muitos dos meus sofrimentos matrimoniais, pois eu, com pena dela, não teria aceito a corte de Rudy. E teria evitado também as acusações de minha sogra, que, em todos os dias de sua vida, nos fez lembrar a traição à pobre moça, que ficou, para sempre, solteira. (ASSIS, 2016, p. 35)

A sororidade suscitada por Marga, em relação à ex-namorada de Rudy, se trata de uma suposição, já que o encontro entre elas não ocorreu. Mas, ainda nessa passagem, se presencia a sororidade entre a mãe de Rudy e a sua ex-namorada. Uma vez que a ex-namorada de Rudy é vista como a mulher enganada e a sogra se compadece da situação ou porque gosta da nora ou porque reprova a atitude do filho. Não deixa de ser uma situação que coloca duas mulheres em disputa e que uma terceira mulher tem de assumir uma posição em relação a uma das duas e nesse caso a mãe de Rudy ficou ao lado da outra mulher e não do filho. Considera-se sororidade, pois há a compaixão e a compreensão feminina entre ambas. A mãe de Rudy não fica ao lado de seu filho e suas escolhas, como hegemonicamente se espera de uma mãe, mas Marga, sim. E para além de ficar ao lado da filha, assume qualquer culpa que a filha possa ter em relação à morte do pai, como se vê no seguinte trecho:

Avançou um passo e eu empurrei-a para fora da porcaria; ela bateu o rosto no retrovisor do carro estacionado e, de susto, deixou cair a faca, que eu peguei. [...]

– Mãe, acho que ele está morrendo... – Vívian estava apavorada.

– Vai embora, filha, para o hotel. Tira Renate daqui. Leva o carro. E não fala nada para ninguém. Deixa que eu resolvo (ASSIS, 2016, p. 82).

O que se nota é que Vívian tem todos os motivos para matar o pai e reacender uma tragédia clássica; para se vingar, vingar tudo o que ele havia feito de mal para ela, como não aceitar sua gravidez. No entanto, Marga impede que a filha faça isso e assume a responsabilidade da situação, protegendo-a e fortalecendo suas justificativas para tudo que acontece após a morte do marido. Vívian parece ser o gatilho que faz Marga despertar.

Um dos grandes mistérios, além da morte do marido, é também o silêncio da narradora. É algo que nem a personagem principal consegue entender. Ao longo do romance, ela vai se perguntando por que não consegue falar. Há uma dúvida, se ela matou ou não o marido, e essa dúvida só é possível porque tecnicamente ela não fala, escolhe ficar em completo silêncio. É por intermédio de sua escrita que se olha para o silêncio a partir de uma perspectiva feminista, que se dá conta de sua condição de mulher e que incorpora a dominação masculina como um importante fator para o não pronunciamento da “ré confessa”, como disse o juiz aposentado, ao opinar sobre o caso. Nas palavras de Marga:

Aliás, se eu pudesse contar tudo, falar por mim e pelas outras, desvelar nossos pequenos e grandes sofrimentos de mulheres, ano após ano, dia após dia, hora após hora... e se, depois de falar tudo, recebesse um julgamento justo, é bem possível que fosse aplaudida. Porém, os padrões são outros: não é um crime de paixão, de ciúme, de traição. É um assassinato, sim, mas resultado de uma acumulação de pequenas maldades, afastamentos, negligências, desconsiderações. (ASSIS, 2016, p. 32)

Percebe-se a angústia que Marga sente de ter de guardar tudo para si e ao mesmo tempo dispor da consciência de que há outras mulheres passando pela mesma situação. Ocorre o que aqui se denominou como a sororidade. Há a consciência de que há outras mulheres passando pela mesma situação e há a necessidade de compreensão perante essa situação. É nesse sentido que vale ressaltar hooks:

[...] a solidariedade política entre mulheres expressa na sororidade vai além de reconhecimento positivo das experiências de mulheres e também da **compaixão compartilhada em casos de sofrimento comum**. A sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma (hooks, 2019, p. 36, grifos nossos).

Além do silêncio de Marga, há o silêncio de Cirlene. Em um primeiro momento, como foi possível observar, identifica-se a sororidade entre as duas personagens, uma vez que o sofrimento de Cirlene é também aquele pelo qual Marga passou por muito tempo. No entanto, diferentemente de Marga, Cirlene está pedindo ajuda de Marga, especificamente. É um sofrimento comum, como já conceituou bell hooks (2019). É um silêncio mútuo e que pode não ser somente das personagens em questão, mas também a representação do silêncio condicionado às mulheres que se submetem a viver em relacionamentos infelizes e abusivos dos quais é muito difícil sair por inúmeros motivos, tais como a dependência financeira.

Sobre Cirlene, narra-se uma mulher que não consegue denunciar e que não consegue sair de um casamento que a faz sentir-se tão mal. Cirlene consegue o casamento que tanto queria e se une com um homem que lhe oferece amor, respeito, uma boa casa, dois filhos, porém, não alcança seus objetivos profissionais e, ao que a narrativa indica, está infeliz no relacionamento com o delegado Leonel. No caso de Marga, supõe-se que ela matou por vingança, devido à dominação de seu marido e à condição de que ele a controlava por completo. Para Marga, a morte de Rudy, violenta como foi, seria aceitável por tudo o que ele já havia lhe feito passar ao longo dos 33 anos de casados. Não se trata de vingança, mas de justiça.

A dominação masculina é tratada como um crime cuja criminosa é Marga e não o marido, já morto. Torna-se relevante retomar que é quando a loja da família Treibel vai à falência que Rudy se mostra um homem vulnerável e aos olhos de Marga “molhado e sujo”, expressão que se refere à relação dele com a bebida. Ele não aceita a sua condição financeira, não aceita a filha ser uma mãe solteira e menos ainda ter um neto com distrofia muscular. Está entregue ao sistema capitalista e só lhe resta afundar as mágoas no álcool e afirmar a sua autoridade através da violência contra a mulher e também à família. Nesse sentido, bell hooks afirma que

O pensamento sexista continua a apoiar a dominação masculina e a consequente violência. Como uma multidão de homens desempregados e da classe trabalhadora dentro do patriarcado de supremacia branca não sente que tem poder no trabalho, eles são incentivos a sentir que o único lugar onde terão total autoridade e respeito é em casa (hooks, 2019, p. 99).

A violência praticada por Rudy, na tentativa de se impor, se torna frequente e leva ao descontrole na noite de Natal, momento em que Marga reúne toda a família para comemorar e o marido acaba com a festa indispondo-se com outros convidados e indo para casa antes do término. Logo após chegar em casa embriagado, Rudy morre e a causa de sua morte ainda é um mistério, pois há duas interpretações possíveis: a primeira de que ele teria morrido após um tombo no próprio vômito (tudo o que aconteceu depois não mudaria o fato de ele já estar morto); e a outra é que Marga tenha agilizado e provocado a morte ao esfaqueá-lo após o tombo. Mas só se pode concluir isso com inferências após a leitura, não há nada explícito ou que confirme o assassinato. Com isso em mente, vale lembrar hooks (2019), quando comenta sobre o fato de que a violência patriarcal em casa é baseada na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitiva. É exatamente isso que ocorre no caso de Marga e Rudy. Em uma das cartas que escreve ao delegado, durante a sua estadia no hospital, após o crime, Marga coloca em discussão seu silêncio e a possível origem, declarando:

Preciso erguer a ponta deste silêncio, erguer a ponta deste grande e solitário tapete urdido dia a dia em todos esses anos, e que é a coberta de minha vida. Levantada a ponta, o resto vira por si, torrencial e caudaloso. Apenas necessito forças para quebrar o vidro do ressentimento e cruzar o espelho onde me desenharam como bem quiseram. [...] Com meu próprio rosto, meu corpo haverá de ocupar um espaço no mundo e poderá falar com seus próprios gestos, com sua própria voz. Sinto-o (ASSIS, 2016, p. 58).

Nessa passagem, há algumas inferências que podem ser feitas a partir da perspectiva feminista já citada nos capítulos anteriores. Por exemplo, é possível interpretar o silêncio como o sexismo instaurado na nossa sociedade e que contribuiu para a infelicidade de Marga no casamento. A ponta, a que se refere a narradora, conclui-se

que seja a soma de pequenos gestos machistas a que os seres humanos estão expostos na sociedade patriarcal. São gestos que visam à dominação, violência e controle por parte de quem detém o poder e, nesse caso, não se especifica se é homem ou mulher, pois, conforme hooks (2019), tanto homens quanto mulheres podem ser socializados em ambientes que aceitam a violência. O silêncio de Marga é também o silêncio de muitas mulheres, é o silêncio de uma sociedade que contribui para a rivalidade, para a disseminação de comportamentos machistas e pela perpetuação de uma cultura patriarcal que visa à dominação. A sororidade é uma forma de resistência. É preciso que as mulheres estejam unidas. Assim, o combate à cultura patriarcal tende a ser efetivo.

### **Considerações finais**

A sociedade criou o ambiente propício para a competição e a rivalidade entre mulheres. Torna-se necessário falar sobre o tema para refutar a ideia de que todas as mulheres são rivais. Essa temática suscita inúmeras discussões acerca do local de fala da mulher, suas invisibilidades e vulnerabilidades no ambiente sexista e patriarcal, conforme já apontado pelas autoras hooks (2019), Adichie (2015, 2017), Hollanda (2019), entre tantas outras consultadas para propor uma análise de como a sororidade se apresenta na literatura, em especial no romance em questão.

A sororidade suscitada entre Marga e Cirlene é permeada por atitudes conflituosas e demonstra como a ideia de sororidade, especificamente em relação ao romance, ainda precisa ser construída e desconstruída para ser efetiva. Embora haja o silêncio em comum, o sofrimento comum e a compaixão implícita perante às queixas da vida matrimonial das personagens, não há na obra de Assis (2016) um desfecho capaz de resolver a aflição das duas personagens. Assim como não há um aparente culpado pela morte de Rudy, também não há uma resposta para a aflição de Cirlene.

Conforme visto ao longo do trabalho, as personagens femininas são construídas de modo a se aproximarem de alguma forma. Assim, constatou-se que a forma pela qual as personagens se aproximaram foi por meio da compaixão e identificação de sofrimento comum entre elas. À vista disso, o feminismo presente na narrativa de Assis

(2016) está implícito nas atitudes e nos pensamentos das personagens, sobretudo de Marga, e ainda assim está em construção.

## Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ASSIS, Valesca de. *A ponta do silêncio*. Porto Alegre: BesouroBox, 2016.
- BAGALI, Bia Pagliarini; VIEIRA, Helena. Transfeminismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 343-67.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos avançados*, São Paulo, SP, v.17, n. 49, p. 151-172, set./dez. 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci_arttext). Acesso em: 09 set. 2019.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libâneo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- LEE, Carolina Rica; SHIMABUKO, Gabriela Akemi; HIGA, Laís Miwa. Feminismo asiático. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 325-42.
- MARIANO, Lília Dias. Feminismo protestante. Subversivas e amorosas: feminismos protestantes e empoderamento. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 414-42.

- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Remy Gorga. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MILLET, Kate. *Sexual Politics*. New York: Ballantine Books, 1970.
- OLIVEIRA, Marize Vieira de. Feminismo indígena. Mulheres indígenas: da invisibilidade à luta por direitos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 301-16.
- PRÊMIO JABUTI. *Premiados por edição*. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/> Acesso em: 31 ago. 2019
- REIS, Maria Firmina. *Úrsula: romance*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2017.
- SAMY, Eloisa. Feminismo radical. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 400-13.
- SARMET, Érica. Feminismo lésbico. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 379-99.
- SILVA, Cidinha da; RIBEIRO, Stephanie. Feminismo negro. De onde viemos: aproximações de uma memória. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 252-85.
- SOUZA, Babi. *Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2016.
- TIBURI, Marcia. Prefácio. In: SOUZA, Babi. *Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2016.
- WOLLSTONECRAF, Mary. *A vindication of the rights of woman*. London: Penguin, 1992.

## As personagens grotescas e transgressão dos gêneros, em *Um sopro de vida (pulsações)*, de Clarice Lispector

Joel Rosa de Almeida (USP)<sup>1</sup>

### Introdução

Ao assistirmos ao *Colóquio Internacional: Cem anos de Clarice Lispector*, notamos um certo vigor da obra dessa autora e dos estudos em curso, em especial do seu “romance” póstumo. Na palestra de Sousa (2020), muito elucidativa, avançam e reinstauram-se os estudos romanescos, uma vez que *Um sopro de vida (pulsações)* será relançado com correções e novas adequações de edição. Trata-se de um “romance” cuja 1ª edição sempre esteve sob suspeição por ter sido feita por Olga Borelli, um ano após a morte da autora, em 1978, e, portanto, sem revisão ou aprovação final de Lispector, pois esta já se encontrava falecida.

Nesse Colóquio, Sousa avisa-nos que essa nova edição a ser lançada proximamente também terá os datiloscritos da gênese da 1ª edição, que ajudam a entender a feitura do texto de Lispector e o acabamento dado por Borelli, confirmado por este apresentarem “problemas”, “supressões” “inadequadas” e incorreções dessa finalização e formatação das partes conduzidas inicialmente por Borelli, em 1978, e também afirma não se tratar de dupla autoria.

A respeito da análise de Sousa sobre SV, este coloca-nos que inicialmente o título provisório desse texto de Lispector teria sido *Sete Semanas*, e que há nele a perspectiva de um “projeto inconcluso”, “inacabado”. Sabemos que uma das protagonistas de SV, Ângela Pralini, nascera no conto “A partida do trem”, de *Onde estivestes de noite* (1974), bem como os datiloscritos, muitas vezes denominados também “manuscritos” por Sousa, encontram-se no IMS – Instituto Moreira Salles. Sousa observou que esse texto não foi composto nem

1. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autor de *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios de literatura e pintura*, pela Edusp/Nankin, em 2005.

organizado inicialmente por Lispector, mas por Olga Borelli, e que os escritos póstumos que perfazem o texto do romance foram concebidos e elaborados por Lispector de 1974 a 1977, paralelamente à gênese de outras obras desta, havendo “pistas” de anotações nos manuscritos dessa feitura concomitante.

Em SV, não há “contraste de registros” e ocorrem falas que se “dissolvem”, em perspectivas “dialéticas”. Do ponto de vista autobiográfico, no “Livro de Ângela”, revela-se uma sala de Lispector “transfigurada pela visão criadora” desta, bem como visualiza o microtexto “Mulher-coisa” como o “autorretrato” da autora. Podemos identificar, se reconhecermos os espaços da sala da autora exemplarmente nas fotos, uma sala de Lispector que constrói um “diálogo a um”, dotado de “contradições” e bastante “contudente”. Outro paradoxo que há em SV é vida/morte, muito expressivo e recorrente em *A hora da estrela* (1977) e na fortuna crítica desse romance. E assim os leitores pressupostos de SV estariam em “permanente indagação” com sua “radical linguagem”. A partir dessa pesquisa atual de Sousa com a nova edição de SV, o problema maior constatado é que o livro de Borelli, intitulado *Esboço para um possível retrato* (1981), apresenta trechos de Lispector que, de fato, teriam que ser realocados e retrabalhados em SV. Aponta exemplos de uma questionável e problemática “divisão textual” dada por Borelli em SV, quando “retira frases” e “constrói blocos com zonas temáticas”. Sousa, sobre o trabalho de Borelli em SV, verifica trechos com problemas de “cortes e censuras” e atribuições de falas equivocadas, sendo que, na formatação final dada por Borelli, algumas falas pertencentes à Ângela são atribuídas ao Autor, e vice-versa, por conta dessa edição problemática. Também uma personagem significativa, “Eduardo Fontoura”, cuja pré-aparição se dá, no conto “A partida do trem”, de *Onde estivestes de noite* (1974), como ex-companheiro de Ângela, apenas com o primeiro nome, é suprimido no texto de SV por Borelli. Notável é a constatação que o “ponto de chegada”, “romance” póstumo, correlaciona-se ao ponto de partida, ao “princípio”, a *Perto do coração selvagem* (1943), exemplarmente.

Ao concluir, Sousa afirma ser SV um “exercício”, uma “procura”, “a procura da própria coisa”, trata-se de um livro “inacabado”, de “continuidade” e “imanência”, dotado de “anotações” e “fragmentos”. Pode-se pensar SV, numa perspectiva comparada de gênese romanesca de plurais faces, próximo ao texto inconcluso do heterônimo de

Pessoa, Bernardo Soares, *Livro do desassossego* (1986), cujas possíveis edições podem ser “(re)pensadas”, pelo seu “caráter fragmentário”.

Acredita-se que, tão logo republicado e revigorado, esse texto póstumo demonstrará o quão encerra em sentido e vigor literários; aliás essa narrativa que de algum modo chega a se impor como antirromance póstumo suscita uma certa distorção e elasticidade grotescas, na sua gênese literária, o que nos permite pensar sobre como as revisões críticas podem ser reinstauradas e recolocadas em pauta, no contexto do diálogo e da linguagem do discurso romanesco construído por Lispector até seu momento final. Ainda que tenhamos essas mudanças em curso, nosso percurso tem como objeto de estudo, até o momento, a 1ª edição de 1978, até porque ainda não foi reeditado esse “romance” póstumo de Lispector, mas somente temos essa 1ª edição realizada por Borelli.

De fato, podemos estar diante de um efeito de diplopia (PÉREZ-BARTOLOMÉ, F.; SANCHEZ-QUIRÓS, J., 2020) romanesca, visão dupla, ou um antirromance grotescamente xifópago, ou seja, uma obra distorcida com um corpo e duas ou mais cabeças, e dificilmente saberemos qual a versão mais definitiva; a propósito, Sousa até considerou uma hipótese próxima em sua fala, de possivelmente mais de duas versões desse antirromance. Deve-se atentar para a questão central, a obra continuará sendo póstuma e Lispector nunca poderá corroborar nem com a 1ª e nem com quaisquer edições. Contudo, uma nova edição com os datiloscritos, provinda de uma revisão e um reexame acadêmico acurados do trabalho de Borelli, realizada por Sousa, ilumina e esclarece pontos ainda muito obscuros nessa gênese de SV<sup>2</sup> e pode, sensivelmente, ajudar-nos a evidenciar e corrigir problemas de análises literárias equivocadas e correções de percurso e de escopo. Assim, SV sempre será uma obra em aberto, respirando, pulsando, pulsando...

### **Ainda revisando a fortuna crítica de SV**

Do ponto de vista de gênero literário, o antirromance SV já provocava a crítica, quando Nunes (1989, p.170), ao constatar que esse texto

2. A partir de então, denominaremos *Um sopro de vida (pulsações)*, de Clarice Lispector, apenas por SV.

transgredia, ausenta-se de denominá-lo romance, referindo-se à obra como “escrita errante, empática, hiperbólica, repetitiva”. Tratar-se-ia de peças, fragmentos, aforismos, máximas e restos de ficção? Nunes retoma aqui o “livro póstumo” como uma “recapitulação – *paráfrase e paródia* – sob dois focos – o de Ângela e do Autor, o feminino e o masculino em oposição” (p. 170), comparando-o à estrutura narrativa de *A hora da estrela* (1977), nas figuras dos personagens-autores Rodrigo S.M. e personagem-autora Clarice Lispector, em um efeito metatextual mais explícito e com manchas autobiográficas da autora.

Estamos diante de alguns procedimentos grotescos recorrentes, na obra de Lispector, tais como: a paródia que dessacraliza, a paráfrase enquanto contorção e distorção do original, cuja corporeidade vive em estorços, não naturais, porém em gestos libertários. Lispector incomoda pelo viés da fala prolífica dos seus narradores em constante digressão, manifestação esta do discurso romanesco reinventado em linguagem tardia e renovadora do romance moderno. Nunes aponta ainda em SV tratar-se de “dois diálogos alternados que jamais confluem num diálogo”. (p.170) Podemos acrescentar que se trata de duas ou mais vozes em simulações de falas teatrais, e pelo efeito do dialogismo, dentro do conceito proposto por Bakhtin (RENFREW, 2017, p. 101-120), há interações e falas entre o criador, o personagem Autor, e o outro, sua criatura, Ângela Pralini. Notamos que, como Ângela está sendo gestada, criada ou construída na narrativa pelo Autor, revela-se como uma personagem em busca da própria existência, e seu discurso encontra-se submerso e aos poucos provoca um efeito de hibridismo e mescla-se com a voz do Autor, a ponto de ocorrer até uma fusão entre as duas vozes das protagonistas.

O fato de não ocorrer “correspondência entre as duas diferentes pautas verbais do mesmo *improviso* narrativo” (Nunes, 1989, p. 170) provoca-nos esta reflexão: quais os caminhos desses discursos tão ensimesmados, mas ainda em dialogismo? O diálogo de vozes intrincadas perfaz vários percursos, um deles pode ser assim delineado: o Autor fala com Ângela, mas esta parece não dialogar com o Autor, ambos criam dois monólogos, porém há mais vozes ecoantes e em ruínas na narrativa, a instigar o leitor. O criador fala com Ângela e o leitor, Ângela pode não falar com o Autor diretamente, porém provoca-o, além de supostamente ouvi-lo para o leitor, pois está instaurada a fala teatral, provoca-o com sua escrita pulsante a ponto de

o Autor procurar parodiar essa escrita e buscar uma fusão da linguagem romanesca. Além de a protagonista falar com o leitor, uma vez que este, pressuposto na narrativa, fala com ambos. Essas provocações de Ângela instauram comunicabilidade e diálogo, mesmo em reflexões, ambos constroem instâncias dialógicas.

Com uma escrita concêntrica e em espiral e vozes dissonantes e ecoantes, Nunes retomou o fenômeno da heteronímia ou ortonímia de Pessoa para buscar compreender esse efeito de vozes autorais em sv, seria uma espécie de escrita “agônica”, que finaliza seu percurso romanesco, como se projetasse seu “antecipado epitáfio” (p. 170). Assim, “o jogo de identidade da narradora consigo mesma cessa quando o texto, pré-meditação da morte, transforma-se em estela fúnebre” (p. 170). Nunes finaliza seu texto e seu livro preferindo aqui o uso do termo mais original “estela” (do latim “stella”), em vez de “estrela”, o que nos remete novamente aos narradores e personagens-autores do original e romance anterior *A hora da estrela*, concorrendo aqui o fenômeno da autoparódia romanesca criada por Lispector, por meio de especulares e plurais vozes, na narrativa romanesca desta, pois, ao se projetarem além do antirromance, o discurso do personagem-autor e narrador Rodrigo S.M. ecoará no discurso do Autor e de Ângela.

Por que o subtítulo “pulsações” entre parênteses ocorre em sv? Gotlib responde essa questão pelo tom inclassificável da obra, fugindo ao de romance tradicional, trata-se de um texto que pulsa, e não exatamente de um romance. Coloca o processo de fragmentação do narrador em três vozes narrativas, como também ocorrera em outros romances: *Água viva* (1973) e *A hora da estrela* (1977). Retoma a epígrafe de Lispector, quando temos: “Quero escrever o movimento puro” (p.9), numa perspectiva dialógica e processual da criação romanesca. O trabalho é de improvisação, tal como ocorre no jornal e também o de um “impromptu musical, ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes” (NUNES apud GOTLIB, 1995, p. 474).

Há um movimento dual nessas vozes, o confronto ou a oposição entre o racional e o natural, entre o que Gotlib (1995, p. 474-475) compreende como “saber” e “sentir”. Podemos aprofundar essa visão entendendo que o Autor, um “eu”, nitidamente representa, de modo simbólico, a voz yang, masculina, racional e mais dominadora do criador; já Ângela é a outra voz, yin feminina, concêntrica e circular, processual e única, que não deixa de incomodar e, no

final, sobrepor-se e fundir-se nessa voz masculina. Ora, notamos aqui uma nítida oposição correlata ao que Bakhtin instaurou filosoficamente em seus escritos iniciais: o do saber teorético, científico e consolidado, e a eventicidade do fenômeno, provocada pelos seres, em suas vivências próprias e particulares, em situações das mais diferenciadas, ao longo das existências dadas. Temos aqui uma troca, um cruzamento de existências, numa nítida interação entre o eu e o outro, ou melhor, entre o suposto autor (na verdade personagem-autor e um dos alter egos de Lispector) e o herói, em vozes dialógicas e narrativas que se fundem e se especulam, em consciências que interagem e buscam a voz e o olhar do outro e, em um dado momento, são híbridas e a mescla de um único discurso intersubjetivo. Essas subjetividades se deslocam e se alteram e formam a intersubjetividade.

Renfrew (2017, p. 41-60) explica-nos que os “tijolos do pensamento maduro de Bakhtin”, ou melhor dizendo, o conjunto estrutural dos alicerces da teoria bakhtiniana do dialogismo é essa oposição entre a teorético e a eventicidade. O eu se projeta no outro, para poder encontrar-se, “retornar-se a si mesmo”, só há evento quando o ser se projeta no outro, e se “enriquece”, nessa perspectiva dialogal e coletiva, já não é mais o mesmo, mas modifica-se e transforma-se. Em “Para uma filosofia do ato responsável” (BAKHTIN, 2012), há uma “identificação pura”, quando um ser se perde no outro e retoma a si mesmo. Nesse sentido, a personagem do criador Autor em SV, de Lispector, estaria próxima do discurso mais abstrato, generalizável, científico, e o discurso de Ângela perfaz essa criatura mais liberta, mais emotiva, perceptiva e sensorial; portanto, tal interação está mais afinada com a perspectiva de processo e de eventividade.

O Autor só se constitui como ser no contato com Ângela, o sujeito só alcança, paradoxalmente, a totalidade e a unidade quando se revela pelo olhar do outro. Entre o mundo ético e a visão estética, ambos, Autor e Ângela, estão juntos para alcançar uma condição de “consciência responsável”, porque tanto um quanto outro se projetam especularmente, numa busca fenomenológica de existências autorais em crise, mas que são projetivas, o protagonista Autor se projeta em Ângela, não só como sua protagonista, e sim como uma autora que o instiga, que se liberta do seu criador.

Ambos falam em discurso direto e em 1ª pessoa, simulando uma fala teatral, mas antes de tudo são dois monólogos interiores, sendo

que o monólogo do Autor apresenta discurso indireto, porque se reporta também à Ângela, perdendo, em vários momentos, as dêixis em 1ª pessoa e ganhando os dêiticos de 3ª. Configura-se, no discurso do Autor, o discurso indireto livre, por expressar-se na 1ª e 3ª pessoas; e o Autor só existe em função desse olhar gestacional em Ângela, que o fascina, que o alimenta e o sustenta no processo narrativo do antirromance. O Autor, de fato, só se estrutura e se constitui enquanto ser ficcional porque há esse encontro dessas duas vozes autorais, essa interação, esse olhar e essa voz que se projeta em Ângela e retorna a si já reconfigurada e retrabalhada. Assim, “ao olharmos para nós mesmos com os olhos do outro, na vida sempre tornamos a voltar para nós mesmos, e o último acontecimento, espécie de resumo, realiza-se em nós nas categorias da nossa própria vida”. (BAKHTIN, 2003, p. 14).

É difícil negar que Lispector tenha mesclado elementos autobiográficos, em alguns dos seus romances, em especial *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *SV*. Gotlib (1995, p. 475) coloca que neste “estabelece-se o círculo vicioso do circuito ficcional-autobiográfico”. De fato, nas vozes do Autor e Ângela configuram-se manchas autobiográficas, mas consideramos que, ao cruzar pinceladas da própria vida autoral, Lispector mais se esconde, em sua obra, do que se mostra. Nem o Autor e nem a protagonista Ângela Pralini, como seres ficcionais, são Lispector, e Gotlib já apontava, acertadamente, tais instabilidades ficcionais. Lispector sobretudo deseja desestabilizar a estrutura narrativo-romanesca com fatos do seu próprio exercício literário, como um efeito de colagem da sua trajetória, na construção das suas protagonistas metatextuais, até para confundir o leitor, que se voltará às características da autora-pessoa Lispector, utilizando-me aqui do conceito do próprio Bakhtin, e se desviará do autor-criador, nas duas instâncias de autoria que se instauram em *SV*, Autor e Ângela.

Gotlib também, como Nunes, aponta os efeitos ficcionais de ortônímia e heteronímia, e a narrativa “esgarça-se”, ao “acumular” “fragmentos das duas vozes num diálogo ‘falso’”. (p. 475). De fato, o diálogo não é bidirecional, mas o Autor fala sobre seu processo de criação e fala sobre Ângela Pralini, o Autor, em alguns momentos, tenta esboçar esse diálogo, na expectativa de alguma resposta de Ângela. Ainda que seja um discurso em ruínas ou um processo de “demolição da alma”, como reflete Gotlib, observamos que há um esforço

considerável de manutenção de um diálogo difuso construído por duas vozes autorais e o leitor. São duas vozes romanescas que não estão completamente isoladas, mas a voz do Autor espreita e tenta interferir o tempo todo na voz de Ângela, porém esta, diante da instauração de uma “consciência responsiva autônoma”, tal como concebe Bakhtin, vai se deslocando, desabrochando e comovendo o seu criador e o próprio leitor. Ainda que não haja respostas entabuladas dentro do imaginário de expectativas do leitor, há interferências de vozes, há construção de intersubjetividades, há vozes entoadas, em monólogos interiores mesclados que reinstauram uma univocidade ainda que aparente, mas sobretudo híbrida.

É importante ressaltar que atos de reflexão sobre o fazer literário não deixam de ser movimentos das protagonistas, pode parecer que as histórias inexistem por serem paralisadas, mas mesmo no silêncio as histórias ocorrem e por certo incomodam o leitor. As digressões dos narradores atravessam os fatos. Gotlib aponta, nas mãos do Autor, o tal “jogo da ficção” (p. 475). Questões perpassam a narrativa: o Autor se esconde em Ângela, sua criatura? Ângela reflete uma narrativa autobiográfica de Lispector? Quem comanda e domina a narrativa, Autor ou Ângela ou a personagem Lispector por trás dessas protagonistas? Há várias instâncias de autoria, num jogo intrincado de vozes narrativas e autorais a serem desveladas. O Autor busca revelar Ângela, mas será que a revela ou a esconde, ou não apresenta controle sobre sua protagonista?

Todas essas questões podem ser respondidas pela perspectiva grotesca das relações das personagens por suas vozes, que falam sem, de fato, haver um diálogo fluente propriamente dito. O diálogo, em um estilo de modo dramático, existente em SV, volta-se a uma aparente fala e notamos haver interação dialógica que triangula três papéis ficcionais: Autor, Ângela e leitor. Autor se comunica mais *sobre* Ângela do que *com* Ângela; Autor e Ângela comunicam-se entre si e com o leitor. Mas sobretudo eu e outro, ou melhor, dentro da concepção teórica de Bakhtin, os pressupostos “autor e herói” comunicam-se, e sobretudo o herói busca sua própria consciência e, no final, escreve sua própria obra: “Livro de Ângela”, o autorretrato de uma das protagonistas do romance.

## As protagonistas grotescas de Lispector e os autorretratos do Autor e de Ângela

O Autor revela-nos que é um “juiz”, portanto, trata-se de um sujeito pertencente a uma classe social mais abastada, aburguesada, porém, em dado momento da narrativa, revela-nos que necessita da “pobreza de espírito” para contrastar com o “luxo de alma” de Ângela. O Autor também, numa perspectiva próxima da personagem-autor Rodrigo S.M. de *A hora da estrela*, opta por “vestir umas calças muito velhas e uma camisa rasgada” (LISPECTOR, 1978, p. 38). Esse exercício de contenção, de busca da miserabilidade, já ocorrera antes. Quando Rodrigo S.M. tenta se aproximar de Macabéa, o efeito é próximo, mas diferenciado, notamos engajamento social de Lispector mesmo diante de uma protagonista de classe média; trata-se, de fato, de uma busca que se volta à natureza essencial e simbólica dos entes vitais, sem excessos e sem artifícios. Mas esse efeito só se dá no contato com a anti-heroína e não apenas no isolamento, essa perspectiva da essência e não da aparência só se constrói com Ângela e na relação com sua protagonista.

Por ser “juiz”, o Autor teria uma construção discursiva dotada de logicidade. De fato, a linguagem em digressão inicial caminha para discursos teóricos, como já mencionamos. Além de dimensionar e refletir sobre o mundo por meio dos saberes científico e filosófico, também demonstra refletir sobre os conhecimentos artísticos (literatura, música, pintura etc.). Temos aqui uma profusão híbrida de linguagens de naturezas difusas de temas e áreas contíguos, bem como há o efeito da miscelânea e da paródia.

A primeira paródia musical é a que nos chama a atenção por observarmos citações diversas de numerosos compositores clássicos, a ressoar e destacar a música dodecafônica atonal de Schoenberg como aquela que pode unificar as subjetividades em trânsito, ora construídas em intersubjetividades plenas, ainda que Beethoven metaforize “emulsão humana em tempestade procurando o divino e só o alcançando na morte” (p. 14). Antes Debussy compõe marinhas em vagas do mar; já Bach traduz cientificismo, metaforizando um “matemático” (p. 14). Após esse *overture* sinfônico-literário, que dá o ritmo musical ao antirromance, o Autor revela-nos sua procura – não a da música, mas a do “limiar da palavra nova”, encontra-se mais em um “vocabulário” “triste” e “às vezes

wagneriano-polifônico-paranóico”. Além da dessacralização das imagens desses compositores clássicos, temos aqui o efeito polifônico e sinestésico da mescla da sonoridade, da palatabilidade e da visibilidade em paragens metafóricas porque, em seguida, o Autor revela-nos que escreve com simplicidade e total despojamento, em caminhos líricos cortantes da prosa romanesca onde se concentram escritas grotescamente híbridas. Sobre esse aspecto duplo da paródia, Bakhtin esclarece-nos:

Desse modo, na paródia cruzaram-se duas línguas, dois estilos, dois pontos de vista linguísticos e, em essência, dois sujeitos do discurso; é verdade que uma dessas línguas (a parodiada) está ela mesma presente, ao passo que a outra se faz presente de forma invisível como campo ativo de criação e de percepção. A paródia é um híbrido intencional, mas habitualmente um híbrido intralinguístico, que se alimenta às custas da estratificação da linguagem literária em linguagens de gênero e linguagens tendenciais. (2019, p. 54)

Ainda mesclado à paródia musical, no percurso metatextual e concêntrico do Autor, este afirma que sua palavra é orgânica, pulsante e vital, e metaforiza um “coração onde circula sangue”. Dentro dessa corporeidade romanesca, podemos conceber SV como uma escritura em movimento constante, fluindo e refluindo, renascendo a cada releitura, porque o tom é mesmo o do “sopro vital” e o da gestação, ou seja, antes mesmo de a palavra romper. Aqui se busca o “pré-pensamento” e há dúvidas e vazios sobre o que seria esse fenômeno do pensar sem palavras, de algo anterior ao ato do nascimento das palavras, o vazio e o silêncio, que pode ter cores clássicas em pb. A chegada da consciência nos trai, nos aniquila, e o texto de Lispector aponta-nos as armadilhas da palavra. Essa distância da racionalidade já se aproxima do discurso mais amadurecido e feminino de Ângela e sobretudo de um momento anterior à consciência, mas sabemos ser uma tentativa vã, pois o discurso romanesco é dotado desse exercício tanto da reflexão quanto da busca lírica da forma, da expressão materializada. O processo de animização abstrata das palavras se dá quando o signo verbal ganha a corporeidade grotesca, a palavra pulsa, o próprio ritmo da escrita romanesca é pulsante, como no subtítulo entre parênteses do antirromance.

Há uma mescla dos temas do fazer metatextual e o da reflexão filosófica. Com isso, o ocorre o cronotopo da aporia temporal e certo

impasse diante da falta de demarcação temporal do Autor. Concomitantemente, passado, presente e futuro são manchas “vertiginosas” no texto dilacerante, cujo narrador-personagem-Autor compreende melhor a morte. Diante desses paradoxos, a figura deísta poderia ser um conforto, mas ainda a resposta se encontra não no amor deísta, mas no amor próprio. A vida mostra-se como algo misterioso e fantástico, bastante “inexplicável”, o que demonstra que as manchas do Autor na narrativa não são tons tão fáceis de visualizar. O próprio Autor metaforiza-se em “pensamento” e, numa indagação constante e socrática evoca o leitor, o outro, que desvia e retorna à resposta deísta. São muitos movimentos do pensar e, segundo o Autor, o pensamento já está corroído por tentativa e erro.

Um dos conceitos mais centrais da teoria de Bakhtin é o do heterodiscurso, que compreende uma “pluralidade de vozes”, na narrativa romanesca; trata-se da voz do “eu” que procura a voz “o outro”, para construir uma “consciência” plena do sujeito, pois este só se constitui como ser quando se exterioriza e obtém o olhar do outro. Para tanto, a paródia e a ironia são importantes recursos para se desprender das linguagens e culturas oficiais já dadas. No heterodiscurso, há diversos “planos de linguagem” e as “intenções do autor, ao se refratarem todos esses planos, podem não se deixar captar por nenhum deles” (2015, p. 95). O personagem Autor criado por Lispector em SV instaura uma instância de autoria das mais complexas e bivocais existentes na obra da autora, temos aqui um acúmulo de vozes narrativas: a do Autor, que é o personagem-autor que cria a personagem-autora Ângela Pralini, e há a personagem Clarice Lispector, que adentra a narrativa e mescla-se a essas vozes autorais romanescas, escondendo-se nelas. As plurais vozes contemplam dois narradores e três instâncias de autoria. Em *A hora da estrela*, Macabéa não é personagem-autora; em SV, a protagonista, além de configurar-se como personagem-autora, é narradora do seu plano discursivo e do seu livro final.

Heteroglossia [na tradução de Paulo Bezerra, em *Teoria do romance*, atualiza-se como heterodiscurso], ou mistura de diferentes grupos de linguagens, culturas e classes, foi formulado por Bakhtin para apreender o movimento contínuo da língua, impedindo hegemonia de uma linguagem única. Heteroglossia só existe onde houver diferentes pontos de visão ou diferentes sistemas em inte-

ração. Por exemplo: autor/personagem; eu/outro; monólogo/diálogo; cânone/carnavalidade; oralidade/escritura. Este é o caso do romance”. (MACHADO, 1995, p. 41)

A tradução de Paulo Bezerra do termo inicialmente conhecido como heteroglossia (do russo “raznorétchie”) é atualizada como heterodiscurso, isto é, diversos discursos dentro do romance, tradução mais apropriada pelos estudiosos de Bakhtin por contemplar vários discursos e várias vozes no romance. Segundo explicação do conceito, dada por Paulo Bezerra em seu glossário, no final do volume, a palavra aproxima-se da equivalência do grego “heteros” e apresenta sentidos da divergência de palavras e “sentidos”, tendo-se também “opiniões” e “avaliações” diferenciadas. Na visão teórica de Bakhtin, pode contemplar “dialetos sociais” e de “grupos”, “jargões profissionais”, as múltiplas dimensões das linguagens, configurando-se como “heterodiscurso social”, que realiza “a estratificação da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica”, e funda “a linguagem da prosa romanesca”, ao longo de todo o percurso histórico do “processo literário”. (2015, p. 247)

A exigência de que o romance contenha a plenitude das linguagens sociais de uma época baseia-se na correta apreensão da essência do heterodiscurso romanesco. Cada linguagem só se revela em sua originalidade quando está correlacionada com todas as outras linguagens que integram a mesma unidade contraditória da formação social. No romance, cada linguagem é um ponto de vista, um horizonte socioideológico dos grupos sociais reais e dos representantes diversificados. (BAKHTIN, 2015, p. 225)

Em SV temos uma pluralidade de linguagens e estilos, temas e variações, o antirromance apresenta-se como uma colcha de retalhos, fragmentos e vozes, ao ritmo dodecafônico de sinfonias clássicas. Há um acúmulo de citações dos mais diferenciados espaços do saber artístico e teórico. A protagonista Ângela chega a acumular, como o protagonista Autor, várias citações em paródia musical que dessacraliza, citando obras de Debussy, Wagner e Georg Auric, em um único parágrafo. A intenção é a hipérbole da sonoridade clássica, o que cria um efeito estético grotesco, a impulsionar vigor sexual clássico ao ritmo romanesco, tendo-se um acúmulo de

vozes e produções discursivas que reduzem a perspectiva da estética sublime, por ora dissipadas na narrativa.

A vida do Autor pode também apresentar uma dimensão grotesca-demoníaca à Kayser (1986), porque o autor revela que seu processo de escrita ocorre quando está “sendo tomado por mil demônios”, mostra-se misterioso, dentro de uma dimensão neorromântica, a escapar a visão da morte. Porém, logo em seguida, temos a saída para o mistério, que é o “segredo da vida”, esse ser será “o outro” e, ao nos remetermos ao eixo central da teoria bakhtiniana, este terá alcançado a plenitude só quando “um” metaforiza “outro”, e o “outro”, “um”. Assim temos, na voz do Autor, a abertura do espaço para bivocalidade e para o heterodiscurso, no texto de Lispector: “Mas um dia serei o segredo da vida. Cada um de nós é o segredo da vida e um é outro e o outro é um”. (LISPECTOR, 1978, p. 72-73)

Ainda para o Autor, no plano metatextual, o verbo compreende uma visão grotesca à Kayser das mais abjetas. Numa cena metatextual descrita pelo Autor, há diversos elementos orgânicos e a imagem de um vulcão em erupção, a redimensionar o processo da escrita romanesca como algo que necessite sair de dentro deste para poder romper, sobreviver, expressar-se como obra. Em sua última entrevista, com Lerner (2007), Lispector explica que sua literatura não procurava mudar “o estado das coisas”, mas apenas tinha a intenção, de fato, de soltar o que está no interior da sua alma, expressar a angústia e o vazio existencial do estado do ser. Temos, nas dimensões metatextual e da autoria em SV, uma espécie de imagem tortuosa de como se dá esse processo deformado da gênese da escrita romanesca, cujos elementos efervescentes estão em jorro criativo. A imagem grotesca do sangue mescla-se à da “lava fervente” que escorre “montanha abaixo”, e temos assim uma matéria híbrida grotesca, que mistura lava, “sangue”, “pus” e “excremento”. (p. 93)

Reutilizando-nos da teoria de Bakhtin, sua relação primordial entre “autor e herói”, mesmo na fala do próprio Autor, em sua digressão inicial, corrobora aqui a gestação e o nascimento de um discurso bivocalizado, porque o Autor já considera que essa relação entre este e sua personagem Ângela ocorre, portanto, para que as consciências de ambas as personagens tenham ecos de subjetividades em crise, mas que só encontram saídas e respostas no contato com o outro, já modificado, alterado, diverso e difuso, a partir desses (re)encontros. Nesse discurso duplo “é incômodo ser dois: eu

para mim e eu para os outros. Eu moro na minha ermida de onde apenas saio para existir em mim: Ângela Pralini. Ângela é minha necessidade. (LISPECTOR, 1978, p. 26)

Há uma perspectiva fortemente onírica e grotescamente surreal em SV, porque a protagonista Ângela vive em estado de “sonambulismo”, como se sonhasse “acordada”. O Autor fotografa sua personagem central e o próprio sonho “com olhos abertos”, quando se pode ver “tudo distorcido” (p. 75). Sonhar acordado pode ser, paradoxalmente, uma fuga da consciência, mas o sonho configura-se como uma das mais fortes tomadas de consciência das protagonistas de SV. Nesse estado de sonambulismo, além da aproximação com a estética surreal, notamos uma fusão temporal anacrônica ou uma perspectiva de aporia no texto, quando, na própria fala de Ângela, ao escorrer tintas na imagem de um “rinoceronte atacante”, a visão temporal imprecisa aponta manchas do passado, do presente e do futuro, o que transforma o texto em visões fugidias, repetitivas, grotesco-surreais e perturbadoras.

Ainda que o discurso seja bivocalizado, a voz de Ângela parece sobressair-se em relação à do Autor, porém uma não existe sem a outra, as consciências se projetam e se realimentam entre si. Podemos destacar várias imagens que constroem essas vozes: Ângela pode ser vista por si mesma, pela sua própria voz, solitária, melancólica e ensimesmada; Ângela pode ser vista pelo Autor, na voz de uma outra personagem-autora, que se desdobra na narrativa; Ângela pode ser correlacionada fora do texto, no diálogo intertextual, com o conto “A partida do trem”, de autoria da mesma Lispector, quando foi inicialmente criada como protagonista; e Ângela pode ser vista na sua relação com o Autor. Esse discurso concêntrico faz da narrativa de SV altamente complexa e dotada de vozes romanescas em profusão.

Das características de Ângela Pralini, observamos que esta é dotada de “agilidade” e é “leve” e “aberta” (p. 29), também se mostra “trêmula”, “ansiosa” e “aflita”, portanto, é processual, instável, contraditória e “inacabada”, como bem colocou Sousa (2020) ao afirmar que o próprio antirromance é sobretudo “inacabado”. A protagonista é “desproposital”, “sem compromisso” e “intuitiva” (p. 40). Ao ser construída através de diálogo, modo dramático, volta-se à atitude do exercício do ator, considera-se “atriz” (p. 66) cujo espaço é o “palco”. As artes no antirromance de Lispector são plurais, trata-se

de uma autora, pintora, atriz, escultora, em numerosos papéis artísticos. O Autor coloca a dúvida investigativa se teríamos um único “diálogo” ou um “duplo diário”, e já de início a imagem da aporia se revela a das mais fortes: passado, presente e futuro voltam como manchas grotescas no texto. Assim se revela Ângela em suas plurais faces: “ÂNGELA. - Eu sou uma ‘atriz’, apareço, digo o que sei e saio do palco”. (LISPECTOR, 1978, p. 66)

No processo de metalinguagem, muito evidente em SV, temos, segundo o Autor, a constatação que Ângela concebe sua escrita de modo tensional, quando as palavras podem ser vistas como “antipalavras” do seu antirromance grotesco, pois essa “antipalavra” origina-se, de fato, em um lugar caro à estética grotesca: “a primitiva caverna”. Ângela revela-se como uma personagem das mais “quebra-diças” (p; 34), bastante fragmentária e híbrida, cujas naturezas são mescladas, tendo-se a mistura de ordens orgânicas (animal, mineral e vegetal), evocando aqui as texturas de plasticidade materializadas nas obras grotesco-surreais de Ernst.

Para concluir, há um autorretrato de Ângela, na parte do antirromance, que se intitula “Livro de Ângela”, cujas naturezas mortas, paradoxalmente, não são tão mortas assim, mas se subjetivizam graças à animização dos objetos, que, segundo Sousa, seriam muitos deles da própria sala de Lispector, para nós dotada de ludicidade e distorções surreais. Essa subjetivação das coisas ocorreria à luz de Bergson (2005), não havendo propriamente as coisas como objetos, mas “ações”, que concretizam o “devir” – aqui temos uma correlação entre os pensamentos de Bergson e Bakhtin, porque a ação da consciência é relevante para a fundamentação da visão filosófica da “coisa” em si, pois esta se reduz à ação da própria consciência e, conseqüentemente, o deslocamento da objetivação e materialidade da coisa à própria subjetividade, no caso de Ângela, em crise.

Segundo Todorov (2015, p. 111-139), em seu ensaio teórico iluminador sobre a obra de Bakhtin, intitulado “O humano e o inter-humano (Mikhail Bakhtin)”, este perfaz o caminho que estuda a teoria e a história da literatura, distanciando-se dos formalistas russos, porque esses “reduzem” as questões da “criação poética” e “da linguagem”. Bakhtin fez a ponte, a correlação entre forma e conteúdo, não superestima a forma, tal como os formalistas o fizeram, mas se volta a uma perquirição estética que se realize “no ponto de encontro e de uma interação entre material, forma e conteúdo”. (TODOROV, 2015, p.. 115)

Ainda segundo Todorov, a diferença entre romance monológico e dialógico é compreendida pela seguinte visão: no primeiro caso, monológico, “as ideias”, vistas no âmbito do “conteúdo”, podem ser “verdadeiras ou falsas”, ou podem indiciar a visão psíquica das personagens; já o segundo, dialógico, há um “terceiro estado”, que está “além do verdadeiro e do falso, do bem e do mal”, temos aqui a “ideia” pertencente a uma “consciência” dentro do texto, as vozes, o que nos remete aos norteadores a que esses seres desejam chegar. Não há um ponto único de visão, nem um lugar privilegiado da fala ou da perspectiva do olhar, mas múltiplos “pontos de vista”, provindos do autor-criador e das suas personagens, e não mais uma visão hierarquizada ou dominadora na narrativa.

Todorov faz um paralelo da visão teórica de Bakhtin com a de Sartre, porque este também não pregava à época, no final dos anos 1930, uma visão centralizadora e de dominância da autoria ou do narrador na obra literária. Após citar os exemplos de Cristo, para explicar a teoria de Bakhtin, Todorov explica-a pelos exemplos mais caros à teoria deste, a obra de Dostoiévski – temos aí a plenitude da igualdade de vozes do autor e do herói, na narrativa romanesca, estamos diante da narrativa estruturada pelo diálogo equilibrado dessas vozes, sem uma se sobrepôr à outra. Aqui abrimos espaço para entender que o homem não está só, mas partícipe e solidário, suas consciências perpassam as vozes do romance e não há uma perspectiva socioideológica única e acima das outras. Estamos no campo do “inter-humano”, o ser só se realiza puramente quando se volta ao olhar do outro. Os sentidos do texto só se realizam à medida que essas vozes se encontram e formam o diálogo. Assim, “o sentido nasce do encontro de dois sujeitos, e que esse encontro recomeça eternamente [...]” e “o sentido é a liberdade e a interpretação é seu exercício: este parece ser o último preceito de Bakhtin” (TODOROV, 2015, p. 139). Assiste-se, assim, às visões teóricas de Bakhtin e Sartre em consonância e em completude.

Lispector, em sua obra literária, sempre se deparou com várias consciências em conflito, e percebemos que, em *SV*, não há mais qualquer medida para que essas tenham o que podemos entender aqui como “inter-humano”, isto é, intersubjetividades em crise. Essas personagens, Autor, Ângela Pralini e a própria personagem-Clarice Lispector são vozes romanescas que correm na narrativa e são sangue das veias que pulsam, são os movimentos orgânicos e vitais, a

percorrerem o silencioso e o vazio das sequências narrativas. Sem essas vozes autorais, a narrativa inexistente, sem elas não há texto romanesco. Todorov aponta um problema sério na obra teórica de Bakhtin: o autor sempre é aquele que decide e detém o poder de decisão de “apresentar” “tanto as próprias ideias quanto as dos outros personagens”, portanto, o autor não está tão destituído de poder assim, as ideias do autor são construídas sempre, em uma instância de autoria pertinente, e lá é o espaço libertário de que fala Sartre, o espaço do engajamento social do autor. Voltando-nos às ideias de Lispector, sem deixar o tom libertário de lado, que é próprio de sua arte literária (questionadora e engajada), notamos um certo mistério e uma certa fuga, mais própria à visão teórica de Bakhtin, uma propensão maior de subtrair esse espaço privilegiado do autor e caminhar pelo descontrole, e a escapar do domínio dessa voz única do criador, exemplarmente o Autor em SV, que se volta à construção dessa voz feminina, a de Ângela Pralini, mais livre e dotada de sensações e percepções vitais. Porém essa vitalidade de Ângela já está corroída por uma dada distorção de vozes plurais e atonais, de imagens surreais deformadas e distorcidas. Quem é Ângela? Quem é essa voz da protagonista que reflete essa intersubjetividade, que perpassa também a voz do Autor? Um exemplo mais próximo dessa voz é a de uma mulher que se coisifica, no autorretrato da aparente crônica “Mulher-coisa”. (LISPECTOR, 1978, p. 106-107)

Nesse microtexto de pouco mais de uma página, temos a voz de Ângela que se metaforiza em “matéria-prima não trabalhada” e também “em objeto”, ou seja, esta coloca-se como algo em estado cromático, sente sua “aura” “frioenta pela manhã” e “vermelha”, em tons “faiscantes” e “vibrantes”, tendo-se o discurso direto da voz de Ângela se voltado à construção de um romance lírico, a produzir sons ecoantes a outras vozes romanescas. Nessa tentativa de ser uma “coisa” ou um “objeto”, Ângela depara-se com seres que a aceitam ou a rejeitam, é a ciranda da vida, dotada de “irmãos” ou “inimigos”. A “mulher-coisa” é tão misteriosa que, logo em seguida, Ângela constrói a imagem das “mulheres árabes” que se vestem com “lenços” e “véus”, havendo só os dois pontos dos olhos, a refletirem nos “outros objetos”. Ora, aqui o ser se refrata e se confunde com outros seres, numa projeção de imagens perdidas e equidistantes. Tem-se a ideia de narrativa abismal e a face dessa mulher é descrita em detalhes, “olhos” “verdes” “escuros” que chegam a ser “negros”,

“sobrancelhas” indagativas. Finalizam-se as imagens com o badalar de “sinos de ouro”, dentro dela metaforizados e deslocados. O abismo é contínuo. Há um ser que se neutraliza no espaço mais esvaziado de si mesmo, os tons de “púrpura” invadem o pensamento onírico e silencioso de Ângela. Pressupõe-se que a micronarrativa tenha finalizado, porque esta, de modo concêntrico, encontra-se dentro do diálogo maior, em modo dramático, no “Livro de Ângela”.

O que mais nos chama a atenção nessa cena e nesse microtexto, tão potentemente lírico e poeticamente construído em um texto em prosa, é a imagem desses “olhos verdes escuros” que se confundem com “olhos negros”, de um tom “solene” que nega o cromatismo esverdeado original dos olhos e constrói uma outra mulher, uma foto de um ser de “olhos pretos levemente orientais” (LISPECTOR, 1978, p. 107). São os olhos tangenciais da personagem-Clarice Lispector? De fato, Ângela torna-se essa “mulher árabe”, essa “mulher-coisa” reificada, na narrativa e no mundo atual ainda, essa mulher que pulsa e escapa e torna-se uma outra, uma outra voz. Ângela e as instâncias de autoria, na narrativa, podem construir quantas vezes sonhar, quantas vezes desejar, quantas vezes pulsar, o que demonstra que a instância de autoria já não apresenta um centro fixo da perspectiva do ato de narrar, mas um livre pulsar de vozes narrativas em constante desvio.

Outra microcrônica de Lispector, presente no “Livro de Ângela”, também nos invade a perspectiva descritiva do olhar, para que possamos obter essa deformação e corrosão das imagens. Trata-se da que se intitula “Estado da Coisa” (LISPECTOR, 1978, p. 109-110). Nesta, Ângela descreve “o deserto” metaforizado em “estado-coisa”, algo muito “seco”, tão “seco” que atravessa “milhares e milhares de trilhões de grãos de areia”. A perspectiva temporal ajuda a espacial e o cronotopo do ser errante, sobrevivente e migrante do deserto nos atinge como miragem devastadora. Para criar essa visão do ser, Ângela descreve cada ponto de areia, cada detalhe que perpassa, meticulosa e minuciosamente, o olhar da narradora-autora: “areias” ou “areais” “do deserto do Saara”, que podem ser não “brancos” mas “sujos” e “longamente adormecidos”; as “dunas” se “ondulam” “femininas”; os “oásis” inexistentes através de “miragens”; “olhos” em tons de “verde-esmeralda”; o “corpo” em estado de penúria. Aqui a descrição reflexiva se volta a uma crítica do enredo linear, quando “areias brancas” se metaforizam em “fatos” e “acontecimentos” mais

previsíveis, de narrativas dentro das expectativas do leitor acomodado. Em seguida, temos a invasão da imagem de um “cacto” que serve para alimentar o ser, só que o leite que dele sai é uma “áspera seiva” e metaforiza-se em “leite de mãe severa”. A miragem é uma resposta da narradora diante das agruras da vida, diante dos obstáculos mais difíceis do viver. E o efêmero “milagre” da vida é esse exercício de cada evento ser único e cada imagem ou gesto não ser reproduzido, o viés é fenomenológico. Aqui, nessa microcrônica, que se correlaciona à anterior, na invasão filosófica da investida da coisa no ser, é o tom cromático da “areia” ou dos “areais”, não branco, mas grotescamente “sujo”, que a narradora salienta ser a “cor do deserto”, estamos diante não propriamente de “uma cor”, mas “uma-não-cor”, ou seja, há uma ausência de cromatismo, a narradora volta-se ao silêncio e ao esvaziamento.

No *Colóquio Internacional: cem anos de Clarice Lispector* (ARÊAS, 2020), Cleusa Rios P. Passos questiona Vilma Arêas sobre um possível controle de Lispector na expansão da estrutura narrativa de *A hora da estrela*; Arêas esclarece que, no conto, por ser narrativa curta, Lispector controla mais, ao passo que, no romance, por sua estrutura alongada, há liberdade e a obra literária espraia-se; ambas analisam essa diferença, mas ficam um pouco em dúvida sobre esse possível controle, no romance citado. De qualquer modo, sobre a narrativa romanesca de Lispector, fica mais evidente uma maior ausência de controle. Todorov, do ponto de vista estritamente teórico, também aponta esse controle, ao estudar Bakhtin, criticando esse possível problema na teoria postulada pelo filólogo russo.

Ora, este não preconiza ausência de controle por parte do autor-criador, mas o “ativismo do autor”, que ocorre a partir da “interação entre personagem e autor” (BAKHTIN, 2003, p. 77), ou seja, nessa intersubjetividade, a personagem situa-se numa passividade, e pode ser elaborada pela expressão que se volta a um projeto de construção que tenha uma certa coerência estética, e o fator dominante dessa composição é o autor-criador, porém a personagem não deixa de construir sua forma pelo “interior da obra de arte”, não em uma aparente disputa, mas uma “necessidade imanente”, bem como “uma autolegitimidade”, ou seja, a personagem expressa a sua configuração do modo como se relaciona com o autor-criador, realizando sua figuratividade expressiva no romance. O que ocorre por vezes é que o autor-criador tende ao descontrole a tal ponto que

ambos percorrem, nesse inter-humano, “um devir puramente vital”, quando há a perda da posição mais decisiva “fora da personagem”. Tal atitude não pode só expressar-se de modo formal ou só estético, mas pleno de conteúdo, com todas as questões cruciais, internas e mais profundas da personagem. E é nesse processo que o autor-criador pode perder o controle sobre sua personagem construída, porque há duas ou mais consciências em jogo. Na obra romanesca de Lispector, não é só a fusão de vozes que é relevante e revelador, mas a tensão entre essas vozes – não notamos haver em SV uma temeridade no ato de fundir-se ou misturar-se às vozes da anti-heroína Ângela, às vozes do outro. O Autor além de deixar sua voz fundir-se à de Ângela, projeta ambas as vozes em ritmos próximos, livres e atonais.

Entretanto, há aqui uma refração do ato dos seres errantes, a visualizarem paisagens quase mortas (BERGSON, 2005), as naturezas mortas contaminam outras paragens produzidas no “Livro de Ângela” (LISPECTOR, 1978, p. 97-124). Paradoxalmente, tais naturezas e paisagens não são tão mortas assim, pode haver o líquido vital, escasso leite do cacto, pode haver o alimento da “mãe severa”. E a corrosão das imagens descritivas se dá pela perspectiva do olhar e alimento vitais femininos. Nesta perspectiva, Eliade (2008, p. 267-293) investiga o papel simbólico da mulher na natureza, quando da sementeira dos grãos, no capítulo “A agricultura e os cultos de fertilidade”, em *Tratado da história das religiões*, e observa os vários ritos e mitos fundadores e arcaicos dessa cosmogonia feminina positiva, cujas deusas fecundam a terra com sua seiva vital. O microtexto de Lispector retoma, a seu modo, a imagem das “camponesas finesas”, “que espalham, antes das sementeiras, na terra algumas gotas do seu próprio leite” (ELIADE, 2008, p. 269), cujas interpretações passam vários sentidos: o de uma possível “oferenda aos mortos”; a mágica “transformação” do “campo” “estéril” em “fértil” ou, de modo mais direto, “a influência” “da mãe nas sementeiras”. Essa cosmogonia da imagem da mulher fértil, da mãe simbólico-maternal dotada de líquidos vitais, ocorre por vezes na narrativa de Lispector – em SV temos a retomada da invasão do suco do cacto, a alimentar o sobrevivente errante, que se sustenta pelo encontro com a natureza e com o alimento da mãe Terra, por meio desses “oásis úmidos”, ainda que desapareçam em miragens, quando o ser tenta buscar o “abrigo materno”. O que provoca o leitor não é só a imagem vital,

mas a mancha que escapa ao fato; o fato em si obnubila, a imagem não se define, mas obscurece e já se transforma em miragem. A narrativa grotesca torna-se uma mancha misteriosa, através da voz e do olhar de Ângela.

Há, portanto, sentidos simbólicos que se abrem, ampliam-se e escondem-se. Bergson nos provoca ao entendimento desse confrontar-se com as coisas e diante desse processo de fuga da coisa, que não se fixa, mas encontra-se em movimento constante. Já em sua “Introdução” do seu ensaio filosófico intitulado *A evolução criadora*, a compreensão da coisa ocorre pelo viés dos atos humanos; salienta: “a essência das coisas nos escapa e sempre nos escapará, movemo-nos em meio às relações, o absoluto não é de nossa alçada, detenhamo-nos frente ao Incognoscível” (2005, p. XI). Seguindo os passos do darwinismo revisionado, o tônus da coisa é o da mudança, da mobilidade, passar de um estado a outro, e o exterior invade o interior. O ato de olhar não é apenas uma contemplação, mas a “percepção visual” pode ser a chave pela qual o homem provoca seus “atos” e investe seus corpos em “ações”. A imagem antes de provocar invade, transborda a alma, a escolha perpassa o contínuo olhar do sujeito, que provoca atos e fatos. Assim, a narrativa de Lispector não é tanto desprovida de acontecimentos, pois esses olhares de Ângela, essas visões aterradoras, constroem as ações dos seres.

## Conclusão

Por fim, podemos pensar que este antirromance póstumo de CL pode ser visto como um livro de fragmentos, crônicas, microcontos em movimentos, máximas, uma colcha de retalhos, um gênero praticamente inclassificável, transgredindo o próprio formato do romance, já que os fatos, dentro das expectativas do leitor, são escassos. A estrutura textual apresenta formas avizinhas de crônicas, este é o caso das naturezas mortas, que se vivificam e, comentadas há pouco, ganham espaço como figuras subjetivadas, no “Livro de Ângela”. Há uma série de frases filosóficas e pensamentos de Lispector que se comunicam com um leitor, por vezes, incomodado e acomodado, e sobretudo desacostumado hoje ao processo do pensar. Ao mesclar narrativas curtas bem-acabadas, cuja forma aproxima-se mais da minicrônica, do conto ou do romance, percebemos

que a transgressão dos gêneros é um percurso que a autora perfaz desde sua fase mais madura, quando, em sua contística dos anos 1960, por exemplo, dominava magistralmente o exercício da introspecção. Em *A legião estrangeira* (1964) há notáveis transgressões de gêneros entre o conto e a crônica (NUNES, 2006).

O que se observa, de modo mais aprofundado, é que a teoria de Bakhtin dá suporte para alcançar esses processos de transgressão e fragmentação que ocorrem através das vozes do antirromance póstumo, a repercutirem em outros textos para além da própria narrativa romanesca. O exercício do diálogo reflexivo com e sobre a anti-heroína Ângela, com o outro, no viés de hipertrofias e metáforas em deformação grotesca, perfaz um percurso, um processo cuja chegada não é um lugar fixo, único ou agradável, a morte desta e da narrativa, mas outros caminhos bifurcados e outras paragens estranhas e inusitadas estão por vir, por tratar-se de uma narrativa intérmina. Há uma certa elasticidade (meta)narrativa na voz do outro que retorna ao Autor, ao narrador, à voz autoral da própria Ângela. Esses timbres (vozes atonais) podem ser estranhos e misteriosos para o leitor, mas não são redutores, fechados, mas amplos e abertos, ocorrendo a transgressão dos gêneros tradicionais (crônica, conto e romance), através das projeções dessas plurais vozes e com a participação de todos esses sujeitos na narrativa. Essas personagens-autoras em crise contemplam o heterodiscurso social e conduzem vozes pertencentes à classe média não menos oprimida pelo sistema capitalista, que se vê na contradição do seu aburguesamento e no papel de lutar contra as injustiças sociais dos fracos e desvalidos pela sociedade, todos então sofrem (autores, anti-heróis e leitores) com todo tipo de injustiça e problemática social, mas é Lispector que se sente incapaz de alterar o “estado das coisas”. (LERNER, 2007) Sobre o heterodiscurso social, mais uma vez Bakhtin esclarece-nos:

no romance essa bivocalidade tem suas raízes profundamente fincadas no essencial heterodiscurso sociolinguístico e na diversidade de linguagens. É verdade que também no romance o heterodiscurso é, no fundo, sempre personificado, encarnado nas imagens individuais de pessoas com divergências e contradições individualizadas. Mas, neste caso, essas contradições das vontades e mentes individuais estão imersas no heterodiscurso social, são por ele reinterpretadas. (BAKHTIN, 2015, p. 115)

Uma voz do cotidiano de Lispector, que perpassa ecoante a narrativa, como se instaurasse uma crônica da autora, é a da protagonista Ângela como alter ego de Lispector indagando sobre “o desparecido Francisco Paulo Mendes” – de fato, segundo Gotlib (1995), tratar-se-ia do professor de Literatura que Lispector conheceu, em Belém do Pará, em 1944, e por quem Lispector tinha profunda afeição. Há rastros de crônicas no antirromance, há pegadas de contos prévios no texto romanesco, as formas se entrelaçam e o gênero, já em SV, não a incomodava nenhum pouco, a ponto de a transgressão, nesses idos, ter sido uma “nova” “forma” já bem experimentada, nos textos de Lispector.

## Referências

- ARÊAS, Vilma. O princípio e o fim (*Perto do coração selvagem e A hora da estrela*). In: COLÓQUIO INTERNACIONAL: CEM ANOS DE CLARICE LISPECTOR, Mesa 5 e 6. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Usp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4bCo4IREjBM&t=5362s>. 20 out. 2020. Acesso em: 29 nov. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2.ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2019.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. 3. ed. Trad. de Fernando Tomaz. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LERNER, Julio. *Clarice, essa desconhecida*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Autor, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Autor, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- PÉREZ-BARTOLOMÉ, F.; SANCHEZ-QUIRÓS, J. Manifestações oftalmológicas da SARS-CoV-2: revisão da literatura. In: *ScienceDirect*. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0365669120303166>> Acesso em: 29 nov. 2020.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- RENFREW, Alastair. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2018.
- SOUSA, Carlos Mendes de. "Sete semanas ou o livro por vir (Um sopro de vida In: COLÓQUIO INTERNACIONAL: CEM ANOS DE CLARICE LISPECTOR, Mesa 5 e 6. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Usp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4bCo4IREjBM&t=5362s>. 20 out. 2020. Acesso em: 29 nov. 2020.
- TODOROV, Tzevetan. *Crítica da crítica*. Tradução de Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Unesp, 2015.

**O Bildungsroman escrito por mulheres latino-americanas:  
O pardal é um pássaro azul (Studart) e Estaba la pájara pinta  
sentada en el verde limón (Ángel)<sup>1</sup>**

Juana Sañudo Caicedo<sup>2</sup>

A partir da ideia do sistema literário na América Latina, é possível colocar esta proposta comparativa entre as obras *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), de Albalucía Ángel (1939), e *O pardal é um pássaro azul* (1978), de Heloneida Studart (1932-2007). São as mesmas ideias sobre o sistema literário que já compartilhavam os críticos literários Ángel Rama e Antonio Candido, segundo Mejía, que entendiam a literatura como um corpo orgânico em “el cual se expresa una cultura y que el texto literario dialoga con las circunstancias socio históricas y culturales de su aparición, generándose así una visión continental que le da a nuestra América una cartografía de índole cultural (MEJÍA, 2014, p. 190).”

As autoras Albalucía Ángel (1939) e Heloneida Studart (1932-2007) escrevem seus romances na mesma década e têm vidas dedicadas a responder ao patriarcado, acreditando na consciência política através da arte, do jornalismo e, no caso de Studart, da participação política. Para compreender a relação entre os tempos políticos de exceção, o lugar do *Bildungsroman* escrito por mulheres nestes dois países da América Latina, os processos de trauma e luto através de Literatura e o papel fundamental dos corpos como resistentes, mas também como libertários, é preciso lembrar as histórias que relatam cada um dos romances estudados, para então desenvolver os temas mencionados.

No caso de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) são narradas as experiências de Ana durante o dia 9 de abril de 1948 até o terceiro governo da frente nacional — momento em que a morte e

1. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
2. Graduada em Licenciatura em Literatura (UniValle-Colômbia), Mestra em Literatura Colombiana e Latino-Americana (UniValle -Colômbia), atualmente é Doutoranda em Estudos de Literatura (UFSCar).

o medo espreitam os passos de todos. O assassinato do líder popular Jorge Eliécer Gaitán e a violência desencadeada entre os dois partidos políticos, o partido conservador e o liberal, conhecida como *El Bogotazo*, as cruéis notícias da rádio, as publicações dos jornais e a morte de suas amigas de infância, Julieta e Montse, são alguns dos acontecimentos que Ana lembra durante sua idade adulta. Mas a narrativa também é o relato de uma infância, do acordar sexual com Montse, das primeiras aproximações entre os corpos, dos jogos na piscina, das tardes com suas amigas Irma, a Pecosa e Julieta, dos encontros e risos.

Existem dois grandes relatos que se encontram em diálogo no texto: a história social do país e o drama individual de Ana, quem constrói sua identidade estando inserida no violento panorama que espreita a Colômbia durante boa parte do século XX e que vive quando se relaciona com Valeria e Lorenzo, irmãos que a levarão a simpatizar com a guerrilha. Trata-se então de três acontecimentos fundamentais na construção social e histórica do romance: *El Bogotazo*, a ditadura do general Gabriel Muñoz Sastoque (representação de Rojas Pinilla) e a Frente Nacional, além da história pessoal de Ana e sua relação com a agência política e a resistência guerrilheira da mão de sua amiga Valeria e seu namorado Lorenzo, ambos mortos no estado de exceção.

Quanto à obra *O pardal é um pássaro azul* (1978), a história narrada é, ao mesmo tempo, o processo de maturação da personagem Marina, e a tragédia de um preso político perseguido por escrever “o pardal é um pássaro azul” nos muros da sua cidade,<sup>3</sup> no Nordeste brasileiro. Marina, apaixonada por João, seu primo (supostamente) homossexual e preso político morto pela ditadura que houve no Brasil de 1964 a 1985, percorre um contexto patriarcal e de violência.

Quanto à narração dos romances, a de Ángel é polifônica: as vozes de políticos, da mulher do presidente, dos militares, dos estudantes que se unem à resistência (Ana, Lorenzo, Valeria), também o ponto de vista dos jornais e da rádio, através de recortes de jornais; enfim, são vozes que se misturam, tudo articulado pela voz de Ana, que organiza seu discurso mediante a analepse ou retrospectiva sobre o antes e o depois do *bogotazo*, e as lutas de seu namorado Lorenzo nas cartas

3. No romance não fica claro o nome exato da cidade, somente se menciona ser um lugar no Rio Grande do Norte.

(durante o período de 1965-1967), que ele lhe escreve da delegacia da polícia e depois do DAS<sup>4</sup>, onde será torturado e morto. No caso do romance de Studart, a narração é em primeira pessoa, pelo ponto de vista da protagonista Marina, ou seja, é uma narração autodiegética, que tem toda a força da primeira pessoa para refletir sobre os fatos dos anos de Chumbo<sup>5</sup>, o período mais difícil da ditadura brasileira.

Sobre o contexto, um dos tópicos centrais no romance de Ángel é a presença do patriarcado na idiossincrasia do Complexo cultural da montanha, espaço narrativo no livro, nesse sentido:

El complejo cultural antioqueño reúne una serie ajustada de características en su sistema tenencial. (...) (...) En lo que atañe a la moral femenina, la iglesia es decisivamente estricta. Y en esta decisión actúa en acuerdo la cultura, que en este sentido es de una sola pieza. La mujer debe conservar en su vida de soltera una completa “pureza”, simbolizando en ello una mente alejada de pensamientos relativos al sexo, de acciones o simples deseos. Las imágenes religiosas, paradigmas de castidad, son antepuestas como metas de comportamiento femenino. (GUTIÉRREZ, 1975, pp. 366-395).

Segundo a antropóloga Virginia Gutiérrez e como explica no trecho, assuntos como a propriedade da terra, a religiosidade e, sobretudo, a pureza feminina eram centrais neste complexo cultural de montanha, contexto da obra, e foram caros para o estado de exceção e suas diferentes formas de opressão. Na obra, isso é relatado através da lembrança da história das origens de Ana:

Don Juancho Araque fue siempre un hombre de una pieza. Mandó a las ocho hijas a que estudiaran hasta tercero de primaria donde las señoritas Torres, porque para saber poner el punto en las íes, basta y sobra. A aprender a hacer frivolidé y bolillo, que es lo que más les luce, resolvió; y cuando estuvieron en edad de merecer clavó postigos, para que no anden ventaniando y vayan a creer los demás que son unas descocadas, que se revientan por los hombres: matrimonio y mortaja del cielo baja (...). (ÁNGEL, 2019, p. 217).

4. DAS (Departamento Administrativo da Seguridade na Colômbia).
5. Os anos de chumbo foram um período muito repressivo da ditadura militar no Brasil, estenderam-se do fim de 1968, com a criação do AI-5 (Ato Institucional número 5) em 13 de dezembro daquele ano, até o final do governo Médici, em março de 1974.

No trecho, todos os estereótipos e destino dado às mulheres da família se relacionam com o matrimônio, além da opressão e do fechamento que elas têm para preservar sua “pureza”. Desse modo, resulta também uma chave de resistência a partir da narração, pois Ana é uma das vozes mais fortes, que inclusive organiza os relatos das outras vozes, já que quebra o fechamento e a opressão tanto estatal como pessoal por ter uma voz própria e narrar sua história e a história do país.

Passando à obra de Studart, também o patriarcado, neste caso no Nordeste brasileiro, é um dos tópicos centrais no espaço de *O pardal é um pássaro azul*. A situação das personagens masculinas e femininas está condizente com a crença desta autora sobre o machismo, pois como coloca Mello sobre sua obra, o patriarcado: é um conceito de duas faces que, se fere a mulher, também golpeia o homem” (MELLO 1977, p. 19).

Também, é notório que apesar da total ausência de personagens masculinas no sobrado, pois estão mortos ou presos, nota-se que o patriarcalismo, ainda assim, é hegemônico e dita regras de boa conduta a todas as mulheres do sobrado, encarnado nas próprias mulheres.(...) Tal modelo de família é condizente com formações sociais autoritárias e, no contexto da obra, pode ser considerada uma extensão do governo autoritário. (MELLO, 2018, p. 98).

Nessa ordem de ideias, tanto mulheres como homens estão fechados no sobradão, mas também nas formações sociais autoritárias, o que permite pensar em aproximações com o contexto do romance de Ángel, como aparece no seguinte fragmento: “Em nossa família só se usam as palavras de cristal e de ouro: santidade, graça, bondade, nobreza, perdão, penitência (STUDART, 1981, p. 27).” Percebemos que temos essa mesma influência da religião e da “pureza” das mulheres em ambas obras.

### **O lugar do *Bildungsroman* escrito por mulheres latinoamericanas em tempos de exceção**

Os romances de Studart e Ángel relacionam as experiências pessoais das narradoras, Ana e Marina, com os acontecimentos políticos, sociais e culturais dos seus contextos, como acontecia com os romances de formação da Picaresca Espanhola e também com os romances

de formação alemães, como coloca Biruté Cipliauskaitė no seu estudo, a propósito dos romances narrados em primeira pessoa e escritos por mulheres:

Se podría considerarla como el punto de partida de la novela de concienciación que se desarrolla como una especie de *Bildungsroman*, pero usando técnicas más innovadoras. Desplaza el énfasis del devenir social, activo al cuestionamiento interior. Para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual. De aquí la abundancia de novelas que reevalúan el pasado desde el presente, es decir, desde una conciencia ya despierta. Esto no es un fenómeno nuevo: lo hacía ya el héroe-narrador picaresco, pero con el propósito de justificar sus actos: la mujer contemporánea sigue preguntándose por su propia esencia, buscando su identidad, se acentúa el proceso abierto. (CIPLIAUSKAITĖ, 1988, p. 34).

No entanto, o último objetivo deste gênero, na contemporaneidade, seria o alvo de reconciliar as esferas privada e pública, embora no caso da Picaresca Espanhola e do *Bildungsroman* alemão, os finais trágicos e abertos poderiam levar à ideia de um projeto falhado, pelo que se poderia pensar que não há espaço para a resistência e as rasuras dos corpos na frente do estado de exceção em ambas as obras. Contudo, se o gênero ainda não consegue explicar as resistências dos corpos e o limiar entre o pessoal e o político pela complexidade dos contextos e das artes tanto na Colômbia como no Brasil, precisamos de uma nova categoria, ainda por ser inventada, entre a obra da arte, o poder da linguagem, o trauma e o luto, tanto para homens como para mulheres, nesta constelação artística que é uma reinterpretação de nosso passado em face ao presente e com uma aposta para os/as leitores/as do futuro.

Por causa disso se insiste no papel do corpo e suas representações no romance como chave para chegar até uma nova conceptualização. Isso se chamará, provisionalmente, de rasuras dos corpos, dos corpos biológicos e dos corpos políticos, o que desencadeará numa escrita de um romance diferente, estudo que ainda está por ser feito em futuros trabalhos com outras autoras latino-americanas cujo contexto seja o estado de exceção. Por ora, a teorização da filósofa Laura Quintana, a propósito dos corpos e das suas torções<sup>6</sup>,

6. A tradução livre do termo “torções” de Laura Quintana é nossa e tem a ver

suas resistências frente aos sistemas de poder, pode ser útil para refletirmos sobre o *corpus* estudado:

cómo se ordena un cierto espacio, sus tiempos, ritmos, afectos, pero **sobre todo la manera en que unos cuerpos pueden percatarse de estas condiciones y remodelarlas o reconfigurarlas, creando quiebres, fisuras, y espacios perceptivos otros, en medio de estas fracturas.**

(...) emanciparse es, ante todo, el trabajo sobre sí de un cuerpo, su torsión y conversión en otro cuerpo o, en otras palabras, usadas por el autor, **“hacerse un nuevo cuerpo y un nuevo *sensorium*”** (Rancière, 2008, p. 10), **en medio de formas establecidas de dominación que se pueden fisurar y trastocar para abrir dentro de ellas, intervalos-brechas (*écarts*).** Esto es, intersticios *entre* lo que estos cuerpos proletarios hacen y lo que ven, **entre el movimiento y la detención, entre las fisuras y opacidades que las formas de sujeción pueden dejar y entre las cuales pueden moverse complicidades, intercambios, deseos, sueños, afectos (pasiones, atracciones, indignaciones) con efectos inesperados.**

**la emancipación no se da en el borde, sino en el intersticio, en el intervalo (*écart*), a través de prácticas que desestabilizan, torsionan, desdoblan operaciones y dispositivos policiales<sup>7</sup>.** (Rancière, 2011a, p. 6). (2018, pp. 449-455).

Das ideias de Quintana, sobre o conceito de torções, podemos recuperar o fato de que os corpos sempre podem rasurar ou fraturar, desde os limiares de suas existências, ao ponto de reconfigurar de uma maneira imprevisível o sistema de relações de poder, pelo que a colocação desta proposta se baseia em como esses corpos, vítimas de muitos sistemas opressores (o patriarcado e a ditadura), podem se libertar, embora seja nas margens, nos interstícios ou limiares. O que será o caso das personagens Marina e Ana, embora a libertação não seja definitiva.

com o fato de rasurar o poder desde os limiares. Tentamos manter o mais próximo possível a tradução do termo e as ideias da autora.

7. Os grifos são nossos, para dar ênfase ao conceito da autora.

## O lugar do corpo na *Bildungsroman* escrita por mulheres em tempos de exceção

Recuperando as torções dos corpos nos romances de Ángel e Studart, é importante fazer uma colocação sobre o carácter da erótica e da face da morte que têm esses corpos, já que num primeiro momento se mergulha em cada um desses aspectos, encontrando os interstícios em ambas facetas e a possibilidade da torção dos sistemas de poder.

Nesse sentido, a erótica dos corpos, segundo o olhar da antropóloga Marcela Lagarde, é “lenguaje, símbolo, norma, rito y mito: es uno de los espacios privilegiados de la sanción, del tabú, de la obligatoriedad y de la transgresión (Lagarde, 2003, p. 194).” Então, a erótica tem duas faces, uma libertadora e outra problemática e de obrigatoriedade, por exemplo, quando se trata dos corpos femininos, pois: **“El ser considerada cuerpo para otros**, para entregarse al hombre o procrear, ha impedido a la mujer ser considerada como sujeto histórico-social (Lagarde, 2003, p. 200).”

De modo que os corpos e as suas eróticas apresentam uma ambiguidade, uns interstícios que permitem ver tanto as relações de poder e da opressão, quanto as estratégias de resistência e de torção. De acordo com isso, o *Bildungsroman* também explora o desenvolvimento da erótica dos corpos, por exemplo, do acordar sexual das mulheres em diferentes estágios de sua vida, tanto como para despertar a consciência, quanto para estabelecer outras possibilidades de ser:

La novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina. Sería difícil ponerle límites exactos. Para establecer cierto orden en la discusión, proponemos considerar las modalidades siguientes: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, que pone más énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político; el llegar a afirmarse como escritora. Dentro de éstas, hay otros aspectos que llaman la atención, como la relación entre madre (o padre) e hija; el tema cada vez más importante de la maternidad presentado desde el punto de vista de la madre; la técnica muy interesante del “espejo de las generaciones” para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. (La imagen del espejo sirve hoy casi siempre para desencadenar el proceso de concienciación.) En todas, la memoria tiene un papel importante y configura el discurso. (CIPLIJAUSKAITÉ, 1988, pp. 37-38).

Os romances de Studart e de Ángel apresentam vários dos elementos do *Bildungsroman* escrito por mulheres: a tomada de consciência através da memória, do espelho geracional, do despertar sexual e também, da agência política em estados de exceção. No entanto, num primeiro momento o equilíbrio entre a esfera privada e a pública não é possível devido ao peso do estado de exceção, sendo insuficiente o acordar sexual e a tomada de consciência, pois a agência política é timidamente exercida tanto por Marina como por Ana. Da mesma forma, as personagens são decepadas pela violência exercida sobre seus corpos, a morte e a tortura das pessoas que lhes são mais caras, além do estado de suspensão dos direitos e das certezas nos seus países. Num segundo momento, ficam tanto as torções dos corpos e o poder da linguagem nos sistemas representacionais e o local da Arte como disputa nessa constelação de imaginários, como dispositivo nesse processo de reelaborar o trauma, fazer o luto e sobretudo, como devir aberto.

### **A volta dos corpos: o caminho até o romance das torções**

Em *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, a erótica dos corpos acontece com o acordar sexual de Ana pela mão de sua amiga Montse na infância, embora seu relacionamento com seu corpo e a sua sexualidade esteja marcado também pela latência e o trauma do estupro, pela confirmação da extrema violência contra o corpo da mulher ao ver outros estupros e com a sua consciência desperta de um estado de exceção desde o momento em que olha pela janela, quando era menina, e vê a violência policial:

Abrió el postigo tres pulgadas, ¡Alto o disparo! ¡Alto...!, gritaba el policía parándose en mitad de la calle y apuntando con el brazo extendido. El hombre corría despavorido, calle abajo. Tenía un traje gris, una camisa blanca, una expresión que a ella no se le iba a olvidar. Se apoyó dos segundos en el enchambrado de la ventana, y ella sintió su corazón que se quería salir, o era el de él, que le batía como un ariete a cincuenta centímetros del suyo, ¡virgensantabendita!, oyó que dijo el hombre entre jadeos, y no tuvo tiempo de abrir más el postigo, apenas de empinarse para verlo escapar sin mirar para atrás, encogido, haciendo eses.[...] después los fognazos, los disparos sonando como si fueran pa-

peletas, tres, uno detrás del otro, el policía estaba con una rodilla en tierra y Ana vio el kepis en el suelo. (ÁNGEL, 2019, p. 88-89).

Essa mesma mistura de erótica/face da morte também está representada na consciência e no agir político através da amiga Valeria e do namorado Lorenzo, assim como no ressurgir dos corpos mortos no estado de exceção, quando opina e dá outra representação às vítimas massacradas e torturadas em 30 anos de conflito na Colômbia – e o fez desde os afeitos, contrastando com o frio e cúmplice relato da mídia frente ao fenômeno da violência:

Aquellas fotos de personas que parecían más bien tiras de piel, cadáveres de cosas, y que metían en hornos crematorios, y uno veía en los periódicos esos rostros sin carne ya, y sin miedo, a lo mejor ni eso sentían: ya lo sé, respondió: pero si firmo ahora ya no sabré después qué es lo que pone, primero hay que declarar ¿no? (ÁNGEL, 2019, p. 271).

Nessa mesma direção, em *O pardal é um pássaro azul* de Studart, é possível observar, de novo, essa dupla face da erótica e da face da morte, por exemplo, no caso da personagem Luciana e sua libertação da avó Menina após a morte da matriarca, mesmo que não seja total, mostra uma afirmação do seu corpo; o aborto de Dalva e o acordar sexual de Marina também são acontecimentos que sublinham esse passo a uma erótica libertária, mas num contexto de repressão e punição dos corpos femininos, da face da morte do contexto político e de violência. Por outro lado, também está o papel de Marina ocultando um inimigo da ditadura, o paraguaio Pablo, embora a violência do simbolismo patriarcal continue. Lembremos que o que acontece entre Pablo e a tia Nini e depois entre Pablo e Marina é um estupro no primeiro caso – Nini permaneceu doente antes de enlouquecer – e no segundo foi um ato muito violento. A face da erótica com a volta dos corpos de Dalva, Luciana e Marina vai abrindo o caminho para notar os interstícios entre as pulsões de vida e morte na obra, assim como o trauma e o luto:

Meméia afirma que Dalva já conseguiu abortar, pulando corda por horas e horas, sobre os ladrilhos úmidos do banheiro. A velha cambozeira diz que encontrou uma toalha encharcada de sangue e

fezes, e garante que as pessoas só soltam os intestinos sem querer na hora de parir ou quando são estranguladas.

Mamãe remoça. Desmanchou o coque, soltou os cabelos louros. Atreve-se a ser quase tão bonita quanto era, outrora, diante da menina mofina escondida nos braços de Meméia. (STUDART, 1981, p. 148).

(...) eu tinha as coxas pesadas, não queria me entregar. Seu rosto tenso me parecia coberto por uma máscara de experiências desconhecidas, inconfessáveis, mas de repente a máscara se rompeu, ele tinha o rosto dos dezessete anos, em Jacanã, a face do meu menino, meu carneirinho de açúcar. Abri-lhe o meu corpo, agora ele estava entalado entre paredes aveludadas, esforçava-se por subir por elas; subia e escorregava, seus lábios iam ficando lentamente gelados à medida que o momento do espasmo se aproximava. Eu continuava amedrontada, o medo não passou nem mesmo quando lhe veio um espasmo tão forte que me bateu no ventre com a força de um soco e tive a impressão de que um favo de mel se rompia no fundo da minha barriga. Ele deixou cair o rosto no meu peito.

(...) queria dormir encostada ao peito de João, acordar com meu corpo restituído, com todas as minhas feridas cicatrizadas. (STUDART, 1981, p. 143).

### **Um contexto de duas faces: violência e torção**

No texto de Butler ficamos com a certeza de que nem todos os corpos e, da mesma forma, nem todos os seres humanos são reconhecidos como tais pelos marcos legais, pelos contextos históricos e inclusive pelos imaginários culturais. Daí surgem conceitos como os do *Homo Sacer* de Agamben, a *Necropolítica* de Achille Mbembe, a *linha abissal* que separa aos subhumanos de Boaventura de Sousa Santos e o conceito das *vidas precárias* de Butler. Conceitos que podem ser aplicáveis ao caso das mulheres na cultura patriarcal e a todos os torturados/mortos, assim como aos imigrantes em diferentes momentos da história e, em especial, sob os regimes de exceção. No caso das mulheres, elas se configuram como esses sub-humanos dentro da prisão da sua própria casa e cultura, no caso das vítimas das ditaduras, elas passam a ser esses seres humanos dentro do vazio legal para protege-los da tortura e da morte. Em ambos os casos, as personagens dos romances de Ángel e de Studart apresentam esta problemática, tanto desde as vidas das mulheres, tema que já se abordou, como nas vidas das vítimas do estado de exceção.

No romance de Ángel, além do relato de Ana, com a gesta de uma família tradicional e patriarcal do Centro do país, também vem a gesta da origem de todas as violências na Colômbia, a história da violência depois do *Bogotazo* e o assassinato de líderes políticos como Jorge Eliécer Gaitán, a gesta das guerrilhas por conta da Reforma Agrária falhada, a gesta da suspensão dos direitos na Ditadura do General Gustavo Rojas Pinilla, as violências cometidas pelo corpo policial e pelos militares, assim como também as micro violências que se deram num ambiente de divisão política e social. Os fragmentos que salientamos da obra fazem alusão às vozes dos camponeses (Teófilo Rojas), às informações que leem e sua conversa através das cartas entre Ana e Lorenzo sobre o encobrimento da ditadura nos jornais, tão contrária aos fatos que os militantes urbanos da guerrilha conhecem sobre massacres, estupros, detenções ilegais, torturas e decretos em que se apagam os direitos e as garantias fundamentais, além da própria tortura e morte de Lorenzo perto do final da obra:

Mi nombre de pila es Teófilo Rojas (alias el chispas, personaje de las guerrillas campesinas en los años 60) (...) nos mantenía muertos de miedo, que aumento espantosamente, cuando dieron muerte, entre otros, a Tiberio Patiño y a Servando Gutiérrez, y muchos más que asesinaron tan injustamente, y no sólo eso, sino que atropellaban a los niños y violaban a las mujeres, haciéndoles todo lo que se les antojaba y sin chistar palabra (...). (ÁNGEL, 2019, p. 193-194).

Parece que ayer agarraron a otros estudiantes. No sé cuántos. El compañero del que te hablé me contó que habían resultado muertos otros dos, en un encuentro con la tropa. A los de aquí les están dando tieso y parejo. Un tipo de contó que a él le habían arrancado la barba con una pinza de depilar y a otro compañero lo hicieron embiringar y meterse en una tina de agua helada para después, bien mojado, ponerle alambre con corriente y dizque era tan alta que le dio un paro cardíaco, pero eso no se sabe, por supuesto. (ÁNGEL, 2019, p. 229).

Igualmente recuerda que por disposición expresa del decreto número 0684 de marzo 5 del presente año, serán sancionados con relegación en colonias penales todos los ciudadanos que, valiéndose de publicaciones clandestinas o incitaciones verbales, traten de desconocer las autoridades legítimamente constituidas. (ÁNGEL, 2019, p. 254).

Fue un espanto. Cuando al fin se acabó y logramos salir de aquel infierno, vimos unos camiones verdes del ejército, parados en las puertas con todos los heridos amontonados: tirados como fuera, doscientos o trescientos (...). (ÁNGEL, 2019, p. 314).

Y el interrogatorio sigue y la sed, ese maldito ardor que no me deja y tengo ganas de orinar(...) y miro a la ventana y veo las caras de delincuentes que me observan y se ríen después porque seguro están pensando cuál es el método con el que van a empezar cabrones sádicos entra uno de ellos y me hace levantar (...) siento el amargo de la bilis que me sube a ver cómo es que es la cosa oigo que dice pero yo no lo miro siquiera porque los párpados no aguantan más(...) a ver el culolindo dice (...) buscando un par de guantes y siento que los dedos de las manos son inmensos como unos troncos de árboles que yo soy un balón y que me estoy inflando, inflando...(ÁNGEL, 2019, p. 373-374).

Da mesma forma que na ditadura de Muñoz Sastoque<sup>8</sup>, no romance de Ángel nem os camponeses nem os estudantes que lutaram por garantias de um estado social de direito tinham um marco legal no qual se apoiar, inclusive, destacamos um trecho que fala de um novo decreto que usará a detenção em “colônias penais” aos cidadãos que ousassem pôr em dúvida o estado de autoridade e repressão do novo regime, pois com essa nova organização política, também vinha uma nova distribuição dos corpos e, portanto, dos seres, dos direitos ou ausência deles. Nossa hipótese neste trabalho segue este sentido: toda organização de governo traz consigo uma redistribuição dos corpos e do conceito de cidadania, pelo que vale a pena voltar a pensar nessa distribuição e ainda mais nas resistências, agências e torções, como se tem chamado na proposta, para responder ao poder e à opressão.

Na mesma ordem das ideias e na obra de Studart, o espaço da ditadura é representado a partir do que acontece no sobradão do Nordeste durante a vida das mulheres, Vó Menina, Guiomar, Nini,

8. Segundo os cronotopos da obra (1948 pelo Bogotazo, 1953 pela Ditadura de Rojas Pinilla e a década dos anos 1960 pela gesta das guerrilhas e dos movimentos camponeses) e tendo por base a presença do presidente Mariano Ospina Pérez (1891-1976) – que foi o político que levou ao poder ao General Gustavo Rojas Pinilla – e de sua companheira Bertha Hernández de Ospina (1907-1993), ambas personagens históricas e que são ficcionalizadas no romance de Ángel, é possível pensar na representação literária, através de Muñoz Sastoque, desta personagem histórica, mas também literária, de Rojas Pinilla.

Luciana, Marina e Dalva, mas também na cessação dos direitos dos cidadãos e estrangeiros contrários ao regime, no caso específico de Pablo, o uruguaio que é protegido na casa dos Carvalhais Medeiros, e do próprio neto de Vó Menina, João, que é preso, torturado e morto pela ditadura. Seguem os trechos em que se pode notar como esses corpos, esses cidadãos cessam de ter direitos e passam a representar esse *Homo Sacer*, essa *linha abissal*, essa *Necropolítica* ou essas *vidas precárias* na ditadura militar brasileira:

Pablo foi levado a outra cidade e interrogado. Em espanhol, em guaraní e em inglês. Alguns métodos eram primitivos, outros eletrônicos. (...) E de repente, no meio de uma das sessões de perguntas, vira sua língua sair na ponta do punhal de um dos fetiches. (...) um médico lhe tinha dito que ninguém lhe extirpara a língua, era tudo uma fantasia mórbida. (STUDART, 1981, p. 75).

Não tive nenhuma dúvida de que me encontrava diante daqueles a quem Pablo chamara “os fetiches”. Os fetiches do ódio. Eles possuíam ferrões, farpas, tesouras, tesourinhas, finos punhais, tomadas elétricas. Deviam ter sido eles que haviam interrogado ao paraguaio. Por vontade deles, João estava na prisão e era liquidado aos poucos. (STUDART, 1981, p. 107).

Só te reencontrei morto, João, meu amor. Da incomunicabilidade para a norte. Que caíste na mão dos fetiches eu bem vi pelas marcas de teu corpo estendido na mesa do necrotério. O sangue se coagulava na ponta dos teus dedos – ali onde tinham sido as unhas. (STUDART, 1981, p. 145).

## Os locais do corpo e das artes

Até aqui se pode pensar que um dos temas centrais nestas duas obras, mas também em outras obras onde se representem estados de exceção, é o assunto dos corpos e das suas enunciações, porque sem corpo não há política possível e, sobretudo, como já se falou no Feminismo através de suas diferentes ondas e em tons distintos, o pessoal é profundamente político, assim como se precisa de uma teorização da política e de uma leitura das relações de poder desde as interseccionalidades de raças, classes e sexos.

Assim, a volta dos corpos ou o desmoronamento dos corpos normativos, tanto de homens como de mulheres, de diferentes classes, para passar da decepção e do corpo violentado às torções deles é

refletir sobre duas possibilidades no mesmo campo ou são outra forma de refletir sobre a política e as relações de poder. Então, pensar nos corpos é pensar na política, a partir da recuperação da consciência política e corpórea que acontece, no caso de Marina em *O pardal é um pássaro azul* com o acordar da sexualidade, mas também com a recuperação dos corpos de Luciana e Dalva. Em *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, no caso de Ana, acontece algo semelhante com seu encantamento e ligação com a guerrilha através de Valeria e Lorenzo, o que leva a pensar que, apesar de seus traumas e do silenciamento impostos pelo modelo patriarcal, como pela ditadura, a Arte e a Literatura têm potência como atividades de criação e de luta permanente.

Assim, os finais abertos e a luta permanente que deixam no ar lembram as ideias de Rancière, Benjamin e Dalcastagnè sobre o papel da Arte na construção do humano, na sua permanência, mas também na sua contínua configuração. Rancière, na obra *A partilha do sensível*, levanta a questão das artes como possibilidade de heterotopias (Rancière, 2009, p. 62), até porque depois de regimes de terror, precisamos reelaborar o trauma, fazer o luto coletivo e nos reinventar, pois o que é o humano senão o processo contínuo de invenção, de direito às utopias em que o certo seja não repetir jamais o horror dos estados de exceção? Pensamento que se encontra muito próximo das reflexões sobre a história como ruína de Benjamin:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? (BENJAMIN, 1987, p. 1).

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1987, p. 2).

Se pensarmos o discurso histórico como um discurso sobre o passado que tem seus fundamentos no presente, percebe-se que a história é um movimento inconcluso, eternamente sujeito a revisões, como a própria vida, e como a Arte como o espaço de representações e de reelaborações. Nas palavras de Dalcastagnè: “é em função da vida que ela interroga a morte, e que, portanto, a literatura, como

as artes em geral, pode tanto fazer essa indagação como responder a ela. (DALCASTAGNÈ, 1987, p. 47).”

### **Corpo, memória e linguagem nas obras**

A representação do horror em *O pardal é um pássaro azul*, nomeada de *pesadelo unânime*, através da aranha na cadeia de João, como fato e também como símbolo da ditadura brasileira, assim como a tortura, escamoteada mediante a elipse do relato completo sobre o corpo de João e seu efeito de simultaneidade e de metonímia quando se descreve o desmembramento de uma tartaruga na praia, enquanto alguém mais é torturado e morto na prisão, são representações que criam um espaço para a dor, uma possibilidade de preencher esse arquivo histórico, literário e existencial como um índice para recordar e impedir que volte.

Esses arquivos que a Arte vai construindo, seja sobre o *pesadelo unânime* da ditadura no Brasil ou sobre a ditadura colombiana, seus remanescentes, suas permanências nas opressões ainda nas democracias, são exercícios da memória, são a necessária união dos cacos dos contextos de interrupção dos direitos, num olhar abrangente e na urgência de pensar em novas utopias e na luta permanente, em termos benjaminianos. Também isso nos faz pensar nos conceitos de trauma e de luto, aspectos difíceis no momento de maior opressão na ditadura brasileira (Os anos de Chumbo) e no conflito colombiano que nos anos 1970 ainda estava em auge, durante a guerra civil entre as guerrilhas e o estado, e que continua hoje sob outras formas.

Simultaneamente, a construção desse arquivo da memória acontece a partir do papel da linguagem como possibilidade de sentido frente à nossa realidade, de reunião dessa constelação simbólica sobre os corpos e os imaginários, que muitas vezes permanecem ocultos das histórias oficiais, assim como os corpos que foram destruídos ou ocultos sem possibilidade de sepultura, de maneira que a função dessa linguagem que perpassa as nossas artes vai além de representar algo, vem a ser a possibilidade de voltar sobre esses corpos destruídos e escondidos para descobri-los e conceder-lhes, enfim, uma sepultura na nossa memória, da forma com que a Literatura se coloca como uma Antígona que confronta o poder para sepultar seu irmão, mas coletivamente, para descer até o trauma e

estabelecer pontes metafóricas entre a linguagem e a necessidade antropológica de enterrar nossos mortos e ao fim, conjurar os nossos horrores. Nesse sentido, as obras de Studart e de Ángel e suas representações são uma reflexão sobre a potência da linguagem e a possibilidade do luto:

Uma obra de constante reflexão sobre o papel político da palavra, sobre a relação entre poder e discurso. (...) Assim, mais importante que a distinção entre história e literatura é aquilo que as aproxima, isto é, o fato de ambas serem criações narrativas do mundo, de uma realidade. De serem versões do real que se materializam à medida que constituem subjetividades. Desta maneira, a forma historiográfica e a forma ficcional são apenas duas formas de apropriação e de construção do real. São modalidades de discurso que tem por objeto central o homem, com suas práticas individuais e/ou coletivas e que servem, para no caso de Heloneida, criticar o contexto político e social de seu país. (SOUZA, 2018, p. 10).

En Colombia La Violencia le dio otro lugar al cuerpo muerto al no enterrarlos: la visión de los cadáveres, expuso la abyección; es decir, fue la irrupción de otro orden. Este cuerpo nos habla, sus fragmentos respiran, su ausencia nos murmulla, sus formas obtusas nos comunican “algo”, nos señalan y nos interpelan sobre el curso de nuestra vida. Son cuerpos aguardando por sus lectores. Es decir, nos marca e inscribe en una comunidad que necesita aprender a habitar con ese dolor del otro y hace sonar esas fibras tan íntimas del adolecer humano, intentado recomponer caminos que inviten a un duelo por todos aquellos actores de la violencia. (SUÁREZ, 2015, p. 47-64).

## **O trauma: abrindo a caixa do horror**

O advento do horror aparece como Medusa que se transforma em pedra; trata-se da dificuldade da representação artística. Assim, as múltiplas faces da morte, que estão presentes nas vidas privadas, nos corpos, na sexualidade, mas também no contexto público com a ditadura, o estado de exceção, a guerra civil, narram a possibilidade da representação e mostrando o papel da linguagem no processo de fazer o luto, embora trate-se de um longo caminho a ser percorrido. Contudo, de caminhos são feitas a Literatura e a História da humanidade: trilhas físicas, sociais, políticas, econômicas e claro, simbólicas e espirituais. Das mitologias do mundo, até obras como

*A Odisséia*, passando por *A Divina Comédia*, as aventuras das ideias sobre a nação nas literaturas românticas, os labirintos das personagens de Kafka, os esquecimentos e a solidão de uma família que mais parecia uma metáfora de todo um povo em García Márquez, enfim, essas e outras que por economia não é possível mencionar agora, há um *leitmotiv*: a viagem, os caminhos por percorrer. No caso do trauma, ao ser parte da experiência humana, não podia ser diferente. Para o trauma talvez haja dois momentos, viver e descer, outro será o momento do luto, que é mais uma ascensão.

Quando se pensa no trauma, vem na memória o conto de fadas alemão *O barba azul*, no qual uma mulher deve resistir para não abrir uma porta, porque o horror das mulheres mortas pelo seu cônjuge, mulheres que eram suas antecessoras, mostra o que pode acontecer. É um índice de algo, então é a porta à que, metaforicamente, nós resistimos quando se abre a caixa do horror, do indizível, do trauma. Pois bem, as Artes e a Literatura fazem isso, abrem portas, iluminam arquivos e o que falta fica entre a linguagem, a memória e a história.

Sendo assim, o trauma tanto em Marina como em Ana, que simboliza algo coletivo como representação artística que é, não somente é atribuível ao patriarcado, é também a sombra das práticas nos estados de exceção. Isto se vê na difícil conquista do corpo e da consciência política de Marina, mas também na fragmentação tanto narrativa como corpórea no romance de Ángel em Ana, cacos unidos somente pelas cartas ou testemunhos de Lorenzo, seu namorado. Então, o trauma pode ser essa sombra que a linguagem organiza e ilumina, embora tenha muita dor esse percurso, pois, “Desde o ponto de vista etimológico *trauma* provém do lexema grego “traûma” o que significa *ferida* (Psicoterapeutas, 2012, on-line).” As personagens percorrem essa trilha, descem nesse canto da ferida e, portanto, da dor indizível, já que e como sublinha a crítica sobre o termo:

Un suceso como el trauma externo provocará, sin ninguna duda, una perturbación enorme en la economía {Betrieb} energética del organismo y pondrá en acción todos los medios de defensa. Pero en un primer momento el principio de placer quedará abolido. (Freud, 1920, p. 16).

Colette Soler, en el 2004, dentro de la perspectiva lacaniana, define el trauma vinculado a la noción de programa y encuentro, la *tyché* (el destino), según Lacan: El discurso define un programa que

excluye lo imprevisto (...) Trauma es entonces lo absolutamente imprevisible por no programado como previsible ni programado como imprevisible. Ferenczi, en 1932: “El trauma es lo imprevisto, lo insondable, incalculable (...) Una amenaza exterior inesperada, cuyo sentido no se comprende, es insoportable”. Por último, destaquemos el aporte fundamental de Winnicott con el tipo de angustia a que dan lugar los sucesos traumáticos: - una angustia impensable o el máximo dolor. - angustia primitiva o arcaica - ese ‘espanto’ o ‘el dejar caer’. Que incluye: - caída perpetua - desintegración- escisión somática - despersonalización- desorientación. (TKACH, 2009, p. 7-8).

Não é em vão que Marina e Ana se perdem nos locais conhecidos e, apesar de todo o horror sistemático, incluindo a tortura de João e de Lorenzo, suas mortes e a confrontação com seus cadáveres, resulta em algo imprevisível, algo insuportável, na frente do qual Ana se refugia no sonho e Marina num estado entre a realidade e a vigília.

### **O luto: o traduzível em termos da linguagem tanto do público como do privado**

Nesse trajeto humano pela dor, tanto no político como no pessoal, o trauma é descer e abrir as portas do horror na luz insuportável que às vezes trazem as Artes. O luto, pelo contrário, é se elevar para unir os cacos não somente da memória, senão das nossas memórias tanto belas como horríveis, assim como pessoais e coletivas num esforço por dar sepultura, ao fim, aos nossos mortos. É a aventura de Antígona, um trajeto que constrói os imaginários coletivos. Não é fácil, de jeito nenhum, porque é uma tarefa que exige alguma heroidade, em tempos nos quais os quixotes já caíram em desuso, mas as Artes e a Literatura continuam sendo quixotescas.

Assim, nessa difícil tarefa do luto em que “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, un ideal, la libertad, etc. (Freud, 1993, p. 3)”, há também uma tradução de memórias, uma sepultura de corpos físicos e simbólicos, até porque “lo que se pierde puede ser traducible en formas discursivas subjetivas y colectivas, para lo cual planteamos que es preciso la articulación de lo público, de lo privado, y de lo íntimo (Lacan, 1961, on-line).” E está aí a beleza e o horror da Arte, seu papel tradutor das formas subjetivas e coletivas, sempre entre

o privado e o público ou citando de novo a Millett, o pessoal é político, também neste caso, na relação entre a linguagem, a história, a memória e as Artes, mostrando que as gavetas de produção artística, aparentemente vazias em determinados momentos da história, nunca estiveram assim ou, nas palavras confortantes de Pellegrini, a propósito da literatura durante o período de ditadura no Brasil:

Parece-me, por tanto, que o mérito da narrativa em foco, reside no fato de unir a lembrança individual, intransferível, à *memória coletiva*, patrimônio histórico pertencente a todos; os estudantes, as passeatas, a guerrilha urbana, os seqüestros, a tortura, são fragmentos da história que reestruturados lingüísticamente, reconstroem o perfil do país que ficara na sombra por anos a fio. (PELLEGRINI, 1996, p. 46).

### Considerações finais

O *Bildungsroman* é essa proximidade entre o pessoal e o político, que permitiu relacionar diferentes olhares teóricos e nos levou até a força das representações do horror, da tortura e da morte em estados de exceção em dois países com situações semelhantes através de certos momentos em suas histórias. Se mostrou ser necessário haver mais categorias que incluam as torções dos corpos no meio da violência que interrompe o equilíbrio entre o privado e o público do *Bildungsroman* clássico e que numa adaptação do mesmo gênero, escrito por mulheres, deixa esta situação ainda mais complexa.

Daí a importância da Arte para reformular o trauma e fazer o luto, como partilha sensível só possível em um contexto onde o sistema representacional seja diverso ou onde ainda acreditemos na disputa dos imaginários, como maneira de olhar o passado, examinar o presente e pensar no futuro. Talvez e como o símbolo de imensa liberdade dos pássaros nas obras, que curiosamente partilham o mesmo animal, outras possibilidades, utopias, estão ainda por serem escritas e continuam latentes nas artes e em nossas histórias, pois a Literatura ainda é esse pardal que se apresenta como um pássaro azul, que perdura com essa vasta potência.

## Referências

- ANDRADE VALHE, Marina. *O trauma na obra de Freud, ramificações conceituais e consequências clínicas*, [Dissertação de Mestrado] USP., São Paulo, 2012, [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-05122012-120418/publico/vahle\\_me.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-05122012-120418/publico/vahle_me.pdf)
- ÁNGEL, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Penguin Random House, 2019.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea*. Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.
- ELMIGER, María Elena. El. “La subjetivación del duelo en Freud y Lacan.” *Revista Mal-estar e Subjetividade*, vol. X, no. 1, 2010, p. 13-33, [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482010000100002](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482010000100002)
- FREUD, Sigmund. *OBRAS COMPLETAS, TOMO XIV, Duelo y melancolía*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Más allá del principio de placer y otras obras (1920-1922)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1974, <https://www.elejantria.com>
- GUTIÉRREZ, Virginia. *Familia y cultura en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- LACAN, Jacques. *Seminario VIII: la transferencia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, (Originalmente dictado en 1961), <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/10%20Seminario%208.pdf>
- LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- MELLO, Evelyn Caroline. *LITERATURA E DITADURA, ENTRE A CASA E A RUA: ecos de resistência nos romances O pardal é um pássaro azul de Heloneida Studart e Tropical Sol da Liberdade de Ana Maria Machado [Tese de doutorado] UNESP, Araraquara – S.P., 2018.*
- MEJÍA, Eduardo Andrés. “Ángel Rama y Antonio Cándido: la integración del Brasil en el sistema literario latinoamericano.” *Literatura:*

- teoría, historia, crítica, vol. 16, no. 1, 2014, p. 165-192, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/44330/50295>
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCAR, 1996.
- PSICOTERAPEUTAS, “Definición de Trauma”. Web. 2 de nov. 2019.
- QUINTANA, Laura. “Más allá de algunos lugares comunes: Repensar la potencia política del pensamiento de Jacques Rancière.” *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, no., 59, 2018, p. 447-468, <http://psicoterapeutas.eu/definicion-de-trauma/>
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: CIP, 2009.
- SOUZA, Ioneide Maria. de. *O Pardal é um pássaro azul de Heloneida Studart*, II JORNADA DISCENTE DO PPHPBC (CPDOC/FGV) INTELLECTUAIS E PODER Simpósio 4 |. Escritas autobiográficas, memórias e correspondências, 2018, [https://cpdoc.fgv.br/jornada-discente/trabalhos/Mesa\\_4\\_Verena\\_Alberti\\_Ioneide\\_de\\_Souza.pdf](https://cpdoc.fgv.br/jornada-discente/trabalhos/Mesa_4_Verena_Alberti_Ioneide_de_Souza.pdf)
- SÁREZ AMAYA, Maira Katherin. *Deshilando caminos: cuerpos, duelo y memoria en Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón de Albalucía Ángel* [Monografía], Bogotá, Universidad Javeriana, 2015, <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/15943/SuarezAmayaMairaKatherin2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- TKACH, Carlos Eduardo. El concepto de trauma de Freud a Winnicott: un recorrido hasta la actualidad, XII Jornada de Clínica de Niños y Adolescentes. *Lo traumático: sus derivaciones psicopatológicas, sus especificidades clínicas*. Secretaría de Extensión. Facultad de Psicología, UBA, 2009. [https://www.academia.edu/23691436/El\\_concepto\\_de\\_trauma\\_de\\_Freud\\_a\\_Winnicott\\_un\\_recorrido\\_hasta\\_la\\_actualidad\\_A\\_modo\\_de\\_introducci%C3%B3n](https://www.academia.edu/23691436/El_concepto_de_trauma_de_Freud_a_Winnicott_un_recorrido_hasta_la_actualidad_A_modo_de_introducci%C3%B3n).

## Realidades e gêneros (in)críveis na poesia

Jucilene Braga Alves Mauricio Nogueira (CEFET-RJ/UFRJ)<sup>1</sup>

### O duplo da credibilidade

Começo este texto problematizando seu título que é uma provocação elaborada a partir do final do capítulo “Ato corporais subversivos”, da obra *Problemas de Gênero*, de Judith Butler (2015). Nele a autora afirma:

a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. [...] Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais, nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente incríveis. (Butler, 2015, p. 244).

Essa afirmação oferece uma importante contribuição para pensarmos as identidades propostas na construção dos gêneros e a pretensa naturalização de práticas que se pretendem estabelecer. Butler busca mostrar que a sedimentação de condutas de gênero produz o fenômeno peculiar de um “sexo natural” e pré-discursivo e que essas passam a ser entendidas como práticas políticas articuladoras de sujeitos inteligíveis. No entanto, a inteligibilidade no tocante ao gênero deve ser entendida em sua estrutura artificial que lança mão de diversas tecnologias<sup>2</sup> para produzir um sentido de ordem na percepção social dos corpos, do sexo e dos desejos. Trata-se de um movimento que busca produzir sentidos partilhados pelo corpo social visando ao reforço das centralidades sexuais e suas consequentes marginalidades.

O que pode ser visto como crível ou (in)crível, verdadeiro ou falso nas realidades vivenciadas e também nas recriadas? Quais as

1. Graduada em Letras (UFRJ), Doutoranda em Teoria Literária (UFRJ), é docente no CEFET/RJ.
2. Trata-se de uma referência ao artigo de 1984 de Teresa de Lauretis publicado na coletânea *Pensamento Feminista Conceitos Fundamentais* organizada por Heloísa Buarque de Hollanda (2019).

parcelas de ficção presentes nas representações poéticas, mas também nos atos da chamada realidade?

O aparente paradoxo proposto pela citação transcrita revela a fragilidade das construções de gênero que, produzidas para sistematizar os corpos e os desejos, podem, ao mesmo tempo, revelarem as lacunas que desestabilizam essa sistematização. O que fora feito para se tornar verdade poder ser o mecanismo de explicitação de grandes mentiras.

Somos, frequentemente, imersos em acordos tácitos acerca de uma percepção de realidade, de verdade, e as questões de gênero, tão relevantes às relações políticas e de poder não estariam fora dessas construções. Interessante pensarmos, por exemplo, como, ao se aceitar a ideia de que o gênero é uma construção cultural, o sexo passa a ser visto como exclusivamente natural ou biológico. Insistentemente, valoriza-se a análise binária e contrastante, a mesma que faz com que o feminino seja visto como oposto ao masculino, o objetivo em relação ao subjetivo e tantos outros exemplos da lógica dualista.

Ao pensar o sexo, Foucault (2014) afirma que nenhum corpo é significativamente sexuado já que só ganha sentido no contexto das relações de poder. Tal premissa evidencia o modo pelo qual a sexualidade constitui-se um importante elemento de controle dos corpos e que, por sua vez, interfere ativamente em todas as relações sociais. Através de uma potente discursividade, produz-se não só um corpo, mas conferem a ele determinado valor sexual. O que seria, assim, um corpo materno ou ainda um corpo desejável senão o resultado de todo um sistema de sexualidade que cobra desse corpo observação atenta às tecnologias que o delimitam e o alimentam. Todavia, percebe-se que essas modalizações corporais nem sempre são resultados de práticas coercitivas que evidenciaríamos, explicitamente, o autoritarismo do método. Trata-se de práticas fluidas e corriqueiras que, por vezes, inebriam a percepção dos sujeitos e os conformam sem apreenderem em quais formas.

Por essa razão, o conceito de performatividade proposto por Butler torna-se tão caro a este percurso de análise. Entende-se como performativos os atos, gestos e atuações entendidos em termos gerais “no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (Butler, 2015, p. 235).”

Dessa forma, a autora apresenta o gênero como efeito e não como causa. Butler afirma que o gênero “é uma identidade

tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos (Autor, ano, página).” Merece destaque pensar essa relação do gênero com o tempo. Um corpo é sexualizado discursivamente de formas distintas ao longo do processo histórico. Um tornar-se mulher para Beauvoir, por exemplo, é diferente do tornar-se mulher na contemporaneidade. As exigências sociais e morais dos papéis relegados às mulheres vêm diferenciando-se através dos anos, mas não se pode afirmar que tenham desaparecido. Uma maior autonomia e liberdade de escolha, certamente resultantes dos movimentos feministas, não caracterizam uma efetiva anulação das formas patriarcais de poder.

Entenda-se por sexualização dos corpos as subjetivações a que estes são submetidos em um movimento de adequação e negação, mas também de aceitação e rejeição. À medida que o nível de conformidade aos modelos fantasiados aumenta, os corpos tornam-se cada vez mais inteligíveis, o que ocorre proporcionalmente também com a inadequação.

Assim como o gênero é mostrado como efeito, a identidade se esvazia de um caráter fundante. Na pós-modernidade, muito se ouve falar em identitarismos ou pautas identitárias, elementos que, diversas vezes, são usados como recursos políticos na luta pela reivindicação de direitos. Butler, porém, chama a atenção para o caráter excludente dessas demarcações que, imersas em pretensas uniformidades, acabam por reproduzir práticas discriminatórias e até antifeministas. Para a compreensão desse último rótulo, apela-se para uma concepção de feminismo que se pretenda solidária e agregadora, que seja voltada para pautas que se ampliem em função das necessidades dos grupos oprimidos, buscando convergências e não falsas homogeneizações.

Entender identidade como elemento fundador de um grupo, por exemplo a identidade de gênero feminino, acaba por fazer com que corpos busquem, por razões sociais e políticas, refletida ou irrefletidamente, enquadrarem-se nessa pretensa identificação a fim de se sentirem representados ou partícipes de um grupo que lhes acolha. Esse movimento tão comum na história dos povos é problematizado por Stuart Hall, ao indicar que as sociedades de modernidade tardia são atravessadas por divisões e antagonismos que produziram uma variedade de “posições do sujeito” (2006).

Não há uma essência de mulher, de homem, de gay etc. que module uma identidade fixa com a qual todos os seres deveriam se identificar. As construções identitárias poderiam ser entendidas como resultados desse processo maciço de manufaturamento que busca organizar os corpos. Butler aponta, ainda, uma crítica em relação ao uso do “etc.”, que emprego aqui neste parágrafo e que é tão comum em enumerações dos estudos de gênero. Ela revela que ele simboliza tantas outras configurações possíveis, já concretizadas ou não, excluídas, insistentemente, quando se buscam formas estabilizadoras e simplistas.

Nesse sentido, ao destacarmos a instabilidade e o falseamento das construções de gênero a que somos submetidos diariamente, destaca-se um duplo potente na credibilidade porque, ainda que as configurações identitárias possam ser largamente empregadas como estratégias políticas e agregadoras, mantém-se a consciência de sua precariedade de modo que possam sempre agregar corpos e sujeitos que fujam à inteligibilidade compulsória e ordeira que sistematiza as instituições e as relações sociais. O debate de gênero deveria conservar a instabilidade necessária ao movimento inclusivo que aproxima todos os marcadores de exclusão e cria marcadores de marginalidades.

### **A linguagem performática da poesia**

Se os atos performáticos, segundo Butler (2015), conservam em si a estilização de suas representações, chama-nos a atenção a estilização de uma linguagem que já é estilizada – a poética, na recriação dessa performance. Assim, poderíamos pensar em uma espécie de performatividade lírica realizada não só por elementos linguísticos, mas também pela abordagem que se pretende dar aos temas.

Por estilização, o Dicionário da Academia Brasileira de Letras entende o ato de “produzir um estilo, aprimorar”, mas também o ato de “representar por meio da arte”. Curiosamente, porém, o dicionário online de português<sup>3</sup> confere três sentidos a esse vocábulo: “1- Processo que remove os detalhes de uma figura para melhor identificá-la. 2- Ação de atribuir estilo, forma própria e diferente, a

3. <https://www.dicio.com.br/>

alguma coisa” e “3- Ação ou efeito de estilizar; ação de reduzir a uma linha geral ou representar através de símbolos”.

A performativização como estilização dos atos, de fato, confere um sentido simbólico a essas práticas que passam a ser entendidas como triviais e escondem o trabalho contínuo de reprodução que as configura. O efeito de uma cruzada de pernas, por exemplo, recebe significações distintas dependendo do corpo que a executa, mas também, do contexto, do modo, do detalhe, da palavra ou do silêncio que a acompanha. Estilizam-se ações e objetos, antes com finalidades muito claras, atribuindo a eles status de originalidade, de subjetividade. Um simples andar, ao ser estilizado em sua performatividade ganha um acervo discursivo que o impregna de sentido e reelabora modos de existir. A cor de um esmalte, um penteado, uma determinada roupa ganham significações culturais que mobilizam as relações de gênero.

Se a repetição dos atos, gestos e desejos contribui para conferir-lhes status substantivo de algo natural, sem genealogia, e a paródia ou o pastiche podem ser entendidos como ameaças à estabilidade dessas configurações, como a linguagem poética pode atuar como uma espécie de construção dramática e contingente de significações?

Em uma análise inicial, serão discutidos três poemas da poeta contemporânea Angélica Freitas, mas toda a obra *Um útero é do tamanho de um punho* (2013) é rica em contribuições para uma leitura lírica da performatividade.

A primeira parte do livro, intitulada “uma mulher limpa”, apresenta todos os poemas escritos em terceira pessoa, o que contribui para evidenciar a estereotipação de perfis de mulher. A mulher sendo representada como o outro, a terceira pessoa, através de percepções e discursos tão corriqueiros na realidade que parecem ser críveis e são apreendidos politicamente pelo senso comum.

Nos poemas, há uma estilização dos adjetivos que contribuem para revelar o caráter vazio do substantivo “mulher”, que tem a ideia de essência violada por caracterizações incríveis. Reitero aqui que o valor atribuído ao adjetivo “incrível”, neste percurso de análise, não é o de algo maravilhoso, mas significaria algo de que deveríamos desconfiar, que não deveria ser visto como verdadeiro. Um interessante diálogo entre o eu e o outro se revela num estilo paródico que pode desestabilizar o discurso essencialista. Em figuras

completamente estanques, uma mulher poderia identificar-se com o papel de “boa”, “feia”, “limpa”, “suja”, “gorda”, “magra”, “bêbada” e algumas dessas combinações seriam inaceitáveis na política de sexualização dos corpos.

O emprego dessa terceira pessoa gramatical põe em xeque a própria noção de subjetividade a fim de que se perceba que o que se pretende pessoal, resultado das escolhas e formação de um sujeito, é, na verdade, reflexo desses atos e gestos, coordenadamente, repetidos. Viola-se a supremacia do individualismo de um eu poético que se vê por dentro, intimista, em busca de si. Escancara-se um olhar pra fora, pro corpo, pra performance. Vale mais a exterioridade do que a interioridade na representação dos gêneros, o corpo por fora passa a ser a metáfora perfeita de alguém que busca enxergar a si pelo olhar do outro, reflexão latente na sociedade contemporânea.

Vejamos o primeiro poema:

porque uma mulher boa  
 é uma mulher limpa  
 e se ela é uma mulher limpa  
 ela é uma mulher boa  
 há milhões, milhões de anos  
 pôs-se sobre duas patas  
 a mulher era braba e suja  
 braba e suja e ladrava  
 porque uma mulher braba  
 não é uma mulher boa  
 e uma mulher boa  
 é uma mulher limpa  
 há milhões, milhões de anos  
 pôs-se sobre duas patas  
 não ladra mais, é mansa  
 é mansa e boa e limpa  
 (FREITAS, 2013, p. 11)

A primeira estrofe parece organizar-se em um uma estrutura de raciocínio lógico marcada pela relação de causa e consequência, na qual um sentido não sustenta o outro, mas o fragiliza esteticamente. A sociedade que valoriza a razão é ridicularizada pela fragilidade de suas verdades ao serem performadas poeticamente.

Os poemas desta série constituem paródias e pastiches das construções das imagens de mulher. Trata-se da paródia poética da paródia de gênero. Para Butler (2015), esta não considera um original

que as construções parodísticas imitem, ao contrário, põe-se em questão a própria ideia de original. Largamente empregadas na dita realidade concreta, as paródias de gênero revelam, nas piadas, por exemplo, a força dos estereótipos, e fazem com que configurações que se aproximem deles e se afastem da dita normalidade sejam objeto de humor acrítico.

Ao pensarmos o trabalho de construção e desconstrução linguísticas necessário à criação da paródia como ferramenta discursiva, deparamo-nos com o incessante diálogo com um texto original. Por outro lado, a paródia de gênero não teria essa referência real de origem uma vez que o gênero deve ser entendido em sua artificialidade estabilizadora. Nesse sentido, tal paródia denunciaria a estereotipia produzida com os corpos evidenciando a artificialidade de construções entendidas, socialmente, como de grande credibilidade, sujeitos críveis no imaginário das populações.

Tendo o humor como efeito, a paródia empregada como técnica da performatividade lírica nos poemas de Angélica Freitas promove o desconforto e revela a precariedade do que já fora ou ainda é propagado como verdade. Revela-se uma curiosa confusão entre o caráter ficcional da realidade e o caráter real da ficção.

Ainda através de uma construção que se propõe lógica, apela-se, no poema, para a linearidade histórica, que revelaria uma mulher em estado de “pré-evolução”, anterior ao da “domesticação”, no qual ela estaria sob quatro patas, braba, suja e ladrando. Essa figura grosseira, animalizada, revela, na verdade, a concepção fantasística do “não-mulher”, comportamentos que reforçam a identidade fixa de um ser que para somar os predicativos de valor cultural na sociedade que dissemina a noção de feminino, precisava ser “mansa, boa e limpa”.

É notório o quanto o olhar é deslocado para o exterior do corpo sexuado. O cuidado com o corpo, exigência exagerada na configuração de uma essência feminina, é reiterado pelo adjetivo “limpa” – quatro vezes repetido no poema. No corpo, ainda se marca a superioridade dos bípedes racionais. Curioso que, quando ela se põe sobre duas patas, deixa de ladrar, de apresentar seu som. Sua voz antes talvez incompreensível, agora se anula posto que a mulher limpa é boa e mansa, mas não fala. Talvez seja boa e mansa porque não fala. O silenciamento das mulheres como protocolo de educação e submissão é também questionado no lirismo aguçado do poema.

Butler cita também, em sua análise acerca da paródia, Frederic Jamenson, um crítico literário contemporâneo marxista e norte-americano, em uma obra chamada *Pós-modernismo e Sociedade do Consumo*, quando ele fala que o pastiche é uma “paródia que perdeu o seu humor (Butler, 2015, p. 239).”

É a performatividade da docilidade e do cuidado com o corpo de mulheres, tão presente na realidade, que está sendo representada nos poemas em pequenas cenas que parecem reproduzir o real, nem sempre o tingindo de humor, mas lançando sobre ele uma lente que amplia e evidencia suas fragilidades. A circularidade do discurso também constitui recurso potente para clarificar elementos que, sem causa ou efeitos reais, reforçam o caráter incrível do que se convencionou chamar de verdade dos sexos.

Vejamos um segundo poema:

é o poema da mulher suja  
da mulher suja que vi na feira  
no chão juntando bananas  
e uvas caídas dos cachos  
tinha o rosto sujo  
as mãos imundas  
e sob as unhas compridas  
milhares de micróbios  
e em seus cabelos  
longos, sujos cacheados  
milhares de piolhos  
a mulher suja da feira  
ela mesma uma fruta  
caída de um cacho  
era frugívora  
pelas circunstâncias  
gostava muito de uvas  
mas em não havendo uvas  
gostava também de bananas  
(FREITAS, 2013, p. 17)

Em uma performance que resgata o imaginário construído acerca do descuido, em um espaço de menor valor social – a feira livre, mais um estereótipo de mulher é recriado. Merece destaque o modo como se combinam dois sentidos, acentuadamente, expressivos no poema: a visão e o paladar. A visão retoma o movimento poético do primeiro poema, o de voltar-se pra fora, para o olhar do

corpo, para como esse corpo é visto, um corpo sujo, de uma mulher ilegítima. É o olhar do outro que a vê.

Por outro lado, quem come as frutas é a própria mulher. Partindo do pastiche das construções das mulheres frutas tão representadas na nossa realidade (in)crível: a mulher melancia, a mulher moranguinho, a “Dani bananinha”, pra citar algumas, o sujeito lírico, no décimo terceiro verso, afirma ser a mulher, “ela mesma uma fruta”.

Através de um outro recurso interessante na performatividade lírica, o exagero, nota-se no poema a referência ao vocábulo “frugívora”, apontando a prática não de se alimentar de frutas, mas de devorá-las em um comportamento, socialmente, menos valorizado e, sobretudo, antifeminino. Essa prática, no entanto, é circunstancial, o que deixa ainda mais clara a falta de escolhas, a condição em que a mulher é posta.

Não raro em nosso percurso histórico, algumas mulheres foram representadas pelo paladar, pelo tato. Affonso Romano de Sant’Anna, na obra *O Canibalismo Amoroso* (1993), revela como alguns poetas referiam-se às escravas e mulatas através desses sentidos e às mulheres brancas, predominantemente, pelo sentido da visão. Para as brancas, uma descrição física carregada de adjetivos e substantivos vistos como sutis, ao passo que, para as “mulheres de cor”, empregava-se uma sensualidade animalizada e exótica.

A ideia de que um homem pode comer uma mulher é uma estilização das práticas dominadoras que perpassaram nosso percurso histórico e hoje, por vezes atenuada, ganha a naturalidade da linguagem fálica que, sorratamente, ainda tanto subordina. O ato de comer está associado a uma ação que, conseqüentemente, exige um sujeito, no caso, o masculino. A mulher, objetificada como alimento, é passivamente comida. Não é comum, na linguagem cotidiana, que uma mulher diga que comeu um homem, ou mesmo outra mulher; já a figura dos homens “comedores” ainda é bastante valorizada pelas práticas misóginas de nossa organização social.

A estratégia do exagero ganha força também em hipérboles des-sacralizadas como “milhares de micróbios” nas unhas compridas e “milhares de piolhos” nos cabelos longos, cacheados, mas sujos.

A explicitação da performatividade lírica revela-se também na metalinguagem do primeiro verso “é o poema da mulher suja”. Assim como não se tem as tintas carregadas típicas das hipérboles românticas que idealizavam a mulher, a temática de uma protagonista

marginal reconstrói o caráter subversivo dos modernos em uma tensão com a fragmentação identitária dos contemporâneos.

Toda essa representação do paladar sugere também a perspectiva erótica do corpo. Sendo ela frugívora e sendo ela também fruta, nada a impede que ela própria se devore recriando uma tensão entre as práticas sexuais legítimas e ilegítimas. Pode-se depreender ainda a representação do estereótipo do feminino através da metáfora da uva. Basta um recorte geracional breve para notarmos como, há poucas décadas, as mulheres desejáveis eram assim chamadas – “umas uvas”. A mulher do poema não é desejável no imaginário coletivo, “é suja”, mas também gostava muito de uvas, de mulheres, uma referência à multiplicidade de desejos, uma crítica à heteronormatividade. Todavia, não havendo uvas, gostava também de bananas, metáfora fálica que encerra o poema em tom de resignação.

Por fim, este terceiro poema reitera as questões que estamos buscando apresentar:

uma mulher muito feia  
 era extremamente limpa  
 e tinha uma irmã menos feia  
 que era mais ou menos limpa  
 e ainda uma prima  
 incrivelmente bonita  
 que mantinha tão somente  
 as partes essenciais limpas  
 que eram o cabelo e o sexo  
 mantinha o cabelo e o sexo  
 extremamente limpos  
 com xampu feito no texas  
 por mexicanos aburridos  
 mas a heroína deste poema  
 era uma mulher muito feia  
 extremamente limpa  
 que levou por muitos anos  
 uma vida sem eventos  
 (FREITAS, 2014, p. 12)

A performance poética desse texto ganha expressividade pelo empenho dos adjetivos e advérbios: “feia”, “limpa” e “bonita” rotulam as mulheres assim como “muito”, “extremamente”, “menos”, “mais ou menos” e ainda “incrivelmente” constituem-se intensificados essenciais para a proposição da crítica. O substantivo mulher é

hierarquizado, social e literariamente, através dessas ferramentas linguísticas. Se, no primeiro poema que analisamos, uma mulher boa era uma mulher limpa, neste a limpeza já não é suficiente. A beleza é o principal valor.

O poema faz uso da repetição como estratégia estética e remonta os atos performativos de gênero elaboradores de sentido social para os corpos e desejos. A arbitrariedade e a subjetividade inerentes à ideia de beleza são descartadas como se se tratasse de um consenso objetivo. Quem determina o que ou quem é belo? Quem arbitra ainda hoje sobre o conceito de beleza feminina? O sujeito lírico, em terceira pessoa, mobiliza essa e tantas outras discussões essenciais.

Dentre elas, cabe destacar também o caráter utilitário atribuído socialmente ao corpo da mulher. A “prima”, “incrivelmente bonita”, “mantinha tão somente/ as partes essenciais limpas” – o cabelo e o sexo. O cabelo, em diversos momentos históricos e em sociedades distintas, já foi estilizado de modo a compor o imaginário da mulher mais pura ou sensual, se preso ou solto; a trança simbolizava a infância; o coque, uma certa maturidade. Mais recentemente, no início do século vinte, o cabelo bem curtinho da mulher indicava emancipação. Por outro lado, é também o cabelo ferramenta recorrente de preconceito racial nas referências à textura dos fios das mulheres negras, rotulado, preconceituosamente, como cabelo ruim. Inegavelmente, o cabelo fora capturado como índice de valor na mulher, condicionando-a a seu próprio olhar julgador assim como ao dos outros.

Do mesmo modo, o outro elemento essencial é sexo, entendido como um dispositivo de prazer para o homem e por essa razão deveria ser higienizado para ser utilizado. A pelugem do órgão feminino era cuidada, assim como o cabelo da cabeça com um xampu feito no Texas. Não se pode esquecer a histórica trajetória de opressões que caracteriza esse estado norte-americano, assim como a realidade de exclusão à qual os estrangeiros são submetidos nos Estados Unidos, ainda que não seja apenas lá. Estrangeiros representados, no poema, pelos “mexicanos” estão “aburridos”, tristes, entediados por serem sempre considerados cidadãos de segunda classe.

Um conectivo, no entanto, quebra a linearidade que conduziria ao desfecho esperado, ao sucesso da prima muito bela. A conjunção adversativa que introduz a última estrofe alça à categoria de heroína lírica o elemento mais marginal – a mulher muito feia e

extremamente limpa que revela um movimento contemporâneo bastante crítico de descentramento, todavia ainda marcado pelas delimitações das construções sociais. Essa mulher feia, embora heroína, teve, por muitos anos, uma “vida sem eventos”. A quais eventos o eu poético estaria se referindo? A que elementos sexistas as ações da vida de uma mulher estariam relacionadas? Certamente, denuncia-se a ausência de relacionamentos que exigiam certa inteligibilidade de um corpo de mulher que, aproximando-se da forjada norma, encontraria o reconhecimento dos homens, vistos pela ótica patriarcal como verdadeiros prêmios.

Revela-se certa tirania sobre os corpos, os desejos e os relacionamento que, vista como natural, é alimentada através de diversas ferramentas que capturam o imaginário social impedindo que os indivíduos percebam-se formatados por uma perversa política sexual. Irmãs, primas e amigas são estimuladas a competirem por espaços que foram, em sua maioria, definidos por homens. A performance poética dialoga com a performatividade cotidiana em uma interessante tentativa de desmascarar as falsas verdades.

### **A conclusão é sempre um movimento**

A poética revela símbolos que são naturalizados no cotidiano, mas também esconde outros que parecem tão óbvios, confundindo nossa incessante busca por racionalização. Na falsa razão, podem se esconder os absurdos de práticas tão insistentemente reproduzidas que nos fazem absorvê-las como tão nossas que quaisquer outras possam parecer estranhas.

Pensar as construções de gênero, na poesia, é pensar a ordem e como ela afeta nossas subjetividades e nossos corpos provocando forte adesão. Nesse sentido, é relevante a contribuição de Marcuse ao apontar que “a ordem estabelecida é suficientemente forte e eficiente para justificar essa adesão e garantir a sua continuidade (Marcuse, 1999, p. 21).” O grande desafio é que a ideia de ordem pode soar confortável, a estabilidade seduz e impede que determinadas práticas, como as denunciadas nos poemas sejam entendidas como incríveis, merecedoras de descrédito.

Em um contra movimento, por outro lado, a poesia contemporânea, sobretudo a escrita por mulheres, buscando a ênfase na

pluralidade, na fragilidade das formas, pode promover uma espécie de fratura no imaginário social. Contudo, esse movimento contrário não deve ser entendido como uma substituição de um discurso, mas seu esfacelamento, promovendo a percepção do quanto são vagas e ralas as impressões geradas pelos saberes hegemônicos.

Talvez seja interessante alimentar um movimento de tensão entre a realidade e sua recriação poética já que, confrontadas, poderão, como a mitológica dupla face de Jano, servir de passagem para um duplo olhar. O debate e a poetização dos gêneros não comportam um único caminho e a ilusória noção de exclusividade.

Além do mais, podemos ainda destacar que essa poesia contemporânea potencializa-se ao dizer sobre os corpos, os sexos e os desejos, questionando o poder com a ciência de que está inserida nele. É uma poesia que é incrível também porque tenta fazer parecer verdadeiro o falso, assim como falseia o verdadeiro nos deixando sem respostas, ou melhor, com muitas respostas e a difícil tarefa de avaliar, selecionar, escolher.

A poesia, ao performatizar o real, revela uma dupla estilização que faz pulsar as inconsistências das performances de gênero e de outras pretensas identidades fixas. É essa poesia também que desestabiliza as certezas de políticas e poéticas homogeneizadoras, num percurso lírico errante tão precário nos versos quanto na vida.

## Referências

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *VOLP – Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Global, 2009.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, Identidade, Diferença. In: *Aletria: alteridades em questão*. Belo Horizonte: POSLIT/CEL, 1998/1999.
- ALVES, Branca Moreira, e PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo?* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEAUVIOIR, Simone. *O segundo sexo*. 7.ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. 9ªed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- FOUCAULT, Michel. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque e J.

- A. Guilhon Albuquerque- 1ª ed., *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999.

Júlia de Campos Lucena (UFRGS)<sup>1 2</sup>**Introdução: perspectiva teórica e textos biográficos**

Rahel Levin Varnhagen (1771–1833) foi uma célebre *salonnière* e escritora judia alemã que viveu e produziu durante o movimentado entresséculos XVIII e XIX. Na função de *salonnière*, ela promoveu salões que a posicionaram no epicentro da cultura berlinense; em sua produção epistolar, ela registrou os eventos e a especial forma de sociabilidade que se desenvolveu no período romântico, de intensas trocas artísticas e intelectuais. O resultado de seus esforços intelectuais, isto é, sua literatura epistolar — na qual está imbuída sua trajetória —, é concomitantemente registro e elaboração do período, de si própria e de sua condição: a de uma judia assimilada consciente das fragilidades sociais impostas ao seu gênero e à sua condição de assimilação. Por mais que Rahel tenha empenhado os maiores esforços em se desvencilhar dos estereótipos ligados a ambas estas identidades, ela nunca empregou a artimanha da autoilusão, isto é, sempre compreendeu sua situação social tal como ela era. Sua literatura, enfim, é o registro dessa perspectiva de compreensão, mas não de aceitação, de um sujeito ciente de seu status de pária ou outsider.

Porém, se por um lado sua origem e gênero limitaram suas escolhas tanto na vida quanto no fazer literário e seguiram, após sua morte, dificultando o reconhecimento de sua obra, é sugestão desta pesquisa que, por outro, estas mesmas características foram, em seu contexto específico, transformadas em agência e força produtiva de análise e elaboração histórica. No breve período de transição que se estendeu das duas últimas décadas do século XVIII até o ano de 1808, início das conquistas napoleônicas na Prússia, o espírito de ilustração do Iluminismo e a ênfase na construção de um sujeito singular permitiram que essa jovem judia de classe média

1. Graduada em Letras (UFRGS). Mestre em Estudos de Literatura (UFRGS).
2. O texto aqui apresentado deriva de dissertação de mestrado defendida em novembro de 2020 e realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

se transformasse em um ícone da cultura romântica berlinense — equiparável, por exemplo, à Madame de Stäel, na França. Da mesma forma, seus esforços de instrução autodidatas e sua insistência e confiança no ato de pensar em liberdade fizeram dela uma cronista de seu tempo. Na literatura de Rahel, a perspectiva pária se revela e, com ela, outro Romantismo: um no qual a intelectualidade feminina está presente e é indispensável, autônoma, formadora e ativa.

Apoia esta perspectiva de análise a produção teórica de Hannah Arendt a respeito do indivíduo pária, que ela primeiro identifica estudando a vida e os textos de Rahel. Na biografia *Rahel Levin Varnhagen, a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*, Arendt caracteriza a dupla marginalização de Rahel — enquanto mulher e enquanto judia, ao que poderíamos acrescentar: enquanto intelectual, também — na perspectiva do indivíduo pária. Não apenas pária, mas *pária consciente*. No artigo *Nós, refugiados*, de 1940, ela escreve:

A história judaica moderna, tendo iniciado com judeus da corte e continuado com judeus milionários e filantropos, está suscetível a esquecer desse outro segmento da tradição judaica — a tradição de Heine, Rahel Varnhagen, Scholom Aleichem, Bernard Lazare, Franz Kafka, ou mesmo Charlie Chaplin. É a tradição de uma minoria de judeus que não quiseram tornar-se arrivistas, que preferiram o status de “pária consciente”. (ARENDR, 2007, p. 491)

O pária consciente faz oposição, no pensamento de Hannah Arendt, ao pária arrivista ou parvenu. Enquanto o primeiro tentava fazer da “emancipação dos judeus aquilo que ela deveria ter sido — uma admissão dos judeus como judeus às categorias da humanidade”, o segundo apenas fazia “banciar o parvenu”, isto é, fingir conforto aceitando a aparente assimilação, sustentada apenas por uma frágil estabilidade financeira (ARENDR, 2007, p. 494). Segundo a autora, os párias conscientes são “[...] espíritos audazes que fizeram da emancipação dos judeus aquilo que ela realmente deveria ter sido — uma admissão dos judeus como judeus às categorias da humanidade” (ARENDR, 1940, p. 494, grifo da autora). Enquanto os parvenus, ou arrivistas, negam sua outridade na tentativa de serem socialmente aceitos, de forma individual, os párias conscientes assumem sua marginalização e, ao fazê-lo, expõem o verdadeiro status político de seu povo.

Hannah Arendt soube perceber a complexidade da existência pária pois passou, ela própria, pela experiência. Identifica-se intimamente com o tema, refletido tanto em sua biografia como em sua identidade e postura intelectual. Além disso, ela soube perceber o preço que paga a obra pária, isto é, aquela que não se adequa a nenhuma ordem pré-existente. No refúgio na França, quando se debruça sobre os arquivos de Rahel, ela começa a formular sua perspectiva sobre estes indivíduos que ela vai chamar párias e sobre o potencial de sua contribuição intelectual. Para Arendt, os sujeitos não reconhecidos, mas conscientes de seu não reconhecimento, são mais do que o símbolo do fracasso da alegada universalidade dos direitos humanos: eles são os irradiadores de novas formas de pensar e resistir no mundo, e nos revelam o quão infinitas são as possibilidades da existência humana. Para Arendt, a trajetória e a obra de Rahel Levin Varnhagen é, antes de tudo, uma confirmação dessa perspectiva. Ela é uma espécie de precursora dessa tradição de judeus párias conscientes e a primeira mulher judia da época moderna a ser diretamente relacionada com nomes como Heinrich Heine, Bernard Lazare e Franz Kafka.

Uma investigação atenta da obra de Hannah Arendt nos leva à Rahel Levin Varnhagen e, por este motivo, a primeira contribuiu para manter vivo e reacender o interesse na obra da segunda. Porém, enquanto biografia, a abordagem de Arendt é muito pouco informativa — nos termos do que se espera de uma biografia. A autora reconhece as particularidades de seu texto:

este livro foi concebido e escrito de um ângulo incomum na literatura biográfica [...]. Nunca foi minha intenção escrever um livro sobre Rahel, sobre sua personalidade, que se poderia emprestar a várias interpretações de acordo com os padrões e as categorias psicológicos adotados pelo autor; nem sobre sua posição no romantismo e o efeito do culto a Goethe em Berlim, do qual ela foi verdadeiramente a iniciadora; nem sobre a significação de seu salão para a história social do período, nem sobre suas ideias e sua concepção de mundo, na medida em que possam ser reconstituídas a partir de suas cartas. O que interessava unicamente era narrar a história da vida de Rahel como ela própria poderia ter feito. Porque, contrariamente ao que os outros achavam a seu respeito, se considerava extraordinária. (ARENDR, 1974, p. 11, grifos meus)

Seu intuito de narrar a vida de Rahel “como ela própria poderia ter feito” mistura-se a uma série de reflexões políticas e filosóficas no decorrer do texto e Arendt, por fim, acaba não apresentando Rahel ao leitor. Não comenta sua produção e deixa que o leitor assuma como absolutas informações que ela usa com uma ironia nem sempre evidente. Como é o caso, por exemplo, da autoacusação que Rahel faz, e Arendt reproduz, de sua “ignorância”. Ela não é, deveras, ignorante, pelo contrário, era uma mulher excepcionalmente ilustrada, que assume, socraticamente, a postura de ignorante diante de cada nova informação que se apresenta. Porém, sem que tenhamos notícia de sua formação e produção intelectual — e Arendt não as apresenta —, este elemento de sua postura intelectual não pode ser bem compreendido. Esta e outras questões levaram a graves incompreensões por parte dos leitores da obra de Arendt.

Mas o método, se falha enquanto biografia, é extremamente produtivo filosoficamente. Arendt apropria-se do texto de Rahel com a liberdade que somente uma profunda intimidade permite. Cita-o sem referenciar e, por vezes, sequer faz diferenciações entre o que é de sua autoria e o que é da autoria de Rahel. Arendt não escreve sobre Rahel: ela escreve com Rahel. A biografia, antes de uma apresentação, é uma conversa. Porém, para compreender essa conversa, é preciso preencher os vazios deixados em sua narrativa.

Apesar de instigar o interesse por Rahel, devido às suas características, a obra não foi capaz de difundir ou sustentar um interesse propriamente literário ou filosófico na literatura de Rahel. As atenções dos estudiosos em Arendt voltam-se sobremaneira à pesquisa dos possíveis traços autobiográficos presentes no texto e, nessa perspectiva, o papel de Rahel enquanto objeto de estudo central é reduzido ao de um “exemplar agi”, como coloca Kristeva (1999): um “exemplo vivo” de enfrentamento de questões pelas quais Arendt estava interessada. O papel da literatura e das reflexões da judia iluminista no processo de tomada de consciência que Arendt desenvolve ao longo da biografia são, ainda, amplamente ignorados.

Para a pesquisa que aqui se apresenta — que tem origem no trabalho de dissertação defendido em setembro de 2020 e intitulado *Rahel Levin Varnhagen, pensadora judia alemã do entresséculos XVII-XIX* —, identificou-se outras três biografias<sup>3</sup>. Elas contribuem

3. As biografias foram selecionadas a partir de critérios estritamente

preenchendo os vazios deixados pelo texto de Hannah Arendt e ajudando a elaborar de forma mais completa a trajetória da intelectual, além de nos apresentarem mais detidamente as características de sua literatura. São elas, em ordem de publicação: *Rahel: her life and letters*, de Vaughan Jennings, publicada em 1876; *Rahel Varnhagen: a portrait*, de Ellen Key, publicada em 1913; e, por fim, *Rahel Levin Varnhagen: the life and work of a german jewish intellectual*, de Heidi Thomann Tewarson, publicada em 1998. Nota-se que os textos são oriundos de contextos históricos muito distintos, o que sinaliza para a consistência do interesse em Rahel, ainda que restrito a pequenos grupos de pesquisadoras mulheres. Em cada uma das biografias citadas, refletem-se os interesses historiográficos particulares de suas autoras, do que se deduz uma apropriação particular, e por vezes mesmo política, da obra de Rahel.

A publicação de Jennings (1876), que é inglesa, sugere para o surpreendente alcance geográfico que obteve a figura e a obra de Rahel após sua morte. Interessa o fato de a autora utilizar apenas o primeiro nome de Rahel no título (como se ele fosse referência o suficiente), além de aludir diretamente à sua produção literária. *Rahel: life and letters* faz o que propõe o título: conta a história de sua personagem e dispõe, integralmente, de diversas de suas cartas no final de cada capítulo. Há poucos comentários sobre sua qualidade literária, mas um genuíno interesse na produção, além de referências a outras intelectuais mulheres do período, como Henriette Herz e Madame de Staël.

Key (1913) toma um caminho diferente. Enquanto pedagoga e pesquisadora do feminino e da vida conjugal, além de sufragista, a autora observa em Rahel um exemplo de emancipação feminina e a representa enquanto tal. Não lhe interessam tanto as cartas, mas a postura e a moral avant-garde de Rahel nelas representada. Já no começo século XX, a autora se pergunta: “estará Rahel ainda a frente dos tempos?” (KEY, 1913, p. 302). Sua única conclusão é a de que ela é uma verdadeira profecia da “mulher do futuro”.

Tewarson (1998), por sua vez, é a autora da biografia que melhor contribui aos esforços de introduzir Rahel ao campo dos estudos em

linguísticos e materiais: estão em domínio público ou disponíveis em um idioma que nos é acessível. Há diversas outras produções em alemão, sendo a primeira publicada ainda em 1857, apenas 20 anos após sua morte.

História da Literatura. Produzida após a recuperação do acervo da família Varnhagen — o acervo foi perdido durante a segunda guerra mundial e redescoberto apenas em 1978 —, ela faz uma apresentação pormenorizada da formação intelectual e da produção literária de Rahel, comentando tanto sua epistolografia quanto seus aforismos e textos confessionais — alguns deles narrativos. É a obra mais recente e completa sobre sua produção, o que só foi possível graças à recuperação de seus manuscritos<sup>4</sup>.

A partir destas quatro biografias, pode-se apresentar mais detalhadamente a trajetória de Rahel, sobretudo quanto ao que diz respeito à sua formação e instrução letrada. Mesmo que excepcional, sua trajetória é paradigmática no que diz respeito à força de resistência da intelectualidade e da autoria feminina no século XIX. No que segue, apresentamos essa trajetória.

### **Rahel Levin Varnhagen: trajetória intelectual**

Rahel nasceu em Berlim, no ano de 1771, e lá veio a falecer, em 1833, pouco antes de completar seu sexagésimo segundo aniversário. Ela é a primogênita de uma família bem-sucedida no comércio de pedras preciosas, que vivia com pouco luxo, mas muito conforto na mesma rua em que habitava a família de Moses Mendelssohn<sup>5</sup>, em Berlim. As relações comerciais de Markus Levin, o patriarca, das quais faziam parte aristocratas e membros da elite cultural judaica e alemã, e o costume que se tinha de empreender negócios durante encontros sociais familiares inseriram Rahel em um círculo social iluminista sofisticado e moderno — definitivamente, muito progressista, uma vez que permitia a participação das mulheres da família na sociabilidade comum, compartilhada por judeus e cristãos, com frequência, eruditos. Sua infância e juventude coincidem com um período de acentuada modernização da comunidade judaica,

4. A história do périplo do acervo é contada por Deborah Hertz em *The Varnhagen Collection Is in Krakow*. *The American Archivist*. Vol. 44, No. 3, 1981.
5. Moses Mendelssohn (1729-1786) foi um importante filósofo iluminista judeu, amigo íntimo e parceiro intelectual de Ephraim Lessing (1729-1789). Seu legado é considerável tanto nas letras quanto na modernização da comunidade judaica. Ele é pai de Dorothea Mendelssohn-Schlegel, escritora e *salonnière* do romantismo alemão, que foi casada com Friedrich Schlegel.

experiência que seu espírito diligente e sua inteligência precoce souberam aproveitar. Sobre a formação de Rahel, as fontes divergem. Arendt (1974), em sua postura fiel à biografada, tenta sustentar a opinião manifestada por Rahel de que ela era “a maior ignorante”. Em seu comentário, bastante incisivo, sobre o processo de assimilação, a filósofa insiste na pouca instrução de Rahel. “Naqueles dias”, ela escreve,

os judeus em Berlim podiam crescer como crianças de tribos selvagens. Também Rahel nada aprendeu, nem sobre sua História, nem a de outro povo. Ganhar dinheiro e estudo da Lei, esses eram os pontos centrais da vida no gueto. A riqueza e a cultura ajudavam a derrubar seus portões: eis os geralmente privilegiados Münzjuden e Moses Mendelssohn. [...] No intervalo breve — embora muito tempestuoso — entre o gueto e a assimilação, entretanto, isso ainda não acontecia. Os ricos não tinham cultura e os ricos não eram cultos. Rahel era filha de um negociante de pedras preciosas que havia feito fortuna. Esse fato determinou as características de sua educação. Durante toda sua vida ela permaneceu ‘a maior ignorante’. (ARENDE, 1974, p. 17)

Tewarson (1998), no entanto, sugere que a educação de Rahel teria seguido o exemplo das filhas da família Mendelssohn, com quem os Levin eram associados. Moses Mendelssohn, teórico iluminista notável tanto por seus escritos como por sua prática progressista, acreditava na educação formal de suas filhas mulheres, que tiveram suas habilidades e imaginação testadas e estimuladas nos mais diversos temas e ciências: foram formadas — em casa — nas línguas clássicas e vernáculas, na literatura, nas artes plásticas e na música, conheciam os princípios da matemática e das ciências naturais e toda sorte de assuntos iluministas. A prática não era desinteressada: a jovem geração de homens iluministas valorizava uma pretendente com quem pudessem compartilhar os temas elevados. Era dessa maneira que a modernização da comunidade judaica chegava às mulheres: as mais cultas eram mais valorizadas nas transações matrimoniais. Essas meninas judias nascidas nas últimas décadas do século XVIII são chamadas de “filhas do Iluminismo judeu”, ou filhas da Haskalá judaica. A educação que elas receberam foi, em geral, muito avançada, inclusive se comparada àquela despendida às jovens da burguesia cristã, ainda que permanecesse pouco sistemática e formal.

Além disso, o fato de ambos os pais de Rahel lerem e escreverem em alemão é marca da valorização da instrução na família. Dominar o idioma era sinal de instrução secular, visto que, no final do século XVIII, a comunidade judaica passava por um processo de transição do Iídiche para o alemão culto e ainda costumava utilizar uma forma dialetal dos idiomas (GOLDBERG, 2008). Diante destas informações, cabe, segundo Tewarson (1998, p. 22, tradução nossa), observar com precaução as lamentações de Rahel sobre sua ignorância, pois “sua raiva pela falta de uma educação secular rigorosa pode ter sido mais um reflexo dos altos objetivos que ela estabeleceu para si mesma do que de um treinamento particularmente deficiente para aqueles tempos”.

A instrução de Rahel não foi, de fato, tão aprofundada quanto a das jovens Mendelssohn. Se, por um lado, isso lhe provocasse ressentimento, por outro, permitiu-lhe que seu espírito se desenvolvesse com maior liberdade a partir de esforços autodidatas e da construção colaborativa por meio do diálogo (Rahel empreendeu diversas “correspondências formativas”, a partir das quais, além de treinar sua escrita, debatia leituras e assuntos diversos). Mas ela foi suficientemente habilitada para que rendessem suas investidas autodidatas. Sabe-se que sua língua materna era o iídiche em caracteres hebraicos e que ela aprendeu alemão cedo (JENNINGS, 1876). Aprendeu francês e matemática com tutores e recebeu lições aprofundadas de música e piano — segundo Tewarson (1998, p. 26, tradução nossa), “Rahel tornou-se uma musicista virtuosa e uma perspicaz crítica de composições e performances musicais”. Key (1913) comenta a paixão de Rahel por Bach, Handel e Mozart e seu entusiasmo pelas óperas de Weber e Paganini. Em suma, “nada que tinha importância no mundo da música escapou a ela” (KEY, 1913, p. 233, tradução nossa).

Também recebeu lições de dança social, arte que muito a agradava, e, como não poderia faltar, lições típicas para o exercício de atividades femininas. Já o assunto pelo qual ela mais se destacaria na vida adulta — a crítica literária — este sim foi fruto de esforços autodidatas, compartilhados nas já referidas “correspondências formativas”. Estimulada pela erudição do ambiente iluminista de sua criação, em que tinha a sua disposição diferentes obras, jornais literários — naquele então, artigos de luxo, ausentes mesmo em casas burguesas —, e amigos homens e mulheres com quem dialogar a este respeito,

ela desenvolve seu interesse e suas opiniões literárias de forma autônoma e livre.

Quando morre o patriarca Levin, em 1790, o irmão mais velho herda o negócio paterno — e também um pouco de seu despotismo — e se torna o chefe da família. Rahel, então com vinte anos, pode respirar com mais liberdade, mas se torna financeiramente dependente do irmão mais novo. Com idade para se casar, porém sem intenções explícitas de fazê-lo, ela divide com a mãe uma pensão modesta.

A partir de 1795, enquanto morava com a mãe na *Jägerstrasse*, Rahel dá início ao seu primeiro salão, na pequena água-furtada da residência. O sucesso que ela faz, então, como *salonnière* foi enorme, e um tanto enigmático. Apenas na Berlim situada a meio caminho entre o Iluminismo e o Romantismo, ávida pela experiência da singularidade, da originalidade e da sociabilidade plural, uma moça judia solteira e simples, sem grandes confortos a oferecer aos seus hóspedes, poderia se tornar uma *salonnière* de prestígio. É o momento de ouro da vida cultural berlinense, durante o qual “os judeus excepcionais de Berlim, em sua busca de cultura e riqueza, tiveram boa sorte” (ARENDDT, 1974, p. 56). E Rahel foi uma de suas estrelas.

Apesar das atribulações da virada do século, o período de ruptura e transição social foi, para a economicamente segura e culturalmente engajada cidade de Berlim, um momento de transformações sociais apaziguadoras entre as classes altas. Seu símbolo foi a concretização do “idílio recorrentemente sonhado de uma sociedade mista” (ARENDDT, 1974, p. 56): o salão judeu. Nele, práticas de sociabilidade iluministas, como o culto à pluralidade, ao conhecimento, à cordialidade e à conversação, juntas se uniriam ao ímpeto sentimental e experimental e à revolta contra as convenções, contra as moralidades e contra as intolerâncias dos primeiros românticos alemães.

A década de 1790, quando Rahel atingia a idade adulta, foi seu período mais otimista. Rahel estava ativamente engajada em construir para si uma vida e uma identidade autodeterminadas.

Ela perseguiu dois objetivos que permaneceram vitais para ela até o fim de seus dias: superar algumas das restrições impostas a ela como mulher e promover a própria integração social enquanto uma judia assimilada e também a de outros grupos marginalizados. (TEWARSON, 1998, p. 34, tradução nossa)

O engajamento de Rahel perseguia dois caminhos: sua “sociedade”, ou salão, e a escrita epistolar. O primeiro, para ela, não se tratava de um simples encontro entre amigos, mas de uma reunião entre pessoas que compartilham, além do interesse em arte e cultura, também o comprometimento com relações sociais mais igualitárias. Eles evoluem, de certa forma, dos “encontros de negócio” de seu pai, pois mantém um forte vínculo com os demais membros da família (o que fortalece a sugestão de que o salão, de fato, promoveu um inédito convívio cultural entre judeus e não judeus em um estágio inicial da assimilação). Em torno de Rahel formou-se uma Renascença em miniatura. Diferentemente dos salões parisienses, em que os tópicos de conversação giravam predominantemente em torno de questões políticas francesas, ali disseminava-se uma cultura de caráter universal: ciência, artes, sociedade, filosofia e teologia tinham seus representantes, de maior ou menor prestígio.

A era dos salões judaicos e do cosmopolitismo berlinense intensificou-se na virada de 1800, mas então se encerrou abruptamente quando as tropas francesas capitaneadas por Napoleão entraram na capital da Prússia em 1807. Então, o clima de guerra e de nacionalismos exacerbados fez voltar a se exaltar os ânimos contra qualquer que pudesse ser considerado um “estrangeiro”. Os judeus, mesmo os assimilados, verdadeiros judeus nacionalistas alemães (como Rahel, que chega a trabalhar como enfermeira de guerra) foram rapidamente assim compreendidos.

Enquanto durou a experiência dos salões, Rahel foi capaz de garantir para si, e por si, a tão valorizada liberdade individual. Seu salão, que se tornava um dos centros da vida cultural da cidade, era seu lugar no mundo; nele, ela encontrava espaço para independência e engajamento intelectual. Para Arendt (2007, p. 145), “o ‘salão’ é a oportunidade e a justificação sociais de Rahel. Ela encontra nele a fundação sob a qual pode viver, o espaço no qual ela é socialmente reconhecida. O salão é sua realidade social”. Mas Rahel nunca comprou a ilusão de segurança que a geração de judeus do século XX compraria; ela nunca se sentiu absolutamente confortável e segura em sua aparentemente bem sucedida assimilação à cultura alemã. Ela sempre esteve consciente da fragilidade de seu mundo e, por isso, buscou garantir-se com uma estratégia não pouco onerosa, pois lhe tomava algo de muito valor: sua liberdade. Essa opção era o casamento.

A história romântica de Rahel é um capítulo à parte. Arendt (1974) faz dela tema de grande parte de seu livro — motivo pelo qual muitos tomam sua biografia como um espelho de suas próprias relações amorosas conturbadas no período. Não trataremos do assunto mais do que o necessário para seguir a investigação proposta de elucidar sua trajetória emancipatória. O casamento, para mulheres do século XVIII e XIX, tem esse ambíguo potencial de libertação e aprisionamento: ele liberta de uma condição específica de fragilidade financeira e social, mas instaura uma nova condição de submissão doméstica e restrição de liberdades. Para Rahel, o casamento e a conversão impõem-se como estratégia de sobrevivência no período napoleônico. O antissemitismo nunca deixou de mostrar sua face, mesmo quando tomou contornos de curiosidade interessada, durante o período de seu primeiro salão. Observadora de seu entorno como era, Rahel nunca duvidou de seu “destino judeu”. O casamento sempre foi a solução fatalista e derradeira. Este movimento que Arendt (1974) descreve como fuga, observamos sob a perspectiva de uma “busca”: a busca de uma mulher por assegurar seu espaço.

Em 1795, durante um espetáculo, ela conhece o conde Karl von Finckenstein, o jovem e belo filho de uma das famílias nobres mais antigas da Prússia. Ele era seu bilhete premiado, seu passaporte para um mundo de estabilidade econômica e social. Tornam-se noivos no ano seguinte, em 1796. Sua relação é uma clara demonstração do espírito da época: um nobre jovem aristocrata apaixona-se e firma compromisso com uma mulher mais velha, sem dote considerável e de origem judaica. O rompimento, em 1800, por outro lado, era sinal de que esse espírito moderno não se impunha tão fortemente. Rahel não foi aceita pela família do conde nem por seu círculo social. Não podia acompanhá-lo em bailes, concertos ou festas da aristocracia (TEWARSON, 1998). Finckenstein, por sua vez, quando introduzido ao círculo de Rahel, uma vez despedido do título de nobreza, revelou-se uma figura insípida até para a própria amada. A relação expunha o choque entre uma aristocracia economicamente confortável e socialmente acomodada e uma burguesia judaica desafiante e intelectualizada. Finckenstein acabou cedendo às pressões da família, cuja atitude reacionária o afastava de Rahel. A convenção social e o preconceito se mostraram mais fortes do que a excitante personalidade da noiva (Tewarson, 1998).

Rahel ainda teria um segundo noivo durante a primeira fase dos salões: Don Raphel d'Urquijo, descrito como um sedutor diplomata espanhol. Outra relação que poderia lhe abrir as portas de um mundo de aceitação, mas que acabou ainda mais amargamente que a segunda. Durante essa relação, outro tipo de preconceito se iluminou aos olhos de Rahel. Dessa vez, não era tanto sua origem, mas as expectativas em relação ao seu gênero. Para Urquijo, a liberdade de expressão que ela manifestava era incompatível com sua identidade feminina. O amante espanhol “tinha ideias muito definidas sobre as mulheres em geral, seus deveres, sua subordinação aos homens. Rahel deve ter-lhe parecido [...] um ‘monstre’” (ARENDDT, 1974, p. 84). “Te amo, mas não te estimo” são suas últimas palavras para a noiva. Ela tampouco o estimava, mas ansiava por deixar de ser uma exceção. “Desde há muito havia percebido o que ele era e o que não era”, mas “[...] preferiria qualquer coisa, a mentira, a renúncia a qualquer pessoa a quem admirasse, do que ficar sozinha outra vez, desencantada e rejeitada” (ARENDDT, 1974, p. 85). Tentou adiar o fim da relação, submeteu-se, em suas palavras, a um prolongado assassinato:

“Menti. A mentira mais adorável, a mentira de uma paixão verdadeiramente grande.” Por que tal mentira não devia ser permitida, quando o amar e ser amada estavam em jogo, quando não havia outra maneira possível de amar e ser amada? [...] “Menti de modo a obter uma moratória para minha vida. Menti; eu não declaro as exigências de meu coração, meus próprios merecimentos; para não ouvir em palavras o não assassino; deixei-me ser sufocada; não queria deixar-me transpassar”. (ARENDDT, 1974, p. 86).

Rahel estava tentando livrar-se de si mesma, mas não conseguiu renunciar a si própria: “o valor e a própria possibilidade de meu ser estavam em jogo”, ela escreve (ARENDDT, 1974, p. 86). Seu testemunho passional, talvez a parte mais poética de seus escritos, revela a comovente busca por companhia e estabilidade de uma mulher angustiantemente autoconsciente de si.

Rahel era muito crítica em relação à instituição do casamento (“Comércio de escravos, guerra e casamento! — e eles admiram-se e apenas remendam as coisas”, Rahel, *in* TEWARSON, 1998, p. 72, tradução nossa). Havia escapado ao destino tradicional do casamento aranjado, mas não à sua inevitabilidade. Esses dois fracassos causaram

episódios de profunda dor e fragilidade emocional e física, inclusive pensamentos suicidas. O cisma que Napoleão promoveu na sociabilidade europeia a partir de 1806 expôs sua fragilidade política que as décadas de desenvolvimento iluminista não lograram diminuir. Por um breve momento de transição, a mulher judia ocupou uma posição de destaque, mas, enquanto para os homens a emancipação era consequência de suas conquistas financeiras e culturais, mulheres como Rahel, Henriette e Dorothea, que se emancipavam apenas intelectualmente, não gozavam de grandes negócios ou heranças para sustentar sua vida intelectual e ainda necessitavam atar-se economicamente a uma fonte de renda patriarcal. A solução era paradoxal: para manter sua recém-conquistada liberdade individual (e preservar o conforto e o acesso aos bens culturais aos quais estavam acostumadas), precisavam dar um grande passo na direção contrária, era preciso casar-se.

Em 1808, aos 37 anos, Rahel conhece aquele que seria seu marido: Karl August Varnhagen. Quatorze anos mais jovem, ele não tinha origem nobre, cargo público ou herança. Era um jovem aficcionado por arte, curioso pelo mundo, escritor amador, embora sem nenhum dom excepcional, e completamente apaixonado pela senhora que para ele representava tudo o que ele almejava em termos de erudição e reconhecimento. Filho de um fisicista alemão entusiasta da Revolução Francesa, Varnhagen herdou do pai sua inclinação pela política liberal. Frequentou a escola de medicina do exército, mas abandonou os estudos antes de completá-los. Seus verdadeiros interesses eram a filosofia e a literatura. Para sobreviver, Varnhagen trabalhou como tutor na casa de famílias da classe média judaica de Berlim que o inseriram em seu círculo social. Com o suporte de uma delas (a família Hertz), continuou seus estudos na Universidade de Halle, onde fez amizade com jovens acadêmicos que se tornaram acadêmicos influentes, como Friedrich Schleiermacher. Varnhagen pôde, então, se dedicar aos seus interesses intelectuais e projetos literários.

Eles conheceram-se pela primeira vez em 1803 enquanto ele era tutor. O segundo encontro aconteceu em 1808, quando travaram um contato mais íntimo. Ela o fascinava. Livre de preconceitos e com uma boa relação com a comunidade judaica, é de se imaginar a impressão que Rahel, a importante *salonnière*, símbolo de cultura e erudição, causou no jovem aspirante a erudito, sem passado nem futuro, dono apenas de um espírito sensível e de uma vaga ambição literária.

Rahel passava por uma profunda depressão na época em que se conheceram. Sem os salões — interrompidos em razão das movimentações políticas que alteraram radicalmente a vida social em Berlim —, sentia-se isolada e abandonada. Resistiu, de início, à aproximação de Varnhagen. Por fim, acabou engajando-se nessa nova amizade:

Varnhagen abordou Rahel com um entusiasmo apaixonado que a intrigou e a ofendeu, a princípio. Com o tempo, ela reconheceu suas boas qualidades e então deu início a mais um projeto educacional, guiada por sua inabalável confiança no potencial de autoaperfeiçoamento e perfectibilidade de um indivíduo talentoso. Só que, dessa vez, ela havia encontrado um pupilo que estava eminentemente disposto e ansioso em aprender e ser guiado por ela. (TEWARSON, 1998, p. 123, tradução nossa)

Varnhagen tornou-se para ela um projeto, uma esperança. Ela tomou para si a responsabilidade de aperfeiçoá-lo para a vida social, estimulou-o a completar os estudos, a ter uma carreira e condicionou sua união ao sucesso do noivo. Ela não queria cometer o mesmo erro de se entregar a uma paixão sem futuro. Fez de Varnhagen repositório de sua vida e preencheu seus vagos interesses com o melhor material didático que tinha à disposição: suas cartas e diários. Entregou em suas mãos vinte anos da correspondência que cuidadosamente arquivou: mais de três mil cartas. Para ele, elas se tornaram objetos de devoção.

Casaram-se em 1814, poucos dias depois da cerimônia de batismo de Rahel — condição da igreja para realizar casamentos entre cristãos e judeus. No intervalo de poucos dias, ela deixou de ser Rahel Levin, ou Rahel Robert (nome que adotara desde o século anterior para fugir do crescente clima antissemita), para tornar-se Friederike Antoine Robert Tornow (nome que a família inteira para fins legais adotou em 1812) e, finalmente, Friederike Antoine Varnhagen von Ense. Sua conversão foi mantida em segredo, mas podia ser inferida pelo casamento, este também bastante reservado. A união foi uma troca mútua: Varnhagen deve sua carreira e ambição a Rahel, e ela deve a ele um lugar no mundo.

Em 1926, depois de alguns anos itinerantes, o casal retorna à Berlim e Rahel inicia o que suas biógrafas chamam seu “segundo ciclo de salões”. Do ponto de vista literário, esse segundo salão foi importante por dois principais motivos: primeiro, a literatura de Goethe

ocupou um lugar de destaque — Rahel ajudou a promover suas últimas obras em um momento em que a figura do poeta clássico era rejeitada pelas novas gerações de escritores liberais e politicamente engajadas, que criticavam em Goethe sua alienação e complacência com as condições gerais do povo alemão. O segundo, nesse novo ciclo de salões foi que Rahel se tornou uma espécie de musa para a jovem geração de poetas românticos, os chamados Jovens Alemães, ou *Junges Deutschland*, dentre eles seu favorito, de quem fez herdeiro espiritual e *protégé*, aquele considerado o maior poeta alemão depois de Goethe: Heinrich Heine.

Rahel se conectou mais intimamente a Heine, uma vez que, com ele, compartilhava o status de outsider. Heine também era judeu e assumiu sua identidade judaica em confronto à crescente hostilidade antissemita dos nacionalistas alemães. Ousou explorar suas origens literariamente, misturando ao alemão elementos do ídiche. Rahel elogiava seu estilo e sua originalidade, mas, mais do que um apreço literário, ela se reconhecia nele. Segundo Arendt (1974, p. 187),

A afirmação de judaísmo de Heine, a primeira e última afirmação resoluto que por um longo tempo seria ouvida de um judeu assimilado, derivou das mesmas razões e do mesmo sentimento pela verdade que a negação de Rahel. Ambos nunca haviam sido capazes de aceitar serenamente seus destinos; ambos nunca tentaram escondê-lo por trás de grandes palavras ou frases jactanciosas; haviam sempre exigido uma dosagem e nunca aceitaram “silenciar prudentemente e demonstrar paciência cristã” (Heine). Rahel não havia sofrido sozinha, nem em vão, não havia errado em vão, uma vez que a soberania de Heine pôde obter um resultado imperturbável.

Para a autora, Heine salvou em Rahel a “imagem de sua alma” quando prometeu ser entusiasta da causa dos judeus. “Feita essa promessa, Rahel pôde morrer com o coração apaziguado. Deixou um herdeiro a quem tinha muito a transmitir a história de uma falência de um coração rebelde.” (ARENDETT, 1974, p. 188). Sua relação com Heine e o júbilo que lhe causava sua literatura expõem o quão intimamente ela sempre esteve conectada com suas origens, o quanto sentia por seu povo e o tanto que precisou preservar em segredo até encontrar um par.

Rahel faleceu no ano de 1833, pouco antes de completar 62 anos, quando seu casamento com Varnhagen completava dezenove.

Encontrou um parceiro que, além de amante, foi seu maior admirador; alguém a quem legar sua vida e sua memória. Varnhagen deu materialidade ao projeto literário da esposa e preservou para a posteridade sua produção. Nos anos que se seguiram à morte de Rahel, ele publicou diversas coletâneas de cartas, que fizeram grande sucesso e exerceram uma considerável influência entre os jovens românticos do período e entre as jovens judias dos séculos seguintes — não foi, definitivamente, o critério da popularidade que a excluiu das histórias literárias. Sobre a esposa, Varnhagen escreve, com veneração:

Não conheço nada como ela; talentos e faculdades outros podem ter em grau igual ou maior aos dela, mas ninguém pode ter seu espírito. Ela sabia muito bem disso, e me falou e escreveu: “você nunca mais verá meu tipo novamente”. Ela estava certa. Mais fácil surgir um segundo Goethe, Spinoza, Platão do que outra Rahel. (KEY, 1913, p. 177)

Na época dos “gênios literários”, Rahel foi considerada: “*ein betretendes Genie*”, um gênio contemplativo. Assim a descrevem, caracterizando sua habilidade para contemplar o indivíduo enquanto tal, para observar e analisar criticamente o mundo e o que dele deriva (FUCHS, 2014). Um gênio que dominou a arte de comunicar sobre si e sobre o mundo em uma linguagem que não era apenas meio, mas construção e representação de si e do outro.

Em suas cartas estão preservadas as experiências de uma época, a nível social e individual. Elas são o retrato de uma mulher que ousou se autodeterminar, não a qualquer custo, mas minuciosamente negociando sua emancipação. Rahel percebeu seu tempo com lentes realistas, escreveu sobre ele com originalidade e moveu-se nele com coragem. Fez de sua sina, ser mulher e judia, uma estratégia. Sua fuga nunca foi do judaísmo, mas do estigma. Seu rancor, na verdade, foi sempre um rancor contra a situação social do judeu, jamais contra sua origem. A esta ela permaneceu fiel, o que percebemos pela atenção que sempre devotou à sua família e, também, por ter feito de Heine, outro judeu, seu herdeiro e filho de alma. Ao fim de sua trajetória, é a si mesma e à sua origem judaica que Rahel volta a encontrar, como se sempre os houvesse procurado, ao invés de fugir. Como conclui Arendt (1974, p. 187), Rahel nunca havia sido capaz de aceitar serenamente seu destino (um destino imposto); nem nunca tentou escondê-lo “por trás de grandes

palavras ou frases jactanciosas”. Nunca aceitou “silenciar prudentemente e demonstrar paciência cristã (Heine)”. Havia permanecido judia e pária e, por agarrar-se a ambas as condições, encontrou um lugar na sociedade e na história alemã.

### **Considerações finais**

A atividade letrada feminina nos séculos XVIII e XIX é um fenômeno que, já então, não se deixava ser ignorado. O que melhor caracteriza tanto a atividade letrada feminina quanto sua educação não são as sugestões teóricas de Rousseau, por exemplo, mas o confronto da proposta apresentada pelo autor com as diversas manifestações intelectuais femininas do período — muitas delas ainda aguardando o reconhecimento. Discursivamente, temos um século que incentiva a educação instrumental, doméstica e religiosa das mulheres. Na prática, temos, ao menos desde a Renascença italiana, exemplos de mulheres instruídas em práticas literárias vernaculares e, nas últimas décadas do século XVIII, um inédito afluxo de produções intelectuais de autoria feminina.

Isso nos leva a pensar que os modelos de gênero podem não ter sido tão passivamente acolhidos quanto a perspectiva histórica que se ampara exclusivamente nos clássicos dá a entender. Tampouco as trajetórias femininas foram tão homogêneas e exclusivamente limitadas quanto se têm notícia a partir destes textos. Para além das poucas mulheres (de que sabemos) que expressamente rejeitaram abertamente esses modelos em suas obras — pelo que pagaram um alto preço —, como Mary Wollstonecraft (1759–97), na Inglaterra, e Olympe de Gouges (1748–93), na França, existe uma série de autoras que transitaram no mundo letrado entre complexos processos de objeções e anuência, buscando legitimar sua existência de intelectuais e sua autoria. Elas não se revelam autoras por estampar uma capa, nem seus esforços se configuram literários por compor um volume, mas apenas sob o prisma de sua historiografia: contexto histórico, produção e biografia. Avaliá-las e examinar suas obras em correlação e a partir dos termos da produção canônica — este suposto produto ideal, selecionado para sobreviver à posteridade, pois melhor acabado (e vice-versa) —, não só nos leva a conclusões equivocadas,

como é disparatado, uma vez que para tal se equivalem as condições de letramento, produção e publicação de escritores e escritoras.

A trajetória intelectual de Rahel Levin Varnhagen, sobretudo quando analisada pela perspectiva do pária consciente, nos permite compreender, com muito maior propriedade, a intelectualidade feminina do século XIX, bem como sua potência criativa de resistência e manifestação.

## Referências

- ARENDDT, Hannah. *Rahel: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
- ARENDDT, Hannah. Nós, refugiados. In: *Escritos Judaicos*. Barueri, SP: Amarilys, 2016. p. 477-492.
- ARENDDT, Hannah. O judeu como um pária: uma tradição oculta. In: *Escritos Judaicos*. Barueri, SP: Amarilys, 2016. p. 493-524.
- FUCHS, Renata. “Soll ein Weib wohl Bu“cher schreiben; Oder soll sie’s lassen bleiben?”: *The Immediate Reception of Rahel Levin Varnhagen as a Public Figure*. *Neophilologus* (2014) 98:303-324.
- GOLDBERG, Natalie Naimark. *Reading And Modernization: The Experience Of Jewish Women In Berlin Around 1800*. *Nashim: A Journal of Jewish Women’s Studies and Gender Issues*. 2008.
- JENNINGS, Kate Vaughn. *Rahel: Her life and letters*. Henry S. King & Co., Londe. 1876.
- KEY, Ellen. *Rahel Varnhagen: a portrait*. 1907. Translated from Swedish by Arthur G. Charters. New York and London: The Knickerbocker Dress, 1913.
- KRISTEVA, J. *Le génie féminin: Hannah Arendt*. Gallimard, 2013.
- TEWARSON, Heidi Thomann. *Rahel Levin Varhagen: The life and work of a german jewish intellectual*. USA: University Of Nebraska, 1998.

## Aspectos da velhice feminina em *As Centenárias*

Julio Cesar Larroyd (UFRGS)<sup>1</sup>

### Introdução

Cada vez mais a condição da mulher na sociedade se mostra no centro do debate público e os estudos feministas denunciam os riscos de uma mulher sobreviver em uma sociedade sexista e violenta. Tentando construir uma reflexão a partir da *ecologia humana*, ou seja, da perspectiva da relação entre a espécie humana e o meio em que está inserida, cada região do Brasil chega a uma resposta distinta a respeito do que é ser mulher no Brasil contemporâneo. Dito de outra maneira, as necessidades e dificuldades de uma mulher que vive no interior da Região Norte do Brasil são distintas daquela que reside na Região Sul, por exemplo.

O conceito de interseccionalidade tem contribuído para a construção de um novo paradigma teórico que coloque em debate o feminino para além do estereótipo de mulher branca e urbana. Entretanto, mesmo nesses estudos, o papel da mulher nordestina ainda tem pouco destaque.

O Nordeste é uma região que em grande medida está isolada do restante do país, tendo suas especificidades. Darcy Ribeiro (2015, p. 250) afirma que “as populações sertanejas, desenvolvendo-se isoladas da costa, dispersas em pequenos núcleos através do deserto humano que é o mediterrâneo pastoril, conservaram muitos traços arcaicos”. O dia a dia de meninas e mulheres, inseridas nesse cenário anacrônico, é de luta e de resistência, com o decréscimo da privação de serviços básicos de saúde e da rede de proteção disponíveis, ainda de que forma precária, a mulheres de grandes centros urbanos. Pode-se inferir que, nesse cenário, a vulnerabilidade feminina é ainda maior.

Deve-se acrescentar nesse debate mais uma categoria: a velhice, em especial a feminina. Que lugar a Cultura Ocidental contemporânea destina as mulheres velhas? Essa é uma pergunta para a qual é

1. Mestrando em Estudos da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

a resposta é complexa; qualquer resposta imediata seria produto de certa maneira característica de se lidar com problemas na pós-modernidade: de forma rápida e superficial.

O pernambucano Newton Fábio Cavalcanti Moreno (1968), radicado em São Paulo desde 1990, é autor, diretor e ator e vem ganhando destaque na cena artística a partir dos anos 2000, sobretudo por sua dramaturgia. Sua escrita é repleta de influências da cultura popular, traz temas como o homoerotismo e o trânsito entre o rural e o urbano. Sua companhia *Os Fofos Encenam*, fundada em 2000, estreia em 2001 profissionalmente com a montagem *Deus sabia e não fez nada*, com temática homoafetiva. É autor de peças como *Agreste* (2004), *Justa* (2018), *As Cangaceiras* (2019), *Maria do Caritó* (2010) e *As Centenárias* (2009).

Como objeto dessa pesquisa, optou-se pelo texto *As centenárias* devido ao tipo das duas protagonistas: mulheres velhas do sertão nordestino e distantes do discurso de empoderamento feminino, o qual, em alguns casos, tem acesso a mulher litorânea. Esse texto foi escrito especialmente para as atrizes Andréa Beltrão e Marieta Severo, fundadoras do *Teatro Poeira*.

O objetivo do presente estudo é identificar como essas personagens são retratadas na obra e se podem significar uma visão compartilhada por outros textos dramáticos e autores. Dessa maneira, em alguns momentos buscar-se-á trazer exemplos de personagens femininas que foram eternizadas na dramaturgia brasileira e que carregam um estigma negativo apenas por suas decisões de viverem conforme o seu desejo e viver intensamente. Não se tenciona com isso reforçar esse estereótipo, pelo contrário, a tentativa é assumir uma perspectiva comparatista de como as mulheres, por vezes, foram representadas e como no texto de Newton Moreno, que se tem como hipótese representar a nova dramaturgia brasileira, elas ganham outra perspectiva. Ainda que não consigam derrotar por completo o sistema patriarcal, elas encontram suas maneiras de contornar as dificuldades impostas por esse sistema e ter uma vida mais digna e repleta de liberdade e satisfação.

## Breves apontamentos sobre a representatividade feminina na dramaturgia

Se a arte é espelho da vida, o que ela reflete quando tem diante de si uma mulher? Tomando como ponto de partida a afirmação de Todo-rov (2010, p. 32) de que obras “existem sempre dentro e em diálogo com um contexto”, não é de surpreender que haja um apagamento da mulher na literatura frente a predileção de um discurso literário que privilegia um ponto de vista específico: o do homem branco, classe média e urbano.

Contudo, pode-se identificar certa mudança, ainda modesta, nas produções literárias sobre o feminino e o aumento de autoras e personagens mulheres. A pesquisadora Regina Dalcastagné sintetiza essas perspectivas em dados que compartilhou em entrevista à revista *Cult*. Segundo ela, os números

mostram um aumento de 12 pontos percentuais na publicação de romances escritos por mulheres – fato que, por sua vez, não produziu um crescimento significativo na quantidade de personagens femininas. O que salta aos olhos – mas não surpreende – é a falta de mulheres e homens negros tanto na posição de autores (2%) como na de personagens (6%) (DALCASTAGNÉ, 2008).

No universo do teatro a realidade é semelhante: o feminino sempre esteve subjugado ao masculino. Sabe-se bem que da vida pública da Grécia Antiga, berço do teatro, somente os cidadãos podiam participar, ou seja, mulheres e escravos estavam proibidos de participarem e nisso estava incluso a participação nos cultos aos deuses. Entretanto, havia uma instância que fugia a essa regra e a todos era possível fazer parte: os cultos religiosos ao deus Dionísio — as dionisíacas. Muito além de apenas uma comemoração, cada agón dramático (disputas ocorridas entre os tragediógrafos gregos) que ocorria durante as dionisíacas tornava-se instância de participação da Pólis grega. Assim, as tragédias tinham o cunho democrático de discutir os temas que estivessem “em pauta” na sociedade grega e tencionavam exemplificar como o homem grego deveria agir frente a situações cotidianas e complexas.

Entretanto, as mulheres podiam participar apenas como espectadoras, sendo proibida sua participação nas encenações e os papéis femininos era performados por um homem travestido. Na

dramaturgia ocorria o mesmo, basta lembrar que temos três grandes tragediógrafos (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes), e nenhuma mulher. Assim, desde o princípio do teatro, o feminino sempre esteve subjugado ao masculino. As personagens femininas, por exemplo, em grande maioria, funcionaram como iconografia do mal e da perversão, como é o caso de Medeia, que na tragédia de Eurípedes mata os próprios filhos por ciúme de seu esposo Jasão.

Embora o teatro trabalhe com a representação pictórica, preexiste a ela o elemento literário: a dramaturgia, pouco lembrada nos estudos literários, possivelmente pelo estigma que carrega de ser um texto cujo fim é ser encenado e não lido. Entretanto, como sugere Ubersfield (2005), é preciso ler o teatro, principalmente aqueles que estão envolvidos com o fazer teatral, pois afinal, das categorias teatrais a única que sobrevive é o texto. A cenografia, os figurinos, a direção, a concepção de movimento, tudo perece; precedendo e sobrevivendo a tudo isso está a dramaturgia, o aspecto literário do teatro.

Nesse sentido, as afirmações da autora convergem com as de Dubati (2016), para quem o teatro é a arte do efêmero, perdida logo após o acontecimento, portanto, todo teatro seria o “teatro dos mortos”. Assim, fica evidente “a recusa, por vezes, radical do texto: o teatro reside inteiramente na cerimônia a que se realiza diante ou no meio dos espectadores. O texto é apenas um dos elementos da representação, talvez o menor” (UBERSFIELD, 2005, p. 04).

Esta é a vida como ela, nos diria Nelson Rodrigues, e por falar no teatro brasileiro, como é a representação da mulher na dramaturgia brasileira? Certamente é possível afirmar que o teatro brasileiro também tem suas características misóginas. Tome-se, por exemplo, a dramaturgia do próprio *Escritor Maldito*, Nelson é um dos mais reconhecidos dramaturgos brasileiros e na sua dramaturgia

as personagens atingem o extremo da deformação do ser humano. São mais fortes que o próprio estereótipo, as mulheres não encontram, como protagonistas, espaço para praticar a outra possibilidade estereotipada de ser mulher.

São invariavelmente demonizadas, perversas, promiscuas, traidoras, mentirosas, vingativas, insaciáveis no sexo, ladras, incestuosas, invejosas, entre tantas outras possibilidades negativas que um ser poderia abrigar (SEBA, 2006, p. 64).

Como não lembrar de Geni, a prostituta de *Toda nudez será castigada*, que se apaixona pelo enteado, sendo rechaçada ao longo de toda a peça pela vasão que dá a seus desejos? Ou Lucia e Alaíde, de *Vestido de Noiva*? Duas irmãs que se confrontam pelo amor de um homem. Entretanto, não foi apenas Nelson Rodrigues que representou mulheres a partir de uma perspectiva negativa, ainda que seja uma releitura de Medeia, Joana de Gota d'água é também uma bruxa sedenta por vingança. Essa representação negativa da mulher na dramaturgia vem sofrendo modificações e, assim como na literatura, a construção de um novo cenário teatral no qual a mulher conquista cada vez mais espaço está em plena construção.

Entre essas inúmeras vozes, femininas e masculinas, que têm se levantado para modificar esse cenário, está Newton Cavalcanti Moreno. Apresentando a realidade de um Brasil ainda desconhecido dos brasileiros, quando se lê uma de suas peças se tem a sensação de que ecoam as palavras de Aldir Blanc: “O Brasil não conhece o Brasil”; ao menos nós, cidadãos não o conhecemos. Através da dramaturgia de Newton Moreno, o espectador/leitor pode conhecer e se aproximar um pouco mais desse Brasil que ainda está por ser descoberto. E é ela que a partir de agora ganha aqui destaque.

### **A velhice feminina pelo olhar de Newton Moreno**

A condição feminina da mulher nordestina é tema recorrente na dramaturgia de Newton Moreno na sociedade surgindo em textos como *As Cangaceiras*, *Maria do Caritó* e *As Centenárias*. Esses são textos que denunciam a opressão feminina e a condição imposta pelo patriarcado em uma região esquecida pelos governantes e que funciona a partir de uma gramática de afetos e valores distinta do restante do Brasil.

*As Cangaceiras* (encenada pela primeira vez em 2019) retrata a luta de mulheres que seguiam o cangaço e lutavam contra o sistema de opressão que existia dentro do bando. Inspirada em depoimentos de mulheres que viveram essa realidade, a trama traz a história de Serena, que tem seu filho recém-nascido roubado pelo pai, o cangaceiro Taturano. Serena inicia uma epopeia para reconquistar seu filho e, no caminho, encontra outras mulheres, que, assim como

ela, estão cansadas da opressão e da violência e juntas formam um grupo e partem sertão a fora em busca da criança raptada.

Ao que tudo indica, a velhice feminina é um tema caro para Newton Moreno, sendo temas de ao menos duas de suas mais importantes peças: *Maria do Caritó* e *As Centenárias*. Em ambas o protagonismo é dado a personagens femininas do sertão, velhas e com uma realidade bastante distinta da mulher que se vê em geral como protagonista na literatura contemporânea: branca e urbana.

*Maria do Caritó* tem como protagonista uma mulher velha que, sob a justificativa da promessa feita pelo seu pai de entregá-la virgem a São Djalminha — santo padroeiro da cidade — tem o desejo e a sexualidade interditados. Interdição que é justificada a partir do aspecto religioso e moral, ou seria moralista? Simone de Beauvoir, em *A Velhice*, ao aproximar o tema da sexualidade e da moralidade, nos desmente essa falácia ao denunciar que “não se pode sentir saudades dos prazeres que não são mais desejados, dizem os moralistas que condenam a velhice à castidade”.

Também sob essa mesma perspectiva, no texto *Maria do Caritó* não é apenas o desejo, mas também o corpo da protagonista que não lhe pertence. Esse corpo é transformado em *res publica* como o corpo de Teodora, protagonista da peça *As Núpcias de Teodora — 1874*, segundo texto da *Trilogia Perversa* do dramaturgo gaúcho Ivo Bender na qual a jovem Teodora deve morrer para que o movimento *mucker* obtenha vitória sob seus inimigos. A vida de da jovem Teresa está ligada ao interesse da comunidade *mucker*, que deseja a vitória; da mesma maneira, a vida de Maria do Caritó está ligada à comunidade. A questão aqui é: seria justo que as personagens paguem com suas vidas (simbolicamente ou não) para que o desejo da comunidade a que pertencem prevaleça?

Já em *As Centenárias* — texto que foi escrito especialmente para as atrizes Andréa Beltrão e Marieta Severo, fundadoras do *Teatro Poeira* — há uma mudança de perspectiva: o protagonismo é de duas mulheres nordestinas, velhas e distantes do discurso de empoderamento feminino, o qual, em alguns casos, tem acesso a mulher litorânea. Mesmo assim, ambas buscam ser donas de seus destinos e enfrentam com bravura e coragem o sistema patriarcal e opressor em que vivem.

## Entre os nós da trama

*As Centenárias* é uma comédia sombria que tem como tema a vida e a morte. Suas protagonistas são duas carpideiras: Socorro e Zaninha, que tiveram que pagar um preço alto para ingressar no ofício. A primeira perdeu o marido; a segunda o filho. Somente a partir daí, do momento em que ambas conhecem a dor o sofrimento, é que elas se tornam carpideiras e vão de velório em velório, fugindo da morte e tentando encontrar um lugar em que ela não conheça.

As duas protagonistas são mulheres velhas. Além do tema de vida e morte, tangencia a peça o tema da velhice.

Socorro e Zaninha são as protagonistas de *As Centenárias*, carpideiras profissionais que se envolvem em uma série de aventuras para tentar sobreviver no Sertão do Cariri. Sua missão é a de encontrar um lugar que a morte não conheça e ninguém lá por ela tenha sido tocado.

Moreno apresenta como tema da peça com um dos desejos mais profundos da alma humana: o da vida eterna. Ao colocar Zaninha e Socorro como duas astutas a enganarem a morte, evoca o mito grego de Sísifo, considerado o homem mais esperto da terra por ter enganado a Zeus e a morte.

Ambas são velhas, centenárias, e é importante que se diga ainda algo a mais sobre a velhice antes de continuar o percurso que levará a conhecer essas protagonistas. Em 1970, a filósofa Simone de Beauvoir publica *A Velhice*, obra na qual elenca características da velhice que podem colocar essa fase da vida como um período de degradação e falecimento das capacidades humanas. Paradoxalmente, apresenta situações em que a velhice foi o apogeu de experiências satisfatórias. Seu recorte é bem específico: homens e mulheres de classe média, em sua maioria, intelectuais. Provoco: como se dá a velhice em camadas mais baixas da sociedade? No proletariado? Em mulheres de países em desenvolvimento? E se elas residirem fora do eixo urbano?

Beauvoir (1990, p. 348) afirma que “a velhice é particularmente difícil de assumir por que sempre consideramos uma espécie estranha”. Em muitas culturas, perguntar a uma mulher sua idade pode ser uma ofensa; não é o caso de nossas personagens, Socorro, quando questionada, não sabe a resposta, e o que sabe vem de terceiros. Diz Socorro: “Dizem que tenho 111 anos. Eu num tenho nem como dizer que sim, nem como dizer que não. Mas também agora, que importa? Mas eu não sou véia, eu sou antiga” (MORENO, 2009, p. 25).

Pode-se perceber neste trecho que a velhice é uma afecção, algo que vem do externo, assim como o lugar da mulher na sociedade; o lugar do velho é dado pelo outro e, para tangenciar Sartre, “velho são os outros”, e retornando à Beauvoir (1990, p. 353) “é normal, uma vez que em nós é o outro que é velho, que a revelação da nossa idade venha de outros”.

Beauvoir indica também a velhice no campo da impossibilidade, mas que os homens e mulheres que conseguem uma velhice significativa são os que mantém laços de amizade e uma vida ativa. Esse parece ser exatamente o caso de nossas protagonistas que abandonam suas famílias e vivem em plenitude sua amizade. Mais que isso, rompe o espectro doméstico que restringe a existência feminina e se lançam na clareira no mundo a partir de seu ofício: carpir.

Dito isto há um predicado específico dessas personagens que é compartilhado apenas com mulheres: o ofício de carpir. O ofício de carpir chegou ao Brasil com os primeiros colonizadores portugueses e se instaurou, passando a fazer parte da cultura no interior de alguns estados. Mais um aspecto a reafirmar o sertão nordestino como mantenedor da religiosidade trazida pelos colonizadores.

Etimologicamente, a palavra carpir vem do Latim *carpere* que significa “colher, arrancar”. No português, a palavra tem seu significado “carpir” atribuído à ação de “arrancar fios de cabelo ou barba em sinal de dor”, ação que conduz o sujeito à dor e sofrimento, em consequência, ao choro. Assim, a carpideira é uma profissão remunerada que tem mais de dois mil anos e sua atividade consiste em chorar pelo defunto alheio em troca de uma paga. Inicialmente o pagamento não era feito em espécie, mas em forma de escambo com os bens do finado, prática muito bem exemplificada na peça. Zaninha e sua parceira carpem em troca de comida em inúmeras passagens, como exemplificado na *Cena 2* pela fala de Socorro:

**Socorro** — Eu vim buscar a cabra que o senhor aprometeu.

**Pai de Zaninha** — A cabra nos matamos no almoço de ontem pra mó de alimentar os parente que vieram pro velório.

**Socorro** — Eu disse ao senhor: num se deve comer carne na semana do enterro. Muito menos a que o senhor me deu (MORENO, 2009, p. 22).

Chorar em troca de comida parece ser algo do cotidiano, tratando a paga de seus serviços. Socorro diz a uma de suas clientes: “basta um comezinho e nós fica muito feliz de nossa vida” (MORENO, 2009, p. 34).

Na cena 5, em diálogo com a personagem chamada “Mulher de luto”, que depois se descobre ser a morte, Socorro revela que a paixão pelo luto recebeu de sua vó que só “vestia preto” e dizia: “Pra que tira o luto se tem sempre alguém morreno no mundo?” (MORENO, 2009, p. 30).

Sendo criada nesse contexto, recebendo essas influências, confessa a carpideira que a partir da experiência do velório de seu avó “Foi quando comecei a cuidar. De todos. A me especializar na dor. Dos outros” (MORENO, 2009, p. 31).

A prática de carpir é exclusiva da mulher, afirma Socorro: “Tem que ser uma mulher, sempre uma mulher a carpir. Homem nenhum pode se enxerir em trabalho nosso” (MORENO, 2009, p. 53).

Carpir é cuidado e o cuidar é prática delegada (injustamente) à mulher, e com Socorro não foi diferente. Sob esta perspectiva, é possível encontrar a dimensão ética da prática de carpir e sua conexão com o sagrado. Segundo as personagens, existe todo um protocolo para quem carpe e para a família que organiza o evento fúnebre.

Carpir parece comum, mas há método, e Socorro elenca os principais pontos a serem respeitados no processo de morte: 1) a casa não deve ser varrida durante os próximos oito dias e, nesse período, os familiares do morto não devem ingerir carne; 2) A profissional do carpir deve ter alguns cuidados, como não levar terra da casa do morto consigo; 3) Além disso, deve amarrar um cordão na cintura do defunto e dar sete nós enquanto reza; e no momento final do enterro, enquanto se joga terra sobre ele, deve pedir que esse lhe consiga um bom lugar para onde está indo. Portanto, é fundamental pedir para o morto que se confia que vá para o céu; 4) Os familiares devem se referir a quem morreu durante o primeiro ano como defunto e após esse período, como falecido.

É da carpideira a responsabilidade de abrir as portas do céu para o defunto. E nada melhor para isso que entoar o bendito de São Pedro, porteiro do céu, no momento da passagem do defunto.

Socorro é carpideira experiente, dona do conhecimento e que passa esse saber para Zaninha, a mais nova. O dramaturgo define essa personagem com características psicológicas de liderança,

como alguém que tem o controle das emoções e “chora só o necessário”, além de ser guarnecida com a sabedoria. Irônico é ela ser definida com ar maternal sem ter filhos. Virgem, afirma não ter conhecido homem que não fosse defunto, e o único que lhe foi confiado amar recebeu o mesmo destino de todos os demais que ela conheceu, ou seja: a morte! Seu desejo também é interditado. Socorro nos revela, em diálogo com a morte, que: “Tive um pretendente, mas não se consumou nada. Num deixaram” (MORENO, 2009, p. 29).

Socorro carrega o mistério da mulher curandeira, do arquétipo de bruxa, como é chamada pelo pai de Zaninha, na Cena 4, momento em que ainda menina revela ao pai que ser carpideira: “**Pai de Zaninha** — Dizem que essa moça, dona Socorro, é meio Bruxa, ‘meio santa. Quer viver grudada na Morte desse jeito fia?” (MORENO, 2009, p. 28). Quem sabe, ela seja descendente da feiticeira Joana da já referida peça Gota d’água, de Chico Buarque? Possibilidade passível de se investigar.

Zaninha é a mais jovem e sua característica glutona acaba por ser uma metáfora da presença constante da fome no sertão. Ao contrário de sua companheira, não controla as emoções, é mãe e mais expansiva.

A partir das características aqui apresentadas, é possível inferir que Zaninha e Socorro estão distantes do universo de personagens literárias urbanas. Talvez a que mais se aproxime delas é Macabea, de *A Hora da Estrela*, considerada uma personagem estranha e destituída de qualquer tipo de beleza.

Aqui, verifica-se que as conquistas do feminismo estão distantes do dia a dia dessas mulheres, envoltas em uma realidade ainda dominada pelo patriarcado. No que tange a mulher nordestina, sua realidade tem agravantes que a maioria das mulheres urbanas não enfrentam, problemas coletivos como a seca, a fome, a falta de desenvolvimento. Problemas esses que já foram transformados em enredo pela literatura brasileira, afinal, como esquecer de Sinhá Vitória, personagem de *Vidas Secas*?

Acocorada junto às pedras que serviam de trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, sinhá Vitória soprava o fogo. Uma nuvem de cinza voou dos tições e cobriu-lhe a cara, a fumaça inundou-lhe os olhos, o rosário de contas brancas e azuis desprendeu-se do cabeção e bateu na panela. Sinhá Vitória limpou as lágrimas com as costas das mãos, encarquilhou as pálpebras, meteu

o rosário no seio e continuou a soprar com vontade, enchendo muito as bochechas (RAMOS, 1979, p. 21).

Pode-se perceber nesse excerto a minúcia da religiosidade e da fé. Frente a toda a violência que o sertão joga por sobre esses sujeitos, a busca por uma resposta metafísica para tamanho sofrimento tangencia a problemática e retoma a perspectiva arcaica apontada por Darcy Ribeiro,.

Newton Moreno leva essas características às últimas consequências na construção de suas personagens, reunindo-as em Zaninha e Socorro: cheias de fé, corajosas, enfrentam a fome, o sertão e a morte. Ao mesmo tempo em que demonstram tamanha bravura e inteligência, delatam que, nesse cenário, a velhice, em especial a feminina, é uma realidade ainda inconveniente.

Sobre a estrutura do texto, cabe salientar que ele convoca o leitor a um estado constante de atenção devido a sua fragmentação e não linearidade. Repleto de interpolações do passado, existem ações que iniciam em uma determinada cena e são interrompidas, deixando ganchos para que somente *a posteriori* o leitor descubra os segredos que constituem os “nós da trama”.

Uma das chaves para compreender a enredo é responder à pergunta: Por que Zaninha e Socorro fogem da morte? Para encontrar essa resposta é necessário juntar fragmentos dispersos nas cenas 19, 20 e 21 e romper o nó Górdio que une as cenas. Na cena 19, que se passa no tempo presente, as duas carpideiras aguardam, na companhia da “Mulher de Luto”, um moribundo fazer a passagem, o que as assusta, pois elas têm como premissa que o fato de estarem em um velório pressupõe que a morte por ali já passou e fez o seu serviço. Em seguida, o defunto termina a passagem e ao perguntarem à mulher qual o último pedido dele, a ela responde: que vocês rezem uma *Salve Rainha*. As amigas fazem a rezam. Na sequência da cena, perguntam o nome do defunto e recebem como a resposta: Genésio Pontes Silva. Vem o choque e a revelação: é o filho de Zaninha, que foi doado para que a morte não o levasse.

A cena 20 se passa no tempo passado e explica como Genésio foi afastado da mãe. A criança está quase morrendo e a morte vem buscá-lo, as carpideiras pedem que ela deixe que o menino fique só mais uns instantes até que terminem de rezar a *Salve Rainha*. As astutas começam a reza, mas no meio interrompem alegando que

esqueceram, assim a morte tem que cumprir sua palavra e deixar o menino ficar até que elas terminem a reza. A morte vai embora prometendo que voltará. A dupla batiza a criança com o nome de Genésio, lhe dão outro sobrenome e entregam-na para adoção.

Na cena 21 (que volta a passar no tempo presente), a morte revela que, há muitos anos, uma mãe buscava cura para seu filho e prometera fazer tudo que necessário para salvá-lo. A morte promete salvar a criança, mas precisa de um ingrediente especial: raiz de mandacaru plantada em uma casa onde ninguém tenha sentido a dor da perda. Essa mãe, como vocês devem imaginar, é Zaninha.

Ao longo de toda a peça, ocorrem inúmeros velórios e as carpi-deiras não conseguem encontrar o tal lugar que ninguém conheça a morte. Ao fugirem de seu destino, as protagonistas de *As Centenárias* não se deram conta que trilharam o caminho trágico de Édipo: fugindo de seu destino, acabam por encontrá-lo. Ao fim de sua aventura, descobrem que sempre tiveram a morte como companheira de jornada e precisam se utilizar de sua astúcia mais uma vez para driblar essa incansável trabalhadora do destino. E elas encontram uma saída, de maneira criativa e engraçada, mas essa saída só será revelada a quem ler — ou assistir — a peça, não compete aqui dar *spoiler*, mas aguçar o desejo e a curiosidade sobre o final desta história.

### Considerações Finais

Após o percurso transcorrido ao longo do presente artigo, pode-se considerar que a velhice ainda é um tabu na sociedade e que ao velho é legado um papel social subalterno. Essa condição é compartilhada pelas mulheres que permanecem à margem da sociedade e, que dependendo da localidade e de aspectos econômicos, essa marginalidade tende a aumentar. Nesse caso, inclui-se a mulher nordestina que, afastada dos grandes centros urbanos, enfrenta dificuldades para ter acesso à rede de apoio e serviços básicos de saúde.

Verificou-se que a literatura reproduz em grande medida esse cenário e que a voz da mulher, quando ouvida, em sua maioria, é de mulheres brancas, de classe média e moradoras de grandes centros urbanos. O teatro, embora seja uma arte libertadora, aparece desde seus primórdios como um local interdito à mulher, seja na atuação ou na dramaturgia. Os papéis femininos, em sua grande maioria,

serviram como representação do aspecto sombrio feminino e suas protagonistas têm, em sua maioria, finais trágicos. Nessas peças, a voz feminina, quando não é silenciada, vem da boca de mulheres brancas, de classe média e moradoras de grandes centros urbanos.

Entretanto, o presente cenário está em constante mudança e percebe-se o aumento de obras que se ocupam do feminino, sejam elas escritas por homens ou por mulheres. O dramaturgo Newton Moreno surge em meio ao cenário acadêmico em que ecoam o discurso de empoderamento feminino. Sua dramaturgia, repleta de referências da cultura popular, traz ao público mulheres do Nordeste e protagonistas que lutam por si, pelo direito à vida, ao amor e, acima de tudo, lutam por liberdade e igualdade. São obras que recuperam temas e conflitos característicos desse universo e que surgem como forma de alegoria, ou simplesmente surgem como alusão de forma sutil e poética.

Em *As Centenárias*, pode-se verificar que emergem questões particulares sobre o feminino, como a maternidade, a velhice, a responsabilidade pelo cuidado do outro e as a condição de mulheres que tem seus corpos e vidas cerceados por forças sociais e políticas. Entretanto, de alguma maneira, mesmo longe do discurso feminista, essas mulheres encontraram maneiras e meios de driblar suas dificuldades e de ser senhoras de seu destino ao ponto de superarem em inteligência e astúcia a própria morte.

Essas personagens são um exercício especulativo da literatura, que nos permite adentrar a realidade das mulheres nordestinas sem que estejamos verdadeiramente nessa realidade; realidade que impõe agravantes que a maioria das mulheres urbanas não enfrentam, problemas coletivos como a seca, a fome e a falta de desenvolvimento.

De maneira alguma se pretendeu ao longo das presentes laudas esgotar o tema da velhice feminina e suas representações na dramaturgia; pelo contrário, as breves considerações aqui expostas pretendem ser um gatilho, uma provocação para que novas pesquisas sobre o feminino, a velhice e os coloque em seu devido lugar: o de protagonistas. Assim, espera-se que este seja um texto datado, um recorte muito específico de dado momento histórico no qual esses temas não receberam sua devida importância. Acima de tudo, anseia-se que brevemente ele possa ser considerado defasado em virtude de um novo paradigma literário no qual a mulher seja retratada de maneira igualitária. Ou melhor, que elas tomem os teclados e as canetas e coloquem, em palavras a sua verdade e emerja

uma história, uma literatura, uma dramaturgia feminina escrita por quem deve escrevê-la: as mulheres.

## Referências

- BEAUVOIR, S. *A Velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENDER, Ivo. *As Núpcias de Teodora*, in: Trilogia Perversa, 1826-1941. Editora UFRGS; MEC/SESu/ PROEDI, 1988.
- BUSATTO, Cléo. Um olhar sobre o feminino na dramaturgia brasileira do início do século XX. *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, p. 223-245, jul./dez. 2003. Editora UFPR.
- CUNHA, Elza. *Um Teatro da Mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. [Entrevista concedida à] Massuela Amanda. *Cult*, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>
- DUBATI, Jorge. *O Teatro dos Mortos*. São Paulo: SESC, 2016.
- GALENO, Cândida. *Ritos fúnebres no interior do Ceará*. Fortaleza: Ed. Henriqueta, 1977.
- GARCIA, Silvana, A Dramaturgia dos anos 1980/1990. In: *História do teatro Brasileiro*. FARIA, João Roberto (dir.) São Paulo: Edições SECSP, 2013.
- MORENO, Newton. *As Centenárias & Maria do Caritó*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- RIBEIRO, Darcy. O Brasil Sertanejo. In: *O Povo Brasileiro*. São Paulo Global, 2015.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2004.
- RODRIGUES, Nelson. *Toda Nudez Será Castigada*, in: Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- SEBA, Maria Marta Baião *Personagens femininas no teatro: perpetuação da ordem patriarcal*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação do Centro de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3a. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## Encruzilhada literária: uma análise decolonial sobre a poesia de Téo Martins

Jupiter Koroá (UnB)<sup>1</sup>

### Introdução

Téo Martins, ou Preto Téo, é homem, transgênero, jovem, negro, poeta, artista, ator, *slammer*<sup>2</sup>, nascido na Bahia e radicado em São Paulo, e se utiliza da escrita para pensar, comunicar e expressar a própria existência. A partir de sua obra, é interessante refletir sobre a masculinidade do “homem que se faz homem, a princípio apesar, mas cada vez mais para além, do genital” (MOIRA, 2017, p. 37). Os versos de Téo Martins celebram corpos transmasculinos e transfemininos, rejeitando e denunciando a normatividade, ao se fazer pensar a partir de outra perspectiva, que não a cisgênera. Assim, colocam-se em disputa os sentidos que se conhece para palavras como “homem”, de forma a abarcar outros modelos possíveis de masculinidades, que contemplem corpos e reivindicações políticas outras, e que sejam capazes de problematizar as narrativas patologizantes que até então são atribuídas às vivências trans e travestis.

A organização social que conhecemos enquanto Brasil, país sul/latino-americano ocidentalmente colonizado, se pauta em uma série de normas, dentre as quais são definidos os modelos socialmente aceitos de orientação sexual e de gênero. Essa específica norma será referida neste texto enquanto heterocisnormatividade: em que a heterossexualidade e a cisgeneridade são os padrões nos

1. Mestrando em Literatura (UnB). Bacharel em Artes Visuais (UnB).
2. Téo Martins produz e participa de batalhas de poesia chamadas *slam*. O *slam* se define como um evento em que participantes se inscrevem e disputam entre si, como em um campeonato, no qual, a cada partida, declama-se uma poesia autoral, recebe-se uma nota, e passa-se ou não para a próxima fase, até chegar à final. Demais regras, como, por exemplo, temas, tempo de duração do poema, júri e prêmios, são definidas por cada *slam*. São semelhantes às batalhas de rima na cultura do *rap* e *hip hop*, com a diferença de que, na batalha de rima, as disputas costumam ocorrer entre duplas (uma pessoa contra outra), enquanto, no *slam*, cada pessoa tem a sua vez de declamar e/ou performar diante do público, individualmente.

quais a sociedade se baseia, marginalizando, assim, as demais possibilidades humanas de se viver e compreender as sexualidades e os gêneros.

A cisgeneridade diz respeito às pessoas cisgêneras: aquelas cuja identidade de gênero<sup>3</sup> corresponde ao gênero que lhe foi atribuído no momento do nascimento. Na construção do conceito de transgeneridade, sugerimos o caminho de pensá-lo junto à cisgeneridade. Afinal, “é possível imaginarmos a utilização de um desses termos sem, de pronto, nos referirmos ao outro?” (RODOVALHO, 2017, p. 365). Enquanto metáforas, Amara Moira Rodovalho (2017, p. 365) apresenta os significados dos prefixos “cis” e “trans”, referentes a uma dada linha: trans é aquele que cruza, que transpassa, que atravessa; e cis é aquele que não cruza, que deixa de cruzar.

Dessa forma, será utilizado, no decorrer do texto, a abreviação “trans” e a palavra “travesti” para se referir às vivências brasileiras que não correspondem ao modelo cisgênero. “Trans” enquanto um termo guarda-chuva que abrange não só homens trans e mulheres trans, como também transmasculinos e transfemininas em geral (para além de homens e mulheres), incluso pessoas não-binárias que assim se identifiquem, além de pessoas não-binárias agênero e semelhantes, que por ventura não se encontrem nas categorias de masculinidade e feminilidade. A não-binariedade abarca as

3. O conceito de identidades de gênero pode dizer respeito tanto ao pertencimento, por exemplo, no caso de mulheres trans e mulheres cis (todas pertencem ao gênero feminino), quanto às particularidades que diferenciam indivíduos cis e indivíduos trans - que, aqui, são descritas de maneira resumida ao se localizar que a diferença parte de se identificar pertencente ou não às categorias “masculino” ou “feminino” que lhes são legalmente ou socialmente atribuídas no momento do nascimento, e a maneira como isso reverbera em suas vidas, dando forma a tais diferenças (entre cis e trans). Considera-se, por um viés sociológico não-essencialista, o processo de identificação como um evento dinâmico, relacional, em que a formação de identidades se dá por relações sociais de pertencimento e de diferença (MENEZES, 2014, p. 70, 72), ao procurar se estabelecer quem sou eu e quem é o outro. As identidades dizem respeito também às experiências, individuais ou coletivas, através das quais se busca estabelecer sentido que conecte vivências contemporâneas a narrativas históricas, a partir de uma localização social que implica em vínculos que, por sua vez, reverberam em processos de construção subjetiva de sentidos, a diferir de acordo com o acesso que cada indivíduo tem aos eventos e comunidades aos quais se vincula (ALCOFF, 2016, p. 140-141).

vivências de pessoas cujo gênero não se comporta dentro do limitado sistema binário que contempla a existência de apenas duas possibilidades fixas e excludentes: homem ou mulher. Sendo assim, a não-binariedade será compreendida, neste escrito, enquanto uma possibilidade transgênera. E se opta pelo uso do termo “transgênero”, ao invés do termo “transexual” anteriormente cunhado, uma vez que esse último advém de uma perspectiva médica e restrita, enquanto aquele outro se mostra como uma alternativa mais abrangente, reivindicada, por sinal, por protagonistas da questão trans, a fim de sinalizar a diversidade de vivências, identidades e perspectivas dentre a comunidade, sem pretensão de delimitar uma visão única do que caracterizaria pessoas transgêneras (PLATERO, 2014, p. 16, 22). Ressalta-se, ainda, a relevância e especificidade da travestilidade, quando estamos falando de um local histórico e geopolítico brasileiro. A identidade travesti diz respeito a um papel e local sociais singulares, e cuja supressão ou tradução do termo acarretaria em perda da carga simbólica e representativa que carrega (ARAÚJO, 2018a, 1:50<sup>4</sup>).

A hipótese que guia este texto é a de que a poesia de autoria transgênera e negra carrega potência decolonial, de aspecto interseccional, trabalhando questões sociopolíticas diversas, em formação e fortalecimento de comunidades, no prelúdio de um futuro pleno, através da produção literária na encruzilhada. Junto a essa hipótese, tem-se que: o direito ao futuro passa invariavelmente pelo direito à memória; e a luta contra o colonialismo se desenvolve, também, por vias afetivas, através do exercício dos direitos à intimidade e ao devaneio.

A hipótese será trabalhada a partir de três conceitos base: epistemologia de fronteiras, nas abordagens de Gloria Anzaldúa (1987) e Walter Mignolo (2000), ao pensarem as trocas político-culturais nesse (entre)lugar conflituoso de travessias; a pedagogia das encruzilhadas, de Luiz Rufino (2017), que reivindica a encruzilhada como campo de possibilidade, e parte do conceito de Exu como princípio da comunicação e de toda e qualquer criação e relação; e cúirumbo literário, de Tatiana Nascimento (2019), que une os termos cúir

4. Uma vez que algumas das referências utilizadas no texto se encontram em formato de áudio ou vídeo, sinaliza-se o minuto da citação, ao invés de página.

(*queer*<sup>5</sup>) e quilombo, a fim de pensar a potência da literatura negra e dissidente gênero-sexual contra o racismo colonial.

### **Xuxu matinal, por Téo Martins**

Eu quero sentir o xuxu  
de Raquel Virgínia.  
O hálito matinal  
Quero  
mesmo  
Quero sua voz grave de quem mal acordou  
Quero a graça de ver aquela mijadinha em pé  
De quem sai rápida, faminta  
Atrás de café  
Quero tê-la de mãos dadas cruzando a 24 de maio  
Quero dizer-lhe que não tenho um puto  
Que eu não pago nem almoço  
Nem Chivas no Bourbon Street  
que sequer entrei  
naquele espaço  
com o meu próprio dinheiro  
Não vim até aqui, na verdade  
Com o meu próprio dinheiro  
Que as roupas  
Os móveis  
Os talheres do meu quarto-cozinha  
Não vieram por mim  
Que o máximo que eu tenho trampado  
São umas faxinas  
Uns freelas umas coisas assim  
E ela, indignada  
vai me perguntar  
porque isso importa  
Vai me questionar se toda travesti ocupa  
automaticamente  
o lugar de puta

5. A definição do termo *queer* não é possível, uma vez que é intrínseco a ele justamente a ideia de não-definir-se. É adotado por membros da comunidade gênero-sexual dissidente, e pode ser interpretado como algo ou alguém que não se encontra dentre padrões da heterocisnormatividade, ao passo que também escapa ou não se encaixa/submete às demais predefinições até então existentes.

Na verdade era só pra ela saber de que  
 Lado eu estou  
 Era pra endossar  
 O parágrafo seguinte  
 Mostrando o que eu sou:  
 Eu quero minha pele preta  
 Coladinha na pele preta  
 De Raquel  
 Virgínia  
 Quero ter livres as minhas tetas inchadas de ciclo menstrual  
 Na cama de  
 Raquel Virgínia  
 Quero livre e despreocupada a minha voz  
 Fina  
 Quero livres os meus trejeitos  
 afeminados  
 O meu quadril largo  
 Eu quero ser o homem  
 Que sou  
 De vagina  
 No pau, nas mãos  
 No corpo  
 De Raquel Virgínia

(MARTINS, 2018, p. 22-23)

No poema Xuxu Matinal, de Téo Martins, o eu-poético é um homem trans e negro relatando seus desejos íntimos e amorosos - românticos, sexuais ou de outras variáveis naturezas relacionais - pela moça Raquel Virgínia.

No decorrer da obra, é perceptível o olhar de carinho por Raquel, em seus detalhes: ambos aqueles que a localizam enquanto dissidente à cisnorma e aqueles que a localizam como companheira especial do eu-poético em seus respectivos cotidianos. O poema se inicia com um relato de intimidade, ao acordarem juntos, no ambiente doméstico, e segue para o espaço público urbano, em menção à rua 24 de maio e ao bar Bourbon Street: ambientações de funções distintas. A rua 24 de maio remete ao dia-a-dia corrido, com pendências a se resolver. Já o bar diz respeito a um momento de desfrute e de lazer. É significativo, então, pensar um casal negro e trans, juntos, de mãos dadas, ocupando esses contextos. Raquel é alguém que o eu-poético admira, observa, quer por perto, assume relacionamento em via pública.

É, também, alguém por quem o eu-poético gostaria de prover conforto, embora impossibilitado mediante limitações de recursos, as quais ele trata com transparência, mesmo correndo risco de ser mal interpretado. Pois tal questão se mostra delicada em função do contexto em que se encontra Raquel Virgínia: travesti brasileira, identidade que carrega vulnerabilidade social, em específico, aqui, a respeito das ainda escassas oportunidades de inclusão em emprego formal e seguro, de forma a compelir uma significativa parcela da população travesti a recorrer ao trabalho de prostituição. A atitude do eu-poético de, ao se encontrar com sua musa, ressaltar que não possui dinheiro, remete, para Raquel, aos homens que apenas enxergam travestis como prostitutas, ou que apenas buscam nelas a prestação de serviços sexuais - ao contrário do que demonstra o eu-poético em suas demais palavras: que a enxerga como sua musa, sua companheira, em uma relação de encontro romântico, e não de trabalho. Um ponto interessante de análise é quanto à maneira que o poema trata essa questão. Uma vez que, para uma parcela da população brasileira, associa-se as travestis diretamente à prostituição (inserindo-se juízos de valor de carga negativa, como imoralidade, perigo e crime), o autor brinca justamente com isso: Raquel Virgínia questiona “toda travesti ocupa / automaticamente / o lugar de puta?” (MARTINS, 2018, p. 22-23).

A transparência do eu-poético quanto ao dinheiro, então, tem fins de situar ambos, ele e sua musa, lado a lado, exaltando a proximidade social, assim como a racial, em que tais corpos se encontram numa relação trans-negra-centrada - em contraste à distância de vivências e acessos que outros tipos de relações poderiam sinalizar. O debate quanto ao recorte socioeconômico também se abre através da escolha do nome da musa. Raquel Virgínia é o nome da cantora e compositora, de Jabaquara/SP, da banda As Bahias e a Cozinha Mineira, mulher trans e negra. Nesse parêntese, quanto ao profissional, parece pertinente refletir a respeito do campo artístico-cultural como um local de bastante relevância para a população LGBTQIAP+<sup>6</sup> em vulnerabilidade, como possibilidade de trabalho, produção, sustento, manifestação, entre outras.

6. A sigla significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Transsexuais, Queers, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, e sinaliza também a abrangência de populações outras, dissidentes da heterocisnorma.

Na obra, é perceptível também a urgência pelo desejo afetivo-sexual desfrutável e desfrutado entre corpos aos quais o sistema (ou *cistema*) e a branquitude o pretendem negar, objetificar, ou ainda patologizar ou criminalizar. Na sequência final do poema, o eu-poético procura mostrar o que ele é, ao relatar em seguida o que ele quer. De forma a evidenciar que ele é desejo: pela intimidade de ser livre, e pela liberdade de ser íntimo. Tal momento ocorre após o eu-poético sinalizar de que lado ele está, trecho que será melhor discutido posteriormente neste texto, no que tange os conceitos de fronteiras e encruzilhadas.

### **Racismo e transfobia<sup>7</sup>**

Além do recorte social e gênero-sexual, há também, no poema, o recorte racial, quando se evidencia que o relacionamento diz respeito a um casal negro. A atitude decolonial (MALDONADO-TORRES, 2016, p, 88) presente no discurso dessa obra pode ser observada, então, por diversas perspectivas sociopolíticas em intersecção. Por interseccionalidade, entende-se o esforço de enxergar e discutir diferentes aspectos de discriminação experienciados por um indivíduo ou coletivo, levando em consideração a complexidade que suas específicas vivências apresentam, não só como um somatório superficial de discriminação A com discriminação B<sup>8</sup>, mas como algo que se desdobra para além de A+B, por vezes tomando proporções outras, diferenciadas daquelas discutidas comumente quando não se parte de uma perspectiva interseccional (CRENSHAW, 1989, p. 140, 166-167).

Por colonialidade, entende-se “a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais” (GROSFUGUEL, 2008, p. 55), de forma que o conceito de colonialidade do poder diz respeito também ao controle da produção de

7. Transfobia faz referência às discriminações, preconceitos e desrespeitos direcionados à transgeneridade (de alguém ou de maneira geral).
8. Como, por exemplo, caso se pense de forma generalizada o que se entende enquanto uma discriminação sexista e o que se entende enquanto uma discriminação racial, e então se some as duas generalizações na pretensão de definir, de maneira simplificada, o cenário vivido por alguém sujeita a ambas.

conhecimento, ao se considerar que o acúmulo de capital é mundialmente organizado tomando o racismo enquanto um de seus princípios. Dessa maneira, a decolonialidade consiste “numa prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema-mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 17).

O racismo procura minimizar, ou mesmo impedir, o exercício pleno das vidas não-brancas — em específico, aqui, as negras e indígenas — em sua inteira complexidade e diversidade (NASCIMENTO, 2019, p. 18), através da imposição de um modelo único e monocultural, baseado em “regimes de verdade historicamente mantidos pelo colonialismo” (RUFINO, 2017, p. 43). A heterocisnorma se enquadra dentre tais regimes de “verdades” impostas, — e gradualmente incorporadas à nossa cultura — uma vez que tomou proporção a ponto de se imaginar que a heterossexualidade e a cisgeneridade sejam as únicas possibilidades corretas, originais e dignas de vida, respeito e direitos. Em diversos povos ao redor do globo, antes do contato com o branco, as outras existências humanas se encontravam socialmente inseridas, inclusive no campo do sagrado, presentes até mesmo como lideranças, divindades e entidades religiosas e mitológicas (OLIVEIRA, 2020, p. 133), o que remete à ideia de uma ancestralidade trans, por vezes dissociada do conceito de discriminação por transfobia, em seus cenários originários.

Sendo assim, é possível notar que o racismo age também através de estratégias de silenciamento, esquecimento e apagamento histórico e memorial, uma vez que o imaginário dominante criou seu próprio mito da modernidade, inventando classificações que situam a civilização europeia como hierarquicamente superior, e portanto impondo seus padrões a despeito dos saberes próprios de outros povos (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 18).

No caso da cultura iorubá, a mitologia do povo conta histórias de orixás e se encontra em um conjunto de linguagens denominado itan, que exerce significativa influência nos indivíduos imersos nessa cultura ou praticantes de sua espiritualidade. Os itans, inicialmente repassados oralmente, são diversos, “complexos, divergentes até” (NASCIMENTO, 2019, p. 7), de forma que uma história pode ter diferentes versões, e alguns itans são mais conhecidos do que outros. Há itans que sinalizam possibilidades outras de vivência de sexo e

gênero, para além da heterocisnorma, dentre orixás - inclusive uma presença divina cuja leitura com olhar atual poderia se vincular ao que denominamos hoje homem trans: a história de Otim, um príncipe de origem abastada, que se aventura em viver uma realidade diferente da sua, ao fugir para a mata. Sem habilidades para sobreviver em seu novo contexto, Otim acaba por passar dificuldades, e se despe de seus últimos pertences em oferenda. Assim, é resgatado por Oxóssi, famoso caçador da família Odé, que lhe veste com suas roupas, ensina-lhe seu ofício e o acolhe como companheiro, guardando o segredo de que Otim carrega em seu corpo caracteres sexuais típicos de um sistema reprodutivo ovariano (NASCIMENTO, 2019, p. 6-9).

Não por acaso, essas histórias são menos difundidas do que outras. A “difusão predominantemente heterocisnormativa se dá porque a história da colonização é uma história de heterocissexualização” (NASCIMENTO, 2019, p. 9). Epistemicídios como esse são produzidos pelo sistema de dominação colonial, do qual o racismo é estrutura básica e que impossibilita vidas negras plenas, enquanto seres completos, rearranjando-as enquanto vidas colonizadas (RUFINO, 2017, p. 13). Ressalta-se que “existir plenamente é ser credível e ter a vida enquanto possibilidade de fartura e encantamento” (RUFINO, 2017, p. 43), conceituação que dialoga tanto com a constante deslegitimação das identidades trans enquanto um fato (ao invés de invenção, desvio, doença ou perversidade), quanto com a realidade socioeconômica e de saúde mental da população trans brasileira. No poema de Téo Martins, o contexto do eu-poético e de sua musa evidenciam a peleja contra o desemprego e a escassez de oportunidades, que podam seus acessos e suas possibilidades de desfrute da vida, além de submeter uma grande parcela dessa população a situações de risco e estigma associadas à precariedade da profissão do sexo no Brasil — adotada, majoritariamente, por representar uma das poucas chances de luta pela sobrevivência, dentro do contexto social de mulheres trans e travestis. No caso de homens trans, a vulnerabilidade os expõe, em uma preocupante maioria, ao adoecimento mental, com consequências graves como ideações e tentativas de autoextermínio, de específico impacto em indivíduos negros e indígenas (CORRÊA; RODRIGUES; MENDONÇA; CRUZ, 2020, p. 16-17).

Ao se reivindicar e exercitar posicionamentos que miram reparação histórica e ações antirracistas, é preciso ter em mente que a

LGBTQIAPfobia<sup>9</sup>, e em específico a transfobia, não se mostra uma possibilidade coerente de prática, uma vez que seus efeitos atingem violenta e significativamente parcela da população negra e indígena, já sócio, político e economicamente marginalizada pelo racismo, além de operar sob uma lógica de heterocisnormatividade que promove o genocídio epistêmico, cultural e simbólico desses grupos e povos. Dessa maneira, a transfobia se caracteriza como “violência de ordem colonial, assim como o racismo” (ARAUJO, 2018b, 9:40).

Sendo assim, “combater o esquecimento é uma das nossas principais armas contra o desencante do mundo” (RUFINO, 2017, p. 39), de forma que é necessário “pensar ações transgressivas e resilientes que também invoquem linguagens perspicazes no campo da magia, da mandinga, (...) como saber praticado” (RUFINO, 2019a, 3:15), como ocorre na oralidade presente na tradição religiosa afro-brasileira, em que a transmissão de conhecimento se dá através do contato próximo/presencial e do entendimento do poder de realização da palavra falada, agindo, assim, na construção de lógica e sentido, que se reflete, então, em ações (ARAUJO, 2016, p. 262; FERRETTI, 1992, p. 9).

O resgate das memórias ancestrais - de ambas naturezas histórica e mitológica - se mostra urgente e indispensável à perspectiva decolonial. Através da produção literária, “recontar e reinventar tanto dessas histórias apagadas (...) é também ferramenta para nos projetarmos ao futuro, que nos pertence” (NASCIMENTO, 2019, p. 19), ao pensar a decolonialidade como uma possibilidade de disputa nesse espaço fronteiriço que abriga o que um dia foi, o que passou a ser, e o que pode ainda se tornar.

### **Fronteiras e encruzilhadas**

Por uma perspectiva geográfica, que discute o espaço político-territorial, traça-se uma diferença entre o que é limite e o que é fronteira. Embora, à primeira vista, possam parecer conceitos similares, são distintos: o limite funciona como uma linha invisível, estabelecida pelo poder, e que circunscreve o campo no qual esse poder atua, no

9. LGBTQIAPfobia faz referência às discriminações por orientação sexual e identidade de gênero.

controle e regulação de atividades e interações político-sociais que ocorrem ali dentro. Ao contrário do limite, que não pode ser habitado, a fronteira se caracteriza como uma zona em si mesma, bastante povoada, cujo espaço abriga relações que “ultrapassem o limite”, e é, portanto, “um espaço de construção social” (FERRARI, 2014, p. 60-62).

Pela perspectiva contrassexual, a história da humanidade pode ser lida como história das tecnologias, na qual aquilo que nos foi apresentado como Natureza Humana não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre o si e o outro (PRECIADO, 2014, p. 21-23). Esse conceito é rico para se pensar como a sociedade desenvolve ferramentas que mantêm estruturas e posicionam indivíduos e coletivos dentro ou fora das linhas que delimitam o acesso. A contrassexualidade seria, então, o fim da atuação desse conceito de “Natureza Humana” enquanto a ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros.

O conjunto de instituições (linguísticas, médicas, domésticas, etc) que reproduzem o discurso da heterocisnormatividade como natural caracteriza, então, uma tecnologia social. Assim, as construções sociais ou psicológicas de gênero se apresentam como mecanismos e estratégias em um sistema tecnológico sociopolítico complexo e amplo. No contexto ocidental hegemônico, o sexo se torna tecnologia de dominação heterocissocial, e o processo da diferença sexual se torna uma operação tecnológica que reduz a totalidade de um corpo em partes isoladas sexualizadas (PRECIADO, 2014, p. 25), que, por si, seriam capazes de definir papéis, hierarquias, importâncias, acessos e limites, pré-estabelecidos e imutáveis, a cada tipo de corpo.

Considera-se as fronteiras como locais de travessias e atravessamentos (ANZALDÚA, 1987, p. 3), nos quais se recebe valores de diferentes culturas, e observa-se movimentações identitárias que dialogam entre si, afetadas por pressões sociais, agressão emocional e violência cultural (SILVA, 2016, p. 183), sendo assim um contexto hostil e desafiador à necessidade de manutenção da própria integridade e das múltiplas identidades de cada indivíduo.

Gloria Anzaldúa (1987, p. 195) afirma, em sua característica mistura dos idiomas inglês e espanhol, que “to survive the Borderlands / you must live *sin fronteras* / be a crossroads”<sup>10</sup>. No poema de Téo

10. Em tradução livre: “Para sobreviver em área fronteira / você deve viver sem fronteiras / seja uma encruzilhada” (Anzaldúa, 1987, p. 195).

Martins, ao passo que o eu-poético coloca “de que lado” ele está, ele também afirma o que quer. São pontos, a princípio, distanciados pela heterocisnorma, mas que o poeta situa juntos em cruço, ou travessia. Se, de uma perspectiva, ambos personagens do poema “Xuxu matinal” se encontram em local de limitados acessos, de outra, manifestam e reivindicam seus desejos em uma encruzilhada literária.

Pela perspectiva dos pensamentos de fronteira, o entrelugar fronteiro existe numa dinâmica que possibilita o desenvolvimento de novas formas de pensamento, a partir da apropriação crítica da epistemologia dominante, pelo subalternizado, e em diálogo com sua realidade, com consciência das relações de poder coloniais, a fim de transformar o modo como o pensamento interage com a população, num sentido de emancipação pela pluriversalidade - em oposição ao mito da universalidade da epistemologia ocidental/europeia (MIGNOLO, 2011, p. 61, 208, 234). Partindo dessas conceituações, e mergulhando na pedagogia das encruzilhadas, que é “assentada em Exu, onde o corpo aparece como elemento fundante e integral no que tange à produção e a perpetuação do saber” (RUFINO, 2017, p. 194), e na qual age a potência de transmutação de uma das facetas de Exu, chamada “Enugbarijó, a boca que tudo engole e vomita o que engoliu de forma transformada” (RUFINO, 2017, p. 65), a encruzilhada se mostra local de produção de possibilidades na própria fronteira, conforme sugerido (ANZALDÚA, 1987, p. 195) e afirmado (RUFINO, 2017, p. 65).

A partir dos conceitos trabalhados até então, considerando a vivência da transgeneridade e da negritude no Brasil enquanto zonas de fronteira, e pensando a encruzilhada enquanto possibilidade de vida na fronteira, tem-se o trecho do poema “Xuxu matinal”, mencionado anteriormente, em que o eu-poético quer fazer saber de que lado ele está, indicando algum tipo de linha de limite, ao mesmo tempo que afirma o que quer. Os desejos que ele lista, a princípio, estariam distanciados de sua vivência, pela atuação da heterocisnorma. Mas o autor os localiza, então, em cruço. Forma-se uma encruzilhada literária, e se configura também um ebó epistemológico, que é outro conceito de Luiz Rufino (2017, p. 70-71). Na cultura iorubá, ebó designa a noção de sacrifício, de maneira ampla (RUFINO, 2017, p. 178). Na macumba praticada no Brasil, que é “ciência encantada e amarração de múltiplos saberes” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 12) o ebó possibilita, através da oferenda, a comunicação

entre diferentes seres em diferentes espaços-tempo, na qual Exu é o responsável comunicador (RUFINO, 2017, p. 128). O ebó epistemológico é, então, tecnologia que potencializa energias de movimento, “na perspectiva de abertura de caminhos e no acúmulo de força vital”, sendo “artimanha de encanto e sobrevida”, buscando “produzir efeitos de encantamento nas esferas do saber” e “operar no intuito do alargamento da noção de conhecimento” (RUFINO, 2017, p. 71, 129).

O poema de Téo Martins lança, pontual e firmemente, compreensões que reconfiguram os signos de masculinidade, de feminilidade, e de corpos, gêneros e sexos possíveis, para além dos conceitos da heterocisnormatividade. Sendo assim, tem-se a vivência desses corpos como produção de saber, e o efeito da transmutação de Enugbarijó, quando o poeta abocanha o que é dito pela heterocisnorma sobre pessoas trans e o vomita de volta, transformado em uma história de amor trans-negra-centrada, agindo, assim, como um ebó epistemológico.

## **Acuírlombamento**

O conceito de cuírlomo literário se refere à compreensão do quilombo como instrumento ideológico contra as formas de opressão, entendendo a produção artística como poderosa ferramenta de comunicação social e de diálogo com raízes, memória e história (NASCIMENTO, 2019, p. 15-18).

Sendo assim, a força decolonial do poema “Xuxu matinal” se explicita, ainda, em diálogo com outras sugestões de Gloria Anzaldúa (2000, p. 234), quando a autora defende a relevância da criação, expressão e manifestação literária das pessoas à margem — da sociedade, da política, dos espaços de escrita e leitura. A autora conclui que, ao escrever, ameaça-se as imagens estereotipadas que a hegemonia criou — “histórias mal escritas sobre mim, sobre você” (ANZALDÚA, 2000, p. 232) a serem reescritas, dessa vez, por seus próprios protagonistas.

Nesse sentido, é de fundamental importância comentar o título do poema: “Xuxu matinal”. Xuxu é uma gíria presente no pajubá, que se configura como um conjunto de expressões, desenvolvido a partir de palavras e significados adaptados — principalmente, mas

não só — do idioma iorubá, e usado como uma língua de resistência travesti (aderido por demais membros da comunidade LGBTQIAP+), a fim de que manter apenas dentro da comunidade a posse da compreensão de determinada mensagem (BARROSO, 2017, p. 58), como um recurso de segurança, proteção e pertencimento. No pajubá, xuxu significa algum resquício visível de pelos faciais no rosto de uma mulher trans ou travesti. Essa abertura do poema é, então, de grande relevância, levando em consideração que, num contexto heterocisnormativo, o xuxu pode representar algo a ser evitado ou escondido, seja por questões de disforia<sup>11</sup>, seja por questões de segurança. No poema, no entanto, a menção ao xuxu aparece enquanto um momento de ternura, de acordar junto de quem se ama. O trabalho poético e político em cima desse termo dialoga também com o conceito de Enugbarijó.

Téo Martins, em sua produção, abre um poderoso processo de questionamento e ressignificação da imagem que a sociedade criou sobre pessoas trans, e aprofunda: na complexidade de suas relações com seus próprios corpos, amores e desejos, assim como nas possibilidades de suas relações interpessoais. O poeta abocanha e rasga com os dentes o estereótipo que foi criado em perspectivas de ódio, violência e exclusão, devolvendo uma história de amor: para consigo e para com o outro. Afeto esse, inusitado à heterocisnormatividade, porém presente e urgente aos dissidentes. Mais do que ressignificar, o poema de Téo Martins acolhe e semeia. Lança esperança e trabalha no projeto e no prelúdio de uma nova realidade, em que o direito ao afeto e à intimidade é não só reivindicado como também exercitado e celebrado. A poesia de Téo Martins subverte a opressora operação tecnológica do sexo e “monta remitologias/neomitologias” (NASCIMENTO, 2019, p. 20), configurando-se “uma literacura - da ferida colonial” (NASCIMENTO, 2019, p. 21).

O processo de produção literária existe, no entanto, especificamente no que tange escritores sociopoliticamente periféricos, envolto em dificuldades capazes de aprisioná-los em medo, frustração e inseguranças, de forma a tornar o ato da escrita desafiador

11. Disforia de gênero se refere ao sofrimento que pode ser experienciado por pessoas trans e travestis, quando disfóricas em relação a uma incongruência existente entre sua identidade de gênero e sua vivência corporal, social, entre outras.

e solitário. Ao mesmo tempo, a potência da poesia, como tecnologia decolonial de comunicação, resgate e reconstrução, é capaz de movimentar desejo e ação. Dessa forma, mostra-se relevante a formação de redes de apoio e comunidades de criação e partilha (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

No caso de Téo Martins, enquanto poeta *slammer*, o fator de participar e promover batalhas de poesia se configura como movimentação política através da cultura, em acuírlombamento (NASCIMENTO, 2019, p. 4, 13). A batalha de poesia que acontece na fronteira envolve relevantes aspectos da cultura de rua, de periferia, advinda de uma estratégia de sobrevivência de grupos socialmente marginalizados, através da arte. Resgatando a origem das batalhas do *hip hop*, é em um cenário de vulnerabilidade, escasso acesso a recursos e escolarização, e maior exposição a situações de miséria, criminalidade e abuso de drogas, que a juventude propõe, então, um tipo de disputa — por respeito, território, visibilidade, prestígio — diferente daquelas que vinham acontecendo entre gangues: nas batalhas de rima ou de dança no *hip hop*, exerce-se uma outra criatividade para duelar o oponente, utilizando-se do exercício artístico como a valiosa arma. Para além do confronto em si e seu resultado mais direto (quem vence), esse novo cenário de disputa oferece também a possibilidade de criação e fortalecimento de laços, enquanto momento de socialização, subvertendo a lógica autodestrutiva de guerras internas na comunidade. O *slam*, então, tem a capacidade de operar tecnologicamente enquanto um espaço de comunicação, inspiração, acolhimento e trocas entre pares, no qual é possível reverberar a voz, fazer-se ouvir, e superar “a tradição do silêncio” (ANZALDÚA, 2009, p. 312).

O conceito e a função das batalhas de rima e de poesia dialogam com a articulação comunitária de maneira a permitir “nos relacionar diante da tragédia e nos reconstruir diante desse despedaçamento existencial” (RUFINO, 2019b, 2:10), através de um conjunto de “sabedorias que operam nos limites, nos vazios deixados. E operar no vazio deixado é uma força dessas ações, dessas expertises, porque não trabalham com a ideia do extermínio do outro” (RUFINO, 2019c, 2:30), ao contrário da lógica colonial “que nega a diferença, e por isso é contrária à vida” (RUFINO, 2019b, 1:40).

## Considerações Finais

A produção poética de autoria negra e dissidente gênero-sexual, enquanto corpo-política do conhecimento (GROSFOGUEL, 2008, p. 45), é prática que trabalha também o campo do visionário e do afro-futurismo, para além do aspecto de resistência focado na denúncia. Ao desorbitar o paradigma da dor e da tragédia, resiste ao estereótipo da resistência, de forma a existir, também, então, enquanto um despacho na encruzilhada colonial, no sentido de abertura de caminhos, e de proteção e prosperidade, em que a demanda por futuro é trabalhada através do direito ao devaneio (NASCIMENTO, 2019, p. 18-19, 21, 25).

O poema “Xuxu matinal” é escrito a partir de um lugar de enunciação epistêmico (e não só social) fronteiriço, em que há o “compromisso ético-político em elaborar um conhecimento contra-hegemônico” (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 19). A potência da produção literária negra, instrumentada como tecnologia-ancestral de comunicação social e de resgate e manutenção no que tange conhecimento e práticas históricas e espirituais, e cultivada, feito cúrlombo, ideologicamente contra estruturas de opressão, mostra-se potente recurso, não só de sobrevivência, mas de direcionamento à reconstrução de perspectiva de mundo e sociedade - mudança que circula em linguagem e ação (NASCIMENTO, 1980, p. 106, NASCIMENTO, 1985, p. 222-223, LORDE, 1984, p. 37, apud NASCIMENTO, 2019, p. 16-17 e 25).

Sendo assim, entende-se que a luta contra o colonialismo se dá, “em suas dimensões éticas/estéticas”, a partir da responsabilidade e “comprometimento com a vida em sua diversidade e imanência” (RUFINO, 2017, p. 14-15), através do corpo, do afeto e da linguagem.

Enquanto o sistema social que estrutura nossa sociedade - erguido em pilares coloniais que reproduzem e se fortalecem em bases racistas, sexistas, LGBTQIAPfóbicas, capacitistas, capitalistas e moralistas - procura manter seu *status quo* que hierarquiza o acesso e arbitrariamente produz vulnerabilidades àqueles grupos que marginaliza, então, para um corpo negro e transgênero, ser, viver, amar e escrever se constituem enquanto atos decoloniais.

O campo artístico, enquanto espaço legítimo de disputa de narrativas, a partir do qual se pode traçar historiografias (SANT’ANA, 2017, p. 23), é potente às perspectivas que reivindicam atenção às

diferentes interpretações da história, considerando cosmologias e epistemologias múltiplas, a fim de trabalhar contra o silenciamento e invisibilidade de histórias subalternizadas.

É preciso reclamar e defender o direito a pensar e verbalizar quem se é, e a dignidade de cada um de conhecer e contar suas próprias histórias. Como exercício de emancipação de padrões coloniais impostos, os escritos de autoria dissidente problematizam os discursos que os desejam deslegitimar, e ressaltam um relevante propósito da literatura: questionar e desestabilizar a lógica desumanizante da sociedade, suas estruturas de poder e suas narrativas que engessam, aprisionam e justificam opressões (TRANSFORMAÇÃO; TRANSARAU, 2017, p. 14)<sup>12</sup>. Segundo Linn da Quebrada, artista, cantora, compositora, performer, atriz, travesti, de São Paulo/SP, “Éramos representadas de forma jocosa, marginalizada (...) Isso tem se transformado. Somente assim, ocupando esses espaços de comunicação, de poder e de fala, que as coisas podem se transformar”<sup>13</sup>.

Assim, a produção poética de autoria trans e travesti se dá como preciosa ferramenta tecnológica emancipatória, através do resgate da ancestralidade, da autoestima e do autoconhecimento; promoção da representatividade e pertencimento; com base na apresentação de perspectivas outras, fronteiriças às classes dominantes; formação e manutenção de comunidades; e na procura por estabelecer diálogo de forma digna, mediante expressão artística e cultural, “não só como ferramenta de desconstrução/desmonte dos pilares hiperheterocissexualização e silenciamento, mas como re-fazendo, re-feitura” (NASCIMENTO, 2019, p. 20). O contato e a intimidade com a escrita se mostram fatores essenciais na luta por memória, presente e futuro, frente aos conflitos enfrentados em meio à heterocisnormatividade.

12. Prefácio de Amara Moira.

13. Entrevista transcrita na página 34 da Revista Cult n° 226, São Paulo, 2017.

## Referências

- ALCOFF, L. Uma epistemologia para a próxima revolução. Tradução de Cristina Patriota de Moura, In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1. Brasília, UnB, 2016. p. 129-143.
- ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. 1ºed. São Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2000. p. 229-236.
- ANZALDÚA, G. Como domar uma língua selvagem. Tradução de Joana Plaza Pinto; Karla Cristina dos Santos. In: *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Difusão da língua portuguesa*, n. 39. Rio de Janeiro: UFF, 2009. p. 297-309.
- ARAÚJO, L. As marcas da diáspora negra na oralidade do candomblé baiano. In: *Revista de Estudos Linguísticos, Literários, Culturais e da Contemporaneidade*, n. 18b. Garanhuns: UPE, 2016. p. 259-264.
- ARAÚJO, M. *Travesti não se traduz!* Soundcloud: canal mariaclaraaraujo. 2018a. (3 min 21 s). Disponível em: <https://soundcloud.com/mariaclaraaraujo/travesti-nao-se-traduz> Acesso em: 07 out. 2020.
- ARAÚJO, M. *A transfobia é um vício branco*. Soundcloud: canal mariaclaraaraujo. 2018b. (10 min 44 s). Disponível em: <https://soundcloud.com/mariaclaraaraujo/a-transfobia-e-um-vicio-branco> Acesso em: 07 out. 2020.
- BARROSO, R. *Pajubá: o código linguístico da comunidade LGBT*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) - Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, p. 152. 2017.
- BERNARDINO-COSTA, J; GROSFUGUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1. Brasília: UnB, 2016. p. 15-24.
- CORRÊA, F; RODRIGUES, B; MENDONÇA, J; CRUZ, L. Pensamento suicida entre a população transgênero: um estudo epidemiológico. In: *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, v. 69, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020. p. 13-22.
- CRENSHAW, K. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. In: *Feminism in the Law: Theory,*

- Practice, and Criticism*. Chicago: University of Chicago Legal Forum, 1989. p. 139-67.
- FERRARI, M. As noções de Fronteira em Geografia. In: *Revista Perspectiva Geográfica*, v. 9, n. 10. Marechal Cândido Rondon: Unioeste, 2014. p. 45-64.
- FERRETTI, S. O conhecimento erudito da tradição afro-brasileira. In: *Revista Afro-Ásia*, n. 15, Salvador: UFBA, 1992. p. 5-12.
- GROSFUGUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Tradução de Inês Martins Ferreira. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008. p. 115-147.
- MALDONADO-TORRES, N. Transdisciplinaridade e decolonialidade. Tradução de Joaze Bernardino-Costa. In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1. Brasília: UnB, 2016. p. 75-97.
- MARTINS, T. *EP - poemas de Téo Martins*. Distrito Federal/São Paulo: Padê Editorial, 2018.
- MENEZES, V. Identidades e processos de identificação: um apinhado teórico. In: *Revista Intratextos*, vol 6, n.1. Rio de Janeiro: UERJ, 2014. p. 68-81.
- MIGNOLO, W. *The darker side of western modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham/Londres: Duke University Press, 2011.
- MOIRA, A. Quem pode se dizer homem? In: *Dossiê - Artivismo das dissidências sexuais e de gênero*. São Paulo: Revista Cult nº 226, ano 20, 2017. p. 36-39.
- NASCIMENTO, T. *Cuítlombismo Literário: Poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor*. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- OLIVEIRA, M. *Nem ao centro nem à margem: Corpos que escapam às normas de raça e de gênero*. Salvador: Editora Devires, 2020.
- PLATERO, R. L. *Trans\*sexualidades: acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2014.
- PRECIADO, P. B. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. 1ªed. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RUFINO, L. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 231. 2017
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas # 5 - Luiz Rufino*. Youtube:

- canal pedagogiadasencruzilhadas. 2019a. (4 min 14 s) Disponível em: [https://youtu.be/yz25PGU\\_yZw](https://youtu.be/yz25PGU_yZw) Acesso em: 06 nov. 2020.
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas # 2* - Luiz Rufino. Youtube: canal pedagogiadasencruzilhadas. 2019b. (2 min 31 s) Disponível em: <https://youtu.be/5qp2N8mIly> Acesso em: 06 nov. 2020.
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas # 1* - Luiz Rufino. Youtube: canal pedagogiadasencruzilhadas. 2019c. (4 min 10 s) Disponível em: [https://youtu.be/gatikyv\\_2mI](https://youtu.be/gatikyv_2mI) Acesso em: 06 nov. 2020.
- RODOVALHO, A. O cis pelo trans. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 25, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 365-373.
- SANT'ANA, T. Terceira margem do queer. In: *Dossiê - Artivismo das dissidências sexuais e de gênero*. São Paulo: Revista Cult n° 226, ano 20, 2017. p. 20-23.
- SIMAS, L; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.
- SILVA, F. A fronteira como locus de enunciação da identidade mestiça - Gloria Anzaldúa e a multiplicidade do ser. In: *Cadernos Neolatinos*, v. 1, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. p. 179-189.
- TRANSFORMAÇÃO; TRANSARAU. (Org) *Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017.

## Indagações Poéticas em “Parindo Poesia” de Cristiane Sobral

Karen Katiúcia Oliveira Leite (UNIMONTES)<sup>1</sup>

### Introdução

Esse estudo objetiva refletir sobre o processo de criação poética da escritora Cristiane Sobral, a partir da releitura crítica do poema “Parindo Poesia” (2011), que evoca a resistência afrodescendente pelo viés literário. Analisou-se a tessitura e a fluidez do poema selecionado, evidenciando o rompimento do silenciamento das vozes afrodescendentes, bem como o ato criativo da poeta que, diante das palavras, entrelaça a pesquisa, a escrita e a reescrita. Além disso, este estudo visou refletir sobre as representações da mulher negra na poesia contemporânea, considerando o diálogo intertextual que há com textos e os contextos do passado e da atualidade. Observou-se, portanto, como a poeta vê a mulher negra no presente em diálogo constante com o passado. Neste sentido, foram suscitadas reflexões sobre os problemas inerentes ao ser humano, tais como a desigualdade, o preconceito, o machismo e o racismo.

Para tanto, este trabalho se desenvolveu a partir de pesquisa bibliográfica e buscou não só refletir em torno da escrita feminina negra, mas também compreender a sua história para entender o seu percurso para o acesso à escrita literária. Outro ponto a ser destacado diz respeito ao processo de resignificação da mulher negra, que ocorre através da aquisição da voz poética que, desvelada no poema de Cristiane Sobral, constitui um mecanismo de resistência, afirmação e denúncia contra o preconceito, a subalternidade, a estereotipia, o machismo e tantas outras violências enfrentadas pela mulher negra.

1. 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

À luz de tais apontamentos, fez-se a escolha do poema “Parindo Poesia” que está presente na obra *Não vou mais lavar os pratos* (2011), em que Cristiane Sobral evidencia as travessias da mulher negra que, de forma audaciosa, rompe com os padrões pré-estabelecidos, reinventando os seus caminhos e revelando a força da mulher que é dona de seus discursos, haja vista a figuração do eu lírico como um sujeito não idealizado, mas sim ressignificado por meio das letras.

Em se tratando de uma voz que ecoa poeticamente para rasurar e combater tessituras preconceituosas, Cristiane Sobral é uma poeta que não economiza tintas para combater o machismo e o racismo. É escritora, atriz, diretora, professora de teatro. Nascida no Rio de Janeiro, vive em Brasília desde 1990. Possui Mestrado em Teatro pela Universidade de Brasília (UnB). Dirige a Cia de Teatro Cabeça Feita, há 20 anos. Professora na Secretaria de Educação do Distrito Federal – SEDF-DF, atua como gerente de Educação do Campo na Diretoria de Educação, Direitos Humanos e Diversidade. É diretora de Gestão Cultural no Sindicato dos Escritores do Distrito Federal. É escritora e palestrante com participação em eventos em países como Equador, Colômbia, África do Sul, Estados Unidos, Guiné Bissau e Angola.

Em suas produções, Cristiane Sobral é irônica e destituída de qualquer pieguice, utilizando uma linguagem ousada e motivadora, buscando inspirar mulheres a se conhecerem, se reconhecerem, se aceitarem e se posicionarem diante do preconceito e do racismo. Seus textos transgridem as representações estereotipadas, provocando o leitor, e sempre lhe deixando uma reflexão, com o objetivo de valorizar a subjetividade, a cultura e a intelectualidade das mulheres negras. Ao fazê-lo, a autora tece seus versos utilizando a sua língua afiada para denunciar. Sua produção não se restringe ao gênero lírico, já que, também, atua no teatro, na narrativa breve (conto) e na literatura infantil. É autora das obras: *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção* (2011 – contos); *O tapete voador* (2016 – contos); *Teatros negros: estéticas na cena teatral brasileira* (2018 – teatro); *Uma boneca do lixo* (2018 – teatro); *Tainá: a guardiã das flores* (2018 – infantil); e *Dona dos Ventos* (2019 – poesia).

Desde 1978, a série *Cadernos Negros*, que é o principal veículo de divulgação de contos e poemas escritos por negros, tem evidenciado vozes que antes eram silenciadas. É preciso destacar a relevância de tal série, uma vez que se trata de uma rica fonte para transmissão

da cultura e da subjetividade negro-brasileira<sup>2</sup>. Entre contos e poemas, 42 volumes já foram publicados, um por ano, fomentando a literatura periférica e proporcionando visibilidade aos escritores. Destaca-se, ainda, que o nome escolhido para intitular a série traz uma reverência à escritora Carolina Maria de Jesus, que faleceu em 1977, um ano antes do surgimento da série, e escrevia seus textos em cadernos encontrados no lixo.

Os *Cadernos Negros* podem ser considerados como um espaço para divulgação da escrita subjetiva negro-brasileira que busca novos olhares por meio da escrita literária, esta que é uma conquista significativa para os negros, haja vista a sua importante função de desconstrução de rótulos estabelecidos.

No ano 2000, a partir da 23<sup>a</sup> publicação da antologia, Cristiane Sobral iniciou as suas contribuições textuais na série. Publicou nos volumes 23-25, 29-30, 32-35, 36, 38 e 40. Além disso, também participou da edição bilíngue dos *Cadernos Negros* – “*Black Notebooks*” – e de “Três décadas da Editora Quilombhoje”, no ano de 2008.

Embora as produções de Cristiane Sobral contemplem as temáticas das escritoras anteriores a ela, ela também traz, em seus textos textuais, uma reflexão pautada nas angústias e nos enfrentamentos diários da mulher negra atual. O objetivo é desconstruir os estereótipos naturalizados e romper com o silenciamento imposto pela sociedade, reivindicando, através das letras, não só o acesso à voz, mas também a ruptura com a visão deturpada da mulher negra. Sobre esse aspecto, a poesia de Cristiane Sobral aponta para a inquietação, que resulta em importantes e urgentes reflexões na contemporaneidade.

2. A literatura negro-brasileira nasce na e da produção negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra “negro” aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação [...]. Por se tratar de participação na vida nacional, o realce a essa vertente literária deve estar referenciado à sua gênese social ativa. O que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra “negro”. (CUTI, 2010, p. 44-45).

## Mulheres às margens das letras

O longo período de invisibilidade da mulher na literatura muito informa sobre o seu lugar na sociedade. Revisitar o cânone brasileiro é descobrir que em se tratando de autoria feminina, fala-se do ausente, haja vista o seu constante apagamento no espaço literário. Apesar da morosidade para a conquista de visibilidade na literatura, a mulher, ainda que infimamente, tem demarcado o seu lugar nos espaços de poder e projetado a sua voz para expressar as suas ideias. Sabe-se que, até pouco tempo, tal direito de expressão foi negado às mulheres. Para elas, o acesso às letras foi tardio e marcado por inúmeras limitações e impedimentos impostos pela sociedade, que, preconceituosamente, deixou-as à margem.

O processo de invisibilidade da mulher na literatura evidencia não só a negligência, mas também o desinteresse da sociedade, em se tratando da escrita feminina. Nos textos literários, encontra-se a mulher negra de duas maneiras: em primeiro lugar sendo representada, e em segundo lugar ela mesma como representante e escritora na literatura brasileira. Assim sendo, percebe-se que se trata de uma autorrepresentação e a sua representação por outrem. Nesse sentido, pode-se pensar no papel que a mulher negra assume na narrativa ficcional de escritores brancos, como, por exemplo, no romance da escrava branca, *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1872. Essa obra remete ao processo de branqueamento do negro como um mecanismo para aceitação social, bem como a dissimulação do preconceito. Conceição Evaristo comenta sobre esse aspecto em seu ensaio intitulado “Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira” (2005), afirmando que

a trama ficcional não traz uma heroína negra. Na narrativa, a senhora elogia a tez clara da escrava e mais, parece felicitar a moça por ter tão pouco “sangue africano”, dizendo-lhe: És formosa e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano” (GUIMARÃES, 1976, p. 29- 30). Conclui-se então, que mesmo sendo a heroína uma escrava, a personagem foi concebida se distanciando o mais possível dos caracteres de uma mulher de ascendência negro-africana (EVARISTO, 2005, p. 53).

Como se vê, há uma crítica ao cânone literário que traz a representação da mulher negra estereotipada, posto que a construção de Bernardo de Guimarães não contempla a identidade negra. Como leitora da literatura brasileira, Conceição Evaristo questiona a ausência do protagonismo legítimo, já que o autor branqueia a escrava, ressaltando que seus traços não denunciavam a sua condição. Deste modo, o autor acentua o preconceito e a discriminação pela cor da pele. Aos leitores, resta-lhes refletir criticamente e indagar o porquê da construção da personagem protagonista como uma escrava branca, uma vez que os escravizados, no Brasil, eram negros. Para Luiz Silva (Cuti),

Quando se estudam as questões atinentes à presença do negro na literatura brasileira, vamos encontrar, na maior parte da produção de autores brancos, as personagens negras como verdadeiras caricaturas<sup>3</sup>, isso porque não só esses autores se negam a abandonar sua brancura no ato da criação literária, por motivos de convicções ideológicas racistas, mas também porque, assim, acabam não tendo acesso à subjetividade negra. Estar no lugar do outro e falar como se fosse o outro ou ainda lhe traduzir o que vai por dentro exige o desprendimento daquilo que somos. Os atores sabem disso. Os escritores pouco sabem ou não querem saber, em especial quando se trata de relacionamento inter-racial. As exceções ou tentativas sempre demonstram a regra (CUTI, 2010, p. 88).

Esse comentário é relevante pois enuncia a importância da literatura negro-brasileira e das vozes que revidam, através da palavra, contra a estereotipia, os discursos racistas e a invisibilidade na literatura. Além disso, Cuti denuncia a representação folclorizada do negro, apontando para a necessidade de se problematizar o cânone que, difundiu na literatura a imagem do negro amalgamada à escravidão.

3. A caricatura é uma personagem plana, sem complexidade e sem profundidade. Tem por base estereótipos. Em geral, serve para levar o leitor a reafirmar seus preconceitos e para fazê-lo experimentar a sensação relativa ao cômico (CUTI, 2010, p. 88).

## **Rasurando o cânone: afirmação e representatividade negra na literatura**

Por meio da literatura, as vozes femininas negro-brasileiras comprometem-se em denunciar e desconstruir os pensamentos patriarcais, além de rasgar as imagens estigmatizadas para colocar em fluxo autoras femininas deixadas à margem do cânone, já que a presença do negro na literatura canônica foi representada por meio de estereótipos que corresponderam à lógica falocêntrica de dominação e às regras patriarcais que influenciaram a sociedade. Em relação à escrita feminina negra, o que se percebe é que a letra se manifesta por meio da alteridade étnica, que é voz das classes menos favorecidas, rasurando, assim, os clássicos e abrindo caminhos para outras perspectivas.

Cabe destacar que o elemento primordial na construção dessa literatura diz respeito à autoria, haja vista a bagagem histórica e cotidiana que marca a escrita do negro. A literatura de autoria feminina negra objetiva, em primeiro lugar, colocar em evidência a intelectualidade da mulher. Constitui-se, ainda, como um ato de resistência contra o preconceito e o processo de invisibilidade. Trata-se de um mecanismo de denúncia, que enuncia o discurso e dá voz aos silenciados, uma vez que a literatura é, também, um espaço de poder. Sendo assim, a literatura negro-brasileira propõe novas histórias, escritas sob o ponto de vista da mulher negra, que se assume como tal e que utiliza este espaço para ser voz de uma coletividade. Para Zilá Bernd,

a literatura negra brasileira configura-se como *literatura de resistência*, ou seja, a que constrói com a matéria da cultura africana que sobreviveu na América em presença da cultura européia e indígena. A literatura utiliza o aporte desta cultura resistente em uma produção que servirá para singularizar um grupo, fornecendo-lhes mitos, símbolos e valores, em suma, elementos que permitem a emergência de uma imagem positiva de si próprios. (BERND, 1987, p. 86).

A crítica aponta que a literatura utiliza a matéria da cultura africana para constituir um espaço de resistência. Dessa forma, os traços da subjetividade negra na escrita literária rompem com as barreiras pré-estabelecidas socialmente, levando em consideração a saída do negro da condição de vítima para sujeito enunciativo do discurso. Produzir e publicar uma obra, em se tratando da mulher

negra, é, por si só, um ato de resistência; e tal ato, desde o século XIX, está abrindo caminhos para que outras mulheres protestem pelo que lhes é de direito, inclusive o direito à fala. Para Zilá Bernd, o discurso negro-brasileiro busca “a ruptura com os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco”, objetivando a configuração de “uma nova ordem simbólica”, que expresse a “reversão de valores” (BERND, 1988, p. 22, 85, 89).

Em consonância com o comentário de Zilá Bernd, pode-se pensar a literatura como um importante espaço onde as vozes marginalizadas expõem as suas origens, lutas e religiosidade, fraturando a história única e evidenciando toda a riqueza cultural da população que foi silenciada.

Neste sentido, ao se pensar em tal escrita subjetiva, que traz a identidade e a vivência do autor, não se pode deixar de mencionar que a voz de Cristiane Sobral ressoa, no contemporâneo, tanto no conto quanto na poesia, com vistas a confrontar os estereótipos, promover a equidade, a liberdade e a valorização étnica, bem como fomentar a importância da afirmação negra. Esses aspectos são evidenciados no poema “Parindo Poesia”:

De repente aquela dor  
Aumentando a cada instante  
Umedecendo os meus olhos  
Aquela sensação sem palavras

De repente meu coração dilatou  
Senti um calafrio e um medo desconfortante  
A bolsa estourou  
Todos os papéis, rascunhos e anotações não couberam  
Tudo o que vi neste mundo louco de cada dia  
Transbordou

Parindo poesia  
Vou morrer filha da letra e nascer mãe da palavra  
Jogar o meu ego ladeira abaixo  
Espremer o que de melhor houver de mim  
E dar à luz

Qual o futuro das palavras?  
Qual o destino das letras?  
Qual a missão das frases?  
Qual o objetivo da métrica?

Quem sabe?  
 Ao parir poesia  
 A grande mãe do coração enorme  
 Quer entregar ao universo a palavra  
 Ainda disforme  
 Suja de sangue, fluidos, sem nome  
 A palavra mama e alimenta a sua fonte  
 De onde jorra o leite da criação

Pão para quem fome  
 Parindo poesia  
 Trazendo palavras ao mundo  
 Para a preservação da espécie.  
 (SOBRAL, 2011, 97)

O título desse poema alude, comparativamente, o processo de criação literária ao o parto, já que, o eu lírico reflete sobre o processo de criação poética evidenciando as letras como resultado de um esforço parturiente. Desse modo, a voz lírica expõe ao leitor, o quão doloroso é o ato da criativo literário, uma vez que demanda do escritor muito empenho dedicação para construção textual. Nessa perspectiva, o eu lírico aponta, na primeira estrofe, o quão árdua é o processo de criação que requer pesquisa, escrita e reescrita.

Em “de repente meu coração dilatou”, primeiro verso da segunda estrofe, percebe-se que há a sugestão do empoderamento do eu lírico que, após dolorido processo de reflexão e escolha de palavras, decide colocar, no papel, as suas idéias. Em “a bolsa estourou”, a voz lírica informa, veladamente, ao leitor que o silêncio foi rompido, fazendo com que fosse revelado, no papel, as suas escrevivências. Há, ainda, a sugestão do preenchimento do vazio por meio das palavras, já que após escrita, o eu lírico diz no último verso ter transbordado.

A terceira estrofe desse poema inicia com o verso “parindo poesia”, revelando a escrita subjetiva do eu lírico, que utiliza elementos de sua própria vivência para tecer seus tecidos textuais. O segundo e o terceiro verso enfatizam a resistência do eu lírico que afirma a sua escrita afrodescendente reiterando a sua entrega ao texto em “jogar meu ego ladeira abaixo” e “espremer o que de melhor houver dentro de mim”. O último verso dessa estrofe evidencia o processo de publicação da obra ao trazer a expressão “dar a luz”, já que sugere o nascimento de um trabalho que pressupõe sensibilidade poética e exercício crítico.

A quarta estrofe de “Parindo poesia” reflete o processo de indagações poéticas do escritor que, frente ao papel em branco, pensa sobre a importância da palavra como um mecanismo de libertação e formação crítica do leitor. Dessa forma, o eu lírico questiona-se sobre sua tarefa de dar vida às palavras, trazê-las ao mundo a fim de ressignificar vidas, fomentar debates e rasurar tessituras preconceituosas.

As duas últimas estrofes do poema em estudo, evidenciam a importância da criação textual que, depois de ser concebida, alimentará famintos leitores. Outro ponto a ser destacado, diz respeito aos dois últimos versos que ressaltam “trazendo palavras ao mundo para a preservação da espécie”, em que a voz lírica enuncia a resistência das vozes negro-brasileiras na literatura, numa ação coletiva, sugerida no verso “para a preservação da espécie”, que indica a demarcação de um espaço que por muito tempo foi dominado pelo homem, branco e de elite.

Esse “Parindo poesia”, para o eu lírico, configura-se como uma possibilidade para efetuar, na atualidade, os objetivos que seus ancestrais não puderam alcançar, preencher as lacunas deixadas nas vidas de seus antepassados que não puderam escrever, perpetuar as suas memórias pelo viés literário com vistas a protagonizá-los na atualidade, já que outrora foram silenciados em suas vozes e tolhidos em seus desejos. É importante acentuar, ainda, que esse poema propõe ao leitor uma reflexão sobre os desafios inerentes à escrita que inclui avanços e recuos em busca do texto ideal, entretanto ele também aponta para o prazer estético que perpassa tal momento que implica ao escritor ser voz para coletividade e, representação da escrita feminina negra.

Outro aspecto a ser ressaltado nesse poema, diz respeito a memória do eu lírico que, sugere ao leitor a sua escrita como um instrumento de resistência e libertação da mulher negra, que foi silenciada por muito tempo. Nesse enfoque, faz-se necessário reiterar que, por meio da memória, a identidade negra é valorizada como um grupo. Sobre esse aspecto, Zilá Bernd ressalta que

a recuperação dos elementos da memória coletiva será o vetor da consolidação de uma identidade mais abrangente. Alicerçados em uma memória coletiva, resgatada, os grupos negros passariam a ter certeza de si próprios e acesso a esta dimensão mais ampla da identidade, que os integraria como agentes e não mais como atores na realidade nacional (BERND, 1987, p. 41).

Em conformidade com Zilá Bernd, a memória possui importante função no processo de constituição identitária, já que abre o olhar do negro, suscitando a visão crítica e autorreflexiva deste que, empoderado de sua história, propõe a revisão da história oficial, passando de objeto da literatura a sujeito da escrita. Vale destacar a relevância da escrita negro-brasileira, bem como a atuação da escritora contemporânea Cristiane Sobral, no âmbito da poesia contemporânea, uma vez que tal autora propõe, em seus textos, a ruptura das barreiras que marginalizam o negro, além da resignificação das “verdades” inscritas na literatura canônica. O escritor Luís Silva, Cuti, em seu livro *Literatura negro-brasileira* (2010), comenta, em relação ao papel da literatura diante do contexto histórico de racismo no Brasil, que

a luta entre escravizados e escravizadores mudou sua roupagem no biombo do século XIX para o século XX, mas prossegue com suas escaramuças, porque a ideologia de hierarquia das raças continua [...]. Com a democracia jurídica, o esforço para alterar as mentalidades encontrou grande apoio, porém as noções cristalizadas de superioridade racial mantêm-se renitentes, e os argumentos de exclusão racista persistem para impedir a partilha do poder em um país étnica e racialmente plural. E a literatura é poder, poder de convencimento, de alimentar o imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação (CUTI, 2010, p. 12).

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 que busca, na atualidade, o fortalecimento de sua memória e identidade, bem como a revisão da história que os colocou 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.

## Considerações finais

Os poemas de Cristiane Sobral, de maneira geral, expõem de maneira a criticar, denunciar e informar sob o ponto de vista subjetivo da mulher negra. Tais tessituras vão além da temática de protesto, trazendo a singularidade de quem luta diariamente pelos seus direitos, estes que foram negados desde a escravidão. Ainda que infimamente, a literatura e a sociedade estão começando a perceber a intelectualidade e o protagonismo da mulher negra. Para Miriam Alves “Aos poucos, a literatura nacional se vê obrigada a abrir um espaço de inserção e de discussão do produto desta manifestação literária, fruto de anos de persistência, lutando entre a invisibilidade e o menosprezo dos cânones da literatura”. (ALVES, 2010, p. 56).

A voz que percebemos ecoar no poema “Parindo Poesia” é uma voz de representatividade, de compromisso estético, político, literário e social, que revela uma escrita carregada de subjetividade por meio de um eu lírico negro que brada um grito de liberdade que por muito tempo foi silenciado. É por meio dessa construção literária que acontece a desconstrução dos estereótipos e a ressignificação da figura feminina que, por meio da literatura torna-se dona do seu discurso.

Graças à resistência literária como a de Cristiane Sobral e tantas outras mulheres negras que, como ela são escritoras, percebe-se que a poesia tem sido um espaço em que a presença do eu lírico feminino negro tem revelado uma mulher agente de mudanças, que não se submete aos preconceitos e padrões pré-estabelecidos pela sociedade. É através deste espaço literário que Sobral desconstrói os grilhões do silenciamento e desvela o seu potencial poético, que muito contribui para um discurso literário ousado, inovador e sensível.

## Referências

- ALVES, Miriam. *BrasilAFROAutorrevelado: literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.) *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.
- SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Dulcina, 2011.

## Clara-Homem e Luzia dos Anjos: uma leitura indisciplinada do assédio sexual na literatura brasileira

Karine Mathias Döll (UFRGS) <sup>1</sup>

### Introdução

HISTÓRIA  
 um dia  
 o mastro da nau capitânea  
 estuprou as índias ocidentais  
 e...  
 tcham tcham tcham tchammm!  
 oi nós aqui  
 ó!

SHASÇA

A proposta do trabalho que aqui se apresenta consiste em analisar dois romances do início do século XX a partir dos crimes contra os costumes, mais precisamente os crimes de defloração e sedução (BRASIL, 1890), crimes estes que, aliás, não se encontram mais tipificados no Código Penal, mas que, no entanto, em se tratando da sedução em específico, teve a sua anulação estabelecida apenas em 2005 (BRASIL, 2005). O trabalho em questão, uma leitura comparada entre o romance de Lima Barreto, *Clara dos Anjos* (2012 [1904]), e o romance do autor cearense Domingos Olímpio, *Luzia-Homem* (1984 [1903]), serviu-me como meio de propor algumas reflexões que entrarão em minha tese de doutoramento. Com isso, saliento que minha pesquisa não diz respeito ao autor Lima Barreto em si e sua obra, bem como não diz respeito ao autor Domingos Olímpio e sua obra, mas, sim, à trajetória de um problema, que é o estupro na literatura, ou as formas de figurar o estupro na literatura, ou, mais especificamente ainda, apenas narrativas de estupro.

1. Graduada em Letras Português/Inglês (UEPG), Mestre em Estudos da Linguagem (UEPG) e atualmente doutoranda em Estudos de Literatura (UFRGS). E-mail: karinemdoll@gmail.com.

Nesse sentido, é possível afirmar, em termos contemporâneos, que os dois romances sobre os quais me debrucei para a realização da análise que segue poderiam configurar o que chamaríamos hoje de assédio ou abuso sexual, abrangendo qualquer conduta sexual não desejada, repelida, porém repetida, de modo que venha a cercear a liberdade sexual de quem a sofre. Parto também dessa lógica para trabalhar com a ficção, e mais especificamente com as narrativas de estupro, que é o meu foco, pois entendo a narrativa de estupro “como qualquer [narrativa] em que uma ameaça sexual é articulada” (CATTY, 1999, p. 23).

Para não cair em um discurso anacrônico, o qual é sempre um risco em se tratando de tais assuntos, quero voltar à questão do estupro enquanto um crime universal (WARD, 1995) e, ainda, à questão da proteção penal da virgindade da mulher (que vinha sob a forma de “defloramento” ou “sedução”, sempre precisando de vigilância) (ESTEVEZ, 1989), entendendo ambos como constructos do que chamamos hoje por “cultura do estupro”, mas, mais do que isso, constructos de uma base linguística, isto é, o estupro enquanto fato linguístico (MARCUS, 1991), não representável, o qual prevê diferentes recursos discursivos legitimando essa linguagem, a depender de quem a profere, como nos mostra a professora Garthine Walker (1998):

[...] a linguagem que significava relação sexual era, ela própria, de cumplicidade feminina. A atividade sexual masculina era ordinariamente descrita enquanto participação ativa: os homens ‘solicítam’, ‘têm o prazer deles’, ‘geram’, ‘usam’, ‘ocupam’, ‘conhecem carnalmente’. O engajamento masculino voluntário em relação ao sexo é conceituado como consequência da ‘vontade’ masculina, algo que os homens ‘fazem’. A atividade sexual feminina era descrita em termos passivos mesmo quando se pensava que a mulher em questão procurou por ela ativamente. As mulheres ‘se submetem a’ e ‘suportam’ homens para ter relações com eles, elas têm filhos ‘gerados por consequência deles’, são ‘usadas’, ‘ocupadas’, ‘conhecidas’. O sexo consensual para as mulheres é figurado como uma resposta aos impulsos masculinos, algo com o que elas consentem. Ao descrever relações sexuais necessariamente se retratava a submissão de uma mulher, o seu sucumbir ou o ser persuadida pela vontade de um homem. Isso teve uma ressonância particular no discurso sobre o estupro. Uma afirmação de estupro - que a penetração peniana havia ocorrido sem o consentimento da mulher - implicava que ela havia sido forçada a *se submeter*

[grifo da autora] ao estuprador. Mas a submissão sexual indicava consentimento. [...] as negações masculinas do estupro eram facilitadas pelo discurso sexual. As afirmações das mulheres, em relação ao estupro, não. Relatar um estupro envolvia um infeliz paradoxo: o retrato de um ato sexual em que a submissão feminina estivesse ausente (WALKER, 1998, p. 6).<sup>2</sup>

Assim, parto da premissa de que tal constructo possa vir emoldurado pelos romances que analiso (e muitos outros), e por essa razão prefiro me referir às narrativas analisadas como devedoras de uma determinada “retórica do estupro”. É com isso em vista que volto à definição de que as narrativas de estupro são “qualquer uma em que uma ameaça sexual é articulada” e a complemento: “uma vez que o retrato da tentativa de estupro é revelador de atitudes tanto quanto o estupro realizado” (CATTY, 1999, p. 23). E, nesse caso, ‘o retrato da tentativa de estupro’ perfaz-se a partir da compreensão dos crimes de defloração e sedução que, de uma forma ou de outra, perderam tacitamente.

Feitas as devidas considerações, podemos, a seguir, voltarmos-nos exclusivamente para os romances.

2. [...] the language which signified sexual intercourse was itself one of female complicity. Male sexual activity was ordinarily described as active participation: men ‘solicit’, ‘have their pleasure’, ‘beget’, ‘use’, ‘occupy’, ‘carnally know’. Men’s voluntary engagement in sex is conceptualised as the consequence of masculine ‘will’, something that men ‘do’. Women’s sexual activity was described in passive terms even when the woman concerned was thought to have actively sought it. Women ‘submit’ to and ‘suffer’ men to have intercourse with them, they have children ‘begotten upon’ them, are ‘used’, ‘occupied’, ‘known’. Consensual sex for women is figured as a response to male drives, something to which they consent. Describing sexual intercourse necessarily depicted a woman’s submission, her succumbing or being persuaded to a man’s will. This had a particular resonance in speech about rape. An assertion of rape - that penile penetration had occurred without the woman’s consent - implied that she had been forced to *submit to* [grifo da autora] the rapist. But sexual submission indicated consent. [...] male denials of rape were facilitated by sexual discourse. Women’s assertion of rape were not. Telling of rape involved a wretched paradox: the portrayal of a sexual act in which female submission was absent (WALKER, 1998, p. 6, tradução livre).

## Insinuações

De um lado, temos a personagem Luzia, que era assediada por Cra-piúna, um soldado “mal-afamado entre os homens e muito acatado pelas mulheres, graças à correção do fardamento irrepreensível, os botões dourados, o cinturão e a baioneta polidos e reluzentes” (OLÍMPIO, 1984, p. 13). De outro, temos Clara dos Anjos, que era abusada por Cassi Jones, um vagabundo doméstico, como diria Lima Barreto, “um tipo bem brasileiro” (BARRETO, 2012, p. 98), mas pertencente a uma família superior (leia-se branca e com posses). Devido às suas narrativas divergentes, a aproximação que faço entre as duas obras pode ser justificada de três maneiras.

Em primeiro lugar, pela proximidade das datas de publicação de um (*Luzia-Homem* tem sua primeira tiragem, em edição própria, publicada em 1903 na cidade do Rio de Janeiro) e de início de concepção de outro (há esboços da história de Clara dos Anjos já no ano de 1904, embora só tenha vindo a público no ano seguinte ao da morte do autor, em forma de folhetim, de 1923 a 1924).

Em segundo lugar, pela forma como a narrativa ficcional de ambas as obras foi incorporada pelo próprio discurso histórico, quando, por exemplo, vemos a personagem Clara dos Anjos ser citada em um livro de história como o *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque* (1989), de Martha de Abreu Esteves, e a personagem Luzia, que é citada por Gustavo Barroso no livro *À margem da história do Ceará*, de 1962, em que apresenta uma imagem da cadeia pública com a seguinte legenda: “Cadeia Pública de Sobral em cuja construção trabalhou Luzia-Homem”<sup>3</sup>. Quer dizer, para quem tem como objeto de investigação o texto ficcional e tenta, na medida do possível, restringir-se a ele, bem como às relações que ali se dão, é no mínimo curioso imaginar uma descrição real em que aparece uma personagem ficcional, símbolo da história do estado do Ceará; assim como é curioso colocar Clara dos Anjos, criação de Lima Barreto, ao lado “das Carolinas, Marias Leocádias, e Manoelas lavadeiras e domésticas” que, de fato, “viviam e trabalhavam pela Rua do Ouvidor ou pelo Cais do Porto” e figuraram nos processos-crime analisados por Esteves (1989).

3. Ver: “Luzia-Homem” de Domingos Olympio: a criação de um mito-mulher”, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Jb2HHwIozHA>. Acesso em: jul. 2020.

E, aqui, encaminho-me para a terceira justificativa, que vem em forma de questionamento: por que dois homens narraram a história de duas mulheres como forma de denúncia social, duas mulheres pobres, num período em que os juristas, responsáveis por julgar os crimes de sedução e defloramento, estavam mais preocupados em civilizar as mulheres (obrigando-as que se casassem com seus sedutores) ou marginalizá-las (segundo a lógica da moralidade e honestidade) (ESTEVES, 1989)? Ou ainda, partindo da afirmação feita por Beatriz Rezende, no prefácio a *Clara dos Anjos* em sua última edição comentada (2012), por que “o tema, tão ao gosto dos folhetins desde sempre e até hoje, do ‘seduzida e abandonada’ [ou seja, vemos, em afirmação tão recente, a hegemonia dos conceitos de sedução e abandono, que jamais poderiam ser, respectivamente, seduzido e abandonado, ao modo dos folhetins] (REZENDE, 2002, p. 15), acaba por delinear uma crítica corrosiva às instituições, bem como às concepções de honra e moralidade, contrariando os moldes vigentes e disputando espaço com a insistente função pedagógica que a própria justiça tomava para si e exercia deliberadamente? Em última instância: por onde andaram tais preocupações?

Contudo, parece haver um contrassenso em relação à crítica especializada, que foi incapaz de dar conta de um romance como *Luzia-Homem* nos termos que Domingos Olímpio propõe, afinal, o romance inteiro trata de Luzia sendo perseguida por Crapiúna para, ao final, após o estupro de sua amiga Teresinha, o soldado matar a protagonista por não ter se entregado a ele, finalizando a história. No capítulo V, o narrador pondera sobre os sentimentos da protagonista:

[...] Luzia sentia-se humilhada pelos grosseiros galanteios que ele lhe dirigira sem o menor reboço, com descabida petulância e desenvoltura sensual, como se ela fora uma dessas desgraçadas, cujo acesso não é já resguardado pelo prestígio da virtude (OLÍMPIO, 1984 [1903], p. 28).

Ora, poderia haver algo mais humanamente abstrato que a noção de virtude? E conseqüentemente, mais complacente? Basta que pensemos, no encaixe do adjetivo posto, o percurso do hímen feminino. Em proporções contemporâneas, o hímen, ao final do século XIX e início do XX, parecia o prenúncio da tragédia que seria a gripe que estava por vir. Todos os juristas o discutiam, perguntavam-se,

questionavam-se, debruçavam-se sobre ele: mas e a “integridade” do hímen<sup>4</sup>?

O Código Penal ainda aumentava os problemas, pois associava o defloramento com virgindade e ruptura do hímen. Por mais que Viveiros, Macedo Soares, Dr. Nina Rodrigues e Dr. Sousa Lima, na primeira década, negassem aquela associação, sem desprezar totalmente a importância do hímen [o que parece ocorrer hoje majoritariamente], outros juristas, como Galdino Siqueira e João Vieira valorizavam-na (justificavam-se com o argumento de que os brasileiros eram “*himenófilos*” [grifo meu]). Nos discursos dos processos analisados não foram registrados questionamentos à associação entre hímen e virgindade. Isso parece óbvio, pois era uma eficiente forma de controle sobre a vida sexual da mulher (ESTEVES, 1989, p. 62-63).

De modo similar, obtinha-se um tal controle ainda pela aparência, não apenas dos respectivos hímens das mulheres, mas também pela dos seus corpos, no geral:

[...] revelou[-se] uma outra vertente de discriminações sobre as mulheres pobres, melhor dizendo, sobre seus corpos. Além da violência que sofriam nos exames médico-legais, possuir vagina dilatada, seios flácidos, grandes e pequenos lábios também flácidos tornou-se sinal de ser muito “afeita” a contatos sexuais e de ter perdido a virgindade há muito tempo. Os corpos das mulheres eram considerados atestados de sua moralidade. As partes sexuais flácidas levantavam para os juristas *suspeitas de prostituição* [grifo meu] e afastavam a hipótese de *terem precedentes normais* [grifo meu], dificultando a punição do suspeito. Com corpo flácido, as ofendidas infringiam outras normas (ESTEVES, 1989, p. 64).

4. “Esta supervalorização do hímen se baseava na ideia errônea de que ele era um “selo” (*natura scellata*, de Cícero), que fechava (*natura perclusa*, de Plínio) o ‘tabernáculo feminino’. [...] Após descrever a bárbara história da veneração do hímen, [Afrânio] Peixoto começou a contestar as teorias anteriores de que a indiferença pelo hímen era característica dos “povos primitivos”. Ao dividir os povos do mundo em dois grupos - “himenólatras” e “misimemistas” ou povos que desprezam o hímen -, ele colocou povos ‘civilizados’ e ‘primitivos’ em ambos os grupos. [...] Peixoto previu que essa fraternidade não duraria por muito tempo, pois se tornava evidente que a civilização moderna estava renunciando à himenolatria e adotando o desprezo pelo hímen. ‘A honra vai mudar de residência, do baixo ventre para a alma’ [afirma o médico]” (CAULFIELD, 2000, p. 184).

A partir dessas considerações, nota-se a preocupação com Clara dos Anjos, vindo de todos os lados, mas por um motivo muito específico: “a atmosfera de corrupção que cerca as raparigas do nascimento e da cor de sua afilhada [do personagem Marramaque]; e também o mau conceito que se tem de suas virtudes de mulher. *A priori*, estão condenadas [...]” (BARRETO, 2012, p. 122-123)<sup>5</sup>. Voltamos à complacente noção de virtude: o estabelecimento de atributos tais como “honrado” ou “honesto”, indo de encontro ao proposto por Peixoto (1934), de que “a honra vai mudar de residência, do baixo ventre para a alma”, revelam formações discursivas forçosamente genericadas. Enquanto “um homem honesto era aquele considerado um bom trabalhador, respeitável e leal” (CAULFIELD, 2000, p. 77), “a mulher virtuosa foi durante séculos a pura, a casta, ou a fiel ao marido, e portanto honrada” (ALGRANTI, 1991, p. 112).

À luz dessa divergência, o narrador do romance *Luzia-Homem* afirma sobre a protagonista:

Não era mulher como as outras, como Teresinha, para abandonar a família, o lar, a honra, por um momento de ventura efêmera, escravizando-se ao homem amado, contente do sacrifício, orgulhosa do crime, insensível ao vilipêndio, sem olhar para trás onde ficaram os tranquilos afetos, para sempre perdidos; e, por fim, consolada à torpeza do repúdio infame, à margem da estrada da vida, como um resíduo inútil, condenado a vis serventias, trapo que foi adorno cobiçado, molambo que vestiu damas formosas, casca de fruto saboroso e aromático (OLÍMPIO, 1984 [1903], p. 80).

5. Não entrarei nos méritos sobre os quais tratam Lília Schwarcz e Pedro Galvão, em nota, a essa altura do romance. Entretanto, deixo aqui, em formato de comentário: “Durante todo o romance Lima Barreto traça um painel absolutamente pessimista em relação à situação social das mulheres negras e mulatas. Alguns episódios dão conta desse seu posicionamento. Sua irmã, Evangelina, era motivo das suas preocupações. Como irmão mais velho, em 4 de janeiro de 1905, anotou: “Minha irmã, esquecida que, como mulata que se quer salvar, deve ter um certo recato, uma certa timidez, se atira ou se quer atirar a toda a espécie de namoros, mais ou menos mal-intencionados, que lhe aparecem. [...] Se minha irmã não fosse de cor, eu não me importaria, mas o sendo dá-me cuidados, pois que, de mim para mim, que conheço essa nossa sociedade, foge-me o pensamento ao atinar porque eles as requestem (*Diário Íntimo*)” (GALDIDO; SCHWARCZ, 2012, p. 122-123).

Ao passo que o desfecho dado ao romance *Clara dos Anjos* (2012) à personagem homônima, desdobra-se da seguinte forma: “A educação que recebera, de mimos e vigilâncias, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha todos por inimigos, mas isto ao vivo, com exemplos, claramente...” (BARRETO, 2012 [1904], p. 293), senão era a qualidade de “resíduo inútil, condenado a vis serventias” (OLÍMPIO, 1984, p. 80) que lhe sobriaria. Como afirmou Esteves (1989), “para as moças educadas na perspectiva de arranjam um “bom” casamento, como Clara [dos Anjos], a perda da virgindade seria realmente irreparável, principalmente se fosse de ‘cor’” (ESTEVES, 1989, p. 204).

Em oposição à personagem de Lima Barreto, vemos Luzia criando uma outra história moral nas páginas de Domingos Olímpio. No capítulo XI, por exemplo, no afã de explicar o sufixo “homem” acrescentado ao nome de Luzia (“Luzia-Homem”), o narrador deixa explícitas as razões para isso, afirmando:

Sentia-se incapaz de amar; carecia-lhe a fraqueza sublime, essa languidez atributiva da função da mulher no amor, a passividade pudica, ou aviltante da fêmea submissa ao macho, forte e dominador, irresistível, como aprendera na intuitiva lição da natureza; essa comovente timidez de novilha ante a investida brutal do touro lascivo, sem prévios afagos sedutores, sem carícias e beijos correspondidos, como nos idílios das rolas mimosas. Não; não fora destinada à submissão. Dera-lhe Deus músculos possantes para resistir, fechara-lhe o coração para dominar, amando como os animais fortes [...] por isso, a voz do povo, que é o eco da voz de Deus, lhe chamava Luzia-Homem (OLÍMPIO, 1984 [1903], p. 80).

Tal excerto aponta para duas questões. A primeira diz respeito à associação entre *amor*, de um lado, e a função da mulher nesta dinâmica, de outro, função de “passividade pudica, fêmea submissa”. A segunda, à descrição da “política sexual” (MILLET, 2000) imposta aos homens e mulheres, articulada nas palavras de Domingos Olímpio, se bem que traçadas também pelas mãos de Lima Barreto na caracterização da personagem Cassi Jones:

Escolhia bem a vítima, simulava amor, escrevia detestavelmente cartas langorosas, fingia sofrer, empregava, enfim, todo o arsenal do amor antigo, que impressiona tanto a fraqueza de coração das pobres moças daquelas paragens, nas quais a pobreza, a estreiteza

de inteligência e a reduzida instrução concentram a esperança de felicidade em um Amor, em um grande e eterno Amor, na Paixão correspondida. Sem ser psicólogo nem coisa parecida, inconscientemente, Cassi Jones sabia aproveitar o terreno propício desse mórbido estado d'alma de suas vítimas, para consumir os seus horripilantes e covardes crimes [...] (BARRETO, 2012, p. 109-110).

Nesse sentido, e retomando o comentário sobre a crítica especializada, a caracterização dada pelo crítico Alfredo Bosi, por exemplo, para o romance de Olímpio, de ser ele uma “ingênua e bela história de uma retirante de 77, cujos modos másculos ocultavam sentimentos bem femininos” (BOSI, 2006, p. 207), minimiza a denúncia de Olímpio dos moldes tradicionais e traz à baila o que, todavia, pode-se afirmar que o autor julgava combater, que era a noção tipificada desses “sentimentos bem femininos”.

Para além de retratar o sertão com suas misérias e angústias, e por isso ter sido considerado um marco do romance regionalista no Brasil, é indiscutível que a obra aborda ainda a perseguição de Luzia na forma de assédio, nos mesmos moldes como o compreendemos hoje (como afirmou também a professora, tataraneta de Domingos Olímpio, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti<sup>6</sup>), bem como desdobramentos da violência contra as mulheres neste contexto de miséria em que viviam as personagens, não podendo, portanto, a história ser chamada de ingênua e bela. É possível dizer ainda que a generalização relativa aos “sentimentos femininos” diz respeito ao aceite de pedido de casamento feito por Alexandre, personagem do romance, à Luzia, tendo em conta que ambos se gostavam, mas cujo receio para aceitá-lo era de que Alexandre não correspondesse ao que ele se mostrara para ela e para a mãe de Luzia, no pouco convívio que já tinham, e a protagonista se visse, então, “destinada à submissão” - um modo de ver os sentimentos das mulheres bastante diferente do que se esperava.

Se Luzia passou por transformações ao longo do romance, transparecendo “sentimentos bem femininos”, como disse Bosi (2006), elas se devem mais ao fato de conseguir permitir-se e reconhecer-se como alguém capaz de nutrir amor por outro homem e se ver ao lado dele e não sob sua tutela, do que mero sucumbir de Luzia a

6. Em conferência para a Academia Brasileira de Letras. Ver nota 3.

sua ‘natureza feminina’, o que suscita bastante ousadia por parte de Olímpio para contar essa história.

Já em relação ao Cassi Jones, personagem de Lima Barreto que abusava da ingenuidade de Clara dos Anjos, o autor parece querer destacar uma certa discriminação dupla que se coloca ao longo do romance, isto é, a discriminação pelo racismo, como já constatamos, mas também por uma determinada noção de moral, pensando que a moral estaria atrelada à condição humilde das personagens do romance, moradoras do subúrbio carioca, das posturas familiares que se evidenciam em relação à Clara e, sobretudo, à condição de mulher sob vigilância (embora Cassi fosse o mais imoral das personagens). Nesse sentido, cabe ressaltar que *Clara dos Anjos* é o primeiro romance que Lima Barreto dedica à sua mãe, mulata como ele, “que poderia ter sido na mocidade exposta aos mesmos riscos, mostra[ndo] como o problema da sorte das donzelas mestiças lhe penetrara fundamente na imaginação”, como bem aponta a crítica Lúcia Miguel Pereira no prefácio à edição de 1948 (PEREIRA, 2012, p. 27). Além disso, é o único romance em que o autor se detém com alguma profundidade sobre as características de uma personagem feminina, e a razão para isso parece vir também carimbada na epígrafe que inaugura o romance, de autoria do historiador João Ribeiro:

Alguns as desposavam [as índias]; outros, quase todos, abusavam da inocência delas, como ainda hoje das mestiças, reduzindo-as por igual a concubinas e escravas (RIBEIRO, 1917, p. 103).

A afirmação de João Ribeiro, ainda que estivesse se referindo ao comportamento dos senhores coloniais (e aqui supõe-se que nós não estamos mais na colônia), nos ajuda a voltar aos crimes de defloramento e sedução, pois “abusar da inocência” é também jogar com um sistema de ambiguidades muito característico do início do século XX, em que o Brasil havia recém-proclamado a República, sem de fato ser republicano; em que o moderno viria por decreto e em que os juristas trabalhavam pela elite branca, considerada, nos termos da época, a mais higiênica (SEVCENKO, 2003). “Lima Barreto demonstra como o mundo ‘civilizado’ era dominado pelos brancos e fechado aos mulatos, mesmo àquelas como Clara, que haviam se comportado ‘tão bem’” (ESTEVES, 1984, p. 204). Assim, fica explícita

[...] a grande contradição da elite política, no caso jurídica, que pretendia civilizar uma população para o trabalho livre e formar cidadãos, sem deixar de marginalizá-la por sua cor, hábitos, moradia e cultura, impedindo-a de participar e afastando-a do mundo higiênico (ESTEVES, 1984, p. 204).

Lima Barreto afirma que Clara dos Anjos “devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha todos por inimigos” (BARRETO, 2012, p. 293), sendo essa honestidade relacionada estritamente à virgindade física de Clara dos Anjos e à cópula carnal com Cassi Jones, mas, sobretudo, relacionada a dados subjetivos como promessa de casamento, virgindade moral, virtude e honra. Nesse contexto, Clara dos Anjos não era “nada nesta vida mesmo”, como a própria afirma ao final do conto<sup>7</sup>, nem a sua família o era, como afirma, diferentemente, ao final do romance.

Já *Luzia-Homem*, longe do rebuliço da Corte, como se dizia então, apresenta um mesmo sistema de ambiguidades a seu modo, logo no título. *Luzia-Homem*, “a macho-fêmea”, que, no entanto, era apenas alguém muito pobre, que devia ajudar seu pai no trabalho pesado e se vestia como homem para fazê-lo, criando uma fofoca generalizada por onde passava. Devido ao trabalho pesado, tinha força, mas essa força não a impediu de ser morta por Capiúna ao final. O jogo entre o bem e o mal proposto por Domingos Olímpio ao longo do romance lança mão de uma temática comum, que tem na palavra assédio hoje sua melhor definição, mas que, no entanto, faz dessa dicotomia algo essencializada, naturalizada, a ponto de poucas vezes a crítica levantar o problema como de fato ele é, ou seja, um problema. Se colocarmos lado a lado as personagens, Luzia, a mais honesta e honrada, era, porém, a mais transgressora, por ser menos vigiada na sua condição de mulher; enquanto Clara dos Anjos, mais sonhadora e “pastosa”, como disse Lima Barreto, era, contudo, a mais cobiçada, por não haver forças que se opusessem aos infortúnios que inevitavelmente lhe acometeriam em decorrência de qualquer desejo que ousasse ter, seja ele de cunho sexual ou não. Voltamos então à afirmação de João Ribeiro: homens as reduziam a concubinas e escravas e seus destinos eram pré-determinados.

7. A primeira versão de *Clara dos Anjos* fora publicada no formato de conto, em coletânea organizada pelo próprio autor “*Histórias e sonhos*”, no ano de 1920.

De todo modo, pouca coisa parece ter se alterado e talvez estejamos mais próximos dessas Luzias e Claras do que imaginamos. Se quisermos, novamente, aproximar ficção e realidade, vale mencionar que, segundo o último Anuário Brasileiro de Segurança Pública, realizado em 2019, mulheres negras e pobres são as que mais sofrem violência sexual, isso sem contar as subnotificações.

### **Considerações finais**

Como palavras finais, gostaria de dizer que em minha dissertação dividi o que chamo de “narrativas de estupro” de duas formas: “a narrativa de estupro enquanto verdade histórica” e “as narrativas de estupro enquanto verdades literárias”. Quando a retórica do estupro se sobressai, isto é, é acionada, é à verdade histórica que devemos nossa análise, a partir de seu arranjo em meio à verdade literária proposta por determinado autor ou autora.

Assim, a literatura parece configurar um campo privilegiado para a apreensão e compreensão dos modos como uma mesma verdade histórica toma forma, recorrentemente, ao longo dos textos, uma vez que a criação ficcional permite não apenas o delinear de variadas produções de sentido, como também a formulação de variadas escritas para um sentido que, embora único (o crime de estupro refere-se a horror e violência e creio que todos nós, que aqui chegamos, concordamos com isso), por vezes é engendrado em meio a textos ficcionais de forma a conter nele outros sentidos distantes da unanimidade que a retórica do estupro pressupõe. Sentidos sexuais e prazerosos, por exemplo.

Contudo, a partir da leitura que realizo, não me parece ser o caso em Lima Barreto e Domingos Olímpio. Ambos os autores estariam mais alinhados a críticas, tais como as de Ercília Nogueira Cobra (1927), escritora do início do século, que afirma:

Foram eles que criaram a ideia de obrigar a mulher a conservar-se virgem após a puberdade. Foram eles que lançaram o anátema sobre as que fugiam de submeter-se à inominável exigência, quando por serem pobres, não podiam adquirir marido. Foram eles os inventores da mulher pária. (...) Eles, os legisladores que só legislam para si.

Para o sexo do legislador, tudo, tudo! Flores, risos, honras, alegrias, ambições e glórias.

Para o sexo legislado, nada, nada! Espinhos, lágrimas, indignidades, amarguras, prostíbulos (COBRA, 1927, p. 71-72).

Por fim, é preciso dizer que revisar (nos moldes de Adrienne Rich (1972)) as narrativas de estupro ou a retórica do estupro contidas em obras já consagradas pela literatura é também rever e inquirir sobre essas verdades universais que perpassaram pela consciência de mulheres e homens leitores à época. É não permitir que elas se tornem “uma segunda violação”<sup>8</sup>, ao não deixar que seu conteúdo subverta uma dor real, sentida por muitas fora das páginas dos livros, em desejo e prazer. É estancar a possibilidade de que a mulher leitora identifique-se “com uma individualidade que se define em oposição a ela; [...] que ela se identifique contra si mesma” (FETTERLEY, 1978, p. xii)<sup>9</sup>. Afinal, “agora, o que está em jogo é não apenas se nós devemos falar sobre estupro ou não, mas *como* nós falamos sobre estupro e com qual finalidade” (THOMPSON; GUNNE, 2010, p. 3) e esta é uma história que precisa ser contada, desde suas mais imprevistas articulações.

## Referências

- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRASIL, Decreto no 847, 11 de outubro de 1890. *Código Penal dos Estados Unidos do Brasil*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1851-1899/D847.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D847.htm). Acesso em: 1 ago. 2020.
- BRASIL, Lei no 11.106, 28 de março de 2005. *Código Penal*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2005/L11106.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/L11106.htm). Acesso em: 1 ago. 2020.

8. “[...] graphic representation of sexual violence constitutes what some feminists see as a second violation” (GUNNE; THOMPSON, 2010, p. 2).
9. “[...] with a selfhood that defines itself in opposition to her; [...] to identify against herself” (FETTERLEY, 1978, p. xii, tradução livre).

- CATTY, Jocelyn. *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England: Unbridled Speech*. England: Palgrave Macmillan, 2011.
- CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social e Cultura, 2000.
- COBRA, Ercília Nogueira. *Virgindade inútil e anti-higiênica: novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens*. Paris: Societé D'Éditions Oeuvres des Maitres Célebres, 1927.
- ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FETTERLEY, Judith. *The Resisting Reader: a feminist approach to american fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- GUNNE, Sorcha; THOMPSON, Zöe B. Introduction: Feminism without borders: the potentials and pitfalls of retheorizing rape. In: GUNNE, Sorcha; THOMPSON, Zöe B. (Org.). *Feminism, Literature and Rape Narratives: violence and violation*. London: Routledge, 2010. p. 1-20.
- MARCUS, Sharon. Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention. In: BUTLER, Judith; SCOTT, Joan W (Org.). *Feminists Theorize the Political*. New York: Routledge, 1992.
- MILLET, Kate. *Sexual Politics*. 3. ed. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Ed. Moderna, 1984.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Introdução. In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p. 25-34.
- REZENDE, Beatriz. Apresentação: Em defesa de Clara dos Anjos. In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p. 9-24.
- RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, v. 34, n. 1, p. 18-30, 1972.
- SEGURADO, Milton Duarte. *Sedução: prática, processo e jurisprudência*. Vol. 23. Curitiba: Juruá, 1975.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WALKER, Garthine. Rereading Rape and Sexual Violence in Early Modern England. *Gender & History*, v. 10, n. 1, p. 1-25, 1998

## **Repressão e resistência: as figurações da cidade em *E se eu fosse puta*, de Amara Moira<sup>1</sup>**

Leandro Souza Borges Silva (UFBA)<sup>2</sup>

### **Considerações iniciais**

Ao abordar o fenômeno literário em suas implicações sociais, históricas e políticas, considera-se relevante enfatizar produções literárias em suas inerentes relações intersubjetivas, trazendo para a discussão imbricamentos entre atores sociais e os processos culturais envolvidos na expressão artística. Nesse sentido, ao privilegiar a cidade como espaço de significação, na qual os sujeitos se encontram em constante processo de construção, nota-se que representações do espaço urbano efetuadas na literatura supõem um interessante campo de indagação, considerando que encapamentos literários da urbe permitem compreender configurações específicas da cidade.

Enfocando o lócus urbano em seu potencial representativo, empreende-se uma análise que, ao também privilegiar o gênero autobiográfico, possibilita pensar em contundentes representações autobiográficas da metrópole. Partindo do pressuposto de que o cenário da literatura brasileira contemporânea é essencialmente urbano (DALCASTAGNÈ, 2003), considera-se que a obra literária em questão é importante e passível de análise por enunciar perspectivas advindas de contextos espacialmente segregados, possibilitando

1. Esse artigo é uma síntese e recorte da pesquisa intitulada 'Narrativas de si na cidade: O espaço urbano periférico em Amara Moira e Geovani Martins', pesquisa de mestrado inserida no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações (PPGL), da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), sob orientação do professor dr. Ricardo Oliveira de Freitas (UNEB/UESC) E-mail: ricofrei@gmail.com
2. Doutorando em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações (PPGLLR), da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Graduado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas Literaturas e Língua Inglesa e suas Literaturas, também pela UESC. E-mail: leandroborges@hot-mail.com

notações que reforcem as políticas identitárias em tempos de crescente ascensão de discursos excludentes.

Amparando-se nessa premissa conceitual, essa discussão tem como objetivo analisar de que maneira o espaço urbano é representado em *E se eu fosse puta* (2016), relato autobiográfico escrito por Amara Moira. Ao intentar articular preceitos acerca de escritas de si e cidade, são mobilizados conceitos apropriados à análise do corpus literário em questão. Nessa direção, ao fundamentar-se em pesquisa bibliográfica – reunião, leitura, pesquisa, fichamento, compreensão e análise de textos teóricos e literários – são privilegiados as postulações de Espaço Biográfico, de Leonor Arfuch (2010) e Espaço Urbano, discutida por Renato Cordeiro Gomes (1999) e Sandra Jatahy Pesavento (2002), que compreende a apropriação da urbe como prática articulatória de signos, na qual identidades sociais culturalmente construídas encontram-se em constante processo de significação.

Enquanto expressão literária que tematiza realidades e vivências de sujeitos sexualmente dissidentes, é pertinente também problematizar a narrativa de Moira por meio dos enfoques concernentes aos estudos de gênero, notabilizando a discussão proposta por Judith Butler (2003), Guacira Lopes Louro (2004) e Berenice Bento (2006). Dessa maneira, ao estabelecer relações entre espaço biográfico e espaço urbano, enfoca-se os relatos presentes em *E se eu fosse puta* considerando relevante destacar perspectivas a contrapelo, com vias a problematizar, por meio da abordagem literária, a democratização dos espaços e o diálogo com alteridades sexualmente dissidentes. A dimensão hipotética é constar, portanto, que o espaço urbano, ao se estabelecer como lugar conflitante e repressivo para as travestis, também se efetua como espaço de resistência e legitimação identitária. A figura autoral de Moira, nesse viés, é fator condicionante na compreensão dos processos de segregação imputados àqueles que fogem às normas sexuais prescritas e historicamente cristalizadas.

Em reflexões anteriores, havia concebido a escrita de Amara Moira sob o crivo da literatura homoerótica, abordagem não tão apropriada à subjetividade vivencial e escritural da autora. A expressão trans, seja através da literatura ou de outras artes, legitima sua constituição fronteiriça para além de construções identitárias essencialistas, abarcando tonalidades interseccionais que primam

pelo diverso, pela alteridade. É, pois, considerando essas outridades e dissidências sexuais, que concebemos *E se eu fosse puta* pelo prisma da teoria *queer* (*cuir*), dos estudos transviados e das configurações transviadas na literatura.

A premissa de configurações transviadas (MITIDIÉRI; CAMARGO; LIMA, 2020) possibilita efetuar uma abordagem mais abrangente acerca da obra de Moira, considerando que o termo transviado é mais adequado à subjetividade travesti e demais sexualidades dissidentes subalternizadas. Esse tipo de escrito, entendido também sob o viés patológico, não foi legitimado, pois os críticos conservadores “optaram por reconhecê-lo como inapto a receber tratamento sério, muitos consideraram os textos que o comportavam apelativos, sem conteúdo ou marginais, assim como suas personagens e seus amores” (MITIDIÉRI; CAMARGO; LIMA, 2020, p. 301).

### ***E se eu fosse puta:***

#### **Uma representação autobiográfica da cidade conflitante**

Relato autobiográfico que escapa às formas tradicionais, *E se eu fosse puta* (2016), que em recente republicação adotou um título mais ambíguo, mais provocante: *E se eu fosse pura* (2018), se estabelece enquanto narrativa íntima que descreve o cotidiano de Amara Moira enquanto travesti e prostituta, efetivando notáveis visões acerca das incongruências sociais que se pautam na cidade e nos espaços periféricos. Em sendo narrativa íntima, os capítulos anunciam momentos singulares na construção subjetiva da escritora, os processos de transformação corporal e suas iniciais experiências na prostituição. Ao escancarar os bastidores das relações suburbanas, a autora desvela as malhas de uma organização social que relega sexualidades dissidentes às periferias e cantos da urbe, atuando em favor da manutenção da heterossexualidade predominante.

Ao contrapor-se à cristalização dos gêneros e sexualidades, Amara Moira legitima uma escrita destacadamente transgressora, desvelando as malhas de uma sociedade transfóbica e heteronormativa. A descrição das noites nas ruas, das humilhações sofridas e os abusos sofridos em mãos dos clientes é intercalada com a exposição de momentos de intenso prazer nas vielas, cantos e centros da cidade, por onde a autora pauta suas realizações e conquistas. A

cidade, nesse aspecto, é sempre representada em suas tonalidades ambivalentes: lugar da repressão, mas também espaço da resistência e da legitimação, pois é através de suas performances no espaço público que as travestis certificam suas subjetividades, onde são desejadas e procuradas. Nota-se, além disso, que a discussão pertinente em *E se eu fosse puta* rasura, de forma significativa, a aparente hegemonia de discursos cisheteronormativos, tendo em vista que a autora salienta as contradições sociais.

Dessas ambivalências, a autora destaca as ações de indivíduos que, ao repudiar corpos dissidentes durante o dia e nos centros da cidade, recorrem a esses corpos nas periferias, longe dos olhares sociais perscrutadores. Nesse viés, a escritora e ativista putafeminista Amara Moira se reconhece como travesti e professora, sendo também doutora pela Universidade de Campinas (Unicamp). Ao se engajar em favor da legalização da prostituição, ela tem assumido importante posicionamento crítico em relação a questões sociais, combatendo o machismo, a homofobia e outras formas de discriminação. De linguagem sincera, sua obra denuncia o preconceito e a discriminação contra travestis, escancarando as facetas de uma estrutura social extremamente repressora e violenta em relação às sexualidades dissidentes.

Em sendo narrativa autobiográfica que se intercala com outras modalidades de expressão literária, concebe-se a escrita de Moira como pertencente ao espaço biográfico. Leonor Arfuch (2010) define o espaço biográfico enquanto instância permeada pela multiplicidade de gêneros e plataformas. O espaço biográfico, assim, é entendido como uma área que abrange narrativas diversas, de modo que gêneros biográficos cristalizados, a exemplo das confissões, autobiografias, memórias e diários íntimos manifestam-se em outras modalidades de comunicação. Com esse entendimento, torna-se plausível abordar *E se eu fosse puta* não apenas enquanto obra autobiográfica, mas enquanto texto que está inserido no espaço biográfico contemporâneo, cujo campo abrange variadas esferas de comunicação:

O espaço biográfico assim entendido – confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa – supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional,

sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas de comunicação e da ação. (ARFUCH, 2010, p. 59).

É nesta dimensão relacional que se ampara a abrangência do espaço biográfico, alargando os campos de análise para outros horizontes. A interatividade temática do espaço biográfico corrobora com a concepção multimodal desse espaço, tendo em vista que sua dimensão relacional possibilita conceber as diversas formas biográficas em suas diferentes esferas de veiculação. Dessa maneira, ao elaborar esse conceito, a teórica argentina Leonor Arfuch aborda as formas biográficas em seus fatores relacionais, transdisciplinares e multimodais. Conceber a obra de Amara Moira como pertencente a esse espaço implica reconhecer sua dimensão híbrida, não-linear e relacional, considerando a expressão autobiográfica em suas pujantes possibilidades de abordagem. Ao aglutinar elementos narrativos, poéticos e cartunescos, os escritos de *E se eu fosse puta* apresentam aspectos autobiográficos típicos dos gêneros diário íntimo, memórias e relatos de vida, sendo passíveis de serem inseridos no espaço biográfico.

Entender como a cidade é representada por meio das escritas de si, além de demandar considerações conceituais acerca do espaço biográfico, requer também fundamentação sobre o espaço urbano, aqui concebido em sua dimensão plurissignificante. A urbe, assim, se estabelece como área transpassada por subjetividades heterogêneas, dentre os quais os inadaptados, camadas segregadas nas margens e periferias que, para Renato Cordeiro Gomes (2008), resistem à atrofia da experiência, insurgindo-se contra a segregação imposta, de forma a atuar em favor da democratização dos espaços. Composta de espaços privados e públicos, a cidade se concretiza por entre as ruas, bairros, vielas, avenidas, cruzamentos, vias e becos. No entendimento de Regina Dalcastagnè, “Nossas cidades literárias são feitas, na verdade, de muitas ausências: mulheres, pobres [...], velhos, crianças, estão todos de algum modo excluídos das ruas e contornos urbanos que se delineiam nos textos contemporâneos” (2003, p. 49-50).

Para Sandra Jatthy Pesavento (p. 13), “a literatura tem, ao longo do tempo, produzido representações sobre o urbano, que traduzem não só as transformações do espaço como as sensibilidades e sociabilidades dos seus agentes”. Ainda segundo a autora:

tal postura implica entender a cidade como uma articulação de signos que compõem uma identidade social e culturalmente construída. A cidade, pensada e formulada no imaginário, é o “reflexo” não-mimético de uma cidade física, com seu traçado urbano e sua complexidade social, que se interroga no espelho. Mas uma formulação identitária da cidade é, fundamentalmente, resposta a perguntas, inquietações e desejos. Significa, sobretudo, que a cidade é formulada como problema e é pensada e expressa como discurso e como imagem (PESAVENTO, 2002, p. 158, grifo da autora).

Ao tematizar a cidade por meio do olhar histórico, as premissas da autora possibilitam conceber as complexidades do espaço urbano, tendo em vista o reconhecimento da dimensão representativa da urbe em suas diferentes configurações. Nesse contexto, para Renato Cordeiro Gomes (1999, p. 19), nota-se, nas grandes cidades, “o dramático contraste da sociedade, de suas tensões e de seus conflitos: a extrema pobreza e a extrema riqueza.” Assim, a metrópole é entendida como lugar dos conflitos e disparidades sociais, na qual são percebidas divisão e segregação dos espaços, bem como suas implicações com frequentes casos de discriminação, violência, preconceito e racismo. Ao endossar que é na cidade onde se verifica “a agudização das contradições e desigualdades internas das cidades” (1999, p. 21), Gomes compreende o espaço urbano enquanto território transpassado por instâncias antagônicas e confluentes, de modo que os espaços são construídos e significados por meio de práticas humanas e atos cotidianos.

Nesse sentido, problematizar as possíveis representações da cidade em *E se eu fosse puta* implica entender a dimensão conflituosa do espaço urbano e suas inerentes configurações sociais. Pesavento, inclusive, reforça: “os relatos literários nos colocam diante das cenas urbanas que reconstituem uma possibilidade de existência do social, expressando as forças em luta, os projetos realizados e as propostas vencidas [...]” (2002, p. 14). Assim, nota-se que Amara Moira, em sua narrativa, transgrede as normas para legitimar uma escrita destacadamente subversiva, pois a autora se corporifica na obra e se permite desnudar em uma escrita transgressora.

No livro, as vielas, ruas e becos se constituem principal cenário na qual a autora expressa os prazeres e perigos de seu dia a dia como travesti e prostituta. Sua experiência individual, assim, aponta para vivências coletivas em comum, possibilitando pensar a configuração

da cidade não apenas sob uma ótica pessoal, mas grupal. No relatos presentes em *E se eu fosse puta*, a presença da cidade se firma de maneira explícita, quando a autora descreve suas experiências na cidade, e de forma implícita, pois a prostituição das travestis, pela sua condição subalterna, se estabelece predominantemente a partir das ruas e esquinas, conforme exemplifica o trecho a seguir:

Não havia luz, só cheiro ali no mato, o matel, e as muitas, muitas camisinhas usadas pelo chão fazendo *clep* à medida que caminhávamos atrás dum cantinho vazio, eu de salto pisando a terra, ele empurrando a moto. Não havia luz, mas assim que ele abaixou a cueca houve cheiro, o de suor, de homem, me invadindo as narinas, dando água na boca. É ali que a gente trabalha, todas, todas, no escurinho onde der, atrás do abacateiro, ou dentro do carro do cliente quando há carro, ou no quarto do motel, pensão, se se dispõem a pagar a mais. (MOIRA, 2016, p. 19).

Enquanto grupo relegado às margens, as travestis se veem forçadas a trabalhar e expressar sua sexualidade de maneira clandestina, nos becos escuros e periferias da metrópole. No trecho, a condição precária de trabalho evidencia a marginalização da prostituição, de modo que o termo “matel” suscita tanto a ideia de mato – espaço abandonado – e motel – lugar reservado, íntimo –, de modo que essa síntese notabiliza um processo de resignificação do espaço urbano. Os relatos da autora, quando põem em foco a rua como território do conflito, envia notáveis perspectivas autobiográficas do urbano. Por esse viés, ao se debruçar numa narrativa íntima e reivindicar democratização dos espaços, Amara Moira apresenta ao público uma expressão literária transviada socialmente engajada, incentivando “grupos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais) a transformarem a orientação sexual em bandeira de militância política” (MARTINS, 2010, p. 248).

Os elementos autobiográficos em *E se eu fosse puta* apontam para relevantes questões sobre a segregação socioespacial imputada às sexualidades transgressoras, que aparta corpos dissidentes para ambientes estigmatizados, excluídos e subalternos. Em sua narrativa, a autora legitima seu corpo dissidente e desafia as normas pré-estabelecidas, mesmo que tenha que sofrer por isso. O corpo, nesse sentido, se efetua instância discursiva que significa subjetividades, conforme defende Judith Butler (2003) ao tematizar as fronteiras do corpo em

suas potencialidades transgressivas. Considerando essa premissa, percebe-se que as travestis são negadas e repudiadas nos centros da urbe, ao mesmo tempo que são desejadas nos cantos e periferias:

Travadérrima, medo de deixar quem quer que fosse se acercar de mim, mas, quando visitava as amigas na batalha, não tinha jeito, chuva de quanto você cobra, quero você, gostosa, só me diga o preço. Homens. Ali era permitido desejar meu corpo, ali, somente ali, onde esses que me desejavam eram não mais que sombras. As mais vividas, na batalha todas, começam a me atihar pra fazer a rua, ganhar o aqüé, grana, pra ficar rica. (MOIRA, 2016, p. 31).

O trecho acima permite inferir que, em determinadas localidades, o corpo da travesti é desejado, enquanto que, em outros espaços, elas são repudiadas. Essa constatação atesta a presença de normas sociais que reservam aos sujeitos específicos lugares de circulação. Às travestis, são selecionados específicos lugares de circulação na qual elas podem ser desejadas, de forma que, por outro, lhes são negados outros espaços. Ao reservar espaços periféricos às pessoas sexualmente dissidentes, são efetuados processos de subalternização das travestis, estratégia que assegura as prescrições heteronormativas vigentes. Em sua narrativa desvolta e mordaz, Moira desvela as malhas de uma organização social contraditória, deixando claro que, em espaços distintos, os corpos das travestis são explicitamente desejados e buscados. Caminhar pela urbe, nesse sentido, implica não apenas atividade profissional, mas também legitimação, tendo em vista que, para autenticar suas performances, as travestis desafiam e subvertem os espaços, ultrapassando as fronteiras que intentam cercear sua circulação. Em determinada passagem, a autora expressa as inseguranças e medos ao caminhar pela cidade:

Gosto de andar por aí de cabeça baixa, sem ter que enfrentar olhares e imaginar o que estão pensando ao me ver. Se as pessoas riem, faço todo um esforço para acreditar que deve ser por piada ou coisa engraçada que lhes ocorreu. Me ponho num mundinho cor-de-rosa sempre, um que me proteja. Não olho, não retribuo olhares, passo alheia a tudo o que me envolve. E eu realmente consigo acreditar, na maioria das vezes, que essas irrupções de riso ou giros abruptos de cabeça não têm relação comigo: há sempre uma justificativa que me surja rápido, à qual me agarro sem nem precisar de esforço. Mas tem vezes que a sincronia da minha

passagem com esse riso soa estranha demais, me deixa insegura, agride. (MOIRA, 2016, p. 29).

Percebe-se que andar na cidade supõe ficar vulnerável ao repúdio social comumente praticado por indivíduos que negam sexualidades divergentes. Assim, caminhar pela urbe significa, para a travesti, um ato sempre desafiador e imprevisível. Dessa maneira, “a travesti sendo identificada como anormal, um monstro, passa a ser indejada, uma ameaça à ordem, à moral e aos bons costumes, sendo vítima de violência de diversas formas, física, verbal e/ou psicológica” (ANDRADE, 2012, p. 114). Nessa passagem, a introspecção da autora se efetiva como ação de defesa às formas de coação, pois ela se recusa a acreditar na discriminação que lhe é dirigida e continua por circular nos espaços, de forma a assegurar sua performance pública.

Nesse contexto, o espaço urbano se presentifica nos relatos de Amara Moira quando a escritora evidencia uma estruturação espacial que restringe corpos considerados abjetos às periferias:

Os espaços, do ponto de vista relacional, formam uma grade densa e complexa que impede ou dificulta que os grupos dissonantes da sexualidade hegemônica produzam seus próprios discursos espaciais, os quais são permitidos apenas em algumas circunstâncias específicas. Assim, o espaço discursivo travesti, entendido como uma trama de ações que possuem significados que são lidos e interpretados por outros grupos, é constantemente interditado. (SILVA, 2013, p. 158).

Tal interdição, quando imputada às sexualidades dissidentes, se instaura como estratégia que perpetua normas cristalizadas e hegemônicas, reforçando perspectivas que subalternizam expressões não consonantes com o prisma heterossexual. De acordo com Guacira Lopes Louro (2004), os indivíduos que rompem com as fronteiras da sexualidade, como as travestis, “Provavelmente serão rotulados (e isolados) como “minorias”. Talvez sejam suportados, desde que encontrem seus guetos e permaneçam circulando nesses espaços restritos” (p. 87). No entendimento da autora, essas minorias, vistas como ocupadoras ilegais de territórios, se constituem subjetividades clandestinas, de modo que o espaço de circulação e expressão dessas camadas é constantemente interditado. Ainda, segundo Berenice Bento (2006), as instituições sociais (re)produzem táticas

de opressão desses sujeitos, utilizando-se da exposição, de insultos e do ocultamento como forma de deslegitimar indivíduos que divergem do padrão sexual binário.

Assim, ao tematizar as representações da cidade empreendidas nas narrativas autobiográficas presentes em *E se eu fosse puta*, são consideradas as relações entre espaço biográfico e espaço urbano, instâncias que se complementam nessa discussão, possibilitando pensar em possíveis autobiografias urbanas. Nos relatos de Moira, portanto, nota-se que a cidade é representada enquanto lugar da opressão, onde as travestis sofrem diversos tipos de violência, mas também local de legitimação, por meio da qual sexualidades dissidentes validam seus corpos e existências:

Porém contudo todavia travesti tá aí, puta também e a gente tá um tanto cansada de ser jogada pra debaixo do tapete: vão querer continuar fingindo que a gente não existe, que isso aí não é a vida que existe pra nós? Sento, laminto e choro, não deu, não vai dar. O pai de família respeitável que atendo na zona acha um barato papar a mim por dindim poquim, o fim da picada eu contar a historinha pra deus e o mundo. (MOIRA, 2016, p. 113).

Compartilhar experiências e vivências enquanto travesti e prostituta, no entendimento da autora, significa assumir posicionamento combativo perante uma organização social que segrega, violenta e mutila sujeitos discordantes da norma cisheterossexual vigente. Por meio de sua escrita íntima, a autora elabora contundentes visões do espaço urbano, permitindo compreender a cidade e suas inerentes configurações sociais. Lúcio Kowarick (2007) afirma que é na cidade que os sujeitos “[...] se estruturam em interesses diversos e, por vezes, antagônicos que procuram mobilizar forças para levar adiante suas reivindicações (politics)” (p. 203). Portanto, ao endossar que a ocupação dos espaços da cidade é eminentemente política, Kowarick enviesa notáveis apontamentos acerca dos embates na urbe, permitindo reconhecer os escritos de Amara Moira também como material resultante de forças que se mobilizam e reivindicam democratização dos espaços. Em *E se eu fosse puta*, percebe-se, portanto, que “De um corpo despotencializado e fraco, surge um corpo empoderado, forte, guerreiro e reivindicador de direitos, que participa das esferas de poder [...]” (PERES; TOLEDO, 2011, p. 271).

A autora, por meio de sua escrita, explora as formas de combate e enfrentamento possíveis, possibilitando compreender as estratégias de resistência e legitimação identitária empreendidas pelas travestis. No entendimento de Peres e Toledo (idem), a população trans descobre [...] “nas ações do coletivo a possibilidade de um tratamento de respeito e cidadania”, de forma que a união grupal dessas camadas se estabelece como maneira de resistir aos processos de subalternização. Nesse sentido, no livro, a autora expõe importantes questionamentos, colocando-se como subjetividade não apenas individual, mas coletiva:

Quem se permite sentir atração por nós, nossos corpos, existências? T-lovers, travequeiros, fetichistas, gente que só assume nos desejar na calada da noite, longe dos olhares públicos, gente que só consegue nos ver como aberrações. É necessário “desconstruir-se” para ser capaz de gostar de gente como nós, é necessário coragem pra nos tratar como gente. (MOIRA, 2016, p. 187).

Ao pautar suas vivências pessoais sob o viés grupal, Moira estabelece um relato autobiográfico que não diz respeito somente à sua trajetória, mas reverbera sentidos que referenciam um coletivo historicamente marginalizado. Não se pretende afirmar que a experiência íntima da escritora seja concebida como modelo único e universal, porém intenta-se endossar que seu cotidiano na cidade enquanto travesti e prostituta aponta dilemas, desafios e realidades comumente presenciados por sexualidades dissidentes. Nesse trecho, a escritora escancara os processos de marginalização que restringem os lugares onde as travestis podem ser desejadas, enquanto negam demais espaços de circulação. Essas estratégias de segregação possibilitam notar a contradição da norma heteronormativa que, em favor de valores cristalizados e excludentes, permite a expressão sexualmente dissidente afastada dos olhares perscrutadores que reiteram os padrões de gênero.

As relações entre espaço biográfico e espaço urbano, portanto, podem ser percebidas na obra de Moira quando sua escrita autobiográfica estabelece notáveis apontamentos acerca das contradições e configurações desiguais na cidade. Nesse entendimento, ao pautar o espaço biográfico em sua dimensão multimodal e transdisciplinar, Arfuch (2010) incorpora diversos elementos expressivos no crivo (auto)biográfico, dentre os quais se insere *E se eu fosse puta*

que, mesmo não sendo uma autobiografia aos moldes tradicionais, se efetiva como escrita de si entrecruzada a outros elementos de expressão literária. A presença do espaço urbano, quando não de forma implícita, se firma durante toda a narrativa, possibilitando entender a cidade em sua feição repressiva e legitimadora:

Ele suava frio segurando minha mão em plena rua deserta, iniciativa dele, só nós dois e uns poucos carros. Era nítido que queria mostrar pro mundo que eu tinha dono, mas de qualquer forma só consegui fazê-lo ali, quando já não havia quem visse. Fiquei lisonjeada, é claro, e lembrei de como eu mesma me senti a primeira vez que fui ao shopping com minha namorada travesti, nos idos dos meus 17, 18 anos [...], eu ainda um menino bobão, desde sempre bissexual, querendo-não-querendo que vissem. Me diverti vendo aquelas angústias não ditas, dele mas também tão minhas, eu agora assumindo o papel de “pessoa com quem não se deve ser visto”. Será que desde a rodoviária ele queria agarrar minha mão, andar de mãos dadas? Se sim, a coragem suprema só veio quando chegamos à tal rua dos hoteizinhos, quando não havia na rua mais que esses dois bocós, ele e eu. Gostei mesmo assim. (MOIRA, 2016, p. 53).

Nesse trecho, nota-se a dimensão repressiva do espaço urbano quando Amara Moira demonstra insegurança ao suspeitar que seu parceiro, ao caminhar com ela, apenas assume publicamente sua companhia numa rua vazia, afastada dos olhares perscrutadores. Entretanto, esse espaço também possui dimensão legitimadora, pois a rua figura como lugar de validação e autenticação da subjetividade travesti. Ao permitir-se em companhia pública com a autora, o cliente a reconhece em sua constituição corporal e identitária. Além disso, por meio de sua expressão literária, Moira endossa que, apesar da constante opressão que essas camadas sofrem, sempre há possibilidades para acolhimento, partilha, troca e união de forças:

E tem vezes que, nessa insegurança, surge alguém que gosta de mim, e de quem gosto, pra perguntar como é que aguento, como é que eu deixo e não vou lá cuspir na cara do infeliz. Como é que eu aguento é assim, fazendo a pêssega. Porque se eu percebo o que se passa ao redor, a forma como me olham, o quanto a minha figura não faz sentido, aí é me trancar no quarto e chorar. Como ontem. E é então que me pego fantasiando os dias em que fui visitar amigas putas e tive uns momentos de última bolacha do pacote, homens me assediando abertamente, querendo saber meu preço, querendo

com volúpia nos olhos conversar comigo, me paquerar, cantar, seduzir. Nunca cedi a essas abordagens toscas, asquerosas, mas confesso que elas sempre me causavam sorrisos, acabavam fazendo com que eu me sentisse bela. Objeto de desejo lá, de riso aqui, mero objeto em ambas as situações, mas lá pelo menos me põem num pedestal, digna de admiração e desejo. (MOIRA, 2016, p. 29).

Ao relatar as antagonísticas formas de tratamento nos lugares periféricos e centrais, a escritora ressalta o repúdio que lhe é dirigido em locais formais, diferentemente da boa recepção e reconhecimento que obtém nas margens, nos espaços onde ela é admirada, desejada e aceita. Percebe-se, assim, que as travestis, em muitos casos, são socialmente aceitas em contexto de prostituição, onde são reconhecidas e cobiçadas em sua corporeidade. A prostituição e o espaço periférico, dessa forma, permitem sociabilidade, relações e trocas na qual esses sujeitos validam suas identidades. Nota-se que as travestis, mesmo que se ressintam com a segregação e a objetificação dos seus corpos, efetuam processos de reapropriação dos lugares, atribuindo novas significações à metrópole.

Assim, por meio da subversão e do apoio mútuo, essa camada se firma nos espaços e empreende importantes estratégias de resistência. De acordo com Preciado (2017, p. 11): “A produção de sujeitos desviados na modernidade é inseparável da modificação do tecido urbano, da fabricação de arquiteturas políticas específicas nas quais esses sujeitos circulam, se adaptam e resistem à normalização” Nesse sentido, ao atribuir feição reivindicativa, plural e diversa ao espaço urbano, as travestis resistem às prescrições e mecanismos que tentam deslegitimá-las e modificam o cenário da cidade.

## **Considerações Finais**

Ao se inscrever numa obra socialmente engajada, Amara Moira, em *E se eu fosse puta*, corrobora com as premissas de Silva (2012), ao ressaltar que esses indivíduos “existem, que formam uma parcela da população, que têm direito, que reivindicam o seu “lugar ao sol” como qualquer cidadão, sujeito cultural, ator social” (p. 101). O espaço biográfico, assim, se efetiva em toda obra, pois os relatos da autora são autobiográficos. Além disso, o espaço urbano se estabelece na narrativa de forma implícita e explícita, haja vista que o cotidiano das

travestis é transpassado pelas trocas e relações na cidade, lugar de socialização e trabalho.

A apropriação dos espaços significa autenticação de subjetividades excluídas, atribuindo protagonismo às travestis, compreendidas também enquanto agentes sociais e culturais. No livro, a ocupação do espaço urbano se efetua como estratégia de reterritorialização da cidade, de modo que a autora, por meio de sua escrita autobiográfica, reverbera as experiências das travestis e estiliza notáveis representações da metrópole. Em *E se eu fosse puta*, portanto, os lugares são ocupados como forma de legitimação das identidades marginalizadas, de forma que subjetividades trans se apropriam e ressignificam a cidade, a fim de validar suas vivências.

## Referências

- ANDRADE, Luma Nogueira. *Travestis na escola: Assujeitamento e resistência à ordem normativa*, 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro, Garamond, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 33-53, 2003.
- GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema, *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, 1999.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- KOWARICK, Lúcio. Áreas centrais de São Paulo: dinamismo econômico, pobreza e políticas. *Lua Nova*, São Paulo, n. 70, p. 171-211, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MARTINS, Ferdinando. *Cenas Paralelas: Do Arcaico ao Pós-moderno*

- nas Representações do Gay no Teatro Brasileiro Contemporâneo. IN: COSTA, Horácio. *Retratos do Brasil Homossexual: Fronteiras, Subjetividades e Desejos*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo Editora, 2016.
- PERES, William Siqueira; TOLEDO, Livia Gonsalves. Dissidências Existenciais de Gênero: resistências e enfrentamentos ao biopoder. *Revista Psicologia Política*, São Paulo, v. 11, n. 22, 2011, p. 261-277.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- PRECIADO, Paul B. Cartografias Queer: O Flâneur Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia “Zorra” com Annie Sprinkle, *Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, 2017.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A história da literatura brasileira e a literatura gay: aspectos estéticos e políticos. *Revista Leitura*, Maceió, n. 49, p. 83-108, 2012.
- SILVA, Joseli Maria. Espaço interdito e a experiência urbana travesti. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JUNIOR, Alides Baptista. *Geografias Malditas: corpos, sexualidades e espaços*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2013, p. 143-182.

## **As cores profundas dos cativeiros sociais, de Helena Parente Cunha**

Letícia Mendes Perez Reche (UFRGS)<sup>1</sup>

### **As mulheres e os cativeiros sociais**

A literatura produzida pela autora baiana Helena Parente Cunha é carregada de sensibilidade, ao conduzir os leitores por temas considerados tabus para a sociedade brasileira. Pesquisei a escrita da autora desde 2016, tendo trabalhado, diretamente, primeiro com o romance *Mulher no espelho* (1983) e, na sequência, já encantada pela forma poética de fazer eclodir o que está escondido nas sombras da sociedade, escolhi seu segundo romance *As doze cores do vermelho* (1998) como objeto da minha pesquisa no mestrado.

Nessa narrativa, situada nas décadas de 1960/1970, há cinco mulheres, amigas desde a infância, que compõem uma grande teia feminina, sólida, porém, repleta de pequenas fissuras. O elo principal que une a todas são as violências de variados tipos, pelos quais elas unem forças para lutar contra, agindo ao seu próprio modo dentro de seus universos particulares. Cada uma dessas mulheres apresenta uma característica marcante que a aprisiona dentro de regras, preconceitos, tabus, dores e violências que variam entre violência física, psicológica e simbólica.

Para analisar essas personagens foi selecionada a teoria que desenvolve a doutora em Antropologia Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2005)<sup>2</sup>, sobre os cativeiros das mulheres, ficando claro para mim que havia um diálogo potente entre os textos das duas escritoras contemporâneas: as múltiplas violências vividas pelas mulheres

1. Mestranda em Teoria, Crítica e Comparatismo Literário (UFRGS), graduada em Licenciatura em Letras (UFRGS). Atua como professora nomeada da rede municipal de educação de Gravataí-RS e é professora voluntária de Literatura no Pré-vestibular Popular Dandara dos Palmares, em Porto Alegre-RS.
2. Não há tradução da obra para a língua portuguesa, as citações foram livremente traduzidas.

ficcionais e não ficcionais e os espaços de opressão que conectam a Literatura e a Antropologia.

As personagens femininas do romance de Helena Parente Cunha foram divididas e alocadas de acordo com suas características nos cinco cativeiros socioculturais descritos por Lagarde: as Madresposas, as freiras, as putas, as presas e as loucas. A antropóloga define que cativoiro é:

a categoria antropológica que sintetiza o fato cultural que define o estado das mulheres no mundo patriarcal: se concretiza politicamente na relação específica das mulheres com o poder e se caracteriza pela privação da liberdade. As mulheres estão cativas porque foram privadas de autonomia, de independência para viver, do governo sobre si mesmas, da possibilidade de escolher, e da capacidade de decidir. (LAGARDE, 2005, p.151)

São muitos os cativeiros socioculturais existentes na sociedade, em que os indivíduos, detentores de alguma forma de poder superior, submetem o outro, este tendo suas perspectivas cerceadas. Alguns exemplos possíveis dessa relação são o poder de uma determinada camada econômica sobre a outra, religiões, orientação sexual, questões raciais, nacionalidades privilegiadas, atividades intelectuais ou profissões de maior prestígio sobre as atividades manuais, entre outras tantas demonstrações de superioridade social que assolam sujeitos que, a nível individual, não conseguem escapar de seus alçozes dos círculos familiares, religiosos, profissionais ou políticos, sendo forçados a sucumbir dentro de um círculo fechado de impossibilidades. Marcela Lagarde (2005) explicita os caminhos por onde passam os poderes de quem está no controle: “Na nossa sociedade, a norma hegemônica da liberdade é classista e patriarcal: burguesa, machista, heterossexual, heteroerótica e misógina” (LAGARDE, 1989, p. 152).

Dessa forma, sendo os cativeiros imposições sociais que limitam a existência do outro, as mulheres são, sem dúvida, as mais aprisionadas, partindo do ponto em que desde o nascimento são traçados seus cativeiros advindos do núcleo familiar, muitas vezes gerados pelas próprias mães que aprenderam essa noção de mundo e perpetuam a ordem tradicional. Assim, há um grande cativoiro inicial da mulher e, com o movimento do tempo, há a bifurcação em diversos subcativoiros que agravam ainda mais os dissabores da retenção de autonomia cruzando toda sua existência.

Lagarde (2005) especifica seus estudos em cinco cativos femininos e os espaços onde frequentemente estão destinados a ocorrer: a) *As mães solteiras* cativas à maternidade e conjugalidade dentro dos lares; b) *as freiras* cativas ao tabu da sexualidade na vida religiosa dentro dos conventos; c) *as prostitutas* cativas à sexualidade destinada ao prazer alheio dentro dos prostíbulos; d) *as presas* cativas ao delito e ao mal, pela lei, dentro das prisões e presídios; e) *as loucas* cativas de sua loucura de gênero, da racionalidade, dentro dos hospitais psiquiátricos.

Em minha pesquisa, tenho como objetivo analisar as personagens femininas da obra *As doze cores do vermelho* (1998) a partir da perspectiva das diferentes violências enfrentadas no universo ficcional do romance que se apresentam como um modo de performar a sociedade patriarcal brasileira. Neste artigo, realizei um recorte tendo o objetivo de analisar apenas os cativos das duas personagens que se enquadram como as *mães solteiras* e as *freiras*, suas semelhanças e diferenças.

### **As mulheres que pensam e escrevem sobre as vivências das mulheres**

Duas escritoras contemporâneas, de diferentes nacionalidades, têm como norte para suas reflexões as dores femininas advindas das múltiplas violências, expõem as chagas das mulheres que, independentemente das territorialidades e camadas sociais, amargam narrativas semelhantes. Uma compreende essas vivências através da Literatura e a outra através da Antropologia.

Helena Parente Cunha é soteropolitana, nasceu em 1930 e seguiu o caminho das línguas e literatura formando-se em Letras Neolatinas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1952. Prosseguiu os estudos na mesma área de formação em território nacional e italiano, trabalhando também como tradutora. Atuou como docente do curso de graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), de 1976 até 1997, ano em que se aposentou como Professora Emérita. Helena manteve diferentes linhas de pesquisa desde o final da década de 1980, envolvendo a representação feminina na Literatura, mulheres escritoras e a literatura brasileira, gênero,

modernidade e pós-modernidade, violência simbólica e visão compartilhada, contando com uma vasta lista de publicações acadêmicas.

Desde então, é professora titular do Departamento de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da mesma universidade, atuando na linha de pesquisa “Literatura comparada e imaginários culturais”.

É possível percebermos uma problemática dentro do universo literário editorial quando Helena é bastante reconhecida no meio acadêmico nacional por seus textos teóricos e, no entanto, para a grande mídia, ou fora do estado da Bahia, seu nome não é largamente associado às criações em prosa e em verso. Inclusive, entre estudantes universitários, já houve hesitações em conversas informais sobre a possibilidade das obras *Mulher no Espelho* (1983) e *As doze cores do vermelho* (1998) serem publicações de uma autora homônima à professora universitária. Isso ocorre pelo próprio desconhecimento da produção literária de Helena somado ao grave apagamento das escritoras mulheres no mercado editorial e o evidente favorecimento na divulgação de diversos nomes de autores masculinos. Apesar disso, Helena Parente Cunha possui uma longa lista de obras publicadas, que se dividem entre romances (com traduções para o inglês e para o alemão), poemas, contos e ensaios de crítica literária.

Na Bahia, as obras da autora já foram requisitadas como parte das listas de leituras obrigatórias dos vestibulares de algumas universidades como da Universidade Estadual da Bahia (UNEB) e para o antigo vestibular da Universidade Federal da Bahia (UFBA) - antes de aderir ao ENEM. Sendo assim, há o estímulo para que os candidatos a estudantes universitários tenham contato com a escrita de Helena, especialmente sua poesia, que se destaca com a antologia poética *Além de estar* (2000), e por conta dessa indicação de leitura para as provas, a autora encontra-se entre os autores regionais mais procurados nas bibliotecas públicas do estado.

Marcela Lagarde y de Los Ríos é mexicana, natural da Cidade do México, nasceu em 1948, é etnóloga, professora e doutora em Antropologia e pesquisadora da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM).

Foi eleita deputada no Congresso Federal mexicano, trabalhando no cargo entre 2003 e 2006, principalmente em prol dos direitos das mulheres. Promulgou a lei do Femicídio no Código Penal Federal e da Lei Geral de Acesso das Mulheres a Uma Vida Livre de Violência.

Em 2012, foi selecionada para compor o Grupo Assessor da Sociedade Civil (GASC) da ONU, Mulheres pela América Latina e Caribe, ela e outras quatorze personalidades que são comprometidas com a luta pela igualdade de gênero e empoderamento das mulheres foram destacadas dentre 119 nomeações. Lagarde é um dos maiores nomes expoentes da luta feminista na América Latina, foi uma das primeiras pessoas a utilizar o termo “feminicídio” na língua espanhola (conceito usado pela primeira vez por Diana Russel em 1976) e, enquanto deputada, criou a Comissão Especial do Feminicídio para investigar assassinatos brutais de mulheres na Ciudad Juárez, no México, popularizando a nomenclatura no país e em tantos outros.

Já foi professora convidada por diversas universidades, governos e organizações feministas, além de já ter presidido a Rede de Pesquisadoras pela Vida e pela Liberdade das Mulheres e participante ativa de muitos outros projetos importantes no mesmo âmbito.

Dentre muitas aulas e palestras, estudos, escritas de obras completas e artigos da antropóloga, destacam-se *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y utopías* (2012), que reúne textos de diferentes épocas, e uma de suas obras principais, já citada aqui anteriormente, *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2005), que foi sua tese de doutorado, sendo metamorfoseada em livro a convite da própria universidade. Esse texto é muito bem embasado, permeado de detalhamentos sobre as nuances presentes na vida das mulheres a partir de muitas entrevistas sobre cativerios socioculturais em que estão inseridas. Segundo Lagarde (2005), foram mais de três edições dessa obra, além de reimpressões, distribuídas por diferentes cidades do mundo unindo esforços de mulheres que tentam espriar os conhecimentos que ampliam o olhar a respeito dos estudos de gênero, porém, permanece a sensação de que essas cópias foram invisibilizadas por conta do número de pessoas que ainda hoje a procuram e não encontram para aquisição, como dito por Lagarde no epílogo da quarta edição:

A edição se esgotou e veio a segunda, revisada e corrigida, que também se esgotou, e se fez a terceira. Hoje temos sua reimpressão. Incrível, mas certo. E é incrível pelas dificuldades de distribuição de um livro que “não se encontra” e tem sido levado de mala em mala, de cidade em cidade, de país em país, por mim e

por muitas viajantes que, por encomenda e gentileza, o tem trasladado. (LAGARDE, 2005, p. 867)

Ainda, como base para a minha pesquisa, utilizo o referencial teórico da crítica feminista, com autoras como Rosiska Darcy de Oliveira e Guacira Lopes Louro, tendo como suporte principal a teoria de Marcela Lagarde y de los Ríos para estabelecer as categorias de análise.

## Os matizes do vermelho

O romance *As doze cores do vermelho* (1998) foi publicado pela primeira vez em 1989 e sua segunda edição data de 1998. A autora demonstra toda sua ousadia, que já havia despontado em *Mulher no espelho* (1983) com a obra especular, ao apresentar uma estrutura narrativa única e muito original, podendo ser comparada a uma linguagem cinematográfica. Ao invés de trabalhar com capítulos convencionais, o livro conta com 48 módulos, cada um deles é formado por três faixas textuais de linhas curtas distribuídas em colunas denominadas “ângulos” que descem pelo comprimento da página.

Esses ângulos oferecem ao leitor a sensação de que está assistindo a um filme cujas cenas foram filmadas por diferentes perspectivas, pois a história não é narrada em uma linha temporal única. Os três ângulos de cada módulo retratam eventos ocorridos em três tempos diferentes: passado, presente e futuro da vida da protagonista. Na introdução intitulada “Antes de atravessar o arco-íris”, a autora comenta a estrutura “Esta é uma estória de simultaneidades, em três tempos e três vozes, num tecido que se estende e se desdobra nas três colunas de cada capítulo” (CUNHA, 1998, p.13)

O passado é retratado no primeiro ângulo, à esquerda das páginas. Nele, temos contato com a protagonista quando menininha e na adolescência, que tinha como sonho e objetivo de vida tornar-se pintora. O que foi vivido nesse período é narrado em primeira pessoa do singular. Em continuidade, o presente é alocado no segundo ângulo, que consta na coluna do meio, e o texto é escrito na segunda pessoa do singular discorrendo sobre a vida adulta da mulher casada e mãe de duas meninas. E as projeções para o futuro ocorrem no terceiro ângulo, a coluna da direita das páginas, na qual são apontadas, em terceira pessoa do singular, “ela”, as múltiplas possibilidades na

vida da protagonista. De acordo com a autora, no final da introdução, “Ao mesmo tempo em que cada coluna se relaciona indissolúvelmente com o todo, possui também vida própria e independente. Fragmentos e totalidade, instantâneos e fluxos de vida. Existir é juntar pedaços que permanecem e coexistem em dimensão uma e múltipla” (CUNHA, 1998, p.13).

Para além da disposição diferenciada da ordem narrativa, a obra é conduzida através do tema das artes plásticas: muitas cores são pinceladas na tela que é preenchida com a história da protagonista e suas amigas. Há a predominância dos tons de vermelho que representam o desejo e o prazer feminino e os tons de roxo que remetem às violências sofridas.

Nenhuma personagem tem nome próprio, todas são evocadas pelas cores de características físicas pessoais: a amiga loura, a amiga negra, a amiga de olhos verdes e a amiga de cabelos cor de fogo, sendo a protagonista a principal pintora e a ela não é atribuída nenhuma cor específica. Essa mulher surge como o grande elo de união desse círculo feminino.

### **O cativoiro das *madresposas***

A protagonista de *As doze cores do vermelho* (1998) foi criada na década de 1940 e começa a ter suas vivências de mulher adulta em 1960, época marcada por um forte conservadorismo da sociedade brasileira, especialmente no que concerne às questões femininas e das famílias. Havia a exigência cultural da preservação de uma moralidade extremamente conservadora, com o objetivo da manutenção da família “tradicional” brasileira, nomenclatura idealizada e bastante recuperada e repetida nos últimos cinco anos no país.

Ainda nos primeiros anos de vida, as proibições e imposições sobre o corpo e a postura das meninas eram muitas, as determinações não eram justificadas, apenas prevalecia a sombra do medo das possíveis punições em caso de transgressões. Aos oito anos, a menina que sonhava em ser pintora pulou um alto muro que a separava de um menino com quem ela gostaria de conversar, ela sabia que não deveria ter desobedecido, não compreendia qual era o problema daquela ação e questionava tal impossibilidade: “Vozes me chamavam do outro lado. Uma voz estreita furou o ar da manhã.

Eu tive muito medo. Por que eu não podia passar para o lado de lá?” (CUNHA, 1998, p. 14).

As ordens, negações e obrigatoriedades eram muitas e sem explicações. A família e a sociedade desejavam apenas moldar a personalidade e os projetos de vida de cada moça da época. Os questionamentos não abandonaram jamais a protagonista que, mesmo acatando o que era dito pelos pais, questionava os motivos de tantas regras infundadas:

Muitas vezes eram vozes e vezes na vigência dos nossos ouvidos. Vozes dizendo. Cuidado. Juízo. Bom comportamento. Nada de saliência. Rapaz direito só se casa com moça de recato. Muito pequena para saber. Só pode saber quando se casar. Nossas vozes perscrutavam indagáveis. Por que desonrada? Como se perde a honra? Onde é o mau passo? O que é fazer mal? Por que mulher da vida? Por que é feio? Só pode saber quando fizer quinze anos. Horizontes se fechavam horizontes se abriam. [...] Vozes proibidoras gritavam silêncios concedidos. Vezes concedidas calavam gritos negadores. (CUNHA, 1998, p.36).

Quando já era uma adolescente, a aspirante a pintora foi levada a direcionar seus aprendizados e sua atenção ao casamento futuro. Para ser a dona de casa exemplar, como a estavam preparando, ela deveria saber cumprir muito bem os afazeres domésticos, priorizando os gostos pessoais do marido e dos filhos – esses que a sociedade tentava garantir que não houvesse a menor possibilidade de não desejar tê-los. A personagem elenca seu rol de incumbências enquanto futura esposa e dona de casa:

Eu tinha que teria de aprender a cozinhar. Porque quando eu me casasse. A menina deve se preparar desde cedo para ser uma boa dona-de-casa. Eu tinha que teria de aprender a costurar. Porque quando eu me casasse. Eu tinha que. Eu teria de. Bordado a mão e trabalhos manuais. Me casasse asse as. Teria. Aprendia. (CUNHA, 1998, p.50)

Por conta da criação conservadora totalmente voltada apenas para o matrimônio e para a família, sem considerar os sonhos pessoais da mulher, que era vista como mera peça-chave para a procriação e continuidade geracional da família, a categoria de análise que parte de Lagarde (2005), o cativo das *madresposas*, é perfeitamente aplicada a esta personagem protagonista.

*Madresposa* é o termo em língua espanhola que faz a junção das palavras “madre”, que significa “mãe”, e “esposa”, que tem o mesmo

significado na língua portuguesa. Desse modo, Lagarde (2005) elabora o conceito do cativo das mulheres que são mães e esposas, duas funções altamente integradas e que, segundo a antropóloga, “são os eixos socioculturais e políticos que definem a condição de gênero das mulheres, daí que todas as mulheres são madrespasas” (LAGARDE, 2005, p. 365).

E mesmo as mulheres que não são casadas ou não têm filhos não estão livres e acabam de alguma forma fazendo parte desse cativo, como explica Lagarde:

As mulheres são concebidas e são madrespasas de maneiras alternativas; cumprem as funções reais e simbólicas dessa categoria sociocultural com sujeitos substitutos e em instituições afins. Há mulheres que são esposas de seu pai (conjugalidade realizada na filialidade) ou mães de seus irmãos ou de seus amigos (maternidade realizada na afinidade). (LAGARDE, 2005, p. 365)

A liberdade é muito mais subjetiva no universo feminino do que se imagina. Mesmo que decidam não exercer tal papel indiretamente materno ou conjugal baseado na filialidade ou afinidade, é esperado que as mulheres tomem esses espaços e apresentem-se como aquelas que cuidarão física e mentalmente do outro, auxiliarão (ou tomarão conta por completo) na organização mental e do ambiente, mesmo que elas neguem essa assunção de cargos.

A personagem, aos vinte anos, concretiza seu destino nada surpreendente, com as bênçãos da família assume seu papel de *madrespasa*, casa-se e torna-se mãe de duas meninas. Deveria parar de pintar, o sonho deveria ser abandonado, exceto se o marido permitisse, e por imposição familiar e social o projeto de vida da mulher deveria ser obrigatoriamente a composição perfeita do lar e da família que só seria feliz com o nascimento dos filhos.

### **As violências verbal, simbólica e psicológica, no casamento**

O marido conseguiu criar uma imagem muito bondosa, ao deixar que ela levasse o cavalete para a casa nova. Porém, houve a promessa de que nunca mais pintaria, a submissão foi a primeira violência registrada no jovem matrimônio. Na voz do marido, ecoam as vozes da família em sua adolescência:

Desde que eu era muito pequena sempre dizia que quando eu crescesse queria ser pintora. Vozes rangiam que a mulher tem que colocar em primeiro lugar o lar. E pintar? Família marido filhos casa eu tinha que me preparar. Eu dizia que também queria pintar. Vozes se quebravam em suadas rumações. A esposa deve se dedicar e servir. Pintar só se meu marido consentisse? Por que consentir? Minha amiga dos olhos verdes seria escritora mesmo que o marido não quisesse. [...] Eu ficava pensando que queria ser pintora enquanto aprendia a fazer tricô. (CUNHA, 1998, p. 60)

Entretanto, a menina que na infância e juventude era questionadora e já despontava faíscas de transgressão, mesmo após a promessa de que esqueceria os pincéis e as tintas, retoma sua grande paixão, o que contraria profundamente o marido opressor, que demonstra mais uma de suas faces violentas, desta vez atacando diretamente o psicológico da esposa. Primeiro critica as pinturas definindo-as como quadros que ninguém entende e depois ocorre uma cena muito emblemática de desprezo:

Seu marido esbarra no cavalete e o quadro cai. As cores escorregam. Seu marido diz que não faz mal porque ninguém iria comprar aquele quadro horrível. Ele diz que você não deve fazer uma exposição na galeria da praia para não se arriscar ao ridículo e além do mais ninguém vai comprar aqueles quadros estapafúrdios. (CUNHA, 1998, p.77)

O príncipe, quando contrariado, revela sua face mais verdadeira, o tirano misógino e cruel.

A *madresposa* perfeita jamais poderia desafiar as ordens do marido. Com isso, ela descobre que há múltiplas violências que poderiam existir no ambiente da casa, essa que não pode ser chamada de lar, pois representa opressão e não aconchego, dor e não carinho, vazio e não completude. Esse é o cenário desolador vivido por inúmeras mulheres que também estão aprisionadas no cativeiro das *madresposas* em todo o mundo.

É absurda a brutalidade de não poder ser quem se é para não importunar as estruturas estabelecidas por uma sociedade que foi construída por homens e para homens, esses que não teriam construído nada sem todo o amparo das mulheres que cuidavam das outras questões vistas como menos importantes e que, no entanto, nenhum homem conseguiria conciliar. Aos homens é oferecido o universo,

às mulheres a casa, as tarefas domésticas e os filhos. Mesmo hoje, em que há registros de conquistas importantíssimas e cada vez mais as mulheres estão ocupando postos de prestígio e poder, aos olhares masculinos misóginos tais triunfos são vistos como uma afronta, pois a maternidade deveria ser a única grande questão que ocupasse as mães.

Por conta deste viés falocêntrico que condena os bebês apenas a receberem aconchego no colo da mãe, que Lagarde pontua:

A relação com a mãe e por sua mediação, com o filho, transforma o cônjuge da mãe em pai. É uma relação de convenção social. A paternidade implica a vontade de aceitação do homem e, em geral, ocorre somente dentro de outras instituições que o obrigam e dão seguranças para assumir que, em verdade, esse filho é seu. Se outras instituições relaxam, relaxa a paternidade. Por isso se exige em nossa sociedade a monogamia feminina, para assegurar a paternidade. (LAGARDE, 2005, p. 374)

Assim, há outra marca de violência psicológica muito intrínseca ao cativo das *madresposas*: as cobranças violentas masculinas sobre a maternidade. O marido da personagem pintora intensifica suas cobranças quando vê que a pintura não é mais apenas um hobby, mas a esposa começa a receber convites para exposições individuais nacionais e internacionais, participações em vernissages, e amplia seus contatos, além de sua conta bancária independente.

As filhas são o grande ponto fraco da pintora, de tal forma que passam a ser usadas como alvos para atingi-la. A menina mais velha é bastante rebelde e a menina mais nova tem um tipo não especificado de deficiência intelectual. Essas características sensíveis são postas como um tipo de responsabilidade materna e usada de forma a gerar culpa, se ela voltasse mais sua atenção para as filhas, essas questões seriam amenizadas: “O pai dirá às filhas que a mãe só pensa em viajar e deixa as crianças abandonadas” (CUNHA, 1998, p. 41). O maniqueísmo masculino é um ponto nevrálgico para as tomadas de decisões dessa mulher que com os transcorrer da narrativa passa a ser tão decidida e independente: “Você pensa no que seu marido lhe diz. Você quer se dedicar mais às meninas. Você deve. Você acha que se estiver mais presente haverá mais diálogo. Você pensa em trancar a matrícula na escola de belas artes. A presença da mãe e carinho e amor” (CUNHA,

1998, p. 57). Sobre essa dualidade que ocorre entre a vida profissional e a vida familiar das mulheres, Rosiska Darcy de Oliveira afirma:

Para as mulheres, o êxito é fonte de tensão e incerteza. As mulheres bem-sucedidas mergulham num mundo de regras desconhecidas, o que agrava as dificuldades de organização da vida cotidiana e, principalmente, traz o risco de comprometer aquilo que é, aos seus olhos, o bem mais precioso: suas relações afetivas (OLIVEIRA, 2012, p.103)

Desse modo, as mulheres são atingidas por violências explícitas e implícitas que corroem as estruturas de suas psiques, acabando com suas atitudes autênticas e sua autonomia dentro de cativeiros, por vezes, não identificados.

### **Cativeiro das freiras**

A personagem chamada de amiga louca teve uma criação muito rígida de acordo com a moral e os costumes cristãos, sendo a base fundamental de sua vida as renúncias, que de certo modo são violências simbólicas para si e para outros. Quando criança ela era a amiga que não acompanhava o grupo das meninas em algumas travessuras, pelo contrário, assumia o papel de trair as amigas denunciando-as para a coordenação escolar, renunciava o posto de confidente de seus pares pelo que compreendia como o correto.

Enquanto sua amiga protagonista ousava transgredir regras e questionava as imposições sociais - mesmo que não recebesse nenhum tipo de explicação quanto a estas -, a menina louca admitia docilmente e apenas reproduzia os tabus ensinados na infância “a menina louca não gostava de ouvir falar em menstruação e dizia que era coisa feia. Por que era coisa feia?” (CUNHA, 1998, p. 18). Ela sequer tinha argumentos para responder e ainda assim mantinha a continuidade do repasse dos tabus. Essa personagem sofre com as violências simbólicas recebidas como dogmas a serem seguidos e tomados como a salvação dos pecados mundanos.

Já na vida adulta e casada, ela passou a renunciar ao prazer sexual como algo importante para a felicidade conjugal. Em uma conversa informal no grupo que reunia todas as cinco amigas, a louca posicionou-se: “[...] a mulher de respeito deve respeitar o marido e que o

prazer sexual não é decisivo para o casamento dar certo” (CUNHA, 1998, p. 19) e, nesse quesito, todas as outras amigas discordaram ou calaram diante das afirmações.

Por conta da vida permeada de renúncias e moralidades muito definidas e seguidas a finco, essa personagem relaciona-se diretamente com o cativo das freiras, descrito por Lagarde como:

Às freiras se exige a renúncia voluntária a tudo que possa separá-las de sua entrega absoluta e de sua fidelidade a Deus e à Igreja. A renúncia corresponde a uma relação da freira consigo mesma, em suas ações, pensamentos e sentimentos. É a exacerbação da renúncia essencial de todas as mulheres como deve ser. (LAGARDE, 2005, p. 475)

Para além das freiras que decidiram, por escolha própria, renunciar a uma vida de mulher comum e assumiram a vida religiosa, há um sem número de mulheres para as quais é criada essa falsa ideia de que, para que elas sejam aceitas em seus núcleos familiares e religiosos ou em um suposto paraíso prometido, elas devem renunciar a todos os tipos de prazeres terrenos e devem seguir regras fixas e bem definidas de moralidade. Ao que se houver algum mínimo desvio, essas mulheres perdem seus postos de respeito.

Para defender a castidade das jovens garotas, assim como ela protegeu a sua, a mulher loura tenta criar a “Liga de defesa das moças solteiras”, pois, segundo ela, essas moças precisam de orientação para não se desorientarem. Dessa forma, a personagem projeta suas crenças restritivas em outras mulheres e acaba sendo a criadora original de uma nova forma de cativo, que por falta de apoio não é concretizado.

Marcela Lagarde, como uma das maiores representantes do feminismo latino-americano, define o termo sororidade como “a amizade entre mulheres diferentes e pares, cúmplices que se propõem a trabalhar, criar e convencer que se encontram e reconhecem no feminismo, para viver a vida com um sentido profundamente libertário” (LAGARDE, 2012, p. 486). Unidas, as mulheres têm poder para avançar contra as amarras sociais que as prendem e tentam definir seus pensamentos e atos. Porém, as atitudes da mulher loura demonstram claramente que ela não baseia suas decisões na sororidade. Se for preciso criar cisões na liberdade das mulheres para alcançar a meta sagrada da imagem feminina, sendo respeitada como “mulher de família”, assim ela agirá.

Infelizmente, em sociedade, há muitas mulheres que também não reconhecem a sororidade como uma conexão positiva, adotam o discurso masculino de segregação entre mulheres e cocriam a ideia errônea de “rivalidade feminina”, tão difundida pelos homens como uma forma de ataque contra a mobilização de forças de gênero. E em cada atitude da personagem ela não se iguala às demais para assegurar a força coletiva, em oposição, desde criança compara comportamentos pessoais a fim de provar que de algum modo ela é superior às amigas. É por pensamentos e atitudes como a dessa personagem que atravessam a dimensão da ficção que os estudos e os círculos de debates feministas se fazem tão importantes; é preciso desmistificar as barreiras irrealis que ainda cercam o movimento feminista, afastando mulheres de diferentes camadas sociais de uma unificação.

Em relação ao matrimônio, a violência simbólica é mantida no nível do autoflagelo. A mulher loura orgulha-se do respeito máximo que tem pelo marido deixando muito claro que se fosse preciso ela faria todos os sacrifícios por ele - renúncias nunca são demais para afirmar sua postura de esposa ideal. O cativo das freiras é construído na base da tentativa de uma vida exemplar aos olhos da sociedade e aos olhos divinos, tendo como maior espelho Maria – a figura bíblica puríssima, a mãe de Jesus Cristo que concebeu o filho “sem pecado”. Bem como Lagarde aponta em mais uma definição dessa categoria de análise:

O pacto das freiras com Deus é idêntico ao pacto das mulheres com os homens no matrimônio. As esposas devem renunciar, ter o comportamento virtuoso que corresponde por seu gênero ao seu estado religioso. Devem servir a Deus, despojar-se de si mesmas e de todos os seus pertences, é uma entrega de corpo e alma ao seu esposo divino e esperar dele a salvação. [...] De seu marido devem suportar todo tipo de sofrimentos e vivê-los como a forma concedida por ele para que demonstre a ele o seu amor. O marido divino reclama a mais absoluta fidelidade e exclusividade, princípios fundamentais da monogamia imposta às mulheres em sua vida conjugal com os homens. (LAGARDE, 2005, p. 467)

O marido da mulher loura tem certo destaque positivo, parecendo, aos olhos do leitor desavisado, que é um cônjuge exemplar, tal como indica o próprio cativo das freiras. Ele não obriga a esposa a fazer grandes cedências em sua vida para ficar ao seu

lado, pelo contrário, em alguns momentos oferece apoio em decisões consideradas progressistas para a época, como iniciar os estudos para ingressar na escola de Belas Artes e estudar junto com a amiga pintora – desde a infância ambas compartilham a mesma paixão. Ao mesmo tempo, o bom marido esconde que flerta com essa mesma amiga e logo depois configura uma violência simbólica, a traição dupla: o marido trai a esposa e a pintora trai a amiga. A partir da descoberta dessa infidelidade, o painel da vida perfeita da mulher loura tem as cores esmaecidas, pois todas suas renúncias não são garantias de um futuro certo e impecável dentro de suas expectativas.

### **A libertação através da arte**

Na narrativa de Helena Parente Cunha (1998), a protagonista e sua amiga loura pertencem a cativeiros sociais distintos e sofrem por múltiplas violências. Uma tem seus sonhos limitados pela família e posteriormente pelo marido e suas culpabilizações, já a outra mede todos seus passos através da régua conservadora ensinada pela família - cujas moralidades advêm da influência religiosa na sociedade -, logo, nenhuma delas é livre. Entretanto, a autora apresenta a arte como expressão do pensamento e este como elemento de libertação da mulher. Em seu primeiro romance *Mulher no espelho* (1983), Cunha aborda a mesma questão com bastante força, pois também conhecemos uma mulher aprisionada nas limitações impostas ao gênero, que a partir da escrita descobre uma vida totalmente diferente e tem contato com uma espécie de liberdade.

Cunha trabalha com duas formas de arte, a literatura e as artes plásticas, como catalisadores para o rompimento com o cativo, e mesmo que isso não ocorra permanentemente, os momentos de fruição e escape interiores das mulheres são fundamentais para manterem em si a percepção própria de força e autonomia feminina. Trabalho com a dimensão base de que texto é tecido, e ao estudar dois potentes textos dessa mesma autora foi possível perceber como as linhas de diferentes tecidos entrelaçam-se criando novas cores e desenhos, ainda que mantendo certa unidade.

No segundo romance, apesar da veia artística ser compartilhada pelas duas amigas desde muito pequenas, há uma diferença

importante entre ambas: a partir da pintura a protagonista apresenta uma emancipação gradual que tem ápice apenas na vida adulta, casada e com as filhas adolescentes, mas que aos quinze anos já apresentavam tais tendências transgressoras:

Quando eu tinha quinze anos queria um cavalete e pincéis mais desenvolto. Ganhei um relógio de ouro. Hora certa para incerto voo. Minha amiga dos olhos verdes me disse que vendesse o relógio para comprar o cavalete e os pincéis. Meu relógio marcava a hora das mutações. Doze sinos de vidro tocavam nas doze horas do meu relógio. Minhas horas eram voos de pequenos relâmpagos. Vendi meu relógio de ouro. Minha nova tela branca se tingindo de figurações e prismas. (CUNHA, 1998, p. 76)

Pelo seu impulso artístico latente, a jovem arrisca gerar uma briga grave com os pais, o que de fato ocorre pouco depois: é a aspiração à liberdade que a arte proporciona corroborando para transgredir. Essa personagem efetivamente passa a conhecer o mundo e ter maior autoconfiança a partir da primeira exposição individual apoiada pela amiga de olhos verdes e pela amiga negra. A sororidade aplicada na prática entre essas três amigas, embora não contando com o apoio da amiga loura, que sempre que pode indica seu posicionamento ultrapassado e restritivo às mulheres.

No entanto a mulher loura, para além de uma personalidade mais regrada, desde muito nova não consegue romper com a visão linear que delimita todas as partes de sua vida. Ela já apresentava seu modo particular menos ousado perante a inspiração no desenhar e que, com certa soberba, considerava ser o mais correto e queria impor à amiga “A menina loura queria me ensinar a desenhar. O reto traço a exata linha. Eu via a chuva e via meus lápis de cor quarenta e oito. De que cor é a cor da chuva? A menina loura desenhava a chuva parada” (CUNHA, 1998, p. 32). Enquanto a arte abstrata da mulher protagonista, no futuro, oferece a possibilidade de separação e independência do marido opressor, a arte realista para a pintora loura tem como finalidade a decoração de sua casa. Não que toda arte deva abrir caminhos financeiros ou gerar epifanias, ela pode ser apenas uma atividade prazerosa ou até um recurso terapêutico, mas torna-se evidente como a criação excessivamente restritiva contribui também para a limitação na produção artística

e na vida adulta dessa personagem, o cativo das freiras iniciou-se ainda nos mais tenros anos de sua vida.

Nas experiências das duas personagens e no primeiro romance da escritora, destaca-se que o mais importante é o fazer arte, movimentar seu percurso de liberdade mental, no qual ninguém pode interferir, único espaço seguro pelo qual a mulher pode transitar e tentar lidar com seus próprios processos.

Toda mulher precisa descobrir quais são seus pontos de fuga dos cativos aprisionantes, assim, é fundamental ousar e manter viva em si a tecelã de seu próprio destino, que sempre haverá de tecer mesmo às escondidas. Como é afirmado por Bárbara B. Koltuv (2020), psicóloga, doutora em psicanálise e analista junguiana: “Não existe uma definição completa da mulher. Uma mulher é uma experiência e uma energia feminina que tece, que é tecida, que é desfeita e *que se movimenta*” (KOLTUV, 2020, p. 136).

### **Considerações finais**

As personagens de *As doze cores do vermelho* (1998), que representam as mulheres do mundo aprisionadas em seus cativos sociais, proporcionam grandes reflexões a respeito das variadas e profundas cores dessas dominações socioculturais manifestantes de violências múltiplas. É importante que sejam revistas as microrrelações pessoais entre homens e mulheres, para desacomodar as normas enraizadas ao longo de séculos, este pó do tempo que cega as percepções.

A categorização feita por Marcela Lagarde (2005) tem a função primordial de dar nome a estruturas reprodutoras de abusos que são, muitas vezes, despercebidas por parecerem pertencentes a uma ordem natural. Tudo que é nomeado passa a ser visto e o que é visto pode ser reparado, parafraseando o escritor português José Saramago.

Assim, a partir da leitura do romance e da teoria dos cativos das mulheres, fiquei bastante inquieta, pois revelou-se um tema de extrema importância que estimulou a minha escrita com o desejo de alcançar a outras mulheres, para que juntas possamos enxergar as nossas correntes invisibilizadas por discursos impostos e que nos movamos para rompê-las.

**Referências**

- CUNHA, H. P. *As doze cores do vermelho*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1998.
- KOLTUV, B. B. *A tecelã: Uma jornada iniciática rumo à individuação feminina*. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira. 1. Ed. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2020.
- LAGARDE, M. *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y topías*. México: Gobierno de la ciudad de México – Instituto de las mujeres del Distrito Federal, 2012.
- LAGARDE, M. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- OLIVEIRA, R. D. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

## O que há de *queer* em um *corpus queer*?

Lucas Demingos de Oliveira (UFRGS) <sup>1</sup>

### Introdução

Ao assumirmos o lugar de quem produz críticas, sejam elas literárias ou não, por vezes nos deparamos com o momento da escolha de um *corpus* a ser analisado. Esse processo pode assumir diversos critérios, caminhos e etapas, ou mesmo se propor não teleológico: podemos estar procurando aspectos em comum entre os textos, outras vezes são as dissonâncias que parecem nos atrair; às vezes, um *insight* percebido a partir de um texto é que faz o pensamento crítico entrar em movimento; ou, ainda, as escolhas vão sendo feitas e modificadas ao longo do percurso da própria escrita.

No entanto, quando lemos o produto final crítico, na maioria das vezes a base para tais escolhas – os questionamentos e os impasses envolvidos nelas – não são explicitados, sendo consideradas um conteúdo metateórico e pré-textual. Mais raro ainda é uma justificção epistemológica ou normativa, o que nem sempre é de fato necessário. Todavia, a crítica acaba se apresentando como uma entidade completa (completude que pode estar mais associada a questões externas à reflexão, como exigências editoriais), com suas arestas e contradições já polidas.

A presente reflexão tem como ponto de partida questões que emergem no ensaio de justificção e delimitação de um *corpus queer*. Afinal de contas, o que significa pensar um *corpus queer* no âmbito da teoria e crítica literária? O que há de *queer* em um *corpus queer*? O que essa categoria abrange, traz à luz e também oculta? O que ela expande e o que ela circunscreve? Estamos falando de um autor *queer*? De uma narrativa ou personagem *queer*? De uma temática e/ou de um modo de escrita? O *locus* do *queer* está na estética, na hermenêutica, em ambos ou em nenhum?

1. Doutorando em Teoria, Crítica e Comparatismo pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui título de Mestre pela mesma universidade. E-mail: lucasdemingos@gmail.com.

Para tentar responder a tais questionamentos, mesmo que momentaneamente, faço um percurso investigativo bastante eclético, no qual algumas elaborações teóricas são ostensivamente conflitantes. Apontar possíveis soluções ou uma síntese para tais conflitos não é de modo algum meu objetivo, mas sim explorar as contribuições de algumas das autorias dentro do campo teórico, apontando como cada uma delas pode apresentar um *insight* importante e produtivo para pensar esses questionamentos, assim como contribuir na formação de uma hermenêutica *queer*. Como esta investigação não se propõe exaustiva, assumo desde já seu caráter falibilístico e a opacidade constitutiva daquilo que é sua própria exterioridade.

### **Indeterminações constitutivas**

Nos estudos literários, tanto no ensino como na prática da crítica, é comum recorrermos a caracterizações pré-estabelecidas com base em alguns aspectos convencionados, sedimentados e canônicos com o objetivo de orientar a navegação e a apreensão de determinada obra ou período. Mas essas caracterizações possuem efeitos ambíguos, já exaustivamente debatidos, uma vez que, com o passar do tempo, podem circunscrever acriticamente as obras, encobrendo relações de poder e exclusões, manifestadas através de dominações, hierarquias de gênero, raça, classe etc. Portanto, há sempre um risco nas caracterizações e taxonomias. Pode ser uma platitude argumentar que não devemos aceitar tão acriticamente essas caracterizações, pois seu efeito é sempre duplo: inclusão e exclusão. Contudo, ela se mostra necessária quando essas operações ainda são continuamente repetidas.

Ainda que eu não esteja pensando o que constitui uma literatura *queer*, tal projeto apresenta pontos de confluência e indistinção com o meu questionamento de formação de *corpus*. Um dos efeitos inesperados de refletir sobre a construção desse tipo de *corpus* é o de, simultaneamente, produzir de forma crítica a própria noção de literatura *queer*. Pensar em um *corpus queer* requer que, de algum modo, tratemos de algo que resiste a delimitações – tanto é que não há uma única teoria *queer*, mas um campo em disputa, no qual, entre tensões produtivas, emerge uma constelação de teorias e práticas que se contradizem, se afastam e se aproximam conforme

dialogam entre si e se articulam com outras categorias político-analíticas. Requer, também, de forma incontornável, que seja preservado o caráter aberto e indeterminado do *queer*, uma vez que seu fechamento pode acarretar em um abandono dessa categoria: passamos a falar de algo que não é mais o *queer*, e sim *outra coisa*. A tarefa torna-se, portanto, elaborar uma reflexão sobre uma categoria evitando cair nas armadilhas das ambiguidades do próprio ato de categorização.

O *queer* não surge *ex nihilo*, mas possui uma historicidade própria e em transformação. De difícil tradução<sup>2</sup>, a palavra *queer* e suas origens remetem a algo estranho ou diferente, tendo assumido somente no século XX um significado de injúria (*slur*), usada contra aqueles que não se identificam com o regime epistemológico-político cisheterossexista. A força de sua acusação vem por invocar atos anteriores, citando um coro de injúrias do passado, frequentemente acompanhadas de agressão física (BUTLER, 2019). O *queer* passa, então, por um processo em que é reivindicado por coletivos ativistas estadunidenses como um termo afirmativo e é ressignificado; nas palavras de Butler, é “citado contra seus propósitos originais, [e] performa uma reversão de efeitos” (Idem, 1997, p. 14)<sup>3</sup>. O que de modo algum apaga a historicidade da palavra, mas renegocia eticamente seu uso e legado, estabelecendo novos contextos.

Entre o uso e o significado da categoria *queer* no campo ativista, no acadêmico e no senso comum, há lacunas que, por vezes, se mostram produtivas e, por outras, podem ser instrumentalizadas em nome de exclusão e subordinação. É comum apontar o *queer* como uma simples característica, um ato deliberado como a compra de um produto. Também não é raro colapsar o *queer* em determinadas orientações sexuais ou de gênero, como propriedade de uma ou outra categoria identitária – classificação que pode se revelar, em última instância, uma maneira de se distinguir dessa categoria e subordiná-la. Essas operações acabam por, na melhor das hipóteses, circunscrever o *queer*, o que se mostra bastante improdutivo e restritivo quando se está procurando compreender aquilo que evade binarismos. Assim

2. Para um aprofundamento maior sobre o debate, consultar: ALÓS, Anselmo Peres. Traduzir o queer: uma opção viável?. In: Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 28, n. 2, e60099, 2020.
3. Todas as citações diretas de obras em língua estrangeira são minhas.

sendo, realizo um percurso em torno de algumas teorias *queer* que se mostram criativas ao desfazer certos pressupostos, os quais contraem mais do que dilatam sua produtividade discursiva.

Ainda que não nomeiem explicitamente o *queer*, as obras *Problemas de gênero* (2017 [1990]) e *Epistemology of the closet* (2008 [1990]) introduzem, cada uma à sua maneira, descentramentos fundamentais para pensá-lo em suas elaborações contemporâneas. Em *Problemas de gênero*, assumindo um quadro de referência foucaultiano de sujeição, Butler questiona a estabilidade do sujeito do feminismo e a possibilidade de uma categoria ser capaz de abarcar sujeitos tão heterogêneos. A autora então propõe considerarmos o que é excluído dessa categoria, dado que os sujeitos são formados com base no que o poder reconhece/requer enquanto tais, emergindo, assim, “os limites necessários da política de identidade” (BUTLER, 2017, p. 23). A filósofa ensaia uma saída para o dilema de que se, por um lado, políticas identitárias e categorias analíticas se constituem invariavelmente a partir de exclusões, por outro, os arranjos políticos contemporâneos se articulam de maneira representacional e identitária. Butler enfim sugere “uma política feminista que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão como um objetivo político” (p. 25). Assim, a categoria *mulher* seria mais adequada se pensada em constante contestação, “incompleta por definição”, cujo significado estaria “em permanente debate” (p. 40-41).

Ainda em *Problemas de gênero*, uma das teses centrais da autora é a de que o gênero não é a expressão de uma verdade interna, mas o efeito cristalizado de uma série de atos performativos, gestos que reiteram normas de gênero estabelecidas de acordo com as exigências de um regime epistemológico heteronormativo, “uma auto-naturalização apta e bem sucedida” (p. 69). Essa repetição ritualizada pela qual as normas produzem não só o gênero, mas também o sujeito, podem falhar e produzir efeitos inesperados, ao mesmo tempo em que destacam a própria instabilidade constitutiva dessas formações.

Ora, esses apontamentos já apresentam pistas que indicam direcionamentos epistemológicos e quais tipos de políticas e possibilidades de narrativas de vida o *queer* assume para a autora<sup>4</sup>. Especificamente

4. Abordo apenas alguns dos aspectos da obra que se mostram, no momento, mais produtivos para a presente reflexão.

em *Criticamente Queer* (2019), Butler aposta em uma política *queer* que se assemelha à sua proposta para uma política feminista de coalizão. Lembrando o risco do uso de categorias identitárias, Butler ressalta que é necessário manter em curso uma crítica genealógica constante para a manutenção e expansão do caráter democratizante do *queer*. Em outras palavras, para evitar a domesticação da categoria e a perda de seu potencial revolucionário, sugere-se mantê-la aberta e contingente, sempre retrabalhada-a e recontextualizando-a criticamente, permitindo sua transformação e reivindicação por aqueles ainda excluídos por ela, ou até mesmo abandonando-a para ceder lugar a um termo mais eficaz. Devido à sua historicidade, o termo nunca é totalmente possuído, mas “é sempre e apenas apropriado, torcido, estranhado [*queered*]” (BUTLER, 2019, p. 377); o controle sobre o termo, como um controle sobre a narrativa, nunca é completo, e não é possível saber *a priori* seus efeitos políticos, embora seja possível tentar guiar sua trajetória. Nesse sentido, retrabalhar o termo é reivindicá-lo de contextos misóginos E LGBTQIA+fóbicos, citá-lo contra si mesmo, investi-lo de outros afetos, resguardando-o para não retornar aos usos derogatórios presentes em sua historicidade.

Butler ainda reflete que, desde sua apropriação pelo ativismo, o termo possui conotações de amplo alcance, isto é, o *queer* já possui diferentes significações em contextos distintos. Mesmo que em alguns contextos a categoria “apresent[e] um conflito impossível de afiliações de raça, etnia e religiosa ou de política sexual” (p. 377), ou até mesmo “não vá descrever de forma plena os que pretende representar (p. 380)”, ela também abre caminhos para possíveis coalizões e afiliações sem homogeneizar suas diferenças internas, “sendo o ponto de encontro discursivo de lésbicas e gays [...] e, ainda em outros contextos, de bissexuais e heterossexuais para quem o termo expressa uma filiação política anti-homofóbica” (p. 381).

Se, para Butler (2018, 2019), o *queer* precisa manter-se em aberto, sujeito à autocrítica e a reformulações, sendo uma aliança que excede uma categorização fixa, o que isso pode significar para pensarmos (mesmo que forma ainda precária) em um *corpus* literário *queer*? Dentre as diversas consequências que o pensamento de Butler pode ter sobre a presente investigação, destaco a possibilidade de pensar a *queeridade* de um texto manifestada através de coalizões e políticas anti-exclusionárias, especificamente em relação a questões de gênero e orientação sexual, porém não reduzidas a tais questões. Já estamos

falando, portanto, de uma abertura do campo de possibilidades de um *corpus queer*, que não se restringe apenas a textos produzidos ou protagonizados por aqueles que se identificam *como queer*, mas que pode ser composto também pelos textos que se filiam e identificam *com o queer* e sua promessa democrática anti-exclusionária. Se o *queer* está em permanente debate, ou se é por definição incompleto, um *locus* que converge diferentes filiações e identificações – ainda que de certa forma acoplado àqueles que são considerados abjetos<sup>5</sup> dentro de determinado regime de reconhecimento –, ele possui, também, historicidade e trajetória particulares e, desse modo, pode significar algo diferente em diferentes contextos espaço-temporais. Logo, a *queeridade* não é algo passivo, estático e visível *a priori*, mas exige uma consideração que respeite certas contingências.

Continuando o percurso teórico, Sedgwick, em *Epistemology of the closet* (2008), propõe que a homossexualidade constitui uma fratura na *épistémè* ocidental, revelando as contradições da própria heterossexualidade. Com isso, ela investe em desconstruir e transcender a dicotomia homossexual/heterossexual, a qual considera persistentemente contraditória: se, por um lado, marca-se a homossexualidade como uma propriedade de um grupo (visão minoritária), por outro, ela se derrama potencialmente e ostensivamente – principalmente sob o signo negativo – sobre todos os sujeitos (visão universalizante). A autora ainda faz uma argumentação que se tornará extremamente importante para pensar o *queer*, a saber, a centralidade e exclusividade do gênero do objeto de desejo na definição moderna de sexualidade. Sedgwick reivindica uma noção de sexualidade mais complexa e sofisticada ao apontar que ela “estende-se ao longo de diversas dimensões que não são, de modo algum, bem descritas em termos de gênero do objeto de escolha” (SEDGWICK, 2008, p. 35). Dando atenção aos “modos múltiplos e instáveis pelos quais as pessoas podem ser semelhantes ou diferentes” (p. 23) – os quais não são abrangidos nem mesmo por eixos como classe e raça –, Sedgwick demonstra a pletera de diferentes compreensões, ou mesmo opacidades, que os sujeitos possuem em suas práticas cotidianas e que são apagadas por tal definição de sexualidade:

5. Abjetos, na gramática de Butler, são aqueles que se encontram nas zonas que ficam de fora do que é reconhecido como sujeito, as quais, embora sejam consideradas inabitáveis, são densamente povoadas.

Até mesmo atos genitais idênticos significam coisas muito diferentes para pessoas diferentes.

Para algumas pessoas, o nimbos do “sexual” parece dificilmente se estender para além dos limites de atos genitais discretos; para outros, os envolve de forma vaga ou flutua virtualmente livre. (p. 25)

Retrospectivamente, Sedgwick reflete que o que há de *queer* em *Epistemology of the Closet* é sua resistência em dividir atos sexuais em categorizações binárias, incompletas e reducionistas como homo/heterossexual, desafiando essencialismos e autoritarismos que buscam determinar identidades discretas dentro dessa oposição. Posteriormente, Sedgwick elabora sua noção de *queer* como:

[uma] malha aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de significado quando os elementos constituintes do gênero de alguém, da sexualidade de alguém não são feitos (ou não podem ser feitos) significar monoliticamente. (SEDGWICK, 1994, p. 7)

As elaborações de Sedgwick permitem que seja possível aprofundarmos o que Butler já tinha indicado: que o *queer* não se reduz a questões binárias como homo/hetero ou masculino/feminino, mas abre o leque de possibilidades para outras formas de experienciar o desejo, independentemente de seu conteúdo, da trajetória pela qual ele se orienta, ou como ele percorre (ou não percorre) essa trajetória. Narrativas podem ser lidas como *queerizadas* por desejos que não se encaixam na legibilidade de signos binários, perturbadas por aquilo que ainda é inominável, que está por vir. Em vista disso, um *corpus queer* pode ser também composto por textos em que a experiência do desejo parece se articular ao opor-se e também ao evadir normas do regime cisheterossexista. O *queer* complexifica-se e se abre em direções que ultrapassam categorizações que se centralizam tanto no gênero do objeto de desejo quanto na centralidade e no significado de atos genitais. Nesse caso, por exemplo, até uma narrativa que figure um relacionamento que, em um primeiro momento, aparente heterossexual, mas que, sob escrutínio, oriente-se por meio de trajetórias que evadam ou se oponham à cisheteronormatividade, poderia – e talvez deveria – ser lido como *queer*.

Outra contribuição fundamental de Sedgwick (2008) para se pensar literatura e *corpus queer* é sua exposição de como certos processos

discursivos com base em uma presunção heterossexual oculta uma *queeridade* que já está presente em textos canônicos. Para isso, a autora rastreia diversas estratégias e argumentos usados para manter a aparência da cultura como hegemonicamente heterossexual. Dentre eles estão os de que, em dado momento, seria lugar-comum falar de atração ou de relações sexuais com mesmo sexo/gênero de forma passional – por consequência, se isso aparece em dado texto, não possui significado especial em sua interpretação: “[...] a palavra ‘homossexualidade’ não havia sido cunhada até 1868 – então todo mundo antes disso era heterossexual. (Certamente, heterossexualidade sempre existiu)” (SEDGWICK, 2008, p. 52); nunca houve prova irrefutável da homossexualidade de certo autor/autora, e através dessa lógica, ele/ela só poderia ser “ardentemente e exclusivamente heterossexual” (p. 53). Seria, ainda, considerado provinciano achar que a homossexualidade de algum autor/autora, se provada, poderia ter algum impacto em um projeto literário ou filosófico. De certo modo, o cânone tradicional já é povoado/perturbado pelo *queer*, que é ocultado por uma retórica de invisibilidade. Nesse sentido, leituras a contrapelo se mostram eficazes em lançar luz à história daqueles desejos que são engessados por moldes que não os representam, mas que se apressam em caracterizar tudo intuitivamente como heterossexual.

Sedgwick associa o *queer* àqueles que estão mais afinados a afetos como a vergonha<sup>6</sup>, a qual irá afetar suas formas de expressão, criatividade e conflitos. É interessante refletir sobre a seguinte asserção da autora: “algumas lésbicas e gays jamais poderiam contar como *queer*”, ao passo que há “outras pessoas que vibram ao som de *queer* sem ter muito erotismo pelo mesmo sexo, ou sem direcionar seu erotismo pelo mesmo sexo pelas denominações identitárias lésbica ou gay” (SEDGWICK, 1993, p. 13). O que se pode concluir a partir disso é que seria apressado afirmar que qualquer texto escrito por uma pessoa ou que figure uma personagem não identificada como

6. Nas elaborações sobre afeto, Sedgwick (1993) deixa claro que a vergonha deve ser avaliada a partir de seus efeitos performativos, ao invés de ser considerada pré-discursivamente como negativa. Portanto, opondo-se a Butler, que, de acordo com Sedgwick, propõe que a fonte da performatividade de gênero é a melancolia (e, de certo modo, o gênero do objeto de desejo e da identificação recusada), a performatividade poderia partir de outros afetos, de forma independente do gênero.

heterossexual seria automaticamente *queer*. O *queer* estaria em como certos sujeitos mobilizam, relacionam-se e se formam a partir de determinados afetos. Não se trata de algo vinculado exclusivamente a gênero ou objeto de desejo, mas ao modo como tais categorias – ou a falta delas – são escritas, descritas, figuradas, encenadas, dramatizadas e navegadas em uma narrativa. Por fim, as preocupações e considerações de Sedgwick (1997) não residem na descoberta da *verdade queer* por trás do texto, mas em pensar que conhecimento uma leitura *queer* pode produzir, como pode afetar os sujeitos e produzir mudanças sociais.

Para Teresa de Lauretis (1991), desde suas primeiras instanciações teóricas, o *queer* aparece como um *locus* de confluência entre diferentes premissas, demandas, identidades, desejos e histórias, com o objetivo de ampliar horizontes e construir “novas formas de si, de comunidade e de relações sociais” (DE LAURETIS, 1991, p.XI). Segundo de Lauretis, entendido como uma aliança política, o *queer* implica uma diferenciação interna que deve ser tomada criticamente. Entretanto, em um primeiro momento, a aliança pensada pela autora parece centrar-se em sujeitos que possuem desejo pelo mesmo sexo/gênero, ainda que ela problematize que alguns desses sujeitos não se identifiquem com a categoria gays e lésbicas.

De Lauretis critica a atribuição do *queer* à autoria de um texto e, mais ainda, a conclusão de que isso qualificaria um texto como *queer*. Seu interesse reside em textos *queer* que, para ela, “trabalham contra a narratividade, a pressão genérica de toda narrativa em direção ao fechamento e à realização de significado” assim como “interrompem a referencialidade da linguagem” (Idem, 2011, p. 244). No entanto, para diferenciar o texto *queer* de qualquer outro texto que “desafie esteticamente a inteligibilidade”, de Lauretis impõe o seguinte critério: “um texto *queer* deve carregar a inscrição de sexualidade como algo a mais que sexo” (p. 244). Ela não se refere apenas a uma sexualidade meramente não normativa, mas à “irrelevância radical de gênero, identidade sexual, ou a anatomia da sexualidade enquanto tal” (p. 248). O *queer* seria aquilo que é inclusivo em termos de sexualidade, mas, para sua produtividade ser aproveitada, “precisamos de uma nova concepção de sexualidade que vai além dos equívocos nebulosos sobre gênero assim como as preocupações médicas com funcionalidade reprodutiva” (p. 249), em outras palavras: “uma sexualidade polimórfica, não-reprodutiva, em busca

de prazer, compulsiva e rebelde”. A sexualidade se apresentaria no texto como uma aporia, um enigma, algo que ultrapassa a referencialidade e precisa de uma linguagem diagonal, híbrida, que alude ao invés de constatar.

Todavia, embora de Lauretis argumente a favor de uma espécie de textualidade *queer*, isto é, algo de *queeridade* em sua dimensão estética, ao dar ênfase a um excedente sexual no *queer*; mesmo que sua visão seja radicalmente inclusiva e independente de gênero e fins reprodutivos, ela parece desconsiderar uma série de possibilidades que não se articulam primariamente por meio da sexualidade. Sedgwick (2008) talvez evada essas limitações ao pensar na produtividade criativa de certos afetos, assim como Butler (2019) ao dar ênfase a alianças impossíveis e à abjeção, que não precisam ser pensadas a partir de sexualidade. Ainda, a *queeridade* do texto, se é um aspecto estético, induz à conclusão de que é algo estável, que está objetivamente presente no texto, e não algo que emergiria no processo hermenêutico e sujeito, portanto, a uma historicização. O que não quer dizer que se deve simplesmente descartar a contribuição de Lauretis. Quando se está falando de literatura, é importante não ignorar uma dimensão estética do *queer*; no entanto, talvez como um excedente de significações que desvia a referencialidade e que seja historicizável e situacional, dependendo de contextos e contingências – afinal, o que é *queer* aqui e agora seria sempre e em todo lugar?

Com base em sua posicionalidade particular, “como uma Chicana da classe trabalhadora, *mestiza* – um ser composto, *amalgama de culturas y de lenguas*”<sup>7</sup>, Glória Anzaldúa defende que, “embora haja perspectivas, sensibilidades, experiências e tópicos lésbicos, não há “autoras lésbicas” (2009 [1990], p. 163). Anzaldúa inicia sua crítica por meio de um impasse: se, por um lado, o uso do termo *autora lésbica* pressupõe uma especificidade que restringe e marginaliza aquela que é nomeada, reforçando o caráter universalista de quem é nomeado como *autor* simplesmente, isto é, um homem branco heterossexual; por outro lado, ao se autoneamar como autora “Chicana, tejana, da classe trabalhadora, poeta feminista-sapatona”, sua intenção é de não ser assimilada, não ter suas diferenças apagadas – “nomear a

7. Do original, “a composite being, *amalgama de culturas y de lenguas*”. Optei por seguir o hibridismo linguístico do original na tradução.

[mim] mesma é uma tática de sobrevivência” (p. 164). No entanto, permanece uma tensão, uma vez que tais nomenclaturas referem-se à autora, e não ao texto em si. Com isso, Anzaldúa passa a questionar o que é uma escrita lésbica. A autora refere-se a uma crítica recebida de outra lésbica Chicana, segundo a qual sua escrita não era lésbica, no sentido de que “uma autora lésbica deve escrever apenas sobre questões lésbicas e que questões lésbicas são sobre sexualidade” – como se sua cultura ou classe não fossem aspectos importantes de sua experiência e não merecessem ser relatados. Essa posição assume que o Outro só poderia falar sobre aquilo que, de determinado ponto de vista, torna-o Outro, policiando e “limitando as maneiras pelas quais nós pensamos sobre ser *queer*” (p. 165).

Para Anzaldúa, *queer* pode servir em alguns momentos como um termo guarda-chuva, um *locus* de solidariedade política entre diferentes classes e etnicidades, mas que deve estar disposto a reconhecer sua própria heterogeneidade interna e os constantes riscos daqueles que, embora “almejam habilitar e emancipar, frequentemente desempoderam e neocolonizam” (p. 165). Contudo, o *queer* ainda apresenta uma flexibilidade em suas significações, diferentemente de homossexual ou lésbica, que parecem revelar um quadro de referência já sedimentado e estático. É difícil para Anzaldúa pensar-se como uma lésbica na medida em que ela compreende a identidade como um fluxo e um processo. Como ela poderia suspender outras identificações, por exemplo raça, vocação e classe, e escrever somente e isoladamente como lésbica? Isso se complica ainda mais se considerarmos que parte dos requisitos e expectativas de uma autora lésbica partem de uma exterioridade hegemônica, a saber, de gays e lésbicas brancas, cujas teorias têm maior circulação.

Ecoando o antigo debate sobre se poderia um homem escrever/ler como uma mulher heterossexual, Anzaldúa reflete: “tu és uma autora sapatona porque tu és uma sapatona ou tu és uma autora lésbica porque as preocupações sobre as quais tu escreves são preocupações lésbicas?” (p. 170). Com isso, a autora conclui que talvez não possa haver um estilo, uma linguagem ou uma terminologia decididamente lésbica. Nesse sentido, Anzaldúa posiciona-se de forma diametralmente oposta a de Lauretis, enfatizando diferentes possibilidades que o *queer* pode explorar.

Anzaldúa investe em uma leitura *queer* que deseja participar, refletir e interagir com o texto, tem um engajamento ativo que excede uma

vontade de “mitigar e corrigir seu [das lésbicas brancas] etnocentrismo” (p. 169). Na leitura *queer*, as lacunas do texto são preenchidas de certa maneira; alguns sujeitos terão mais facilidade de preenchê-las e reconstruí-las do que outros, de acordo com suas posicionalidades. Ela argumenta, portanto, “por uma sensibilidade lésbica, não uma estética lésbica” (p. 170). Essa aposta, que a diferencia de Lauretis, desloca o *queer* para o campo hermenêutico, para *como* o texto é aproximado e por *quem* é aproximado, tornando-o dependente do horizonte do qual parte sua leitura. Ela não nega a possibilidade de um autor heterossexual escrever sobre o *queer*, mas alerta que essa escrita pode partir das mais diversas intenções e com “frequência acaba apropriando-se de nossas vidas, [...] focando em sexo ao invés da complexidade total de nossas vidas” (p. 171).

Com uma argumentação que vai ressoar o uso de afetos em Sedgwick (1993), Anzaldúa (2009) propõe que certos textos oferecem janelas, portas e entradas diferentes para diferentes leitores, os quais se identificarão ou não de acordo com suas posicionalidades e contingências específicas:

Para mim, então, é uma questão de se o leitor individual está em posse de um modo de leitura que pode ler o subtexto, e pode injetar sua experiência nas lacunas. Alguns leitores treinados convencionalmente não possuem a flexibilidade (na identidade) nem a paciência em decifrar um texto “estranho”, isto é, diferente. (p. 171)

A autora claramente flerta com um vocabulário da estética da recepção, pois é nos modos de leitura, no preencher de lacunas e nas identificações que a *queeridade* parece assumir sua potência sensível. Anzaldúa defende que “aprender a ler não é sinônimo de aprendizado acadêmico” (p. 172), ou seja, trata-se de negociar tanto as abstrações e posicionalidades de quem escreve, quanto relacionar-se com o movimento do texto, levando a própria experiência ao seu encontro.

A partir de um campo conhecido hoje como *queer negativity* e *anti-social queer*, Lee Edelman, com base na obra de Leo Bersani, aposta, em *No future* (2004), em uma visão radicalmente negativa e anti-assimilacionista que opera de maneira a se opor à própria ideia de um programa político convencional. Para o autor, a ordem Simbólica e o discurso político são dominados pela figura da criança, que representa a própria noção de futuridade reprodutiva e, desse

modo, é instrumentalizada para atacar a comunidade *queer*, acusada de narcisista, de praticar sexo sem sentido e assim desestabilizar uma suposta ordem social. Edelman abraça principalmente essa última acusação e a leva às últimas consequências, propondo que a potência ética da *queeridade* está justamente em desestabilizar a ordem social, na ironia, na negatividade, na *jouissance* e na pulção de morte: “foda-se a ordem social e a criança em nome da qual somos aterrorizados coletivamente” (EDELMAN, 2004, p. 29).

Edelman expande o escopo de análise *queer*, mobilizando diferentes personagens que não são tradicionalmente associadas e lidos como tal: Scrooge, de *Um Conto de Natal*, Capitão Gancho, de *Peter Pan*, e até mesmo *Os Pássaros* de Hitchcock. Com isso, o autor é capaz de revelar, convincentemente, uma *queeridade* antes imperceptível, a qual se manifesta na denúncia do futurismo reprodutivo que sempre promete um por vir melhor que o presente, na perturbação da ordem social cisheteronormativa e em trajetórias de vida que não cabem em uma lógica binária de oposição/assimilação da cisheteronormatividade, articulando-se por caminhos radicalmente diferentes. Ao seu modo, ele rompe com diversas lógicas de análise *queer*, mostrando *embodiments*, momentos e articulações *queer* excedendo o *locus* dos sujeitos. Ademais, se Edelman propõe o *queer* como uma negação da noção de futuro, então o *queer* é aqui e agora – por conseguinte, se instancia no presente. Em vista disso, o *queer* parece se manifestar no momento do encontro com o objeto de análise e na maneira como ele pode mobilizar formas de resistência não pré-determinadas, nos corpos que não encarnam a ordem Simbólica e recusam a promessa e a esperança de um futuro otimista.

Ironicamente, a posição de Edelman também revitalizou a crítica *queer* utópica como elaborada por José Esteban Muñoz, o qual propõe o *queer* precisamente como aquilo que está por vir e que não ainda chegou. Em *Disidentifications* (1999), Muñoz articula performatividade e interpelação para produzir *insights* importantes na elaboração de modos de ler e engajar o *queer*. Seu projeto busca “teorizar a força política da performance e performatividade” (MUÑOZ, 1999, p. xiv) e o modo como elas produzem agência e desafiam lógicas hegemônicas e supremacistas. Muñoz recorre a Pêcheux para elaborar o ponto teórico principal de sua obra, a saber, como certos sujeitos são afetados por representações que, a princípio, são estereótipos ofensivos, orientalizações e/ou fetichizações. Muñoz

relembra que há três maneiras de subjetivação via práticas ideológicas: a identificação é o modo pelo qual o “bom sujeito” se identifica e se forma de acordo com as práticas ideológicas hegemônicas; a contra-identificação ocorre quando o “mau sujeito” se revolta contra esse sistema de práticas; por fim, na desidentificação, a formação do sujeito ocorre de forma que ele “nem opta por assimilar dentro de tal estrutura nem se opõe estritamente a ela; ao invés disso, desidentificação é uma estratégia que trabalha sobre e contra a ideologia dominante” (p. 11). Desidentificação parece reconhecer a produtividade do poder mesmo quando resistido, procurando guiar suas trajetórias, rearticulando seus termos de dentro.

Muñoz compreende “identidade como um processo que toma lugar no ponto de colisão de perspectivas que alguns críticos e teóricos compreenderam como essencialista e construtivista”, no qual essa oposição entra em “curto-circuito” (p. 6). A desidentificação funciona como uma espécie de “identidade-em-diferença” – termo cancelado por Derrida e Audre Lorde –, que opera por uma negativa: *ainda não é isso*. O sujeito da desidentificação emerge a partir de uma falha da interpelação, resultando em consequências que excedem seus propósitos. Esse processo, na possibilidade de desidentificar com um código cisheteronormativo e branco, “contribui para a função da esfera contra-pública” (p. 7). De maneira alguma Muñoz ignora as relações que a desidentificação tem com o vocabulário psicanalítico: recorrendo a Laplanche e Pontalis, relembra que a identificação se trata de um processo na formação do sujeito no qual ele assimila total ou parcialmente aspectos do outro. O autor critica e complexifica esse processo, apontando que, para os sujeitos minoritários em questão, deve-se pensar em uma não-linearidade, destacando que “não é sobre uma simples mimesis” (p. 8), e sim processos múltiplos, conflituosos e, muitas vezes, até mesmo antagonistas – mas, principalmente, de modo algum unilaterais.

Figuras estereotipadas, sob a lente da desidentificação, podem passar por uma transformação de “representação tóxica [...] e espetáculo patético e abjeto que parece estar nos olhos dominantes da cultura heteronormativa” (p. 3), reconfigurando-se em desejo, glamour e etc. Muñoz afirma que:

[a] desidentificação pretende ser descritiva das estratégias de sobrevivência que o sujeito minoritário pratica com o intuito de ne-

gociar uma esfera pública majoritária fóbica que continuamente elide e pune a existência de sujeitos que não se adaptam ao fantasma da cidadania normativa. (p. 4)

O sujeito que pratica a desidentificação com certas formas culturais reinveste-as de nova vida, de novos significados, produzindo “locais poderosos e sedutores de auto-criação” (p. 4). O abjeto não é purificado nessa reabilitação, mas outros subtextos, como mistério e erotismo, passam a ter uma maior força interpelativa na auto-criação do sujeito em questão. A desidentificação recicla, decodifica, reestrutura e reformula figuras, buscando mudanças estruturais sem negar conflitos e práticas individuais:

Desidentificar é ler a si mesmo e a própria narrativa em um momento, objeto ou sujeito que não é culturalmente codificado para “conectar” com o sujeito que desidentifica. Não é escolher e selecionar o que é extraído da identificação. Não é evacuar deliberadamente os componentes políticos dúbios ou vergonhosos de dentro de um *locus* identificatório. Ao invés disso, é o retrabalhar dessas energias que não elidem os componentes “prejudiciais” ou contraditórios de qualquer identidade. (p. 12)

Muñoz também destaca como o trabalho operado pela desidentificação permite que seja possível rearticularmos também interações do campo teórico. A título de exemplo, o autor comenta sobre certos aspectos homofóbicos na obra de Fanon, que podem ser reformatados de acordo com outros projetos mais progressistas: “sua homofobia e misoginia seriam interrogadas enquanto seu discurso anticolonial é engajado como ainda valioso [...] uma desidentificação que possibilita política” (p. 9). Finalmente, a desidentificação não deve ser entendida como sempre a mais adequada estratégia de subjetivação para *queers* e outros sujeitos minoritários, pois não serve para todos os sujeitos ou todos momentos – é uma estratégia de sobrevivência que, por vezes, deve ser deixada de lado em nome de um conflito direto.

Nesse sentido, práticas desidentificatórias tem repercursões muito produtivas na formação de um *corpus*/literatura *queer*, pois possibilitam abarcar textos e formas culturais não necessariamente em sua totalidade, porém criticamente, recuperando aquilo que move, afeta e mobiliza uma produção de pensamento *queer*, mesmo

que isso exceda ou até mesmo antagonize outras partes do todo ou as intenções iniciais. O sujeito é interpelado pelo texto literário, e essa interpelação é estrategicamente respondida com uma desidentificação hermenêutica, uma recontextualização e uma rearticulação de seus próprios termos. Pensando em uma gramática mais próxima aos estudos literários, o sujeito lê recodificando certos códigos/aspectos do texto que, de início, não se conectariam com ele, passando a interpretar uma *queeridade* que antes não estava ali presente – ou seja, instantes de *queeridade*. Conseqüentemente, a *queeridade* do texto, em Muñoz, tem um lugar privilegiado no processo hermenêutico, em como a interpelação feita pelo texto é respondida e agenciada.

Por fim, nomes como Ahmed, Preciado, Halberstam e Foucault certamente instruem e acompanham, de alguma maneira, a presente reflexão; aliás, mesmo as autorias abordadas até aqui estão longe de estarem elaboradas em sua totalidade. De todo modo, ao longo desse processo reconstrutivo e crítico, certas propostas para o *queer* se mostram menos abrangentes do que outras, ou mais focadas em um aspecto que em outro, o que se reflete em certas restrições daquilo que pode contar ou não como *queer* na formação de um *corpus*, isto é, em um âmbito epistemológico-normativo que fundamenta a escolha. É claro que, neste processo aqui apresentado, algumas escolhas foram feitas com base em critérios normativos, como quais elaborações teóricas, em determinado momento, pareceram contribuir com ferramentas de análise e possibilidades metodológicas robustas para pensar a formação de um *corpus* em que o *queer* se manifestaria das formas mais variadas, inclusivas e politicamente produtivas, considerando criatividade e auto-determinação como fatores importantes. Certamente outras obras importantes ficaram de fora e podem produzir outras tensões, de acordo com esse ou outros critérios de escolha.

### **Notas em direção a uma hermenêutica *queer***

Claramente o *queer* é compreendido de maneiras distintas de acordo com seu uso, seu objetivo, seu contexto geopolítico, o tempo histórico no qual é apreendido etc. A flexibilidade do termo está vinculada tanto ao que ele se acopla, quanto ao modo e à intenção desse

acoplamento. De acordo com isso, a pergunta sobre o que há de *queer* em um *corpus queer* é respondida sob diferentes condições de possibilidade, que organizam e configuram tanto a pergunta quanto as possíveis respostas.

Como visto, o *queer* pode ser uma forma de subjetivação, uma estética, uma proposta política, uma prática ética. Pode, também, ser todas essas possibilidades – e outras ainda não inteligíveis –, em maior ou menor medida, ainda que, para preservar seu caráter aberto e expansivo, seja irreduzível a uma ou outra. Certamente algumas propostas se mostram mais circunscritas do que outras, com menos sensibilidade de raça e classe que outras, ou com menos ferramentas emancipatórias. Nenhuma teoria se apresenta como final e completa: completude e *queer* não são categorias que andam juntas. O que, nesse momento, se mostra necessário não é mais uma nova forma ideal de *queer*; ao invés disso, talvez seja mais produtivo compreender e saber articular esses conjuntos de relações complexas sem as quais trajetórias menos subordinantes e mais democráticas não seriam possíveis.

Aquilo que não é incluído em um *corpus queer*, seja por uma questão de espaço e tempo, seja baseado nos critérios normativos de escolha – e esses estão *sempre* presentes, de maneira implícita ou explícita –, faz parte do exterior constitutivo de toda análise. Esse exterior invariavelmente acaba por ser formado, mas o que se encontra nessa zona sempre assombra aquilo que foi incluído, assim como a possibilidade dessa zona assumir um caráter abjeto, hierarquicamente subordinado. Por isso é importante conhecer bem os critérios utilizados, justificando-os quando possível, mesmo quando o critério é altamente singular e contingencial (e todos são, em alguma medida); mesmo que, por vezes, uma obra nos diga algo antes mesmo do critério ser cognoscível. Quando me refiro à normatividade<sup>8</sup>, trato daquilo que funda critérios de escolha, permitindo-nos avaliar, analisar e criticar com base em determinados fundamentos. Essa normatividade deve ser sempre encarada de forma situacional, contingencial, contextualizada, falibilística, destrancendentalizada. Ela não existe *a priori*

8. Diferentemente do uso que faço dessa categoria conceitual, muitas vezes a normatividade aparece na teoria *queer* como aquilo que restringe, disciplina e regula os sujeitos, marginalizando e punindo aqueles que não se adequam à normas pré-estabelecidas.

e em estado puro, mas se relaciona com o próprio objeto de crítica e com a abordagem *queer* em questão. Meu argumento é colocado de forma precisa por Nancy Fraser:

A chave é evitar embaralhamentos metafísicos. Devemos adotar a visão pragmática de que existe uma pluralidade de diferentes ângulos a partir dos quais fenômenos socioculturais podem ser entendidos. A escolha do melhor vai depender do propósito que se tem. (FRASER, 2018, p. 251)

Nessa acepção, os critérios normativos possuem vínculos intrínsecos ao objetivo da análise. Justamente por isso há uma responsabilidade na escolha desses critérios e os exteriores produzidos por eles, uma vez que eles informam intimamente os questionamentos a certos pressupostos e os modos de compor um corpus *queer*, o que, conseqüentemente, contribui para a formação de uma literatura *queer* que, por sua vez, é formada, em parte, por conjuntos de *corpora*. Ademais, como a literatura e outras formas culturais não são objetos que recebem a teoria passivamente, mas operam movimentos multidirecionais, a formação de um *corpus queer* também afeta – *queeriza* –, a própria noção de *queer* e *queeridade*.

Nas propostas e projetos observados, o *queer* demonstra-se resistente a determinações precisas, exigindo um cuidado com a própria gramática teórica e seu vício em determinações, além de sua dificuldade em lidar precisamente com o que o *queer* propõe: o instável, o aberto, a discussão e a transformação, que não se restringe a gênero, objeto de desejo ou prática, mas se expande em direção a modos de existir. Quem sabe o *queer* seja aquilo que ainda está se desdobrando e desenvolvendo enquanto testemunhamos acontecer e que não possui uma forma final – aquilo que é definido pela sua indefinição. Não podemos ainda ignorar que *queer* não é simplesmente uma abordagem teórica, um mero modo de leitura, mas uma forma de subjetivação, uma prática viva, um modo de ser e experienciar e se relacionar com a realidade.

É exatamente por isso que o *queer* evade a possibilidade de determinar precisamente seu *locus* em um *corpus* de forma estável. Por mais que apontemos para certos aspectos estilísticos, temas e propostas políticas em um texto, é no processo hermenêutico que eles podem ser compreendidos como *queer*. O *queer* pode ser encontrado, ocasionalmente, no autor, ou em uma personagem,

ou na narrativa; entretanto, sua maior produtividade discursiva se apresenta nas lacunas, nos fluxos e contínuos – não lineares – entre autor, texto e leitor, sendo irreduzível a um ou outro. A linha que poderia distinguir tais eixos é, na melhor das hipóteses, precária; afinal de contas, se é possível uma leitura *queer* de um texto, há algo nesse texto que dialoga com o *queer*, o qual só poderia emergir no processo da compreensão hermenêutica. Com isso, poderia-se afirmar que a leitura e a formação de corpus *queer* possuem uma certa imprevisibilidade, um aspecto que se opõe à noção de metodologia científica, visto que diferentes leitores *entram*, para usar as palavras de Anzaldúa, de maneiras diferentes nos textos. Se o *queer* é relacional, dialógico, irreduzível a uma aplicação técnica da crítica e de *locus* hermenêutico, acredito que a apropriação do vocabulário da hermenêutica filosófica desenvolvida por Hans-Georg Gadamer pode auxiliar na elaboração de alguns apontamentos e proposições finais – e, simultaneamente, preliminares. Isso se dá em função de que a hermenêutica filosófica apresenta proposições ontológicas que transcendem o escopo de uma abordagem filosófica sobre a compreensão, indo em direção a um modo de subjetivação existencial transformativo e expansivo.

Para Gadamer (2015), a compreensão hermenêutica se trata de um encontro com um texto ou outro sujeito no qual se projetam certas expectativas prévias que vão se confirmando ou não ao longo do diálogo. Ela está presente na relação *com*, no entregar-se; emerge dos espaços intersubjetivos nos quais o sujeito e o outro se encontram. Assim, o diálogo assume um papel central por meio da estrutura de movimento aberto de perguntas e respostas. Como não somos capazes de exaurir as possibilidades de significações de uma declaração, esta sempre poderá chamar novas perguntas e respostas. Há algo que permanece continuamente *a ser dito*, e essa característica ilimitada se torna um dos motores para novas relações e significações. Compreender é, em última análise, entrar em um diálogo, uma conversa, uma sequência infinita de perguntas e respostas, um processo que nos precede, mas que também seguirá se desdobrando depois de nós.

Compreender a partir da abertura para o outro é produzir algo novo que não estava previamente em nenhum dos participantes, mas que emerge *no* e *do* diálogo, o qual surge a partir dessa relação com a alteridade do outro. A abertura é precisamente o que permite

resistir à vontade de dominação, pois o sujeito que se abre para o que o outro tem a dizer é um sujeito que assume a possibilidade de estar errado, de que o outro pode dizer algo que ele sozinho não poderia compreender. A abertura para o outro é preservada ao reconhecermos tanto a nossa própria finitude frente à inesgotabilidade do significado do que está sendo dito, quanto o risco da incompreensão, o qual está presente em todo diálogo (GADAMER, 2015).

Seguindo essa lógica, a obra de arte possui uma inesgotabilidade de sentidos, nunca fornecendo uma resposta final e definitiva para as perguntas postas a ela. Constantemente emergem relações inéditas e significação imprevisíveis. Cada época, cada sujeito e cada lugar possui perguntas distintas a serem respondidas, exigindo sempre “diferentes sensibilidades, diferentes percepções, diferentes aberturas [...]” (Idem, 2011, p. 14). A obra de arte nunca nos fala da mesma maneira, até mesmo, ou precisamente, quando o sujeito se reencontra com ela. Talvez um dos aspectos mais radicais da noção de compreensão hermenêutica seja o fato de que os sujeitos que engajam em diálogo não permanecem inalterados: o diálogo “deixa uma marca [...] possui uma força transformadora. Onde um diálogo teve êxito ficou algo para nós e em nós que nos transformou” (p. 247).

Como podemos retornar à formação de *corpus queer* com base nesse entendimento? Antes, é importante enfatizar que não estou argumentando pela substituição das noções de *queer* reconstruídas criticamente acima por uma hermenêutica *queer* – tanto que estarei usando também de suas gramáticas –, mas sim em nome de uma aproximação produtiva entre elas. Na formação de um *corpus queer*, o objetivo é a escolha de textos para análise e crítica. O que uma hermenêutica *queer* revela é que esse processo é menos causal, menos unidirecional e menos passivo do que pode parecer, tanto para o crítico quanto para aquele que lê a crítica em sua forma final. O texto de análise uma vez finalizado parece descartar os instantes em que se orientou em direção a certos textos e não outros, porque em determinado momento um texto nos disse algo que pareceu imprescindível ser refletido e articulado; porque em determinado lugar um texto tocou uma nota, produziu um afeto, dramatizou uma ideia que antes não era compreendida, não era inteligível ou nem mesmo existia. O que muitas vezes se perde é o momento transformador do sujeito que entrou em um diálogo com o texto para produzir a crítica, pois o crítico é, antes de tudo, um leitor.

Nessa aproximação com a hermenêutica, a formação de *corpus* não apresenta causalidade determinada *a priori*. O *corpus queer* é formado em uma espécie de transitoriedade, delineado por uma série de relações que emergem do diálogo com os textos. Não temos como saber previamente ao encontro com o texto como essas relações serão materializadas, quem afetou quem primeiro, quem fez a primeira pergunta e forneceu a primeira resposta. O que podemos saber é que há uma certa susceptibilidade/sensibilidade *queer* no contínuo desse encontro entre o sujeito e os textos, e é essa susceptibilidade/sensibilidade que permite certas entradas e leituras *queer*. Se as perguntas colocadas ao texto nunca são completamente respondidas – e, inversamente, o leitor também se vê inquieto com as perguntas colocadas a ele pelo texto –, elas demandam e simultaneamente produzem um horizonte em que outros objetos podem revelar aberturas *queer*, em um movimento de expansão dessa susceptibilidade.

Encontrar o texto, ouvi-lo, perceber aquilo que parece incompreensível, que está além do horizonte inicial – e precisamente por meio disso – expande esse horizonte. E como sempre há algo que permanece a ser dito, sempre uma pergunta que permanece sem resposta, o sujeito que se abre e entra no diálogo possui um horizonte em constante movimento de expansão, se abrindo e se orientando em direção a novos objetos e enxergando o *queer* onde antes talvez ainda não fosse possível. A imprevisibilidade do diálogo com o texto resiste à ideia de uma metodologia científica, isto é, não há como sabermos o resultado desse diálogo antes de entrarmos nele. Essa percepção nos permite compreender como certos textos em determinado espaço e tempo podem dar respostas que tocam uma nota *queer* e em outros momentos não. Nesse sentido, de fato, não há um texto indiscutivelmente *queer*, pois isso não apenas pressuporia a possibilidade de determinar uma característica *queer a priori* em um texto, como a própria sedimentação e transcendentalização da categoria. Em outras palavras, independente da abordagem *queer* a ser usada, quando estamos formando um *corpus*, selecionando textos para análise e crítica, é no encontro com os textos, no abrir-se para eles, de acordo com certas perguntas que são colocadas a eles, que o *queer* pode emergir. Nem aqui ou ali, nem antes ou depois. O texto pode apresentar um projeto político de democracia radical (BUTLER, 2019); um afeto que produz uma criatividade (SEDGWICK, 1993); um excedente sexual e um enigma à referencialidade (DE LAURETIS, 2011);

uma entrada inesperada para o texto (ANZALDÚA, 2009); uma possibilidade de ruína da ordem social (EDELMAN, 2004); uma forma de subjetivação que evade a cidadania normativa, desidentificando e construindo novos mundos (MUÑOZ, 1999), mas nada disso poderia ser compreendido sem certas perguntas que orientam em direção a e abrem determinadas vias, sem a abertura necessária para ouvir as respostas que produzem essas compreensões, sem uma susceptibilidade/sensibilidade para enxergar certas entradas e lacunas no texto – ou seja, sem o processo hermenêutico.

Desse modo, o texto não é compreendido em termos de consciência estética, mas é um artefato situado no tempo e no espaço, sendo aproximado por um sujeito que de modo algum é neutro, que traz consigo um horizonte histórico e que encontra e media o horizonte histórico do texto. É assim que é possível que um texto seja *queer* hoje e não o seja amanhã, que tenha reproduzido e consolidado um estereótipo ou uma exclusão no passado e seja agora desidentificado, reformatado e passe a produzir possibilidades de subjetivações anteriormente impensáveis, construindo novas formas de nos relacionarmos, de produzir uma ordem social menos exclusionária, de investigarmos possibilidades diferentes de ser. Quanto mais democrática e inclusiva é a noção de *queer* em questão, mais janelas e portas para entrar no texto podem ser abertas.

A tarefa da abertura para ouvir o que o texto tem a dizer e, ao mesmo tempo, engajar-se ativamente com ele, estar também presente no diálogo, é uma demanda filosófica exigente, infinita. Quem aproxima o quê? Quem afetou quem primeiro? O corolário de uma aproximação entre teorias *queer*, formação de corpus *queer* e hermenêutica *queer* talvez seja perceber que, no processo de escolha e crítica, o sujeito não permanece inalterado. O sujeito que compreende hermeneuticamente é transformado; não permanece o mesmo após o diálogo; é, de algum modo, *queerizado* tanto quanto *queeriza* o texto em questão.

Talvez a pergunta inicial desse ensaio – *o que há de queer em um corpus queer?* – se mostre, de algum modo, um pouco equivocada, senão impossível de ser respondida, ao menos nos termos colocados, que pressupõem uma resposta determinada sem um contexto. Ela não pergunta *o que há de queer nesse ou naquele corpus queer?*, ao que se poderia responder com base em critérios normativos e epistemológicos situacionais, revelando o processo hermenêutico por trás de tal leitura. Talvez uma pergunta mais produtiva a ser feita a um texto no

instante de formação de *corpus* seja *o que pode esse texto pelo queer*? Que entradas ele está oferecendo, que tipo de potência política ele está se propondo a desencadear e libertar, que possibilidades de subjetivação ele oferta? Que compromisso estabelece com a crítica, com a desestabilização e a reformulação de categorias identitárias rígidas ou as normas que exigem a formação dessa rigidez?

Essas perguntas só podem ser respondidas no diálogo com o texto e, embora elas já estejam colocadas aqui de algum modo *a priori*, são respondidas de maneiras imprevisíveis e inesperadas – mesmo o conteúdo dessas perguntas assume diferentes aspectos conforme o tempo e o lugar de onde são proferidas, o sujeito que as profere, as intenções e os propósitos dessa proferência e o que lhes excede, conforme as aberturas, entradas e orientações possíveis e disponíveis no diálogo. Em vista disso, considerando que o efeito da compreensão hermenêutica é a transformação dos participantes, o diálogo tanto *faz* quanto *desfaz* os sujeitos, momentos de despossessão em que algo que anteriormente não estava presente em nenhum dos eixos é revelado, uma verdade que só poderia emergir dessa experiência.

Por fim, quando Gadamer (2015) se refere a uma verdade que emerge no e do diálogo com a arte, a filosofia e a história, ele se refere precisamente ao conhecimento que é produzido nessa experiência, não se tratando de uma verdade transcendental, nem verificável e replicável por meio de um método científico, e que não opera em termos de verdadeiro e falso. No encontro com o *corpus queer*, uma verdade *queer* emerge, uma verdade (im)possível, indecível e aporética e que, apesar disso, não é a verdade final do texto. Poderia haver algo mais *queer* que uma verdade diferida, adiada e deslizando? O diálogo jamais supera a inesgotabilidade de sentidos: sempre permanece algo a ser dito, algo no sujeito que não foi respondido, uma inescrutabilidade e uma opacidade que demandam e suplicam por outros diálogos. Talvez o mais produtivo a se pensar é o que nos diz e o que podemos fazer aqui e agora com essa verdade *queer*, seja ela um caminho para visualizar alianças radicalmente democráticas, um recurso em direção a uma subjetivação menos subordinante, ou um instrumento no esfacelamento de uma ordem social cisheteronormativa.

## Referências

- ANZALDÚA, Glória. To(o) Queer the Writer: Loca, Escrita y Chicana. In: Gloria Anzaldúa, Ana Louise Keating (Editora). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham e Londres: Duke University Press, 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017 [1990].
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo edições, 2019 [1993].
- BUTLER, Judith. *Excitable speech: a politics of the performative*. Londres: Routledge 1997.
- EDELMAN, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham e Londres: Duke University Press, 2004.
- DE LAURETIS, Teresa. Queer Theory: lesbian and gay sexualities an introduction. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 1.2. 1991.
- DE LAURETIS, Teresa. Queer texts, bad habits, and the issue of a future. In: *GLQ*, vol 17:2-3, 2011, pp. 243-263.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II: complementos e índice*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1999.
- PUAR, Jasbir. *Terrorist Assemblages: homonationalism in queer times*. Durham e London: Duke University Press, 2007.
- SEDGEWICK, Eve K. *Epistemology of the Closet*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008 [1990].
- SEDGWICK, Eve K. *Tendências*. London: Routledge, 1994.
- SEDGWICK, Eve K. Queer performativity: Henry James’s The Art of the Novel. In: *GLQ*, Vol 1, 1993, pp. 1-16.
- SEDGWICK, Eve K. (Ed.) *Novel Gazing: queer readings in fiction*. Durham e Londres: Duke University Press, 1997.

## A (des)construção da identidade feminina presente no romance *Fim*, de Fernanda Torres

Luciane Aparecida Ribas (UniAcademia) <sup>1</sup>

### Introdução

Fernanda Pinheiro Torres nasceu no Rio de Janeiro, aos 15 dias de setembro de 1965, filha do casal de atores talentosos Fernando Torres e Fernanda Montenegro. Cresceu acompanhando os ensaios dos pais nas coxias dos teatros e conseguiu traçar uma história de sucesso sólida e independente ao longo dos anos, tornando-se renomada atriz, apresentadora, escritora e roteirista brasileira. Há quarenta anos, mantém uma carreira de sucesso nos palcos e, desde 2007, é colaboradora da revista *Piauí*, colunista quinzenal da *Veja Rio* e mensal na *Folha de São Paulo*.

Iniciou sua carreira profissional aos 13 anos quando entrou para o Tablado, escola de teatro fundada em 1951. Sua primeira atuação nos palcos foi em 1978 na peça *Um tango argentino*, de Maria Clara Machado. Em 1979, estreou na televisão no programa “Nossa Cidade”, da TVE, dirigido por Sérgio Brito. No mesmo ano, fez sua estreia, na TV Globo, na série “Aplauso” sob a direção de Domingos Oliveira. Na década de 1980, desenvolveu trabalhos que proporcionaram o seu avanço na carreira de atriz. Estreou em novelas em 1981, aos 15 anos, em “Baila Comigo”, de Manoel Carlos.

Já no cinema, fez sua primeira aparição aos dezessete anos, em 1983, com o filme *Inocência*, baseado na obra do Visconde de Taunay e dirigido por Walter Lima Jr.. Ainda no cinema, esteve em *A marvada carne* (1985), de André Klotzel, que lhe rendeu o prêmio de melhor atriz no festival de Gramado. Entre os 24 filmes em que trabalhou, destacam-se *Eu sei que vou te amar* (1986), de Arnaldo Jabor, com o qual foi eleita melhor atriz nos Festivais de Cinema de Cannes e de Cuba; *Com licença, eu vou à luta* (1986) – melhor atriz no Festival

1. Mestranda no Programa de Mestrado em Letras da UniAcademia Juiz de Fora/MG, área de concentração: Literatura Brasileira, Linha de Pesquisa Literatura Brasileira: Tradição e Ruptura. Professora da Rede Municipal de Juiz de Fora/MG.

de Cinema de Nantes (França) e indicação especial no Festival de Locarno (Suíça); *O que é isso, companheiro?* (1997) – filme de Bruno Barreto que concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1998.

No teatro, atuou em mais de uma dezena de peças, tendo recebido muitos elogios por trabalhos como *Orlando* (1989), de Bia Lessa; *Da gaiivota* (1998), de Daniela Thomas; *Duas mulheres e um cadáver* (2000), de Aderbal Freire Filho; *5x comédia*, de Hamilton Vaz Pereira. Foi a primeira atriz da Companhia de Ópera Seca, fundada por Gerald Thomas, tendo atuado em três peças, entre elas *The Flash and Crash Days* (1991). De 2003 a 2008, fez sucesso com o monólogo *A casa dos budas ditosos*. Pela atuação, recebeu dois prêmios de melhor atriz, o Qualidade Brasil – SP, na categoria Comédia, e o Prêmio Shell de 2004. Estreou como dramaturga em *Deus é química*, lançado em 2009.

Com exceção da minissérie “Luna Caliente” (1999), todos os trabalhos de Fernanda Torres na TV, a partir dos anos 1990, foram pautados pelo humor. Em 1994, atuou em três episódios de “Terça Nobre”, em episódios de “A Comédia da Vida Privada”, no humorístico “Vida ao Vivo Show”. De 2001 a 2003, protagonizou, com Luiz Fernando Guimarães, a série “Os Normais” que mostrava as situações cotidianas vividas pelo casal Rui e Vani. O sucesso da série rendeu, ainda, o longa “Os Normais – O Filme”. Ainda participou de “Saneamento Básico, o Filme” (2007); “Jogo de Cena” (2007), “A Mulher Invisível” (2009) e “Os Normais 2 – A Noite Mais Maluca de Todas” (2009). Em 2008, estrelou o quadro “Sexo Oposto”, exibido no *Fantástico*. Em 2010, ingressou na minissérie “As Cariocas”. De 2011 até 2015, protagonizou a série de comédia “Tapas & Beijos”. Em 2017, dedicou-se à escrita, além do romance *A glória e seu cortejo de horrores* (2017), fez adaptação de dez capítulos do *Fim* (2013) e *Sete anos* (2014) para série na Rede Globo.

No ano de 2018, Fernanda Torres recebeu o convite para a abertura da temporada de conferências do “Fronteiras do Pensamento” e para atuar na segunda temporada da série “Sob Pressão”. Em outubro de 2019, a atriz voltou com a segunda temporada da minissérie “Filhos da Pátria”.

Para 2020, além do roteiro da série “Fim”, cuja produção já está encaminhada quando as gravações foram interrompidas pela pandemia do Covid-19, lançou o argumento para uma nova série, “Os Outros”. Na quarentena, a atriz gravou um episódio da série “Amor

& Sorte”, que trata dos relacionamentos de amor em período de pandemia, com sua família, inclusive sua mãe Fernanda Montenegro, enquanto moravam juntas em Petrópolis.

Estreou como escritora em 2013 lançando seu primeiro livro, *Fim*, um romance, já com quase 100.000 cópias vendidas. O sucesso do seu primeiro romance lhe rendeu o convite para publicar seu segundo livro, *Sete Anos: crônicas* (2014), composto por crônicas e ensaios que publicou desde 2007 que tratam de cinema, cultura, cotidiano, política, vida pessoal e vida de atriz.

Seu terceiro livro, *A glória e seu cortejo de horrores* (2017), conta a história do ator carioca Mário Cardoso, morador da Tijuca, Zona Norte do Rio. Fernanda Torres tenta retratar o que é a cultura, o teatro, o cinema e a televisão. Interessante notar que, neste segundo romance, Fernanda Torres evidencia também a questão do fim de algo. Nesta obra ela relata o término da carreira do ator sinalizando isso de forma indireta no título utilizando o contraste das palavras glória e horrores.

O romance *Fim*, indicado em 2014 para o Prêmio Jabuti, surgiu de um pedido de Fernando Meireles, segundo Rossi (2014), para que Fernanda Torres escrevesse um conto que viraria uma série sobre o envelhecimento. O conto virou o primeiro capítulo do romance, *Álvaro*, cujo personagem protagonista do capítulo tem muito da ranheteira do pai dela, Fernando Torres. Quando a editora tomou conhecimento do conto, Luiz Schwarcz sugeriu que ela escrevesse um romance, no qual focalizaria a história da vida, envelhecimento e morte de cinco amigos, os quais a autora teria que matar. Nesta base, assenta-se a afirmativa da autora de que o romance não é sobre velhice e, sim, sobre a morte.

O encontro com a morte é a única certeza da vida e o romance *Fim* relata este fatídico encontro de cada um dos cinco personagens que já estão nos últimos momentos de suas vidas:

Quase todos os relatos de quem esteve na iminência de morrer conseguiu escapar das garras da misteriosa dama coincidem num ponto: a vida inteira passa pela cabeça do infeliz mortal como num filme acelerado, de modo a que tudo o que ele viveu caiba num único instante, um átimo desse tempo ainda mensurável que a Indesejada está prestes a quebrar para todo o sempre (FACIOLLO, 2014, p. 1).

Enquanto eles contam, sob óticas diferentes, a mesma história, o livro vai revelando como foi a morte de cada um e os excessos que os levaram àquele fim. Além disso, o romance revela o impacto da partida deles nas pessoas com as quais conviviam ou conviveram.

O grupo de cinco amigos protagonistas se conhecem desde o início da fase adulta, quando dividiram e participaram de momentos importantes da vida uns dos outros: saídas, bebedeiras, casamentos, filhos, amantes. Sendo assim, em seus últimos minutos de vida, Álvaro, Ciro, Ribeiro, Neto e Sílvio refletem sobre o rumo de suas vidas e as relações que tiveram, mantiveram ou destruíram no decorrer dos anos.

Álvaro é um idoso que vive sozinho, passa o tempo de médico em médico e não suporta a ex-mulher. Sílvio é uma pessoa que vive com consciência alterada devido ao uso de drogas ilícitas, que não larga os excessos nem na velhice. Ribeiro é atlético, vive da/na praia, e ganhou sobrevida sexual com o Viagra. Neto é denominado o careta da turma, marido fiel até os últimos dias. Ciro é considerado bonitão e, por isso, invejado por todos – mas é o primeiro a morrer, abatido por um câncer. São personagens muito diferentes, mas que partilham não apenas o fato de estar no extremo da vida, como também a limitação de horizontes.

Para Fernanda Torres, escrever na voz de um homem é se sentir à vontade, pois não estão muito à vista as suas próprias características e ainda pode brincar com os sentimentos deles, afirma a autora em entrevista concedida a Giulia Garcia:

Escrever na pele de um homem ajuda a me afastar de mim, a não ser confessional, algo que seria muito difícil de fazer caso o personagem fosse uma atriz. Fora isso, minha escrita tem um componente tragicômico, sarcástico e me sinto mais livre para exercer esse sarcasmo sobre o pobre coitado de um homem. (GARCIA, 2017).

O romance estava escrito todo em primeira pessoa, até que Luiz Schwarcz pediu que ela acrescentasse a terceira pessoa. Foi assim que surgiram as mulheres da obra. A narração passa pelo ponto de vista de todas as personagens, já que cada capítulo tem o nome de um amigo, apresentado por pessoas diferentes. No primeiro capítulo, Álvaro, a apresentação é realizada por sua ex-esposa, Irene; no segundo capítulo, Sílvio deixa sua esposa Norma para se relacionar com Suzana; no terceiro capítulo, Ribeiro, do qual se tem notícias

através da presença de sua irmã Celeste e a sua possível mulher ideal, Alda; o quarto capítulo apresenta o fiel Neto por meio de sua esposa Célia e, finalmente, no quinto capítulo, o jovem galã Ciro com sua Afrodite Ruth e seu anjo Maria Clara. Todas as personagens são construídas a partir de reflexões sobre relacionamentos, traição, filhos, drogas, eutanásia, morte, racismo, machismo, liberdade sexual, emancipação feminina e, principalmente, o envelhecimento e suas consequências sobre o corpo.

Ao longo de todo o enredo do romance, são citados fatos corriqueiros à vida de várias pessoas comuns, sejam elas do Rio, sejam de qualquer lugar, pois as muitas situações de casamento, separação, farra, velhice, morte e doenças existem em qualquer sociedade e “dialogam com o cotidiano de muitas pessoas” (SANTOS, 2016, p. 71).

Na obra, também são apresentadas aos leitores as personagens femininas: Irene, esposa que, cansada da frieza do relacionamento, busca realizar seus desejos fora do casamento; Norma, mãe muito dedicada que será abandonada pelo marido e substituída por Suzana; Celeste, irmã empresária de Ribeiro; Célia, mastro, esteio e prumo do marido; Ruth, o feminino pleno, romântica em excesso. São estas mulheres as responsáveis pela visão crítica aos fatos, aos comportamentos e às visões informadas pelos protagonistas, problematizando o lugar de fala deles.

Dado o grande espaço que ocupam na narrativa e o papel crítico que assumem, ganham, em nossa hipótese, o protagonismo da obra analisada e podem ser aproximadas aos arquétipos das deusas gregas, já que em vários momentos da obra eles são evocados para a caracterização do universo feminino.

### **Arquétipos femininos na construção das personagens**

O romance de Fernanda Torres apresenta alternadamente um narrador onisciente e narradores personagens que elaboram criticamente a memória das experiências da juventude nos anos de 1960 em oposição à velhice vivenciada nos primeiros anos do século XXI, por isso, pode-se afirmar que a obra *Fim*, “traz em seu enredo, a vida na sociedade contemporânea, deixando, à luz dos holofotes, personagens que viveram a transição de dois períodos temporais e a transformação dos costumes carioca” (SANTOS, 2016, p. 14).

Dentre os costumes abordados, destacam-se as mudanças nas atitudes e no comportamento feminino:

Foi das primeiras a conhecer a liberdade de beber e fumar, de cantar nas viradas, usar biquíni, ser cortejada e rir sem ser vulgar [...] Aproveitaram a brecha do despertar da revolução dos costumes e, tocadas a pílula, foram pioneiras na arte de dar sem pensar se valia a pena. Ruth não, esperou paciente. Enquanto a hora não vinha, ouvia Dolores Duran (TORRES, 2013, p. 111).

Percebe-se a alusão à emancipação feminina no trecho acima, tanto nas ações cotidianas quanto na vestimenta das mulheres. No período descrito na obra, elas passaram a ter comportamentos e atitudes antes permitidas apenas para os homens, como beber, fumar e usar roupas ousadas, além da liberdade sexual.

A fim de simbolizar estas transformações vivenciadas pelas protagonistas, o narrador utiliza-se, em alguns momentos, de referências a arquétipos femininos personificados por denominações de deusas gregas.

No capítulo intitulado “Ribeiro”, encontramos uma descrição da personagem Ruth que a aproxima de Afrodite:

[Ruth] O feminino pleno, sempre foi assim. Orgulho do pai, espelho da mãe, uma mulher para casar. Seria feliz em qualquer tempo, era ou lugar. Serviria ao burguês e ao guerreiro, era Afrodite encarnada, o feminino em pessoa. Futura esposa exemplar, despertou para a vida no apogeu final dos anos 50, embalada pela elegância de Tom e Vinicius. Amar estava na ordem do dia (TORRES, 2013, p. 111, grifo nosso).

No mesmo capítulo, há uma referência à deusa Calipso quando nos é apresentada Célia sendo observada por Neto: “Célia atravessava a praia de Copacabana a nado regularmente. Da areia do Forte, Neto viu surgir Calipso em meio às ondas. Mulata, como ele, gigante, homérica. Gamou no ato” (TORRES, 2013, p. 126). Ou seja, na obra é possível perceber a elaboração de situações do cotidiano cultural a partir de uma perspectiva arquetípica.

A terminologia arquétipo foi cunhada por Carl G. Jung (2008) e, ao ser retomada por Rafael Souza, ganha a seguinte descrição: “a representação e a significação do mundo culturalmente constituído são frequentemente calcadas pelos padrões arquetípicos da experiência

humana, as quais regem o inconsciente coletivo” (SOUZA, 2018, p 88). A partir dessa premissa, estudaremos e caracterizaremos quatro personagens femininas do romance, Irene, Ruth, Norma e Célia, buscando com essa tipificação, contribuir para a compreensão das personagens.

Utilizaremos, para análise, sete arquétipos de deusas da mitologia grega que parecem estar ativos na vida das personagens femininas presentes na narrativa, bem como todos os aspectos regidos por elas e as virtudes que as personificam. Assim, pretendemos demonstrar que os arquétipos das deusas (com seus padrões emocionais e comportamentais) estão, ainda hoje, operantes nas narrativas.

### **Os arquétipos mitológicos**

Utilizamos, para análise, sete importantes arquétipos de deusas da mitologia grega: Deméter, Core/ Perséfone, Afrodite, Atena, Ártemis e Hera, que parecem estar ativos na vida das personagens femininas presentes na narrativa, bem como todos os aspectos regidos por elas e as virtudes que as personificam, segundo Bolen (1990). A seguir, faremos a análise de uma personagem feminina que ocupa o papel de protagonista no romance, em foco, a saber: Ruth. Assim, pretendemos demonstrar que os arquétipos das deusas (com seus padrões emocionais e comportamentais) estão, ainda hoje, operantes nas narrativas.

O primeiro ao qual faremos referência é um dos arquétipos femininos mais conhecidos, Deméter, figura descendente da grande mãe. Por se tratar desta representação arquetípica, Deméter teve como atribuições primordiais o nutrir, o sustentar, o proteger e o gerar sementes e frutos. Randazzo (1996 apud Souza, 2018) explica que toda a imagem da Grande-Mãe tem raízes no instinto maternal, na função de geradora de vida e condutora das relações familiares.

Em um sentido psicológico, essa deusa representa a energia que todos dispõem para o cuidado e para o crescimento das coisas nas quais nos envolvemos. Esse arquétipo não está restrito ao papel materno, mas a tudo que compreende generosidade e uma capacidade ilimitada de prover, conforme Bolen (1990). As virtudes desse arquétipo são a nutrição, a proteção e o amor, conforme Randazzo (1996 apud Souza, 2018).

O principal mito dos mistérios de Elêusis faz referência ao fato de que Deméter teve sua filha, Core, raptada quando brincava e colhia flores no jardim de Elêusis, simbolizando as perdas que uma mulher que tem filhos vivencia em algum momento de sua vida, conforme Woolger e Woolger (2007). As perdas são insinuadas quando a filha entra na puberdade, quando a filha (ou o filho) é tomada em casamento ou deixa o lar e quando não pode mais gerar filhos.

O segundo arquétipo também conhecido é Core – que passa a ser Perséfone, posteriormente – “eram comumente invocadas em uma única referência, mãe e filha eram inseparáveis, mostrando assim um alto grau de dependência entre as duas” (MACEDO, 2013, p. 2). Para Bolen (1990), Core e Deméter representam um padrão de comportamento comum entre mãe-filha, no qual uma filha é por demais íntima da mãe para desenvolver um sentimento independente de si mesma. Vive à sombra de sua mãe. Porém, com a chegada de uma figura masculina, Hades, a separação de ambas torna-se inevitável e dolorida.

A mulher Core “é a eterna filha, dependente da mãe, frágil e delicada. [...] é bem comportada, obediente e reservada, age sempre pacificamente” (PACHECO e COUTINHO, 2006, p. 64). Segundo Bolen (1990), Core é aquela que vive na terra do nunca, num paraíso perfeito. Para a autora, ainda, a mulher que possui, predominantemente, o padrão arquetípico de Core tem uma qualidade jovial ou está sempre em busca de parecer eternamente adolescente.

Core é a jovem virginal, aquela que não cresceu e continua no paraíso infantil protegida por sua mãe. Mas, ao adentrar as profundezas do seu ser e tornar-se mulher, Core transforma-se em Perséfone, a rainha dos mortos, sendo criado assim o terceiro arquétipo. De acordo com Bolen (1990), como arquétipo, Perséfone é a parte da psique responsável pelo sentido de familiaridade que uma pessoa sente quando depara com a linguagem simbólica, ritual, loucura, visões, ou experiência mística. Sendo assim, Perséfone representa o aspecto feminino que empreendeu a descida ao inconsciente, por isso, é capaz de guiar os outros em suas jornadas mais dolorosas.

O arquétipo dessa deusa, de acordo com Woolger e Woolger (2007), permite-nos olhar a morte (sendo ela física ou simbólica) como uma oportunidade de renascimento e transformação. No mito, quando Perséfone ressurgue do inferno, evoca a capacidade tipicamente humana de sair de momentos adversos. Sendo assim, a

mulher-Perséfone é aquela que se interessa por mergulhar nas suas sombras, revirar o inconsciente e usufruir da sua capacidade intuitiva. É misteriosa.

O quarto arquétipo, bastante conhecido, Afrodite, possui as seguintes características “deusa sensual, sedutora, dona das formas, das flores e dos perfumes, representa a humanização do amor relacional” (ALVARENGA, 2010 apud SOUZA, 2018 p. 128). É considerada a mais feminina das deusas e, como deusa do amor e da beleza, regia todos os aspectos dessas duas virtudes humanas. De acordo com Bolen (1990), esse arquétipo pode ser expresso por meio de uma relação física ou de um processo criativo. Portanto, Afrodite preenche-nos das funções (pro)criativas. O belo e a criatividade, quando entram em comunhão nas manifestações artísticas, atraem e afetam todos os indivíduos. Há uma inexplicável e sublime sensação de prazer.

Tipicamente a mulher-Afrodite é reconhecida pela sua atratividade e não somente por sua aparência. “Há algo muito atraente a seu respeito, embora não seja, necessariamente, um tipo de beleza convencional” (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 113). Esse arquétipo cria uma química ou eletricidade que, combinado com atributos físicos, “faz de uma determinada mulher uma Afrodite” (BOLEN, 1990, p. 334). Afrodite expressa o desejo de amar, mas, principalmente, o de ser amada. Desmascara a vontade inconsciente de possuir os objetos de desejo, além de denunciar o lugar da falta e do vazio interior.

O quinto arquétipo, Atena, é considerado a Deusa da sabedoria, da civilização e da guerra. Atena é, na mitologia grega, filha de Zeus (deus dos deuses) e Métis (deusa da prudência e da virtude). Seu mito está ligado diretamente à guerra e à Inteligência. Como arquétipo, essa deusa refere-se a um padrão ligado à mente lógica e à atividade intelectual, governada mais pela razão do que pelo coração.

Atena era a deusa virgem da cidade de Atenas. No mito, uma das principais características dessa deusa foi sua escolha em manter-se virgem. O aspecto da deusa, no caso, é o de não ser afetada pela necessidade de ter um homem.

Como arquétipo, de acordo com Bolen (1990), Atena, assim como Ártemis, expressa a necessidade de autonomia, independência, autossuficiência e capacidade que as mulheres têm de focar sua percepção naquilo que é pessoalmente significativo. As deusas virgens são arquétipos orientados para o exterior e à realização. Elas representam, nas mulheres, as seguintes características:

Impulsos interiores para desenvolverem talentos, perseguirem interesses, resolverem problemas, competirem com outras, expressarem-se, articuladamente, com palavras ou formas artísticas, colocarem seus ambientes em ordem, ou levarem vidas contemplativas (BOLEN, 1990, p. 63).

Diferentemente da virgem Ártemis, Atena é mais voltada à discussão e à realização intelectual. A mulher que possui Atena como sua deusa preeminente sempre tem em evidência a prática, a coragem, a inteligência, a força e independência segundo Woolger e Woolger (2007).

Ártemis, o sexto arquétipo feminino grego, após presenciar o difícil parto de seu irmão, pede ao pai o privilégio de ser sempre virgem. Para Woolger e Woolger (2007), como arquétipo de deusa virgem, Ártemis diz respeito a uma feminilidade mais pura e primitiva, que, além da imunidade à paixão, possuía um sentido de integridade, uma atitude de cuidar de si que permite à mulher agir por conta própria, com autoconfiança e espírito independente. “Esse arquétipo possibilita à mulher sentir-se completa sem um homem” (BOLEN, 1990, p. 82). Portanto, Ártemis personifica um espírito feminino guerreiro, autônomo, independente e livre, segundo Woolger e Woolger (2007). É aquela com autonomia sobre o corpo e autoridade espiritual, segundo Alvarenga (2010 apud SOUZA, 2018). Woolger e Woolger defendem que “a grande força da mulher Ártemis é sua independência, a sua autoconfiança e sua vontade de realizar coisas. E é com justa razão que ela deve orgulhar-se dessas qualidades” (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 97). Como deusa arquetípica, então, ela traz o significado à psique das mulheres com habilidades inatas que conduzem a empreendimentos e realizações.

Finalmente o sétimo arquétipo, Hera floresce no companheirismo do matrimônio. Representa, para os gregos, a esposa. Acredita-se que Hera já vinha sendo cultuada antes do aparecimento de Zeus, pois em Olímpia, a fundação de seu templo antecede ao do marido. Nessa cidade, foram descobertos selos minoicos onde Zeus aparece em pé, junto à deusa sentada no trono, o que sugere que o deus é o eleito da deusa e não o contrário. De acordo com Bolen (1990), nossa cultura, até muito recentemente, ecoava o casamento como realização principal de uma mulher. Nesse caso, o arquétipo de Hera é impulsionado pela cultura. Hera, como força arquetípica, em nada

tem a ver com a submissão ou coração do casamento. A escolha, por ser esposa, de uma mulher-Hera é legítima.

A essência do arquétipo de Hera está na alegria, realização e felicidade evocadas pelo casamento. Ele é despertado, por exemplo, em uma noiva que se sente como deusa no dia do casamento. Hera seria, assim, a mulher que renuncia a sua liberdade autônoma e independente para dedicar-se às relações. Sua evolução como pessoa está nos relacionamentos que trazem renovação ao seu arquétipo:

no exercício dos relacionamentos, no confronto constante com o outro, no desenvolvimento de parcerias construtivas, que a deusa encontra com si mesma e se torna cada vez mais apta para se realisar no relacionamento, cultivando relações igualitárias e verdadeiras (ALVARENGA, 2010 apud SOUZA, 2018, p. 144).

Por estar relacionada aos gostos e costumes, descrevem-na como uma deusa exigente, responsável e focada, claramente voltada ao status e ao elitismo. Woolger e Woolger (2007) evidenciam a importância da posição social para a mulher tipo Hera, que é evocada pelo poder, dinheiro e lazer. Ela também gosta de todas as ocasiões sociais, “onde pode ser rodeada e adorada” (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 142). Exageradamente crítica, dogmática e até ditatorial, é conhecida por sua ira e autoritarismo, relacionados aos ciúmes de Zeus.

A teoria psicológica dos arquétipos apresentada apoia a leitura das personagens femininas no romance *Fim*, contribuindo para a compreensão de suas identidades. Podemos dizer que os arquétipos não estão presentes de forma clara e direta nas personagens, mas são projetados no inconsciente revelado por meio do modo de ser, de agir e de levar a vida.

### **As deusas do romance *Fim***

Destacamos a personagem Ruth, pois foi na sua caracterização por meio dos olhos de Ribeiro, já citada anteriormente, que descobrimos o arquétipo da mitologia grega, porém ela é arrebatada pelo amor do galã do grupo, Ciro.

Ruth, uma mulher bonita, sexy, culta e, como se pode comprovar na obra literária, inteligente “lia Nietzsche e fazia crochê. A

boa educação do Sion refreava qualquer exagero, era solta na dose certa, e boa moça em igual medida. De família” (TORRES, 2013, p. 111). Pela educação recebida pode ser considerada uma mulher para se casar. O marido deu-lhe uma vida de princesa, o que, pela sugestão de sua amiga Irene, fê-la ficar desesperada, anos mais tarde, por causa de Ciro.

A própria narrativa do romance aponta para o seu arquétipo dominante “[...] era Afrodite encarnada, o feminino em pessoa. Futura esposa exemplar, despertou para a vida no apogeu final dos anos 50, embalada pela elegância de Tom e Vinicius. Amar estava na ordem do dia” (TORRES, 2013, p.111).

Era adepta das transformações e revolução feminina da década de 1960, no entanto, não se aproveitou da revolução dos costumes e se guardou virgem, com paciência, até a chegada do seu amor verdadeiro, segundo o enredo. Ao fazer a escolha por se manter virgem, podemos notar a presença do arquétipo de Ártemis, aquela que sabia cuidar de si. Tinha o desejo de amar e ser amada, por isso seu arquétipo predominante era Afrodite. “Alimentava um romantismo pueril, se bem que cumprisse as exigências da nova era” (TORRES, 2013, p. 111).

Sempre foi uma mulher com vida social ativa e criativa, pois possuía dons artísticos. Era intérprete. Sonhava encontrar o seu amor de verdade, a sua outra metade: “Ela tinha voz de cantora de inferninho, grave, sensual demais, era uma princesa de se ver. A sala inteira parou para ouvir” (TORRES, 2013, p. 104). Na festa de aniversário do primo da amiga Irene, ela conheceu o que viria a ser seu grande amor: “Ciro, era de Ciro que falava Aristófanes” (TORRES, 2013, p. 113). Encontrou em Ciro o seu sonhado amor verdadeiro, o mais bonito por isso invejado e ao mesmo tempo amado, do grupo dos cinco amigos. “Era o começo do envenenamento” (TORRES, 2013, p. 114). Casaram-se e amaram-se loucamente até o momento que tiveram o filho. Deste momento em diante, Ruth deixou de ser amante e passou a se dedicar exclusivamente ao filho.

Podemos observar a predominância, neste período, do arquétipo da deusa Deméter, a grande mãe. A relação ficou fria e entediante para o marido e, após dez anos de casada, Ruth amanheceu com a frieza de Ciro ao seu lado e à noite ele não deu atenção para ela. “O problema era o casamento dos dois. Ruth se petrificou” (TORRES, 2013, p.117). Ela passou a não se alimentar, tinha insônia, se trancou

em seu quarto, adoeceu pela ausência do marido, mas, quando o viu chegar transtornado devido às palavras do amigo que ele estava deixando-a solta para outro, Ruth se entregou aos braços dele, como se fosse a primeira vez. Aceitou a jura de Ciro que seria fiel. O que não aconteceu. Cena que se repetiu outras vezes: “Ruth se transformou numa mulher ausente, amarga” (TORRES, 2013, p.107).

Apenas ao saber da morte do marido, Ruth saiu do quarto, cantou e dançou. Sentia-se grata. “A morte dele era o fim da tortura de, um dia, sabê-lo vivo e feliz, ao lado de outra mulher. Morto, permanecia seu, imaterial, eterno” (TORRES, 2013, p.122). Observa-se aqui a influência de Perséfone, a deusa que regrediu ao mundo interior e volta renovada.

Constata-se, portanto, que uma deusa é a forma que o arquétipo feminino pode assumir sendo projetado de forma inconsciente. Além disso, nota-se que, em cada mulher, podem subsistir várias deusas operantes, ainda hoje na narrativa literária, segundo Woolger e Woolger (2007). Dentre as deusas caracterizadas, podemos notar que pelo menos quatro delas se fazem presente no arquétipo das personagens femininas. Essa variedade de deusas presentes e ativas na personagem, do romance *Fim*, pode traduzir a realidade de muitas mulheres do cotidiano.

### **Considerações finais**

A deusa Perséfone, que carrega em si a possibilidade de transformação e superação, está presente na personagem Ruth, ex-esposa de um dos quatro amigos personagens-protagonistas do romance. Ela demonstra a possibilidade de romper com a submissão masculina, em produzir e desenvolver sua vida de forma independente da relação com o homem, seu companheiro no enredo.

Assim como também se transforma dentro da categoria narrativa de personagem secundária à personagem narradora, uma forma de romper com aquilo que na história aparece como eterno e na realidade não é.

o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a Família, a Igreja, a Escola e também, em outra ordem, o esporte e o jornalismo, é reinserir na história e,

portanto, devolver à ação histórica a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca (BOURDIEU, 2017, p. 8).

Ao longo do romance, percebe-se que os personagens masculinos estão imersos numa relação social orientada pela lógica da dominação masculina, ou seja, vivem numa sociedade considerada um lugar de conspiração em que o homem usufrui de prazeres do poder e da dominação enquanto as mulheres se veem fechadas no ambiente doméstico e familiar.

A dominação masculina não é mais indiscutível graças às profundas transformações pelas quais passou a condição feminina, principalmente as categorias menos favorecidas: acesso ao ensino secundário e superior, trabalho assalariado, distanciamento das atividades domésticas e da reprodução, adiamento da idade de casamento e procriação, elevação dos divórcios e queda nos casamentos.

As deusas gregas, aqui apresentadas poderiam ainda representar a força feminina, a exemplo do movimento feminista que mostra os papéis sociais que as mulheres assumem, contemporaneamente, para inverter sua situação historicamente construída por mãos masculinas e, muitas vezes, reforçadas por elas próprias de forma inconsciente.

Pode-se observar que a versátil atriz e autora Fernanda Torres apresenta uma variável destreza ao apresentar as personagens. Se a princípio o romance tem protagonistas masculinos em sua trama, por meio de um disfarce teatral, a autora coloca em destaque as personagens femininas iluminando a presença narrativa destas e afirmando a condição de protagonismo feminino no desenvolvimento do enredo.

Ao analisar as vivências experimentadas pela personagem feminina Ruth, assim como as outras também presentes no romance, constata-se que na vida as mulheres interpretam nesse mesmo sentido: de superação e ressignificação de suas histórias de vida. De forma velada, Fernanda Torres apresenta uma crítica social feminina ao criar este simulacro para as personagens narradoras do seu romance.

## Referências

BOLEN, J. S. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990.

- BOURDIEU, P. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. 5. ed. Rio de Janeiro.: Bestbolso, 2017.
- FACCIOLI, L. P. Fim: um belo começo. *Rascunho*. Porto Alegre, jan. 2014. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/fim-um-belo-comeco/>. Acesso em: 1 abr. 2019.
- GARCIA, G. Fernanda Torres só e bem acompanhada. *Revista Trip-Tpm*. Rio de Janeiro, 10 nov. 2017. Disponível em: <https://revisatatrip.uol.com.br/tpm/fernanda-torres-novo-livro-a-gloria-e-seu-cortejo-de-horrores-a-solidao-de-escrever-e-arte-no-brasil>. Acesso em: 9 jun. 2020.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MACEDO, R. R. O mito da deusa Perséfone. 2013. In: Encontros universitários da Universidade Federal do Cariri, I. *Anais*. Juazeiro do Norte, Encontros Universitários, 2013.
- PACHECO, S. A.; COUTINHO, C. P. O arquétipo mítico feminino na obra *As meninas*, de Lygia Telles Fagundes. *CES Revista*. Juiz de Fora, p. 59-76, 2006.
- ROSSI, M. “A minha perspectiva era falhar”. *El País*. São Paulo, 3 maio 2014. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2014/05/01/cultura/1398976601\\_198672.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/05/01/cultura/1398976601_198672.html). Acesso em: 1 set. 2019.
- SANTOS, D. C. *Fim: uma cartografia afetiva da memória*. Orientador: Dr. Cláudio do Carmo Gonçalves. 2016. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Linguagens e Representações, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2016.
- SOUZA, Felipe Machado de. *Marcas, mitos e subjetividades: os arquétipos das deusas gregas expressos em imagens publicitárias contemporâneas*. Orientador: Dr. Francisco Antonio Pereira Fialho. 2018, 242 f. Dissertação (Mestrado) – Curso Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- TORRES, F. *A glória e seu cortejo de horrores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- TORRES, F. *Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- TORRES, F. *Sete Anos: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- WOOLGER, J. B.; WOOLGER, R. J. *A deusa interior: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas*. São Paulo: Cultrix, 2007.

## A atração pelo abismo:

### Marcelina, K e Letícia sob o signo do autoaniquilamento

Manuela Rodrigues Santos (UnB/IFS)<sup>1</sup>

*“Para que serve minha vida e o que vou fazer com ela? Não sei e sinto medo”.*

(SYLVIA PLATH – *A redoma de vidro*)

*“Eu não desejo a morte/ nenhum suicida jamais desejou/ me veja desaparecer/ me veja/ desaparecer/ me veja/ me veja/ veja”.*

(SARAH KANE – *Psicose 4:48*)

*“Tenho certeza de que estou novamente enlouquecendo: sinto que não posso mais suportar outro desses terríveis períodos. E desta vez, não me restabelecerei. Estou começando a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Por isso, vou fazer o que me parece ser o melhor”.*

(VIRGÍNIA WOOLF – *Carta para Leonardo Woolf*)

## Introdução

A sociedade moderno-colonial caracteriza-se não só pelo capitalismo e seu impacto tanto nas formas de vida quanto naquilo que chamamos felicidade; mas também na consolidação de uma sociedade do desempenho em que o *sujeito*<sup>2</sup> é colocado o tempo inteiro como único responsável por seu lugar no mundo. Nessa lógica, o ser humano é transformado numa máquina de desempenho, tornando-se senhor e escravo de si mesmo. Isso o tem levado a uma sensação

1. Graduada em Letras (UFS), Mestre em Sociologia (UFS), doutoranda em Literatura (UnB), é docente no Instituto Federal de Sergipe/Campus São Cristóvão.
2. O termo “sujeito” em português é reduzido ao masculino apagando a possibilidade de variações que abarquem outras identidades, revelando uma dupla dimensão de poder e violência. Por essa razão, opto por escrever este termo em itálico em todas as suas ocorrências no texto. Da mesma forma, nos casos em que for necessário pluralizar termos de gêneros diferentes, optarei por concordar sempre com o feminino.

de esgotamento e de desgaste. Ele está cansado de lutar consigo. Esse sentimento ganha proporções gigantescas quando pensamos que tal sociedade faz promessas de felicidade, tentando nos conduzir a certos objetos que circulam como bens sociais. Buscamos, pois, tais objetos, que, ao proporcionarem felicidade, preenchem nosso vazio existencial ao mesmo tempo em que emergem como elementos prioritários em nossas vidas.

Mas, como pensar o lugar da mulher<sup>3</sup> nesse contexto? Além de diretamente inseridas nessa sociedade do cansaço, elas são marcadas pelas promessas de felicidade cujas bases são sustentadas pelo patriarcado, pelo sexismo, pela matriz da heterossexualidade compulsória e pela cisgeneridade, compreendida como sendo “a identidade de gênero daquelas pessoas cuja experiência interna e individual de gênero corresponde ao sexo atribuído no nascimento” (VERGUEIRO, 2016, p. 44), ou seja, as pessoas não-transgêneras. Contudo, Fávero (2020) defende que é preciso considerá-la um marcador atuante no tecido social que diz respeito tanto a um modo de subjetivação, quanto a uma dimensão política. Como se pode observar, há uma série de opressões que atravessam não só os processos de construção e compreensão de si, mas também sua forma de estar no mundo e as lutas empreendidas nesse lugar. Sendo assim, o que acontece com as mulheres que não se sentem felizes diante dos objetos catalogados pela sociedade como veículos de bem-estar ou de felicidade?

Partindo desse problema, o presente artigo se debruça sobre os romances: *Dama de paus* (2019), de Eliana Cardoso; *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), de Marcelo Pedreira; e o conto “Botinas” pertencente ao livro *Amora* (2015), de Natália Borges Polezzo. O objetivo consiste em analisar como o absurdo da existência numa sociedade do desempenho e do cansaço, marcada pelas promessas de felicidade e pelas diversas opressões presentes no universo das mulheres, leva Marcelina, K e Letícia a ver o suicídio como mecanismo capaz de aplacar o vazio, o isolamento, a angústia de não se conformar com os objetos que, segundo a sociedade, as fariam felizes.

A angústia, diz Kierkegaard (2013), é dupla: a de ser e a de ter medo de ser, alimentando o desespero, esse estado conflitante entre

3. O termo MULHER é empregado nesse artigo abarcando todas as formas de vivência do feminino e da mulheridade.

“o desejo de nos desembaraçar do nosso eu” e “a vontade desesperada de sermos nós próprios” (KIERKEGAARD, 2010, p. 85). Por isso, ela parece inescapável, criando um sentimento de que já não há mais saída para a situação, ao mesmo tempo em que o *sujeito* sente que sua “existência parece única e solitária num mundo surgido apenas para consumir sua agonia” (CIORAN, 2011, p. 30). A angústia é o único afeto que não engana, pois é real, sendo experimentada pelo corpo sob a forma de dor. Dói o corpo, dói o peito, dói a alma.

### **Promessas de felicidade e efeitos infelizes**

O que há de errado com a felicidade? O que ela produz quando se manifesta como promessa? Qual a sua relação com a vida das mulheres na sociedade moderno-colonial contemporânea? É sabido que a ideia de felicidade sempre esteve na base das preocupações humanas, principalmente, no que se vem chamando de Ocidente. No entanto, ela ganha novos contornos quando pensada no interior do que Byung-Chul Han (2017) denominou sociedade do cansaço. Na verdade, a sociedade do século XXI consolidou-se a partir de *sujeitos* de desempenho e produção em cuja lógica o ser humano torna-se senhor e escravo de si, num processo constante em que ele é o único responsável por si mesmo. Como afirma Han (2017a, p. 29-30),

O *sujeito* do desempenho está livre da instância externa do domínio que o obriga a trabalhar ou poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. [...] O excesso de trabalho e de desempenho agudiza-se numa autoexploração. Essa é mais eficiente que uma exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade.

Nessa lógica, o explorador é, ao mesmo tempo, o explorado, lançando-se em uma espécie de liberdade coercitiva. Os *sujeitos*, portanto, entram numa dinâmica em que o próprio senhor se transforma no escravo, inseridos em um contexto de exigências e demandas cada vez mais intensas que alimentam essa liberdade paradoxal, já que esse processo acaba por transformar a liberdade em novas coações. “A especificidade desse campo de trabalho é que somos ao mesmo tempo prisioneiro e vigia, vítima e agressor, assim acabamos

explorando a nós mesmos” (HAN, 2017a, p. 47). Por isso, o cansaço da sociedade do desempenho é solitário e atua individualizando e isolando; bem como revela *sujeitos* que vivem constantemente em um sentimento de carência e de culpa graças à concorrência consigo mesmo, tentando superar-se até sucumbir. “O *sujeito* de desempenho esgotado, depressivo está, de certo modo, desgastado consigo mesmo. [...] Totalmente incapaz de sair de si, estar lá fora, de confiar no outro, no mundo, fica se remoendo, o que paradoxalmente acaba levando a autoerosão e ao esvaziamento” (HAN, 2017a, p. 91).

Convém acentuar que isso abrange todas as esferas da vida humana, desde as dinâmicas laborais cotidianas até as estratégias com as quais lidamos com emoções e relacionamentos, reduzidos a uma “fórmula de consumo desprovido de risco e ousadia, sem excesso e delírio” (HAN, 2017b, p.40). Se por um lado os *sujeitos* desejam se conectar, por outro têm medo de estabelecer laços, de assumir a responsabilidade do compromisso. Inserem-se no interior de uma sociedade que se tornou uma máquina de busca e consumo, onde tudo, de alguma forma, é potencializado como bem consumível, o que parece valer para as coisas, para as relações humanas, para as emoções e até mesmo para a sexualidade.

Nesse contexto, a felicidade, segundo Sara Ahmed (2019), emerge como uma emoção constitutiva para o ordenamento normal e repressivo. De certa forma, ela se configura como uma técnica para viver bem, uma espécie de tecnologia por meio da qual essa sociedade constrói toda uma forma de organização do mundo ao nos dizer que existem determinadas coisas que nos fazem felizes e outras não, da mesma forma que ter uma boa vida está diretamente ligada à ideia de uma vida feliz. A felicidade, portanto, é usada para redefinir determinadas normas como bens sociais. “Em outras palavras, a atribuição de felicidade poderia ser uma forma de afetar normas e ideais sociais, gerando o pressuposto de que a proximidade relativa a essas normas e ideais contribuiria para o alcance da felicidade” (AHMED, 2019, p. 36). Assim, a ideia de felicidade contribui com os mecanismos opressivos de gênero, raça, sexualidade ou classe, ao ocultar debaixo da suposta vida boa uma série de injustiças de um mundo que possui bem definido quais são as formas de vida consideradas aceitas e viáveis. Desse modo, “se certas formas de vida promovem a felicidade, então para promover a felicidade é necessário promover essas formas de vida” (AHMED, 2019, p. 36).

Por esta razão, Ahmed (2019) reitera que a forma como os *sujeitos* se relacionam com os objetos e com as emoções é mediada pelas dinâmicas sociais por meio das quais não só julgamos algo bom ou mau, conforme a maneira como eles nos afetam; mas também como determinados objetos se convertem em causa da felicidade. Nessa perspectiva, os *sujeitos* de desempenho são, cada vez mais, direcionados pelas promessas de felicidade, entendidas como “a promessa de que se seguirmos este ou aquele caminho seremos felizes. Essa promessa é responsável pela proximidade de certos objetos e afeta a forma como o mundo se organiza ao nosso redor” (AHMED, 2019, p. 40). Em outras palavras, a autora sustenta que a felicidade funciona como uma promessa que conduz o ser humano a certos objetos que circulam como bens sociais e caracterizam um modo de vida concebido como algo bom. Nesse aspecto, “objetos felizes podem ser descritos como aqueles que nos afetam da melhor maneira possível” (AHMED, 2019, p. 63) e, à medida que as coisas adquirem valor como boas, apontam para a felicidade. Logo, um objeto feliz é aquele que causa felicidade.

Esses bens ou objetos, que, para Ahmed (2019, p. 73), “referem-se não apenas a coisas físicas ou materiais, mas a tudo o que imaginamos que possa levar à felicidade, como valores, práticas, estilos e aspirações”, constroem não só uma ideia de felicidade, mas também toda uma série de práticas e modos de pensar em termos das quais o mundo se organiza. Em síntese, “a promessa de felicidade assume a seguinte forma: se você tem isso ou aquilo, se você fizer isso ou aquilo, a felicidade virá” (AHMED, 2019, p. 73) e, consequentemente, quem não alcança tais objetos fracassa, é condenado à infelicidade<sup>4</sup>. A felicidade, portanto, é performativa e faz parte do tecido social que a utiliza como ferramenta por meio da qual gerencia corpos, desejos, afetos e esperanças. Ela é uma técnica disciplinar que organiza o mundo e direciona nossas condutas.

4. Convém pontuar que para Sara Ahmed (2019), a infelicidade se estabelece como um mecanismo de luta e resistência; uma outra possibilidade de vida e horizonte de futuro. Contudo, em virtude da discussão aqui realizada, não iremos aprofundar esse aspecto, limitando-nos à infelicidade como geradora de angústia existencial que colocará nossas personagens diante do absurdo da existência humana.

Assim, se, como afirma Guacira Lopes Louro (2016, p.11), “a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas social e política”, nossa forma de lidar com o corpo, nossos desejos, as identidades de gênero e sexuais também são percebidas dentro da lógica do que é uma boa conduta ou não, logo, tornam-se objetos felizes em torno dos quais se busca a felicidade. Em outras palavras, a felicidade é uma pedagogia da sexualidade à medida que legitima certos modos “corretos” de viver – nesse caso, a matriz heterocisnormativa – e condena aqueles que se desviam da norma. Da mesma forma que estabelece o patriarcado como base para um modo de vida que constrói homens e mulheres de “verdade”, ao mesmo tempo em que consolida os estereótipos de gênero por meio dos quais determina o que é ser homem e o que é ser mulher, bem como o lugar de cada um na esfera social.

Todas essas práticas e linguagens que constituíam e constituem *sujeitos* femininos e masculinos; foram – e são – produtoras de “marcas”. Homens e mulheres adultos contam com determinados comportamentos ou modos de ser que parecem ter sido “gravados” em suas histórias pessoais. Para que se efetivem essas marcas, um investimento significativo é posto em ação: família, escola, mídia, igreja, lei participam dessa produção. Todas essas instâncias realizam uma pedagogia, fazem um investimento que, frequentemente, aparece de forma articulada, reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas (LOURO, 2016, p. 25).

Desse modo, quando pensamos a relação das mulheres com os objetos de felicidade que lhes são atribuídos, é importante destacar que elas são atravessadas por uma série de opressões e intolerâncias que impactam sua forma de experienciar o mundo. Por isso, afirma Audre Lorde (2020, p. 64), “não existe hierarquia de opressão”. Ao contrário, elas são multifacetadas e se somam numa lógica de opressão sistematizada que diminui ou inviabiliza o outro. Nesse sentido, “são alguns corpos mais do que outros, que sustentarão a promessa de felicidade” (AHMED, 2019, p. 96).

No entanto, ao deparar-se com objetos infelizes, elas acentuam seu cansaço, o desgaste de uma luta constante que pode levá-las a um processo de autoerosão e esvaziamento que questiona até que ponto a vida vale a pena ser vivida. “Matar-se, em certo sentido é como no melodrama, é confessar. Confessar que somos superados pela vida ou que não a entendemos” (CAMUS, 2018, p. 19). Os *sujeitos*

reconhecem o absurdo da vida, a vulnerabilidade, a dor, as rasuras, as injustiças, o sofrimento e a certeza da finitude. Emerge a angústia ao deparar-se com o *nonsense* e com o nada. Nesse sentido,

Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. [...] É uma curiosidade legítima perguntar, com clareza e sem falso pateticismo, se uma conclusão dessa ordem exige que se abandone de imediato uma condição incompreensível (CAMUS, 2018, p.20).

É claro que para Camus (2018), a felicidade é o principal objetivo da existência humana e graças a ela alimenta-se o desejo de viver e enfrenta-se o absurdo existencial. Logo, todos nós queremos ser felizes. Mas, como confiar na felicidade se ela é um imperativo, uma tecnologia que organiza os modos de vida que são valorizados e os que não são? Como eu, mulher, pensarei a busca por objetos felizes numa sociedade moderno-colonial, sustentada pela heterocisnormatividade e pelo sexismo?

Na corrida rumo à conquista da promessa de felicidade, o *sujeito* de desempenho explora a si mesmo, até consumir-se completamente. “Ele desenvolve nesse processo uma autoagressividade que não raro se agudiza e desemboca num suicídio” (HAN, 2017a, p. 101). A vida parece perder sentido, pois a angústia e a dor o lançam no absurdo da existência provocado pelo fosso que nasce entre a busca pelas promessas de felicidade e o conteúdo de minha existência frustrada diante da impossibilidade de alcançar os objetos felizes, sendo, pois, relegado à infelicidade. O *sujeito*, então, depara-se com aquele sentimento de ser estrangeiro em si mesmo ao perceber que o sentido da sua vida anula-se por ele não se ajustar às normas que legitimam tais objetos felizes.

Como consequência, passam a experimentar mecanicamente a vida, sentindo que não há razão alguma para mantê-la. O absurdo, defende Camus (2018), surge da interação do ser humano consciente de sua finitude com a realidade circundante que o oprime e que é fruto da própria ação humana. Assim, o suicídio é “a aceitação em seu limite máximo. Tudo se consumou, o homem [*sic*] retorna a sua história essencial. Divisa seu futuro, seu único e terrível futuro e se precipita nele” (CAMUS, 2018, p. 68).

Como se estivesse preso numa espécie de redoma de vidro, o *sujeito* incapaz de ser feliz sucumbe à miséria e à tragédia nas quais não existe algo capaz de dirimir a dor de existir. Na guerra interna contra si mesmo, acaba por se autodestruir sem medo, sem piedade e sem culpa. Eis a sina de nossas três personagens, mulheres que simultaneamente são *sujeitos* do desempenho e enfrentam as agruras da busca pelos objetos felizes numa sociedade patriarcal, heterocisnormativa, moderno-colonial.

### **Três mulheres sob a redoma suicida**

Para Ahmed (2019), a família feliz é não só um mito de felicidade, mas também um importante dispositivo legislativo, um modo de distribuir tempo, energia e recursos. Além disso, ela é uma herança, um legado que orienta a escolha de uma vida boa e feliz. A família é, pois, causa de felicidade.

Em um primeiro momento, pensar sobre Marcelina, personagem do romance *Dama de paus*, é inseri-la no contexto dessa família feliz, desenhada aos moldes da família patriarcal, que domina a cidade de Pedra Bonita de Paracatu, no noroeste de Minas Gerais. Desde o início do romance, adentramos no interior dessa poderosa família, controlada pelo patriarca Miguel, que exerce seu domínio sobre todos, em especial, sua esposa e filhas e, posteriormente, sua neta. Todas, de alguma forma, têm suas sinas determinadas pelo jugo do marido/pai/avô.

Quando descobrimos o caso de Flora com Guy, pensei que a decepção iria matar Miguel, o homem poderoso que exercia seu domínio sobre os outros com a mesma energia destinada a cada uma de suas ações e a cada um de seus erros. [...] Dono de modos firmes, mas gentis, tinha prestígio com militares e diplomatas. Custei a enxergar que sob sua maneira educada se encontrava a crueldade nossa de cada dia, a violência invariável da maioria dos homens, a urgência do animal sexual de agarrar o mundo e submetê-lo a seus desejos. [...] Ele se foi, mas me deixou as consequências de seu delírio autoritário, quando chegou a sequestrar Flora para afastá-la de Guy. Ainda foi capaz de internar Marcelina à força (CARDOSO, 2019, p. 17).

Como já é sabido, o patriarcado funda a estrutura da sociedade em todas as suas esferas, ao mesmo tempo em que está na base da construção da família como objeto feliz: “a família feliz é um objeto (algo que nos afeta, algo para o qual somos direcionados) e também circula por meio de objetos como o álbum de família: o retrato da família feliz é uma forma por meio da qual a família é produzida como um objeto feliz” (AHMED, 2019, p. 97).

Embora viva em um ambiente aparentemente feliz, Marcelina começa a perceber o que há por trás das máscaras que envolvem a relação de seus pais – Flora e Lucas. Aos poucos, acessamos o sofrimento e a insatisfação de ambos, que desembocam no alcoolismo cada vez mais frequente do pai: “ele veio, se sentou do meu lado e começou a chorar. ‘Não agüento mais’, disse. Fiquei aflita. Com vergonha: um pai que chora. Flora apareceu: ‘Entra Lucas’. Ele se foi. ‘Bebe demais’, ela disse. ‘É muito uísque. Deprime’” (CARDOSO, 2019, p. 30); e no relacionamento extraconjugal da mãe: “meu eu materno, convencido do direito de Flora ao amor e à felicidade, repudiava a prisão no casamento que a deixava infeliz” (CARDOSO, 2019, p. 36).

A relação entre Flora e o amante desintegra-se pela ação do patriarca, que a sequestra por algumas semanas, enquanto convence o amante a deixar definitivamente Pedra Bonita. Ao retornar, Flora e Lucas separam-se e não demora muito ela é assassinada, supostamente um crime em defesa da honra. Fato que contribui para a absolvição do marido. É interessante destacar como a mulher rapidamente passa de vítima à culpada pelo que acontece com ela. A violência exercida pelo poder patriarcal estabelece suas verdades e transforma a vítima em culpada por transgredir as normas, nesse caso, aquilo que se espera da mulher “recatada e do lar”.

Flora podia ter um namorado se quisesse. Já não estava casada. Na verdade, a culpa de Flora não tem nada a ver com um suposto adultério. Seu pecado foi pedir o desquite e querer dividir os bens. Enfim, seu erro foi querer ser dona da própria vida, viver de forma independente. Lucas apertou o gatilho porque isso parece inadmissível no sistema em que vivemos (CARDOSO, 2019, p. 65).

Marcelina, que, em um primeiro momento, o narrador nos faz acreditar que havia presenciado o pai assassinar a mãe, entra em colapso, sendo silenciada e internada pelo avô numa clínica. É nesse

espaço que ela vai processar as coisas que aconteceram naquela noite, ao mesmo tempo em que começa a se afundar numa angústia crescente, pois o sofrimento nasce como uma espécie de silêncio interior que nada consegue aplacar. Porém, afirma Cioran (2012, p. 28), “as vantagens da solidão é que torna o nosso sofrimento silencioso e inacessível”.

As palavras são inúteis. Me apaixonei pelo silêncio, mesmo sabendo que é um erro acreditar que existe paz atrás dele. Só sei que ele é melhor do que a ansiedade de tentar explicar, não ser compreendida, ser acusada de mentirosa. Escolhi o silêncio e ele se tornou o hábito de quem aprendeu a se esconder num lugar escuro (CARDOSO, 2019, p. 109).

Aos poucos, vamos montando o quebra-cabeça do que realmente aconteceu na noite em que Flora foi morta e compreendemos que, na verdade, Marcelina não assistiu ao assassinato, ao contrário, foi ela que, no ímpeto de raiva, deu um tiro na mãe, matando-a. Por um segundo, o mundo lhe escapa e ela se deparou com a queda daquilo que era, sentindo apenas a náusea crescente diante das imagens que materializava ao escrever em seu caderno/diário que ela denominou testamento.

Flora assustou-se. E eu também. Não queria que isso tivesse acontecido. Não queria. Ai. Não queria. Ninguém vai acreditar em mim. A visão de Flora ainda viva me sacode. Ela não se mexe, imóvel como a morte, imóvel como o oceano negro da insônia. Uma cabeça baleada. Nada me consola e quando a revejo na escureidão deste quarto onde me escondem, escuto o baque. Baque de manga madura que cai no quintal e bate no chão. Pescoço que se dobra para que a cabeça despenque no prato que se quebra. Tenho medo (CARDOSO, 2019, p. 87).

Impedida de falar, Marcelina é corroída dia a dia pela angústia não só desse corrosivo silêncio, mas também da culpa que se apodera dela à medida que as imagens daquela noite martelam em sua cabeça. Ela se depara com “um estado de alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente dos gestos cotidianos, em que o coração procura em vão algo que lhe falta” (CAMUS, 2018, p. 27). Eis o primeiro sinal do absurdo de uma existência que parece já não mais fazer sentido: “só penso em morrer. Não adianta o Dr.

João dizer que preciso falar. Se ele soubesse quem são os meus fantasmas... eu poderia lhe contar histórias que o deixariam de queixo caído” (CARDOSO, 2019, p. 88).

Marcelina é assombrada pela culpa e pelo ressentimento que a fazem mergulhar numa angústia desmedida, num desamparo e numa necessidade de punição. Ela é “vítima de suas verdades, uma vez que as reconhece, não é capaz de se desfazer delas. Precisa pagar um preço” (CAMUS, 2018, p. 46). Como consequência, sucumbe, pois o absurdo é mais forte do que ela. Ao optar pelo autoaniquilamento, ela não só tenta apaziguar a dor que sente; mas também se autopune, principalmente se pensarmos que ela escolhe como método de suicídio o envenenamento, que é demorado e extremamente doloroso: “O chão do quarto estava coberto do sangue que ela vomitou. Morreu cheia de dores. Parece que ficou muito tempo se retorcendo, deve ter sido... não sei... asfixia antes de a enfermeira chegar” (CARDOSO, 2019, p. 101). Findam-se os silêncios, os segredos estúpidos, a pretensa promessa de felicidade em um mundo que se sabe precário, frágil e, quiçá, irracional. Para Marcelina, tudo o que aconteceu e seus efeitos posteriores representam a anulação do próprio ser, a perda total de sentido, a impossibilidade de continuar existindo.

Já em “Botinas”, a sensação de angústia existencial parece tomar conta de K a todo o momento. Lidar com nossos desejos, nosso corpo e, de alguma forma, com o modo como isso impacta nossa relação com o mundo gera uma série de incertezas, principalmente quando confrontado com uma lógica que tenta nos dizer o que é certo ou errado no que tange a nossa forma de amar. Para Louro, o sistema político heteronormativo instituiu uma lógica binária “pela qual o corpo, identificado como macho ou como fêmea, determina o gênero (um dos dois gêneros possíveis: masculino ou feminino) e leva a uma forma de desejo (especificamente, o desejo dirigido ao sexo/gênero oposto)” (LOURO, 2004, p. 80). Essa lógica sustenta o que Butler (2015) chamou de heterossexualidade compulsória em torno da qual os objetos felizes de amor são construídos ao consolidar uma visão “correta” do que é o amor.

Nessa perspectiva, K remete-nos a uma jovem que não só parece tentar compreender seus sentimentos e quem realmente é; mas também precisa lidar com a angústia de não se sentir pertencente ao mundo. Seja porque sua sexualidade vai de encontro à norma; seja porque não suporta a responsabilidade opressora de tentar dar

significado a sua vida. É, pois, extremamente desesperador ser incondicionalmente responsável por si mesma num contexto de incertezas e inconstâncias: “não era nada, não era nada, diziam, bola para frente. No entanto, era um descolamento, a sensação de não pertencer a lugar algum, de ter sido arrancada do mundo, golpeada para longe do que se entende por amor” (POLESSO, 2015, p. 67).

Embora toda a vida de K seja uma incógnita para Fran, ela sabia que o encontro e a convivência entre as duas tinham sido bons e tê-la em sua vida foi marcante. Por isso, tem a necessidade de tentar entender tudo o que aconteceu. Nesse caso, calçar as botinas de K emerge como uma possibilidade de refazer os passos e, assim, construir um entendimento: “nos pés, as botinas apertadas de K e o desejo de refazer seus passos. Não conseguia entender embora quisesse, com as forças de que dispunha, procurar algum traço de resposta, indício, sintoma” (POLESSO, 2015, p. 72). Perder alguém para o suicídio significa saber que alguém tirou a própria vida e, em decorrência disso, sentir-se submetido à necessidade de dar sentido ao ato.

Arrastou as botinas na lama porque era a única forma de se mover para frente, se mover para fora. Morreu. Ela pensou. Morreu. Não importa o que tenha dito, o quanto eu tenha pedido, quantas promessas eu tenha feito, quantas noites eu tenha perdido. O quão jovens somos. Éramos. Era. Eu sou ainda. Nada, nada importou. Morreu. Ela pensou olhando fixo para a poça de barro vermelho, onde seu reflexo entortava. daquelas coisas que você não acredita. [...] Suicídio. Pegou as porcarias que tinha em casa e tomou. Perguntava-se como tinha acontecido (POLESSO, 2015, p. 66).

À crescente vontade de compreender o porquê de tudo ter acontecido, soma-se a necessidade de lidar com a raiva e o sentimento de impotência e fracasso nos cuidados a quem se ama. Assim, Fran tenta nos conduzir pelos fragmentos da vida de K que ela teve acesso para que possamos, de alguma maneira, reconstruir com ela os passos dados e, desse modo, finalmente tentar dar sentido à sua perda.

É importante destacar que o narrador reitera a dor e a angústia que dominavam K, seja pelo fato de não conseguir chorar: “essa era a pior das agonias, aquela que impedia de sentir” (POLESSO, 2015, p. 67); seja pelo sentimento de não pertencimento que se materializa na sensação de estar desfigurada, coberta de chagas, sendo repelida por si mesma e por todos a sua volta. A heteronormatividade apaga

a independência e a autonomia das mulheres, propondo a ideia de que elas pertencem ao homem como mães ou como esposas. Para Curiel (2013), a heteronormatividade obrigatória é usada para justificar o fato de que os homens pensam que o corpo das mulheres lhes pertença e assim seja apenas um objeto de exploração.

E sabe o quê, Fran? É assim que eu me sinto. Completamente desfigurada. Cheia de feridas pesadas, nojentas, que não vão curar. E vão causar sempre essa sensação de repulsa. Minha. Nem abraço nem toque nem nada reconforta, porque o que eu sinto é nojo. Quando alguém me encosta, eu tenho medo e nojo. Vou sujar a pessoa com meu pus e ela vai deixar que minhas feridas infeccionem (POLESSO, 2015, p. 69).

Para Louro (2016, p. 29), “a homofobia [lesbofobia] expressa-se pelo desprezo, pelo afastamento, pela imposição do ridículo. Como se a homossexualidade fosse ‘contagiosa’, cria-se uma grande resistência”. E isso é introjetado pelo próprio *sujeito* que, ao se localizar fora dos objetos felizes, sente-se estigmatizado e alimenta a culpabilização individual e a visão distorcida de si, torna-se, então, “mais vulnerável a uma atitude de aversão a si mesmo e a uma violência interiorizada que pode levá-lo ao suicídio” (BORRILLO, 2009, p. 33). K por fim chega ao nada, à sensação de esgotamento que a consome irremediavelmente de dentro para fora, fruto de tanta inquietude, de tanta angústia, que reduziu a vida a vertigens catastróficas, a um turbilhão dramático, a uma sinistra agitação.

K chegou em casa dentro daquela tristeza espessa na qual a meses vivia. Sentou-se no sofá e esperou alguns segundos para ver se sentia alguma coisa. Porque ela tinha vindo decidida. [...] Não era bonito. Era frio, feio e doloroso e sozinho sentir-se daquela maneira. Não havia ninguém capaz de tirá-la daquilo. Nem Fran. Abriu a garrafa de vodca e bebeu um copo, depois outro, depois mais um. Só depois pegou os comprimidos. Cartela de frontal, cartela de rivotril, cartela de anafranil, cartela de lexotan, cartela de tylenol, cartela de plasil. Estourou todas as bolhas restantes, todas as cápsulas que guardava as bolinhas. [...] Passou a esmagar os comprimidos. Misturou um pouco de vodca até que virasse uma pasta. Girou a colher e viu partículas brancas dançando. Levantou novamente, arrumou a máquina de cabelo no 2 e raspou tudo sem se olhar. Voltou a passar a mão na cabeça e se sentiu bem. Encheu o copo até a metade com vodca, encheu os olhos até as bordas. Mistura

esbranquiçada. Bebeu em três goles e terminou de fumar o cigarro. Depois caiu numa letargia boa. Sentiu sua cabeça leve, numa espécie de transe. No corpo, uns choques esporádicos. Como se alguém batesse nela de dentro para fora (POLESSO, 2015, p. 66-68).

Como se pode observar, “o suicida cria sua própria sociedade: fechar-se para as pessoas trancando-se num cubículo” (ALVAREZ, 1999, p. 105) interior, marcado pela dor, pela claustrofobia de um mundo que se torna cada dia menor, onde parece não caber. Apesar de não querer morrer, a morte é a única coisa que consegue dirimir a dor. “Quero morrer, mas lamento querer morrer. Essa é a sensação de todos os que se abandonaram ao nada” (CIORAN, 2012, p. 29) e que admitem habitar um lugar hostil, opaco e indiferente a outras possibilidades e horizontes de felicidade. E, nesse lugar, o suicídio é aquilo de que se pode dispor quando a vida parece insuportável.

Numa sociedade em que o amor como objeto de felicidade é construído sob a égide da heterocisnormatividade, estabelece-se um modo de amar classificado com “normal” e “correto” que relega à infelicidade todas as vivências que fogem à norma, tornando-as ininteligíveis e abjetas. Habitar esse lugar aprofunda ainda mais as inquietações de K sobre quem ela é e como pertencer ao mundo a partir daí. Porém, seu desespero só aumenta diante de uma sociedade que nega o que ela sente e invisibiliza sua existência. Então, para não viver no desespero, K volta-se para a única via de saída desse movimento: morrer para o mundo.

É também nesse contexto do amor como objeto de felicidade que adentramos na narrativa da protagonista do romance *A inevitável história de Letícia Diniz*. Letícia é uma mulher trans cujo corpo ora ocupa o lugar da fetichização e do desejo; ora habita o lugar da abjeção, ao romper com a matriz heterocisnormativa, denunciando a artificialidade do sistema sexo/gênero. Nesse sentido, ela não só é marcada como um ser infeliz, mas também parece condenada a ver o amor como impossibilidade.

Assim, as dores e violências sofridas ao longo de sua vida, tanto no processo de descoberta e construção de si, quanto ao tornar-se profissional do sexo, caminharão paralelas ao seu desejo de amar e sentir-se amada. No entanto, a cada programa realizado, a cada violência sofrida, parece distanciar ainda mais esse desejo, o que gera em Letícia um sentimento de introspecção, uma melancolia e uma angústia que se materializam no corpo sob a forma de dor. Uma dor

de existir numa sociedade que insiste em negar sua existência e o amor ou, quando o amor acontece, pune, de certa forma, aqueles que ousam amá-la. Como consequência, cada vez mais ela se sente sozinha no mundo e sente a solidão do mundo. Para Cioran (2012, p. 64), a solidão é “sentir-se atirado e suspenso no mundo, incapaz de se adaptar a ele, consumido em si próprio, destruído por suas próprias debilidades, atormentado por suas próprias insuficiências”.

No romance, as tentativas de encontrar o amor ocorrem em dois momentos. O primeiro, quando conhecemos Hugo, borracheiro que se apaixonou por Letícia desde o primeiro encontro. Por ela, enfrentou a família e a chacota dos amigos da oficina que sempre riam dele ao afirmar que ele se casara com uma “mulher de tromba”. Contudo, apesar de saber que ela trabalhava na prostituição, Hugo começa a ser corroído pelo ciúme diário, que o leva a seguir sua mulher todas as noites. Isso tende a minar o idílio doméstico criado para ambos.

O desespero e a raiva chegam ao ápice ao flagrar um colega da oficina, o mesmo que zombava constantemente dele, parando o carro e contratando os serviços de Letícia. Enlouquecido, ele a abandona levando consigo objetos da casa comprados por ela e todo o seu dinheiro, deixando apenas um bilhete: “Resolvi levar também teus dólares. Uma compensação por ter ficado oito meses casado com uma puta de trinta reais. Hugo” (PEDREIRA, 2006, p. 198). Letícia sente-se abjeta, com uma completa náusea da vida.

Ao se descobrir de relance no espelho da penteadeira, levantou-se, despiu-se e pôs-se a observar a si mesma diante dele, paralisada. Odiou ter seios naquele momento. Odiou as formas de seu corpo transformado por anos de estrogênio. Odiou os traços tornados delicados de seu rosto, sua sobrancelha feita, sua falta de pelos. Odiou aquele pênis pendurado, destoando do conjunto, como uma prova viva de toda a profanação que promovera... Pegou a tesoura em cima da penteadeira, encostou-a sobre o seio esquerdo e arrastou-a lentamente para baixo, abrindo um corte retilíneo. Sentia um ímpeto intenso de arrancá-lo, de mutilá-lo. Mas ao ver o sangue jorrar, sobressaltou-se e deixou cair a tesoura no chão. De pé, diante do reflexo de seu amaldiçoado corpo mutante, Letícia chorou... Chorou... Chorou... E quis morrer... (PEDREIRA, 2006, p. 198-199).

Pela primeira vez, Letícia odiou-se por tudo o que era e pela fatalidade a que parecia condenada. Será que ainda poderia chamar de

vida essa sua consciência da impossibilidade a que foi reduzida? Tudo o que parece ter sobrado foi o abandono, a solidão e as inquietações que começaram a corroer as raízes da vida.

O encontro com Fernando, sua segunda relação, já se dá com uma Letícia famosa que havia conquistado não só a Europa, mas também o Brasil, e que aguardava a estreia do filme nacional em que atuava como atriz. A mistura de sensualidade, melancolia e curiosidade aproxima os dois e logo desperta um amor que o próprio Fernando não consegue explicar, pois foge de tudo que ele já havia experimentado até então. Contudo, apesar de feliz, ele não conseguia que sua relação fosse além das quatro paredes do apartamento. Com o passar do tempo, Letícia percebe que ele evita sair com ela nas ruas e isso a entristece. O medo do julgamento da sociedade faz com que Fernando não tenha coragem de tornar pública a sua relação e resolve abandoná-la, justamente no dia da estreia do filme e diante da promessa feita anteriormente de que a acompanharia.

Eu me sentia um canalha, quase um assassino. Tinha nas mãos o poder de mudar a vida de Letícia, de compensá-la por tudo que lhe fora negado, curvando-se diante de sua encantadora mistura de infantil doçura e refinada sensibilidade, mas ao invés disso, a apunhalaria covardemente no minuto seguinte, apenas por ser ela uma travesti e eu, um príncipezinho idiota do Leblon, cioso por preservar seu privilegiado assento na selva do mundo. Sentado na beirada daquela cama, eu encontrava a melhor forma de dizer adeus (PEDREIRA, 2006, p. 243).

Fernando vai embora deixando uma Letícia que já não acredita mais na possibilidade de existir e resistir a um mundo que o tempo todo lhe diz que não deveria estar ali: “Hoje, eu tive a certeza definitiva, Fernando, de que de nada adiantaria minha beleza, minha fama, meu dinheiro... Toda travesti é obrigada a pagar um preço pela sua opção e esse preço é quase uma crueldade. É viver a margem de tudo” (PEDREIRA, 2006, p. 249); e que faz questão em acentuar o preço a ser pago para ser quem se é – solidão, margem, vazio existencial: “E o amor que sobra pra gente, Fernando, é sempre entre quatro paredes, em segredo, no reino do ‘faz-de-conta’. Toda travesti acaba descobrindo, mais cedo ou mais tarde, que é menos doloroso ser o sonho de dez homens por noite, por uma hora que seja, do que sonhar em fazer parte da vida real de apenas um deles”

(PEDREIRA, 2006, p. 250). Viver, então, passa a ser viver uma vida que é vulnerável desde o início e que pode ser colocada em risco ou mesmo eliminada de uma hora para outra a partir do exterior e por motivos que nem sempre estão sobre controle. A dor do desespero é a agonia de ser responsável pela perda do sentido de nossa existência e de ser incapaz de redescobri-la. Nesse processo de busca de algo que elimine esse desespero de estar condenado a si mesmo, o suicídio apresenta-se como uma espécie de anseio por um repouso sem conflito.

Está sendo velado nesse momento, no cemitério São João Batista, o corpo de Letícia Diniz, considerada por muitos a mais bela travesti da última década. De acordo com a polícia, a travesti comeu suicídio às três horas da madrugada de hoje, jogando-se nua do oitavo andar de seu apartamento no Leme, com fones de ouvido e abraçada a um bichinho de pelúcia (PEDREIRA, 2006, p. 246).

Para Cioran (2012, p. 69), “quando amamos com todo o conteúdo de nosso ser, com a totalidade de nossa existência subjetiva, uma irrealização desse amor só levará ao desabamento completo do nosso ser”. E, nesse jogo entre abjeção e desejo, entre existir e resistir, muitas vezes, sucumbe-se ao CISTema, acentuando a precariedade e o não reconhecimento de determinadas vidas como tal. Letícia é uma vida que socialmente parece não ser inteligível como uma vida e, por isso, sem acesso aos objetos felizes, daí pensar a morte como aquilo que finalmente aplacará a dor oriunda das muitas formas de violência diluídas no tecido social e sofridas cotidianamente. A morte voluntária supõe, então, emoções profundas que despertam o absurdo. No caso de Letícia, a impossibilidade de amar e ser amada num contexto em que tal objeto feliz lhe é negado. Ao desviar-se do caminho dos objetos felizes, ela perturba e converte-se em algo estranho ao afeto e ao mundo. Vive-se, portanto, a agonia que a conduz aos cumes do desespero e finalmente à negação de si mesmo.

### **Considerações finais**

Por fim, como é possível notar na trajetória das três personagens, as dores de lidar com objetos felizes que não correspondem a seus anseios e que, por isso, as relegam ao lugar da infelicidade levaram-nas

a optar pelo suicídio como horizonte possível, para além do absurdo de existências imperceptíveis e da perda de si mesmo. No entanto, para Grada Kilomba (2019), o suicídio pode configurar-se como um ato de tornar-se *sujeito*, isto é, “o suicídio é, em última instância, uma performance da autonomia, pois somente um *sujeito* pode decidir sobre sua própria vida ou determinar sua existência” (KILOMBA, 2019, p. 189). Para Marcelina, K e Letícia mais do que se tornarem *sujeito*, lançar-se ao abismo foi a possibilidade de se libertar das falsas promessas de felicidade.

## Referências

- AHMED, Sara. *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Traducción: Hugo Sales. Buenos Aires: Caja Negra, 2019. 458p.
- AHMED, Sara. Happy objects. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010. cap. 1, p. 29-51.
- ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Tradução: Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 288p.
- BORRILLO, Daniel. Homofobia. In: DINIZ, D; LIONÇO, T. *Homofobia e educação: um desafio ao silêncio*. Brasília: Letras Livres/EdUnB, 2009. cap. 2, p. 15-46.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 287p.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2018. 159p.
- CARDOSO, Eliana. *Dama de Paus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. 126p.
- CIORAN, Emil. *Nos cumes do desespero*. Tradução: Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2012. 153p.
- CURIEL, Ochy. *La nación heterosexual: análisis del discurso jurídico y régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá D.C: Brecha lesbica y en la frontera, 2013. 197p.
- FÁVERO, Sofia. Por uma ética pajubariana: a potência epistemológica das travestis intelectuais. *Revista Equatorial*, Natal, v. 7, n. 12, p. 1-22, jan./jun. 2020. DOI: 10.21680/2446-5674. Disponível em:

- <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/18520>. Acesso em: 14 set. 2020.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis/RJ: Vozes, 2017a. 128p.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis/RJ: Vozes, 2017b. 93p.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 244p.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. Tradução: Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Vozes, 2013. 184p.
- KIERKEGAARD, Soren. *O desespero humano*. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Unesp, 2010. 168p.
- LORDE, Audre. *Sou sua irmã*: escritos reunidos. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 224p.
- LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 174p.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 90p.
- PEDREIRA, Marcelo. *A inevitável história de Letícia Diniz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 252p.
- POLESSO, Natália Borges. Botinas. In: *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015. p. 66-72.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes*: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2016. 244f. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Instituto de Artes e Ciência, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19685>. Acesso em: 10 set. 2020.

**“Matres”: narrativas do desamparo, da traição e do poder em *A paixão segundo Constança H.* e em *Meninas*, de Maria Teresa Horta**

Maria Luiza Germano de Souza (UnB)<sup>1</sup>

**Maria Teresa Horta**

Maria Teresa Horta está há mais de 60 anos escrevendo livros cujos motes têm sido a mulher e a negação das suas inserções na sociedade. Ela, juntamente com outras escritoras que refiguram e/ou representam a mulher na sociedade, na proposição de Cixous (1975), vêm sofrendo, ao longo das suas histórias, um processo de silenciamento e de exclusão, porque o sujeito que fala é, principalmente, o homem: na literatura, no trabalho, na mídia e na lei. Sobre esse ponto, Maria Teresa Horta tem tido um discurso balizador e uniforme sobre as temáticas vinculadas à identidade feminina, sobretudo às questões que excluem esse sujeito dos discursos de inclusão do corpo, das relações maternas, do erotismo feminino e da loucura, enquanto temas que devem ser debatidos.

É importante, para a prosa e a poesia de Maria Teresa Horta, os temas que dão ligadura à sua escrita desde *Espelho Inicial* (1960). Isso porque eles têm apresentado o problema-base que a acompanha e que pode ser resumido a partir de uma sentença repetida, sob formatos diferentes, em entrevistas concedidas por ela, isto é, o fato de às mulheres muitas coisas terem sido negadas: “porque na cultura nada pertenceu às mulheres, desde o começo, e em seguida nada lhes foi dado ou permitido, pelo contrário: tudo lhes foi sonogado” (HORTA, 2009, p. 41).

A negação de que foram e são vítimas reverbera na relação instituída de poder na sociedade, oriunda das dualidades universais que separam esses entes, dando sempre ao homem a supremacia sobre a mulher: o que é masculino é superior, e o que é feminino é

1. Graduada em Letras – Língua Portuguesa, especialista em Literatura Brasileira Moderna e Pós-Moderna e Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutoranda do Programa Pós-Lit/UnB. E-mail: germanolettras@gmail.com

inferior. Essa matéria corrobora e justifica os binarismos sociais a vincularem a mulher à fraqueza e o homem à força; o homem trabalhar fora de casa e a mulher ser “a rainha do lar”; a mulher ganhar menos do que os homens, mesmo quando exercem as mesmas funções; a mulher não poder se comportar desta ou daquela maneira e o homem ser livre para ter o comportamento que quiser, entre outros modelos consagrados pelo hábito.

Com a escritura literária feminina ocorre algo similar, porque ser escritora, na sociedade que se movimenta nesse formato, reafirma os binarismos e põe as mulheres escritoras a reboque de tal compreensão. Maria Teresa Horta é representante desse modelo de exclusão, pois foi fruto de polêmicas que se reportam ao início da carreira literária em 1960, mas, apesar disso, mantém-se fiel ao seu projeto inicial de fazer dar voz ao silenciamento sofrido pela mulher. Desse modo, o discurso de Horta vincula-se aos dois campos de interditos sociais propostos teoricamente por Michel Foucault (2007), no que se refere aos campos de falas/discursos que podem ser enunciados com ressalvas, porque o poder ali atua: o primeiro é no campo da sexualidade; o segundo é no da política. Essas duas formas de cerceamentos têm conexões diretas com a história das representações do feminino na literatura:

As representações do feminino no discurso literário têm sua constituição calcada em apreciações de ordem moral e valorativa e em modelos de comportamentos presos ao espírito da nossa cultura, sendo, indubitavelmente, regidas pela lógica patriarcal. No mundo possível, apresentado na narrativa literária e sustentado por laços mantidos com o mundo real, ocorre a seleção dos fragmentos da vida utilizados na construção de um sentido de realidade, em que se misturam processos ideológicos, dos quais surgem a legitimação de um fato social: a condição feminina. (TEIXEIRA, 2009, p. 87)

Essa forma de olhar é um contributo das relações do patriarcado, ainda muito arraigadas na sociedade. Por esse sistema de opressão dos homens sobre as mulheres, compreende-se o patriarcado como sendo, segundo Heleieth Saffioti (2015, p. 126), “um caso específico de relações de gênero”:

[...] durante os muitos anos da ditadura portuguesa, mas sobretudo de viciada na teima, na desobediência, na determinação de tomar

a vontade pela costura e o avesso de tudo o que, desde o princípio dos princípios dos séculos, foi interdito às mulheres. Levando a que elas se aperfeiçoassem, determinadas e astutas, na arte de infringir códigos e sinais de proibição. (HORTA, 2009, p. 38)

Pelo caminho das relações de gênero, pode-se compreender a escrita de Maria Teresa Horta, posto que ela representa a libertação da mulher pela discussão pertinente da resistência feita por meio dos seus livros.

## Os contos

Nos contos “Azul-Cobalto”, “Azul-da-China” e “Assombrada”, do livro *Meninas* (2014), e no livro *A paixão segundo Constança H.* (2010), tem-se uma triangulação temática que converge para os problemas enfrentados pelas mulheres e por suas filhas reportados ao “Reinado do patriarcado”, “Reinado do pai” ou ao do falocentrismo/falogocentrismo. A mulher é vista como reflexo de um espelho que a vê a partir do oposto ao que é pensado/visto para o homem. Os resultados desse formato mental levam as personagens às situações catastróficas de perda da identidade, porque há o estabelecimento de relações de poder com tais “sistemas”, que fazem as mulheres se enredarem em conflitos de difícil solução, pois “culturalmente as ideologias patriarcais enfatizam a fragilidade das mulheres e sua inferioridade” (STEARNS, 2015, p. 33).

Na triangulação proposta, há a comunhão de temas a vincularem as mães e as filhas para relações estilhaçadas das quais resultam a dor, o sofrimento e o esgarçamento máximo desses pontos, que são a loucura das personagens, a construção de suas subjetividades e as identidades fraturadas. Em “Azul-Cobalto”, a filha inominada enlouquece por não entender o comportamento da mãe, que abandonou a família, mesmo quando ainda estava em casa:

Pois mesmo antes de sair de casa e nos abandonar, nos deixar para trás, ela já não estava lá connosco.

Comigo.

Comigo, ávida da sua atenção.

Esfomeada.

Tal como ainda agora, atormentada.

Nesta obsessão que me vai corroendo, pouco a pouco. (HORTA, 2014, p. 150)

Nesse conto em especial, tem-se o perfil da mãe que estará também em “Azul-da-China”, em “Assombrada” e em *A paixão segundo Constança H.* Todas as personagens são “vítimas” de situações sociais peculiares às mulheres: abandono, traição, paixão e violência. Tais condições são resultantes de conflitos não resolvidos, que estão além de suas histórias. Desse modo, a criança de “Azul-Cobalto” padece da dubiedade dos próprios sentimentos, ao narrar os conflitos das situações vividas com a mãe: desejava ser como ela, apesar de querer ter tido coragem de matá-la “Devia tê-la morto. Devia tê-la afogado no banho” (HORTA, 2014, p. 136). Assim, o amor que a une à mãe é porque a criança, de alguma forma, sabe dos conflitos pelos quais a mãe passava e que, por causa deles, não conseguia dividir o amor com os filhos da forma que eles desejavam. A criança vê que as desatenções eram resultado de ela procurar prazeres fora do ambiente familiar, posto que, devido ao alheamento e à desatenção com a própria vida, não pudesse conseguir a existência tão sonhada para si, aquela dos filmes que via, das atrizes e dos astros do cinema em suas vidas perfeitas, enfim, vida paralela criada para fugir do cotidiano “na verdade, sempre a conheci desatenta. Em busca de situações, de emoções, que estavam fora de casa, longe de nós” (HORTA, 2014, p. 134).

Em “Azul-da-China” é basililar os gestos da sociedade que põem a mulher e o homem em lados diferentes. No conto, é questionado o porquê de as crianças-mulheres serem “carimbadas” por furos nas orelhas e obrigadas a usar brincos desde o nascimento. Esse é um esquema mental destinado apenas às mulheres, modelo do qual Sara, a personagem do conto, não consegue se desvencilhar e, pela segunda vez, tem as orelhas furadas contra a vontade dela e da mãe. A criança lamenta de já ter sido abandonada pela mãe e insiste que a ela não concordaria com aquele ato de violência “- A minha mãe não quer! A minha mãe não quer!” (HORTA, 2014, p. 117). Para completar o quadro de angústia e de abandono de Sara, ela tem o pressentimento de ainda ver a avó deitada ao seu lado quando essa morreu de mãos dadas com ela quando ambas dormiam. No conto, a mãe já saiu da vida da menina, restando apenas as lembranças e as sensações dos

cheiros que ela exalava antes de ir embora e prometer que iria buscar os filhos posteriormente. Atinente ao ocorrido de ter as orelhas furadas pela segunda vez, Sara ainda tem que lidar também com as desolações oriundas de duas ausências – a da avó e a da mãe:

Alquebrada e dorida, a menina amodorra-se imóvel, vulnerável às palavras que lhe chegam numa revoada sem aparente sentido – *Eu disse-lhe, eu disse-lhe... Está a ver como não custou nada?*, sem entender se o que ouve se refere ao que acaba de lhe ser feito, *se aos seus sentimentos diante das perdas diversas mas quase simultâneas da mãe e da avó; ambas a abandonarem-na sozinha sem nenhum amparo nem consolo.* (HORTA, 2014, p. 119, grifo nosso)

Observa-se, então, que as narrativas tratam de abandonos. Em “Assombrada”, o tema continua. No entanto, Eurídice, a personagem principal, lida com a loucura que levou à morte da mãe, fato que contribui para a criança estar desamparada e triste. A mãe enforcou-se sob condições que o leitor não sabe exatamente, entretanto são deixadas trilhas, na voz narrativa da própria mãe, para entendermos os motivos que levam as mulheres a enlouquecerem:

E, embora sabendo que ela não a ouve, tenta preveni-la do perigo que invariavelmente traz olhar nos olhos a morte arrastada pelo desespero, por entre gemidos mordidos e soluços soçobrados no peito convulso das mulheres loucas.

Ostracismo e paixão?

[...]

– Menina desprotegida!

(HORTA, 2014, p. 166 – 168)

Com essa pergunta e com a exclamação ao final da frase da citação, entra-se nas confluências narrativas presentes nos contos a partir da criança e da mulher Constança H., porque as proposições que deram origem às mães e às crianças são as mesmas: mulheres abandonadas por suas paixões a “pintar a própria loucura”? (HORTA, 2014, p. 166). Vê-se que as paixões, os desamparos e as loucuras passam por objetos de desejos, de se querer um “eu” que não se pode ter por vários motivos. Assim, em suas tristezas e traumas enredam-se as crianças, as suas mães e os seus maridos, Henrique H. e o não nomeado do conto “Azul-Cobalto”.

Por não saberem lidar com os afastamentos dos objetos de suas paixões, é que são abertas as fraturas e as chagas profundas em suas subjetividades, gerando nesses sujeitos a ruptura com o mundo da razão e, por causa disso, há a projeção do *id* (pulsões) para as relações com o marido, com os filhos e consigo. O resultado é o afloramento dos desejos inconscientes oriundos das perdas sofridas. Dos destroços da paixão vivida com a mãe, é gestado o não apaziguamento com a traição de Henrique, a raiva e o ódio que desembocam no medo e na dor dos traumas psíquicos advindos com a loucura a que é enleada.

O maior abandono é o da mãe, haja vista ele perpassar as quatro narrativas. Há sentenças inteiras em um e outro texto que são iguais e se reportam aos conflitos gerados pós-partida da mãe do lar, que aparecem *ipsis litteris* em outros contos de *Meninas*, como em “Eclipse”, “Azul-da-China” e “Perecível” e, com alguma modificação, em *A paixão segundo Constança H.* e em “Azul-Cobalto”, como pode ser percebido na passagem de *A paixão segundo Constança H.*: “[...] E voltava a ver, então, a imagem da mãe, na tarde em que está fora ao colégio de freiras, no dia seguinte a ter abandonado a família [...]” ou em: “antes de a mãe ter saído de casa e de a avó ter morrido quase logo depois, a fazerem as duas este buraco na minha vida” (HORTA, 2010, p. 37 – 46) e no fragmento de *Meninas*: “Houve um ciclone que derrubou a vida de todos” (HORTA, 2014, p. 91) e nos que seguem, cuja repetição é feita tanto em *Meninas* quanto em *Paixão segundo Constança H.*, na página 298, com alguma modificação:

– *Mais valia que ela tivesse morrido* – desejava malévola, vingativa, repetindo numa zanga revolvida: – *mais valia que ela tivesse morrido* – choro oculto pelo novelo pelo novelo de seu fio de voz.

– *Isso não se diz da própria mãe* – repreendeu-a a avó, a fitá-la com severidade. (HORTA, 2014, p. 92)

O ciclone a que se refere a personagem é a saída da mãe de casa e a morte, logo em seguida, da avó. Assim, o abandono/traição da mãe deixa marcas impossíveis de apagar na criança e na adulta Constança H. Os bordões que se repetem nas narrativas: “Devia tê-la morto”, “Devia tê-la afogado no banho” e “mais valia que ela tivesse morrido” são resultado da angústia advinda com a saída de casa da mãe, abandonando-a com as irmãs, a avó e o pai. A criança toma esse fato como traição e não saberá, a partir daí, lidar com o amor/

paixão pelo marido, Henrique, e também pelos filhos. Assim, a primeira negação do amor da mãe justificará a não aceitação da outra partida/traição, que é a do marido. Disso resultará uma cadeia de situações inauditas: o suicídio do marido, o assassinato de Adele e a queda dela mesma presa às memórias desencontradas dentro de um hospital psiquiátrico.

O amor *versus* traição permite que nos reportemos à epígrafe do livro *A paixão segundo Constança H.*, de que “O inferno mesmo é o do amor”, dizia Clarice Lispector” (HORTA, 2020, p. 133). A ela acrescentaríamos que o inferno mesmo das personagens é a paixão desmesurada e sem correspondência afetiva no outro; assim ocorre com as crianças dos contos referidos e com a adulta Constança H., posto que a rejeição/abandono é igual à traição da paixão. A paixão levará a personagem Constança H. aos limites da irrazão e da bestialidade, nas proposições feitas sobre a paixão e o vício teorizados por Marilena Chauí (2011), porquanto Constança H., por causa da traição do marido, mata Adele sem nenhum motivo aparente, a não ser pela transferência do ódio que sente por Henrique e pela incapacidade de entender e suplantar as dores da perda da mãe e a do segundo objeto de desejo que é o marido:

Seja como desejo de reconhecimento, seja como desejo de plenitude e repouso, o desejo institui o campo das relações intersubjetivas, os laços de amor e ódio, e só se efetua pela mediação de uma outra subjetividade. Forma de nossa relação originária com o outro, o desejo é a relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele o objeto de desejo. (CHAUI, 2011, p. 19)

Pelo mesmo motivo, a criança de “Azul-Cobalto” sofre. Ela segue a mãe, querendo-a para si, sente os seus odores, imagina os seus movimentos, filtra-a com os olhos numa voragem que se confunde com o desejo de tê-la em plenitude:

No dia seguinte peguei às escondidas no libreto que o pai deixara sobre a secretária, no escritório repleto de papéis e de livros sempre bem arrumados onde me ia refugiar todas as tardes. Foi quando finalmente consegui ler alguns deles que entendi a paixão. E o sabor acre e vicioso da obsessão, pois reconhecí nas suas descrições o gosto a cinzas de vulcão nos meus lábios.

Constatei também o abandono.

A perda.

O infringir dos limites.

Reconheci-me nas pessoas destituídas de amparo.

De carinho.

De tranquilidade.

Continuando, no entanto, sem o entendimento desta sofreguidão; desta minha voracidade. Desta minha vontade de lhe lambe os traços, o voo, o destino que ela tentava moldar à sua vontade, à ambição de si própria mais do que de todos os outros que, afinal, não queria. Não conseguindo enxergar nada tão perto que a sufocasse de emoção. (HORTA, 2014, p. 143-144)

Por isso, igualmente, os conflitos com Henrique. No caso dele, a questão passa por outros caminhos. Qual seja, a falta de alternativa da mulher que coloca o seu futuro e a sua vida no casamento, isso porque, no presente da enunciação, restam poucas alternativas para Constança H., já que ela escolheu amar Henrique sem filtros. Na falta do seu amor, resta-lhe a melancolia e a loucura/histeria.

A loucura, nos textos “Azul-Cobalto”, “Assombrada” e *A paixão segundo Constança H.*, é um discurso desestabilizador, porque ela põe as narrativas em suspenso, dá a direção a ser tomada pelas personagens e as privam de se desdobrarem sobre a própria identidade e/ou individualidade. Essa premissa é possível de ser verificada, pois os sujeitos narrativos encontram-se emparedados em duas prisões: a da mente e a do corpo. O enclausuramento despersonaliza as personagens e nos mostra várias faces de um sujeito adoecido cujo diagnóstico passa pela loucura e por *flashes* de memórias presas em um tempo que está no passado de Eurídice (“Assombrada”) e no de Constança H. A mãe enforcada de Eurídice a faz reviver o passado na tentativa de recompor o que foi perdido da mãe, em *flashes* de possíveis sonhos nos quais revive, na casa de ambas, conselhos para não seguir os mesmos caminhos que levaram à loucura da genitora. Em Constança H., a despersonalização percorre também os caminhos de reminiscência do passado, porém não sabemos se o que Constança narra à psicanalista realmente aconteceu, porque o sujeito enunciador está combalido dentro da própria mente, já entorpecida, por causa dos delírios causados pela doença “ (Uma

tarde disse à analista: calcule que eu vinha para aqui e lhe contava todas estas histórias, em vez de escrever. Todas estas histórias, como se elas tivessem passado comigo.)” (HORTA, 2010, p. 11).

Na personagem Constança H., o adoecimento, fruto da paixão obsessiva por Henrique e o do abandono da mãe, a enreda em situações fantasmagóricas das dores que levam ao grotesco e às situações que põem em descrédito o narrado. Dois quadros são peculiares para rematar esse problema: a morte de Adele e a presença do cão, que ninguém sabe de onde surgiu de fato: “o cão apareceu uma tarde vindo não se sabe de onde. [...] Era tímido e triste” (HORTA, 2010, p. 41). As memórias fragmentadas narradas são ditas nos intervalos das sessões de eletrochoques e de ela ter sido dopada por remédios que, às vezes, punha debaixo da língua para não os beber. Porém, ao se sentir muito angustiada, tomava-os e ficava na situação de letargia. Então, como confiar nesse narrador que narra de memória a partir de sentimentos arrebatadores? A memória aqui é uma afecção da interioridade despersonalizada de Constança, como um espelho a refletir as angústias. No entanto, ela não sabe distinguir a realidade da fantasia:

São tantas as imagens nele reflectidas, os sonhos, as memórias, que não distingo bem as fronteiras entre tudo o que conto e o que se passou na realidade. As febres tomam-me de súbito e delírio, ou serão os tratamentos que me deixam nesta neblina, as injeções, ou os comprimidos ou os eletrochoques? (HORTA, 2010, p. 241)

É nesse ambiente enredado de si própria que Constança se envolve com Adele sexualmente, contudo ela a usa para suplantar a dor e o ódio que não mais a abandonarão, resultado de o marido tê-la trocada por outra, numa relação, segundo ele, casuística. Do casuismo do marido, Constança enreda Adele em trama que terminará por matar a amante na cena grotesca do cão, afinal “assim, odeia a outra na figura de Adele. Inexplicavelmente, foi para esta que se transpôs todo o seu ódio [...]. Como se não tivesse mais nada para viver depois” (HORTA, 2010, p. 77). Adele foi morta por motivo que não é dela, é de Constança, algo remetido até à própria mãe, que também carregava o “vírus” da loucura: “Constança sempre teve medo da loucura. Da loucura da mãe, primeiro, e quase logo de seguida da loucura que sabia transportar como uma semente” (HORTA, 2010, p. 213).

Associado a esse fato, tem-se a figura do cão treinado por Constança H., de forma meticulosa, para matar Adele. O cachorro representa a fúria da personagem sobre a amante e a animalidade do ato de matá-la sem nenhuma compaixão, apenas com o uso dos instintos. Pela simbologia, ele está associado ao consciente e ao subconsciente, à sexualidade, ao invisível, enfim, ao mundo subterrâneo, “à morte, aos infernos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 178). Vê-se, pois, que os sentimentos desarrazoados de Constança H. têm uma certa lógica, haja vista ela ter planejado o que ocorreu com Adele de forma meticulosa e detalhista, inclusive o momento em que isso deveria ocorrer.

Percebe-se, dessa maneira, que o sofrimento da personagem não pode ser expresso pela linguagem da razão. Ela, a linguagem, tem um funcionamento próprio dentro da narrativa, porque, na/pela linguagem da loucura há a libertação da razão do mundo circundante. Nesse caso, a linguagem/discurso em Maria Teresa Horta é fragmentada e se utiliza de alguns recursos estruturais com o fim do aprimoramento estético do narrado. À vista disso, tem-se a relação nítida, na narrativa, da conexão do narrador em terceira pessoa, que serve para amarrar as dissensões ou os discursos de Constança em primeira pessoa. Para dar veracidade ao narrado, põe em descrédito a narrativa, já que a personagem, por estar em desvario, não poderia pronunciar-se como se fosse sã. Por conseguinte, na estrutura do texto, tem-se as cartas de Constança H., amareladas pelo tempo, “cartas como se tivessem sido escritas em épocas diferentes, mas para um mesmo homem: Henrique” (HORTA, 2010, p. 55); os poemas e as epígrafes encontradas nos interstícios da narração maior que seguem o fluxo da loucura da personagem, os diários, as reflexões, todos esses elementos são peças que se juntam de maneira fragmentada para dar credibilidade à história de Constança.

Aliadas à estrutura macro, há a presença de referências intertextuais usadas para explicar e/ou serem usadas como refletoras do estado das personagens Eurídice e Constança H. Em “Assombrada” e em *A paixão segundo Constança H.* figuram escritoras incompreendidas e/ou excluídas por causa das escolhas feitas numa época em que as mulheres podiam fazer poucas coisas e por causa das temáticas escolhidas para escrever, no geral vinculadas ao feminino, como a erotização do corpo da mulher e os questionamentos sobre o ser mulher em uma sociedade que tende a deixá-las à parte. Associadas

a esse elemento temático macro, há também as angústias e o fato de algumas dessas personalidades da literatura terem enveredado por caminhos que as levaram à depressão e à loucura, como Florbela Espanca (1894-1930) e Virginia Wolf (1882-1941).

Em *A paixão segundo Constança H.*, há uma galeria de pessoas cujos alinhamentos temáticos reafirmam a intenção de Maria Teresa Horta de jogar luz sobre o tema da paixão/amor que leva a mulher a cometer atos desatinados. Um deles é o de se remeter à personagem Adele H. do filme *L'histoire d'Adele H.*, protagonizado por Isabelle Adjani, cujo diretor é François Truffaut, de 1975, baseado na história da segunda filha de Victor Hugo. A personagem principal é Adele H., mulher loucamente apaixonada e obcecada pelo tenente britânico Pinson. As duas Adele, assim como Constança H., deixam-se levar por alguém que não as quer:

[...] o corpo de Adele a misturar-se já no seu pensamento com o corpo de Isabelle Adjani chorando um amor imaginado, que nunca havia acontecido[...] Adele H. bebendo até ao fim um amor inexistente que acontecia apenas na sua cabeça. (HORTA, 2010, p. 211)

As personagens se fundem em torno do mesmo objeto: a Adele H. de Maria Teresa Horta é a Adele H. do filme que, por sua vez, é a Adele H., filha de Victor Hugo. Todas elas presas às suas paixões não correspondidas e às suas contradições de amores patológicos. Além dessa relação intertextual, há a semelhança do título do romance de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, cuja primeira edição é de 1964, com o livro de Maria Teresa Horta. Em entrevista concedida a Floriano Martins, para o prefácio do livro *Palavras secretas*, organizado por ele em 2007, Horta assim se pronuncia sobre o assunto:

*A paixão segundo G. H.* Para mim isso representou uma espécie de desafio, numa intenção clara de, ostensivamente, mostrar as diferenças e as semelhanças da angústia, da solidão das mulheres, embora oriundas de sociedades diferentes, que as repele, isola e as maltrata. *Pretendi jogar com as semelhanças diversas da ficção de duas escritoras de língua portuguesa, diante da loucura feminina.* (MARTINS, 2007, p. 5, grifo nosso)

Outro caminho de aproximação para entender os títulos dos dois romances é feito por Ângela Beatriz de Carvalho Faria (2015):

Em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, deparamo-nos com o fluxo de consciência da personagem feminina que também vivencia o *pathos* (a paixão) e a *hybris* (desmesura ou desmedida), em decorrência do desencantamento do mundo. (FARIA, 2015, p. 6)

Assim, constata-se que o caminho de compreensão dos títulos passa por outras questões não vinculadas exatamente ao enredo na sua linearidade discursiva. A chave se encontra, entre outros pontos, na construção das subjetividades femininas, nos seus desejos de serem livres e das suas visões de mundo nas situações vividas. Uma pelo cotidiano, à espreita de que, quando se descola da realidade e da sua vivência do dia a dia, possibilita outro olhar sobre si mesma; Constança H., pelo choque da não aceitação das traições dos entes queridos e de, a partir daí, ter de viver/sobreviver com a experiência do descontrole sobre o próprio corpo e na existência pós-traição.

Desse modo, é imprescindível, nos textos de Maria Teresa Horta referidos aqui, o atravessamento da loucura, que faz mover as personagens, ser um discurso proferido sobre as mulheres, há muito tempo, constituir-se em mecanismos de poder institucionais e familiares que as levam a um vazio em suas vidas. Esse vazio é experimentado pela menina de “Azul-Cobalto”, pela personagem Eurídice, de “Assombrada”, por Constança H., bem como ser tema vinculante no romance *Ema* (2017), da mesma escritora.

Em *Ema*, há histórias cruzadas de gerações de mulheres que enlouqueceram: são as histórias da mãe, da avó e da personagem Ema. Nesse livro, é possível levantar a tese de que, socialmente, a mulher é vítima de violências cíclicas relacionadas aos seus corpos, haja vista os estupros da mãe, praticados pelo marido de Ema, serem considerados normais pela avó; o casamento ser uma encenação; o primeiro filho ter de ser do sexo masculino/varão da família perfeita; a esterilidade ser considerada apenas vinculada à mulher e as angústias da personagem serem categorizadas como loucura:

Já reparou que são sobretudo as mulheres que ao longo do tempo têm escutado vozes?

Mulheres histéricas? Lacan gostava das histéricas – foram elas as raízes da sua obra. Da sua vida.

As mulheres histéricas.

As mulheres loucas que dizem ouvir vozes.

Ou uma voz.

As bruxas ouviam vozes também. Sempre ouvimos vozes, todas, já alguma vez pensou nisso?

Você ouve as nossas vozes aqui deitadas vomitando os nossos fantasmas – nós somos as suas vozes – de sofrimento? (HORTA, 2017, p. 116)

Se os discursos das ditas “loucas”, as que ouvem vozes, as histéricas, não puderam ser verbalizados e a falta da escuta deles estabeleceu uma das relações de dominação do homem sobre a mulher, justificam-se os motivos de ainda lidarmos com o apagamento da mulher ainda hoje? Ou ainda: por que as demandas das mulheres continuam as mesmas (busca por espaço social, direito de falar sobre o próprio corpo, de não serem estupradas etc), passado tanto tempo depois de terem sido caçadas e jogadas às fogueiras como bruxas? Dadas as circunstâncias do constructo feito sobre elas pela história do patriarcado ou pelo reinado do pai sobre suas individualidades, os interditos estão e sempre estiveram no nível dos discursos proferidos e feitos ouvir; nesse caso, quem foi ouvido foi o homem “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (FOUCAULT, 2007, p. 10).

Pelo ponto de vista de que os discursos das mulheres não foram ouvidos e a elas foram atribuídas toda sorte de anomalias, tipificadas como exclusivamente femininas, as palavras das histéricas e as das loucas também não foram ouvidas. A pergunta é: se as mulheres realmente enlouquecem, isso ocorre por quê? Uma das configurações de resposta é possível de ser pensada a partir das histórias de negações sofridas e da falta de possibilidade de ver as suas vozes ouvidas e respeitadas: a mãe da menina de “Azul-Cobalto” queria outro tipo de vida para ela. Talvez porque a única opção que lhe foi dada tenha sido casar e ter filhos. Porém, ela não desejava apenas isso, ela queria as vertigens que sentem as atrizes de cinema em suas profissões, não queria o “quotidiano enfasiado” (HORTA, 2014, p. 130), a maternidade, o marido e o filho significavam isto: tédio. Em Ema também há este mesmo mote: a mãe de Ema não desejava reproduzir o corriqueiro da existência imposta à mulher. Todas são tragadas por essa falta de perspectiva, a derivação desse sentimento é saírem do casamento e serem amaldiçoadas por suas inaptações

de a mulher não poder ser dona de seu discurso, daí a dupla exclusão de não quererem as vidas mornas a que são sujeitadas e a da sexualidade reprimida, por isso os desejos devem ser contidos e excluídos:

Existe em nossa sociedade outro princípio de exclusão: não mais a interdição, mas uma separação e uma rejeição. [...]. Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ser que a sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância [...]. (FOUCAULT, 2017, p. 10 – 11)

Se essa é a prerrogativa dada aos loucos e às mulheres que saíam do padrão de comportamento desejado, e também eram consideradas loucas, os seus quereres, as suas vontades, do mesmo modo, não podiam circular. Por isso, as bruxas e as adivinhas iam para a fogueira; as que ouviam vozes e as possuídas por “histerias” eram trancafiadas, colocadas longe da convivência social.

Assim, reafirma-se a questão posta por Michel Foucault (1987), sobre determinados seguimentos sociais terem os corpos dóceis, manipuláveis, aqueles que sobre eles podem agir forças de poder. É sobre o corpo que o poder é exercido, e as mulheres são possuidoras desses corpos dóceis, não por quererem, e sim porque são enxergadas assim: “é dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1987, p. 118).

Sobre as personagens pairam, antes do adoecimento das mães e da saída de casa, a figura do pai e da sociedade como esse agregador de poder a agir sobre as mulheres dos contos e/ou dos romances. No entanto, o poder exercido pelas mães sobre as filhas resulta no adoecimento das meninas, mesmo em Constança H. ou Ema, nas quais tratamos de mulheres crescidas, porque a origem do trauma está antes de elas se tornarem adultas. Observação pertinente é a percepção da palavra mãe como anagrama de EMA, é aí o local das respostas a serem buscadas sobre o estado das meninas-mulheres, pois as crianças foram gestadas na dor:

No fim preferia ir dormir para o chão, a cara na barriga morna do chão, a cara na barriga morna do cão que envolvia com os braços como quando era pequena, na quinta do avô, logo depois de a mãe ter saído de casa e a avô ter morrido, de mão na sua mão. (HORTA, 2010, p. 267)

Chegara a odiar a criança antes desta ter nascido. Filho dele gerado entre o desespero e a dor. O nojo.

E o grito sempre adiado.

Por isso vomitava o nojo – sabia. (HORTA, 2017, p. 59)

“A paixão segundo Madame Butterfly”, pensa enquanto escreve. Tanta paixão de mulher, misturada. Tanto ódio e amor misturados, fusionados, *numa longa trança de cabelo que se estende através dos séculos*. (HORTA, 2010, p. 152, grifo nosso)

A loucura, o trágico, o sofrimento e as vidas que estão presentes na história das crianças dos contos e do romance *A paixão segundo Constança H.* são, assim, resultado das relações estilhaçadas, cujas origens têm raízes profundas e são resultado de um discurso social-jurídico que enredou negativamente a existência das mulheres na sociedade. Os sofrimentos psíquicos impingidos às mulheres, responsáveis por as cunharem de loucas e histéricas, são ontologicamente construídos e recebem tratamento mais ou menos diferenciado, a depender do momento histórico vivido. Porém, as marcas que são deixadas nos corpos e mentes femininas se dão como resultado de fraturas no processo de subjetivação do sujeito a partir de uma gramática própria que põe sempre a mulher em desvantagem com relação ao homem. As crianças-mulheres personificadas no romance *A paixão segundo Constança H.*, nos contos “Azul-da-China” (Sara), “Assombrada” (Eurídice), a criança e a sua mãe do conto “Azul-Cobalto” têm os seus comportamentos pautados em relações de poder, em interditos e em subalternidades que, de certa forma, condenaram as suas existências.

## Referências

- CHAUI, M. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CHEVALIER, J.; ALAIN, G. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 6. ed. Tradução Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29. ed. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 15.ed. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- FARIA, A. B. DE C. “Durar é melhor que arder?” – A *via crucis* da paixão em Maria Teresa Horta e em Clarice Lispector. *Revista Mulheres e Literatura*, v. 14, p. 57-67, 2015. Disponível em: <https://litcult.net/2015/01/30/durar-e-melhor-que-arder-a-via-crucis-da-paixao-em-maria-teresa-horta-e-em-clarice-lispector-2/>. Acesso em: 14 ago. de 2020.
- HORTA, M. T. Escrita e transgressão. *Matraga*, rio de janeiro, v. 16, n. 25, jul./dez. 2009.
- HORTA, M. T. *A paixão segundo Constança H*. Rio de Janeiro: Bertrand Editora, 2010.
- HORTA, M. T. *Meninas*. Alfragide (Portugal): Dom Quixote, 2014.
- HORTA, M. T. *Ema*. Alfragide (Portugal): Dom Quixote, 2017.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MARTINS, F. Prefácio: O corpo aceso da poesia de Maria Teresa Horta. In: HORTA, Maria Teresa. *Palavras secretas*. São Paulo: Escrituras, 2007. (Ponte Velha). Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/>. Acesso em: 25 fev. 2020.
- SAFFIOTI, H. *Gênero, patriarcado, violência*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.
- STEARNS, P. N. *História das relações de gênero*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- TEIXEIRA, N. C. R. B. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso Literário. *Guairacá – Guarapuava (UNICENTRO)*, v. 1, n. 25, 2009, p. 81-102.

## Do Egito a Israel: passos silenciados e explosivos segundo *O som de nossos passos*, de Ronit Matalon

Nancy Rozenchan (USP) <sup>1</sup>

À medida que a literatura hebraica moderna e contemporânea escrita desde meados do século XIX na Europa e, posteriormente, em Israel, antes e depois da criação do Estado, foi acumulando camadas e matizes, os estudiosos que acompanharam o seu desenvolvimento trataram de definir, classificar e datar os escritos. A cada geração um dos historiadores dessa literatura se sobressaía nesse mister, e seu registro passava a ser aquele que se tornava mais ou menos oficial. Novos estudos acolhiam esses dados, atualizavam-nos, corrigiam-nos.

Um dos casos de definição hoje pouco mencionada é aquele que se refere à literatura que foi denominada de “literatura da *maabará*”. Quando ela surgiu, a partir da década de 1960, não foi devidamente apreciada. Todavia, foi preciso fazer reparo a isso pois, agora, no século XXI, sessenta anos após o seu surgimento quando, numa segunda geração de autores, ainda brotam escritos que levam a enquadrá-los sob o mencionado título, não se justifica que ela não seja entendida como um dos destacados perfis da literatura hebraica.

*Maabará*, em hebraico, refere-se a “de passagem, transitório”. O termo indica especificamente o tipo de moradia que atendeu a grande parcela da população israelense a partir de 1950: uma moradia transitória para o elevado número de novos habitantes do país que chegaram em grandes massas. Parte desses imigrantes eram “D.P.”, segundo a classificação formal inglesa de então de *Displaced Persons*, pessoas deslocadas, sobreviventes da guerra que não viram alternativa a não ser deixar o seu país de origem devido às consequências da guerra, a perseguições e falta de opções locais. Assim que se deu por findo o Mandato Britânico sobre a Palestina e foi criado o Estado de Israel em 1948, milhares de judeus da Europa, que pertenciam a essa categoria, puderam afinal adentrar o país; sobreviventes da

1. Mestre e Doutora em Letras - Teoria e Literatura Comparada (USP); docente sênior da FFLCH - USP.

guerra, muitos sem família, foi com esta bagagem que tiveram de se adaptar à nova realidade.

Simultaneamente, muitos outros judeus vieram de outras direções, escoraçados dos diversos países árabes onde viveram por séculos. Israel acolheu inicialmente os recém-chegados em acampamentos de imigrantes – em hebraico, *machanot olim*, com tendas de lona e, a seguir, nos acampamentos de transição, as *maabarot*, espalhados pelo país, onde deveria se iniciar um padrão de vida normal, em que cada família teria a sua moradia. As 127 *maabarot* instaladas abrigaram cerca de 250 mil pessoas e o seu uso formal perdurou até 1963. Eram constituídas por tendas, choças, carroceiras, barracos ou barracões de lona, de lata, de placas de amianto ou outros materiais<sup>2</sup>. Quando destinadas a duas famílias, a divisão interna da moradia era eventualmente feita apenas de pano, de uma toalha. Algumas foram instaladas na proximidade das cidades; seus habitantes, sempre sujeitos às intempéries, deviam sair à busca de trabalho nas redondezas, em qualquer ofício em que houvesse o que produzir ou construir, no campo ou na cidade. Contudo, com frequência eram saudados pela inexistência de trabalho.

A política oficial foi de espalhar estes acampamentos, tanto quanto possível, por locais distantes do centro do país; deles deveriam brotar posteriormente novas cidades. As *maabarot* não tinham interação geográfica ou social com as cidades. As condições sanitárias e gerais eram lamentáveis.

A situação do país era então de grande penúria, fato que se acentuava nas *maabarot*. Embora fossem destinadas a todas as categorias de recém-chegados, a maioria dos moradores era de *mizrachim* – judeus “orientais” - provenientes de países árabes e/ou muçulmanos, principalmente do Iraque e Marrocos. Em 1951, 75% dos residentes eram *mizrachim*; esta porcentagem chegou a 83% em 1952. Os diversos segmentos de *mizrachim* sofreram as dificuldades atravessadas pelo país de forma mais marcante do que outros grupos populacionais. Foram o grupo étnico mais marginalizado na sociedade judaica israelense. A par dessas dificuldades, deve-se registrar o complexo enfrentamento com os habitantes veteranos no país, os asquenazes, originários do centro e leste europeu, envolvidos na

2. Receberam diversas denominações em hebraico, algumas delas conforme os materiais de que foram feitos: *badon, ohel, asbeston, pachon, tsrif, tsrifon*.

política e na administração pública, de cultura e padrões sociais diversos e que eram os que ditavam as regras da nação.

As primeiras obras literárias referentes a esse foco começaram a surgir na década de 60 pela mão de autores vindos do Iraque, que já tinham alguma vinculação com as letras em árabe. O que se escreveu então em árabe no país não amealhou leitores. O acesso às obras somente começou quando se fez uso do hebraico. As poucas obras literárias da primeira geração refletem a crueza das dificuldades que recaíram sobre todos, os traumas das humilhações pessoais e de grupo pelo rebaixamento de padrões a que se sentiram submetidos, a marginalização, a estigmatização, a vergonha, os empecilhos para se distanciar destes sufocos. Mais do que os sofrimentos particulares dos imigrantes, as histórias vividas nas moradias temporárias são a própria história da construção de Israel.

Em contraste com os que chegaram a Israel como adultos, autores que passaram a infância nas *maabarot* guardaram primordialmente um sentimento mais positivo para com a vivência daquele período.

As temáticas dessas obras levaram críticos e leitores a incluí-las em categorias diversas, simultâneas ou não, desde a de literatura pós-colonial ou a de literatura de resistência ou outras. É o que se pode verificar no romance feminino *Kol tseadeinu* (O som dos nossos passos)<sup>3</sup>, da autora israelense Ronit Matalon<sup>4</sup>, filha de judeus provenientes do Egito, que se baseia na dolorosa herança histórica e familiar, uma obra parcialmente autobiográfica em que revisita a história e memórias da família nas décadas 1950-60 em uma *maabará* em Israel. A narradora foca as memórias primordialmente na figura da mãe.

Dentre os diversos dramas dos judeus egípcios em Israel – bem menos numerosos do que as populações que vieram de outros países árabes, como Iraque ou Marrocos – o que mais os feriu foi o fato de serem considerados semelhantes aos que vinham desses países, muitas vezes com nível sócio-econômico-cultural abaixo

3. O livro mereceu, em 2009, o Prêmio Bernstein de melhor romance original. A tradução francesa, *Le bruit de nos pas*, de 2012, de autoria da escritora Rosie Pinhas-Delpuech, mereceu, em 2013, o Prix Alberto-Benveniste.
4. (1959-2017). Ficcionista, ensaísta, crítica literária, jornalista, professora de literatura comparada da Universidade de Haifa e de roteiro no Instituto Cinematográfico Sam Spiegel, membro do Fórum de Culturas Mediterrâneas do Instituto Van Leer de Jerusalém.

do seu. Defrontarem-se com asquenazes, por um lado, e com os demais judeus orientais, por outro, era uma batalha inglória, além de suas forças.

A história da família é transmitida por meio de um enredo não linear com pouco diálogo em 150 capítulos curtos ou curtíssimos, com formas diversas, doze dos quais impressos em itálico, remetendo a temas secundários ou reprodução de textos alheios.

Lucette, a mãe urdidora, seus três filhos e o barracão em que vivem são o centro deste enredo. A Lucette, mencionada sempre como “a mãe”, agregam-se Samy, seu filho do breve primeiro casamento, Corinne e Toni, esta citada sempre como “a menina”, treze anos mais nova do que Corinne, único membro da família nascido em Israel e narradora do romance. Em um barracão contíguo, muito menor, vive a avó Ester, a Nonna, mãe de Lucette. Maurice, o marido vagabundeante de Lucette, pai de Toni e Corinne e padrasto de Samy, e o barracão - o casebre da família, que tem personalidade e papel próprios - completam o rol de personagens.

Matalon justapôs a crueza da experiência infantil, daquela identificada apenas como “a menina” (*el bint* - a filha, como era chamada em árabe) com a perspectiva madura da mãe. O distanciamento de muitos anos da vida precária no alojamento transitório foi necessário para compor esse relato. “A menina” é narradora testemunha, mas também reprodutora das memórias que ouviu a respeito do período da própria infância e do período egípcio da família e, ainda, relatora e comentarista em primeira pessoa.

No Cairo dos anos 30 a 50 do século XX, de onde era originária, a família se enquadrava na qualificação de “levantina”, conceito abordado com frequência por Matalon, fortemente baseado nos escritos da escritora egípcia-israelense Jacqueline Kahanof: os levantinos do Oriente Próximo - judeus e outros - identificavam-se com um universo cultural e de valores europeu mais imaginado do que real, assim como com alguns perfis da vida local com resquícios colonialistas, adequavam-se a eles e deles se beneficiavam. No caso do levantinismo dos judeus, a conceituação aplica-se à camada que era parte da burguesia, uma burguesia judaica. A par dessa faixa social, havia no Egito uma pequena parcela de judeus muito ricos e influentes e, também, uma camada extremamente pobre. Alguns judeus obtiveram aceitação dentro do que era inicialmente um movimento nacionalista egípcio liberal e secular. Como judeus no Egito, compunham

um universo particular em que se encontravam membros de diversos outros grupos nacionais e étnicos. O árabe não era necessariamente a língua principal da burguesia judaica e, sim, o francês ou, em escala menor, outra língua europeia.

A família de Lucette, que fora abonada, tinha perdido o seu status por culpa da vida desregrada do avô mais voltado ao jogo do que aos negócios, uma constante na obra de Matalon, principalmente quando se refere à faixa de chefes de família. Em sequência, a Nonna – a avó - fizera a feminina e bela Lucette se casar, em plena adolescência, com um judeu abonado e bem mais idoso do bairro pobre Harat el Yahud<sup>5</sup>. Aos 16 anos e grávida, ela fugiu no meio da noite – segundo consta, só de camisola - do marido rude e agressor. Este pai original jamais quis ver o filho. Lucette casou-se então com o amigo do irmão, Maurice, que sempre fora apaixonado por ela, e que assumiu Samy como seu próprio filho. Corinne foi a filha que se seguiu. Nos treze anos entre os nascimentos de Corinne e Toni – “a menina”, das várias gravidezes de Lucette resultaram uma morte infantil e vários abortos provocados. Toni foi o resultado da insistência da Nonna para que Lucette a deixasse nascer e da proposta de criá-la. Nonna recorrera a um sonho para convencê-la. Lucette

5. De acordo com estudos da israelense Liat Maggid Alon, mais de 65% da comunidade judaica do Egito se considerava parte da burguesia. Geralmente eram famílias com origem em outros países. Os judeus mais pobres viviam no bairro predominantemente judaico de Harat el Yahud. Os da burguesia viviam em bairros diversos. A camada mais jovem deste estrato era falante de francês e partícipe da modernidade. Em contraste, a camada inferior era falante do árabe. Ainda de acordo com ela, a língua falada, o bairro de moradia, a dispersão residencial e casamentos representaram algumas das práticas que permitiram a esta comunidade judaica de imigrantes se reinventarem, a ascenderem como um estrato burguês de intermediários na sociedade egípcia e a pavimentarem o caminho para a modernidade e, através dela, a várias formas de capital. ALON, L. M. *First Half of the Twentieth Century. The Jewish Bourgeoisie of Egypt in the First Half of the Twentieth Century: Modernity, Socio-Cultural Practices and Oral Testimonials. Jama'a: An Interdisciplinary Journal of Middle East Studies Journal*, Israel, v. 24, p. 7-32, 2019. Disponível em: <https://in.bgu.ac.il/humsos/jamaa/DocLib/Pages/jamaa-kd/%D7%9C%D7%99%D7%90%D7%AA%20%D7%9E%D7%92%D7%99%D7%93%20%D7%90%D7%9C%D7%95%D7%9F.pdf?gathStatIcon=true>. Acesso em 13 out. 2020.

precisava trabalhar duramente para o sustento a fim de suprir o que o marido ausente não proporcionava à família.

Com seu passado egípcio de ativista político marxista e jornalista, Maurice, chocado com a discriminação racista e antidemocrática que seus companheiros judeus sefarditas e orientais sofriam nas mãos do establishment israelense asquenaze, investia contra a doutrina governamental fracassada identificada como o “bengurionismo”, baseado na liderança do governante e mais destacado ideólogo da época, David Ben Gurion.<sup>6</sup> Referindo-se ao bengurionismo, o politólogo Carlos Braverman afirma que,

se trató de un protagonismo personalista e ideologizado, pragmático y de dimensiones democráticas muy reducidas. Con su premisa de tierra judía, trabajo judío y autodefensa judía, fundamentó el ‘núcleo duro’ de su programa político. (BRAVERMAN, 2012, p. 8)

Um mito que imperou durante várias gerações e muito caro ao bengurionismo foi o de Israel como cadinho de fusão de todas as muitas vertentes que viviam no país.<sup>7</sup>

Maurice funda uma organização de direitos civis e um jornal para exporem o seu antimilitarismo e luta contra a discriminação. Quando essa atividade se mostrou não compensadora, ele se mudou para a Europa para trabalhar como jornalista. Só foi conhecer a filha Toni quando ela estava com cinco anos. Alguns dos capítulos em itálico do romance são trechos de seus escritos (na prática, textos do próprio pai de Matalon, o modelo deste personagem).<sup>8</sup> Paradoxalmente, enquanto condenava a falta de compaixão do governo para com os diversos perfis da população, ele negligenciava a própria

6. “tratou-se de um protagonismo personalista e ideologizado, pragmático e de dimensões democráticas muito reduzidas. Com sua premissa de terra judaica, trabalho judaico e autodefesa judaica, fundamentou o ‘núcleo rígido’ de seu programa político”. (BRAVERMAN, 2008, p. 8) (Todas as traduções são de minha autoria, N.R.)
7. É ainda Braverman que destaca que Ben Gurion “*No entendió la diferencia entre un crisol étnico que negara el exilio judío y un crisol de culturas transformando el judaísmo, dando lugar a la israelidad.*” (Não entendeu a diferença entre um crisol étnico que tinha negado o exílio judaico e um crisol de culturas transformando o judaísmo, dando lugar à israelidade). (*Ibidem*, p. 8)
8. A temática do pai ausente e envolvido na política é abordada em algumas das obras de Matalon.

família e menosprezava o fato de Lucette obter o sustento trabalhando como serviçal. Quando, por vezes, retornava à casa, ainda que o casal se amasse, ele era despachado dois ou três dias depois, pois nada de prático resultava da presença incômoda dele. Não bastasse isso, era sobre a mãe que recaíam as consequências das trapanças de que ele se valia para sobreviver.

É de Lucette que a narradora trata e, por extensão, também da família. Guerreira incansável, mas cada vez mais instável, a mãe se esforça freneticamente para levar uma vida decente, muito distante da imagem que mal chegou a construir para si mesma, ainda que no ambiente decadente e um tanto fútil do Egito e orientado por um romantismo calcado na distante cultura francesa sem qualquer pé na cultura local de então em que viveu. A volatilidade física e emocional de Lucette é acompanhada por resultados invariavelmente desafortunados de sua luta implacável para construir algo de seu senso de pertencimento.

Assim como ilustra memoravelmente as paisagens interiores de seus personagens, suas esperanças e sonhos frustrados, Matalon retrata com habilidade as iniquidades sociais do país que rebaixaram a família e inibiram qualquer progresso real que pudesse ser atingido. Lucette trabalha em jornada tripla – como faxineira na casa de um rabino, como faxineira e merendeira em um centro juvenil – e nos afazeres domésticos da lamentável moradia. Viver em Israel era sofrido. Já ao chegar, ela tivera de se submeter às imposições institucionais, como se vê pelo nome que lhe é atribuído ao desembarcar. Como parte da política de israelização, os prenomes dos que chegavam ao país eram hebraizados. Quão simbólico pode ser um nome? Enquanto o nome original – Lucette – pode sugerir algo que ilumine, uma luz, assim que chegou foi-lhe atribuído, por proximidade de som, o nome de Levana, lua (ou branca), em hebraico. Mas Lucette não o absorve. Levana – lua, recebe sua luz, não a cria. A mãe continua a usar o nome anterior. Por pequeno que fosse o seu facho, ele é que aclarava a orientação da família, mesmo que precariamente.

Em outro texto, ao se manifestar sobre o hebraico, Matalon declara: “*Writing in Hebrew signifies more than anything else the transformation into Israeliness*” (MATALON, 2019)<sup>9</sup>. Lucette mal consegue ler

9. “Escrever em hebraico significa, mais do que qualquer outra coisa, transformar-se em israelidade”. (MATALON, 2019)

ou escrever hebraico e para suprir esse entrave serve-se das filhas. Mas não se deixa abalar quando fala. Em resposta à proposta do patrão rabino – um casal asquenaze sem filhos – de adotar sua filha pequena já que ela não tinha meios de criá-la, e a menina acabaria perambulando pelas ruas, adotá-la sem que ela perdesse os direitos de mãe, é como Lucette que ela responde enquanto ele se dirige a ela chamando-a de Levana, declarando que não entregará a menina. “O senhor é uma boa pessoa. Mas não costumamos dar os filhos. Haja o que houver, não entregamos as crianças”. (MATALON, 2008, p. 165)

A Nonna, praticamente cega, é de pouca valia para cuidar da menina. A outra avó, apenas mencionada, é bastante maluca e está afundada em dívidas. Avós cegas ou senis são encontradas igualmente em outras obras de Matalon. São personagens que, com seu alheamento, vivem mais do passado, recusavam-se a sair do Egito físico e sentimental.

Samy, o filho mais velho, devido a uma doença, é cego de um olho. A deficiência pode simbolizar um alheamento parcial à situação em que vive ou justificar o mau ajuste à vida do país. Faz-se de louco para se livrar do exército e empenha-se, em vão, em voltar a servir quando ocorre a Guerra dos Seis Dias, para não se sentir humilhado por permanecer em casa. Trabalha inicialmente como aprendiz de soldador; mais tarde, terá uma oficina de soldagem. A escolha da profissão, não comentada na obra, pode se somar ao seu problema físico e representar a forma como a autora escolheu para expor a visão do país por aqueles imigrantes: o cadinho de fusão das populações não acontece; o que ocorre é mais o resultado de uma soldagem onde provavelmente as junções são visíveis. Os que nasceram fora de Israel vivem o hibridismo identitário. É a história daquela geração. A identidade integral, desvinculada do passado e que permite antever o futuro, será a parcela que caberá aos nativos.

No árduo trabalho diário, Lucette perde toda a feminilidade, pelo que sua mãe, a Nonna, muitas vezes a censura, comparando cruelmente suas próprias mãos brancas, longas e aristocráticas com as mãos inchadas, ásperas e viris de sua filha. Nonna se lembra da “Lucette que ficou no Egito”, uma mulher pequena, charmosa e delicada com bochechas rosadas que convidavam as pessoas a apelidarem-na de *basboussa*, um doce oriental. Em vez disso, o que resta dela - enquanto se torna um monstro agressivo e sem palavras que atira objetos perigosos em seus filhos aterrorizados – nada mais é do

que uma “imagem da dor”. As palavras agradáveis de outrora sumiram de sua boca.

A mãe não se lamenta, o que não significa que não reaja. Ela luta para que o seu casebre seja um lar. Para a menina-narradora, a mãe passou a ser ela própria o casebre, o homem, “ela era a cabana se tornando um homem”. (MATALON, 2008, p. 116). A narradora praticamente não vê a mãe como pessoa: “Eles eram em três no barracão, o irmão mais velho, a irmã mais velha e a menina. A mãe não era mais alguém, ela era o barracão em que não havia um homem, e tornou-se o homem”. (MATALON, 2008, p. 116). No nível nacional israelense, às mulheres não foi destinado um papel amplo de resguardo. Assim como aos homens, coube-lhes fazer parte da construção do país, o lar nacional.

Lucette quer um lar. Melhorar o ambiente do casebre, proporcionar mais conforto aos seus era tarefa inglória, sem resultados práticos. Substituir com frequência a toalha de mesa por uma nova, trocar os móveis de lugar para criar como que um novo ambiente, modificar paredes, jogar fora os objetos que lhe pareciam dispensáveis e logo em seguida ir buscá-los de volta não alteram a condição da pequena cozinha sem teto, do banheiro precário. Na *maabará* prevalece um ambiente de arruaças. Ao menos uma vez por semana, apavorada, temendo principalmente pela menina, ela se defrontava com tumultos quando voltava à noite para casa e dava de encontro com distúrbios em que se aglomeravam “vizinhos, polícia, médico, o vice-diretor do conselho, vizinhos, o merceeiro”. (MATALON, 2008, p. 181), O barracão se mostra resistente a todas as tentativas de Lucette de embelezá-lo.

As ações políticas de Maurice não resultam em nenhum eco, e as lides de Lucette na moradia não têm resultado melhor. Cada retorno dela à casa é o prenúncio das suas atitudes diante da situação irremediável. Seus passos mudos antecedem a explosão que ocorrerá assim que entrar em casa.

O que se tem no primeiro capítulo, “O som”, trata do som dos passos da mãe, que não são audíveis; o capítulo informa que os passos da mãe não registram nenhum som, mas apenas a ansiedade dos filhos que aguardam a chegada dela depois de seu longo dia de trabalho. O medo silencioso ante a violência da mãe, desencadeada sobre os objetos e habitantes de seu barracão ao encontrar qualquer coisa fora de ordem quando chega em casa à noite, domina

o primeiro capítulo. Mais adiante, o retrato da mãe se torna mais suavizado.

O som

O som de seus passos: não ruído de saltos, não arrastar de pés, não batida de tamancos ou atrito das solas nas pedras da calçada que leva à casa, não. O sem-som dos passos dela, o pavor crescente em antecipação à sua chegada, sua “entrada”, o silêncio absoluto, cheio de conteúdo, medido por uma unidade de tempo de doze minutos, anunciada pela parada do penúltimo ônibus, o ônibus das 23:30 do qual ela desceu.

Nossa mãe não pisava, ela deslizava. A grande velocidade, num silêncio total, que segmentava o sossego equilibrado da rua.

O que ela calçava naquela época, que sapatos, ou mais exatamente: com que se municiava para a luta, como, com a ajuda do que. Esse senso de propósito que ela tinha, até o último detalhe, a santidade do propósito, como ela amava o que era útil, necessário. Lembrome do último par de sapatos dela porque eu os comprei: os primeiros, os primeiros da minha memória. (MATALON, 2008, p. 9)

O impacto da entrada é retardado por uma bonança, uma digressão sobre o tipo de sapato que a mãe gostava de usar, seus detalhes, a cor que ela alterna com frequência – quando são pretos manda tingi-los de marrom e vice-versa, a conversa com o sapateiro, o orgulho de ter pés pequenos, assunto subentendido quando ela comenta que alguém outro tem pés grandes. Todavia, esses comentários em nada reduzem o choque da dor interna dela e do modo como ela se reveste da casa ao entrar; ao contrário, ampliam o clima da expectativa:

Os passos, a caminhada, o retorno, a noite, O retorno à noite, após doze horas de trabalho.

Mas ela não estava à vontade. Sua entrada, o jeito como ela simplesmente irrompia pela porta, morrendo de fome depois de longas horas de fome sem-casa, falta-de-casa, de manter as aparências no mundo, que eram a não-casa. O cansaço que a corroía como ácido, também um cansaço do corpo, mas, mais do que isso, o cansaço de manter as aparências, de não-casa.

Ouvíamos as suas entradas, a violência das entradas, conhecíamos cada detalhe na sequência, mas, mesmo assim, nos surpreendíamos novamente. O pavor era a surpresa. (MATALON, 2008, p. 10-11)

A casa era ela, o olhar que abrangia tudo absorvia o fracasso dos seus empenhos; os pequenos desacertos representam os grandes desacertos da sua vida, desde o casamento precoce, os abortos, a falta do marido, a impossibilidade de um lar completo, verdadeiro, uma casa não-casa, o confronto com uma sociedade que não lhe dá a devida atenção, uma língua que ela não é capaz de dominar, uma posição social inferior numa predominância de uma classe que ela não pode atingir, que quer lhe tomar a filha, os medos da precariedade em tudo, de alagamentos fora e dentro de casa ou a propagação de incêndios.

Em um olhar de câmara panorâmica, da semiescuridão do corredor, ela absorvia o espaço da casa, digerida, anotava e classificava: uma ligeira mudança na posição do vaso na mesa oval, sapatos deixados no tapete, uma xícara na mesa da sala, alguém estirado no sofá, uma almofada amassada, uma cadeira desalinhada. Mesmo antes de largar a bolsa, ficava com ela no corredor, os olhos estreitando-se, a mandíbula cerrada, coletando evidências, inventando evidências de colapso, de colapso do caos da desintegração de nossa casa. Toda evidência o confirmava. A casa era ela. E qualquer perturbação da ordem correta e apropriada sinalizava que o colapso já havia acontecido ou estava para acontecer. Estava chegando. (MATALON, 2008, p.11)

Do silêncio dos passos ao imponderado rompimento do silêncio, tudo pode levar à reversão: arremesso e quebra de vasos, louça, bater nos filhos com qualquer objeto que estivesse à mão até chegar ao grito: “o grito dela, a entrada, a entrada era o grito”. (MATALON, 2008, p. 11)

Os não-sons estranhos dos passos da mãe no primeiro capítulo, o som forte da chuva ocasional inundando a cozinha sem teto, bem como o resto do casebre, as sirenes e as explosões da Guerra dos Seis Dias de 1967, o martelar quase constante das renovações intermináveis que ela realiza, tudo isso é contrastado com momentos de pesado silêncio que dão nos seus nervos durante as observâncias do sábado. Os não-sons, os barulhos, o insuportável silêncio sabático a desgastam. É preciso abrandá-los. Para isso, ela se serve de alguns laivos da cultura anterior que não foram substituídos por novos hábitos. Lucette lê e relê seus livros em francês. A irmã da França traz ou lhe envia pilhas de novelas policiais baratas. Mais do que essas leituras, a menina-narradora guarda na memória o acender

e apagar do abajur mais do que uma vez no meio da noite, quando a mãe relê incessantemente *La dame aux camélias*. Ela não pode recuperar a feminilidade do passado, mas os sentimentos de outras épocas servem para lhe proporcionar alívio. Dois dos capítulos em itálico incluídos no livro são trechos do livro de Dumas.

A alternância dos atos intempestivos se amplia. Lucette pode largar repentinamente uma leitura e romper o silêncio ao ir cavar a areia ao redor do casebre para plantar o jardim de rosas com que sonhava. O cultivo de jardins em condições de subserviência pode ser visto como um ato de libertação e autoafirmação. O que não pode ser obtido no interior da casa pode se concretizar fora dela. Mas, ainda mais do que o barracão, o solo infértil, jamais cultivado, resiste a todas as tentativas de amanho. Apenas o jardineiro palestino contratado a orienta e a encoraja a prosseguir. Sugere que ela permita que as plantas cresçam por si. Paralelamente, Lucette tenta se expressar por meio da pintura, lutando com os diversos tons vermelhos das rosas, vermelhos que ela denomina de bordô. A pintura extrapola as telas. Ela enche a casa de bordô também nos móveis. O desespero de não conseguir chegar à perfeição das flores que lhe servem de modelo, leva-a a se livrar das pinturas que, às escondidas, são recolhidas pelo jardineiro.

Com uma breve introdução do personagem palestino, proibido de entrar em Israel para trabalhar quando há situações de conflito, Matalon está indicando a precariedade em que também aquela parcela da população vive. O longo período de ausência do jardineiro leva a mãe a procurá-lo em sua cidade. No dia da visita, a mulher dele tinha dado à luz mais uma menina. Na última cena do romance, - lembrando que ele não é linear - Lucette, surpresa, vê todas as pinturas que descartara expostas na parede da casa miserável. Nas pinturas de flores, folhas e terra, as várias filhas de Mustafá tinham colado terra avermelhada, folhas e flores em cores variadas, algumas já murchando, mas, ainda assim, dando-lhes uma nova oportunidade, assim como a recém-nascida aponta para renovação e continuidade, mesmo nas piores condições. É o último capítulo do livro.

O sonho da casa não se atém aos anseios da mãe, continua na geração seguinte. No septuagésimo aniversário de Lucette, é na casa de Samy, em construção infundável, que se organiza uma festa. Os irmãos não conseguem chegar a um acordo sobre o evento, por si, assunto menos marcante, e quanto a convidar ou não Maurice

- assunto primordial, deflagrador de uma cena final surpreendente entre marido e mulher. O que se inicia no capítulo “O quarto vazio (1)” – a descrição da casa de Samy – e o final do mesmo capítulo, com a chegada do nem sempre bem-vindo Maurice, é que importa. A ostentação dos detalhes se sobressai: “A casa quase pronta de Samy, construída sob inspiração da Casa Branca, (durante semanas moldaram as colunas como que jônicas: construíram e destruíram, destruíram e construíram)”. (MATALON, 2008, p. 345). Construir um país foi o sonho mirabolante com que a geração imigrante se defrontou. Na sua escala própria, Samy o concretiza à sua moda, com as colunas jônicas, uma das mais escandalosas metáforas do livro ou, ainda, uma paródia.

No dia da festa, Lucette, ao chegar, desconfortável no enorme salão vazio, sequer se dá conta das teatrais colunas, mas é capaz de logo reparar no ângulo da parede mal feito e recomenda que seja corrigido. Para ela, que não pode reparar tudo na família, torná-la completa nos aspectos que não dependiam dela, sempre haveria algo a ser reparado na casa, a representação da família. É contudo, com a chegada do marido, trazido pelo filho, que há lugar para uma reparação familiar: talvez como gesto de reconciliação, com dedos que tremiam devido aos anos de bebida e café, Maurice tira do delicado pacote, que trazia debaixo do braço, um tecido branco fino, semitransparente; em gesto emblemático, desdobra-o e o coloca sobre a cabeça de Lucette, “E ali ele ficou, mole, solto, caindo um pouco sobre a testa e cobrindo os seus olhos. Trouxe isso para você do Cairo, Lucette”. (MATALON, 2008, p. 348). Uma simbólica renovação do casamento, do amor que brotara no Egito.

O tema envoltório da obra, o som dos passos, que tem início com o capítulo “O som”, que é o som da mãe, somente se completará em um dos últimos capítulos que leva o título de “O som dos nossos passos” em que, finalmente, a família encontrou a sua unidade.

Até chegar ali, Lucette terá se reconciliado com o que foi possível se reconciliar e enfrentado o que não era passível de modificação. Fugiu do primeiro marido, expulsou de casa o amado Maurice tantas vezes quanto foi possível. Cumpriu uma visita indesejada ao Cairo, encontrou-se com seu antigo apartamento e sua lamentável situação, expressou-se ali no árabe egípcio da infância. Cairo decaíra, assim como a vinculação dela à cidade natal. Lucette viveu para saber que o filho Samy tinha se encontrado com seu meio irmão, cego

de um olho como ele, encontro que ela mesma promovera ao conhecer casualmente o filho do primeiro marido em uma das excursões que realizou no Egito; talvez fosse um simulacro para o esperado encontro de Samy com o verdadeiro pai. E essa mulher simples, educada nos códigos estritos da alta sociedade egípcia convencional, ironicamente se tornou uma mulher ferozmente independente graças aos seus modos.

As memórias registradas pela menina, envoltas em fantasias, também podem se tornar visões imaginárias envolvendo descrições oníricas da casa, da família, muito depois da morte de Maurice e Lucette, gerando ainda mais histórias de pequenos momentos compartilhados de espanto ou felicidade, a par da inteireza própria alcançada, legado dos esforços e sofrimentos maternos. As chaglianas cenas do casebre e seus habitantes voadores na série de três capítulos dedicados ao assunto e dispersos pelo livro (“Retrato de Corinne no casebre voador”, “Segundo retrato de Corinne no casebre voador” e “Retrato final de Corinne no casebre voador”), com Corinne e seus cabelos (ou seriam cabelos das clientes, uma vez que ela trabalhava como cabeleireira) a pairar e a conduzir o voo é um dos exemplos.

A série de capítulos “O quarto vazio”, iniciada com o evento do aniversário e colunas da casa e com uma simbólica reconciliação, parte, no segundo de seus capítulos, para observações simbólicas conclusivas da menina. Descrevendo os quartos antigos do casebre que já não existe, a menina devaneia agregando quartos vazios a cada aposento cheio onde dormiam, quartos invisíveis e vazios, densos com o ar diferente de um conhecimento diferente.

E cada cômodo do casebre tinha uma extensão, não notada a olho nu e vazia, margens vazias para a própria coisa - o quarto - que se tornou a própria coisa, o cômodo vazio que se desdobrava do cômodo cheio, amontoando nele um outro ar de um outro saber, provindo do vazio e não das relações entre as coisas e a fala que tiveram ou não entre si, mas não sufocado pela expectativa, não esperando a revelação de si por si mesmo, ou pelo observador que o redimirá do silêncio silencioso que existe, por exemplo, no vidro polido do espelho. O cômodo vazio teve um tempo diferente, embora sem enredo e desdobramento de enredo, mas não contrário ao humano ou estando acima dele, pelo contrário, cada vez mais dentro dele. (MATALON, 2008, p. 349)

A cena, preenchida pelo imaginário da fantasia e pelo simbolismo do pensamento, sugere colocações que remetem a leituras de temas diversos como, por exemplo, a uma elaboração de Melanie Klein sobre o vazio na cura psicanalítica e na arte, e o papel do imaginário simbólico de superação e reparação de Lacan. Não se trata aqui de resolução dessas questões kleinianas ou lacanianas, mas de entender como o espaço vazio da “menina” parte do espaço cheio – os quartos em que, cheios de vida, dormiam – e que, depois de se adquirir e atingir o conhecimento ali existente, inicialmente desconhecido, desaparece e se torna dispensável. Diversamente do que propõe Klein valendo-se da arte, é a mãe, e a vivência que os filhos tiveram com ela que cumprem e completam o que os filhos necessitaram para crescer e levar a própria vida. A menina descobre o que o quarto vazio tinha ocultado e lhe ensinado da verdade:

que o segredo, escondido dos olhos, mas transparente, era o bom, não o mau, que o segredo era o amor e não a ausência de amor, que o espetáculo fino da graça da felicidade está oculto pelo espetáculo tentador do sofrimento, atraído por ele como uma caruagem transparente de ar como o quarto vazio que contava sua própria história: que o detetive - emissário da justiça e caçador do mau - captura algo no quarto vazio, algo que é oculto e transparente, mas não o criminoso ou o ato criminoso na forma do cadáver, e, sim, o contrário – a graça. (MATALON, 2008, p. 350)

Posto isso, a cena do final, no capítulo “O som de nossos passos” alternando primeira e terceira pessoas, traz mãe e filhos caminhando pela estrada, finalmente unidos em um amor “escandaloso”, como definido pela narradora, quando o som dos passos já não lhes importa: talvez estivessem ensurdecidos aos passos devido à chuva, não estão instigados pelo passado ou pelo futuro, mas estão gratos

como pessoas às quais fora concedida a graça do momento; por um momento foram banhados da cabeça aos pés pela limalha dourada do presente, aquecidos pela sua mobília humilde: a chuva, a estrada, a noite, o gato, uma calçada não pavimentada, uma frase aleatória dita ou não, um galho torto de lilás persa, o casebre pelo qual passamos sem lhe dar atenção, seguimos adiante.

Tudo tinha sido concluído - não o ‘tudo’ que é o curso da vida, mas o ‘tudo’ da consciência da pele tranqüila, a pele que realmente

vigia através das ruínas da não-supervisão da mente, do coração, das circunstâncias e do destino. (MATALON, 2008, p. 416)

Caminharam no silêncio absoluto e escandaloso de um pacto de amor, com a imagem onírica da chuva caindo até os seus joelhos, não molhando os seus pés ou o asfalto, e formando nesta altura, a meio metro do chão, um fino lago que derramava um brilho sobrenatural, dourado e incomum. A mãe é grata, é dela o apelo “*Allah yistor*,” Deus nos ajude.

## Referências

- ALON, L. M. *First Half of the Twentieth Century. The Jewish Bourgeoisie of Egypt in the First Half of the Twentieth Century: Modernity, Socio-Cultural Practices and Oral Testimonials. Jama'a: An Interdisciplinary Journal of Middle East Studies Journal*, Israel, v. 24, p. 7-32, 2019. Disponível em: <https://in.bgu.ac.il/humsos/jamaa/DocLib/Pages/jamaa-kd/%D7%9C%D7%99%D7%90%D7%AA%20%D7%9E%D7%92%D7%99%D7%93%20%D7%90%D7%9C%D7%95%D7%9F.pdf?gathStatIcon=true>. Acesso em 13 out. 2020.
- BRAVERMAN, C. *¿Es posible que exista una ciudadanía inclusiva sin una nacionalidad israelí? Una perspectiva politológica. Revista de Estudios Jurídicos*, España, v. 12, p. 1-31, jan. 2012. Disponível em: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rej/issue/view/79>. Acesso em: 13 out. 2020.
- MATALON, R. *The Wobbly House - On the presence of Arabic in Hebrew literature. The Tel Aviv Review of Books*. Tel Aviv: 2019. Disponível em: <https://www.tarb.co.il/the-wobbly-house/>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- MATALON, R. *Kol tseadeinu*. Tel Aviv: Am Oved, 2008.

Nathalia Guedes de Araújo (UFRJ)<sup>1</sup>**Não serei eu mulher?**

Sojourner Truth, na segunda convenção anual do movimento pelos direitos das mulheres em 1851, em Akron, Ohio, perante uma plateia de brancos e brancas, disse as seguintes palavras: “não serei eu mulher? Olhem para mim!”. Partindo de similar indagação, damos início à reflexão sobre os estereótipos observados nas personagens femininas do romance *Neighbours* (1999), da escritora moçambicana Lília Momplé.

No prefácio da obra de bell hooks *Não serei eu mulher?* (2018), que também se inspira na frase de Sojourner, a autora afirma que “Os livros, como novas terras, estranhas e exóticas, traziam-me aventura [...] traziam-me uma perspectiva diferente, que quase me obrigava a sair da minha zona de conforto (Hooks, 2018, p. 9).” Foi justamente com esse propósito que a ativista social norte-americana escreveu essa obra, para trazer à tona um questionamento ao movimento feminista, que, até então, apresentava declaradamente apenas uma cor, a branca.

Na obra, partindo de acontecimentos que vão desde o período da escravidão, dando destaque à figura da escrava negra e ao seu “não lugar” na sociedade, hooks vai apresentando argumentos, a fim de demonstrar a necessidade de o feminismo perceber que a mulher negra não era representada por ele, não era motivação dos seus questionamentos, assim como não estava em seus planos defendê-la. A autora procura esclarecer que a mulher negra ocupa o último degrau na escala de dominação e opressão, tornando-se invisível aos movimentos feministas da época. Partindo dessa premissa, ela direciona ao movimento e às feministas um questionamento que também funciona como crítica: *Não serei eu mulher?* Se o movimento feminista luta pelas causas das mulheres e a mulher negra não se percebe representada nessas causas, não seria ela uma mulher?

1. Mestranda em Literaturas Africanas pela UFRJ; Rio de Janeiro – RJ – Brasil; profnathaliaaraujo@gmail.com.

Esse questionamento reverbera na voz de Muntaz, personagem do romance de Momplé. Também ela poderia ser levada à uma pergunta semelhante a que se fez hooks, já que a sua condição de mulher é posta em xeque pela sua família. Contudo, os motivos de seu questionamento, agora, são, de certo modo, opostos aos que ocorreram com hooks. Se a feminista se sentia invisibilizada, Muntaz faz questão de ser incomodamente visível. No texto de Momplé, Muntaz é, constantemente, interrogada por fugir ao papel que se espera de uma mulher por sua mãe, suas irmãs, suas primas e tias. As demais personagens femininas que dividem com ela o espaço narrativo criticam seu comportamento e pensamento, acusando-a de não corresponder a determinados padrões pré-estabelecidos, por não obedecer a uma série de imposições feitas pela sociedade, por não atender aos estereótipos que culturalmente e socialmente determinam o que deve ser considerado uma mulher e o lugar que a mesma merece ocupar. Muntaz é o exemplo personificado do conflito que, afirma Simone de Beauvoir, constitui o universo da mulher.

Ora, o que define de maneira singular a situação a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como essencial e as exigências de uma situação que a constituiu como inessencial. (BEAUVOIR, 2008, p. 44).

O romance *Neighbours* de Lília Momplé, publicado em 1995, apresenta uma situação de enorme tensão social na qual se encontrava Moçambique. A narrativa se desenvolve em 1985, período da Guerra Civil, quando o país sofria influência do regime de *apartheid*, vigente na vizinha África do Sul. O enredo da obra apresenta para o leitor a organização de um *raid* assassino pelas mãos de um grupo de moçambicanos filiados a membros do *apartheid* sul-africano, a fim de desestabilizar a população e provocar questionamentos ao governo que se encontrava no poder.

Em meio a esse pano de fundo histórico baseado em um acontecimento real, o olhar do leitor é dirigido, de imediato, para as figuras

das mulheres. São as personagens femininas as verdadeiras protagonistas da obra, e suas histórias de vida e o que representam conduzem o fio narrativo. Através das histórias dessas moçambicanas, tão diferentes entre si, somos levados a refletir não só sobre o contexto que envolve Moçambique, mas principalmente acerca do papel da mulher naquela sociedade retratada no romance, pois, conforme nos aponta o teórico moçambicano Francisco Noa, “a literatura, implicando criação de mundos imaginários, não deixa contudo de estabelecer relações com o mundo ao qual pertencemos, o mundo da nossa existência empírica. Relações essas que podem ser de contiguidade ou de semelhança (NOA, 2015, p. 257).”

Dessa forma, podemos construir inúmeros questionamentos acerca da configuração dessas personagens no espaço da diegese. Que lugares eram permitidos a elas? Que papéis podiam ser desempenhados? Como era vista a mulher que não correspondesse ao que socialmente fora estabelecido e construído? Quais limites eram ultrapassados ou, até mesmo ignorados, para aprisionar a mulher em um lugar socialmente aceitável e pré-determinado?

O intuito de nossa abordagem é tentar demonstrar como os estereótipos atribuídos e designados para as mulheres são espelhados e identificados no texto; de que maneira eles são incutidos nas personagens femininas e mantidos em vigor, e como é criticada e apontada a figura feminina que não corrobora e atende a tais estereótipos e suas delimitações.

### **Estereótipos do feminino**

Segundo Stuart Hall, no livro *Cultura e Representação* (2016), a “estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’ (Hall, 2016, p. 191).” Observando essa afirmação acerca da estereotipagem e voltando o olhar para a obra da escritora moçambicana, percebemos, de imediato, como a figura da mulher, no romance, é reduzida a determinadas características e atribuições, que são tomadas e entendidas como essenciais, conforme nos aponta a filósofa estadunidense Judith Butler ao afirmar que “a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas (BUTLER, 2019, p. 19).”

Posto isso, trata-se de construir a essência da imagem da mulher como algo natural e uno, não permitindo que ela tenha a percepção do quanto aquele espaço foi moldado e construído para ela. Aquelas que não se identificam com as características esperadas sinalizam a diferença e são conduzidas à exclusão. É justamente sobre essa naturalização de algo que não é nada mais do que uma construção social, que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi comenta, ao afirmar que “Somos seres sociais, afinal das contas, e internalizamos as ideias através da socialização (ADICHIE, 2015, p. 33).”

A narrativa de Momplé ocorre simultaneamente em espaços diferentes, em três apartamentos. De maneira cinematográfica, o narrador vai apresentando as famílias que ocupam esses lugares, a configuração de cada um desses núcleos familiares (já que Moçambique representa um grande painel cultural), a forma como as mulheres ocupam esses ambientes e os papéis designados a elas. O foco da nossa análise recai sobre o primeiro dos apartamentos apresentados e na oposição vívida e de extrema importância para a construção da obra, que é representada pelas personagens. De um lado encontramos Muntaz, a filha mais nova, e do outro, as demais mulheres da família: Narguiss (a mãe), Rábia e Dinazarde (as irmãs) e Fauzia (a prima da mãe).

Iniciamos nossa abordagem pela matriarca da família, Narguiss. Dentro do contexto da obra, identificamos nela a representação máxima dos estereótipos, pois em comparação às outras mulheres da narrativa (do mesmo e dos outros apartamentos) ela é a mais submissa, aquela que aceita, sem questionar, tudo o que é imposto e esperado dela pelos demais personagens, ou seja, é a figura menos consciente de si. Observando mais uma vez Stuart Hall, é possível compreender o porquê de tamanha influência dos estereótipos sobre ela, pois “a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder (HALL, 2016, p. 192).” Assim, Narguiss parece representar a típica mulher modelo de uma sociedade patriarcal, na qual o homem detém o poder e dita todas as regras.

Proveniente de uma família de muçulmanos, Narguiss é aquela que representa vários papéis estipulados, construídos socialmente e culturalmente para a mulher, no seio do patriarcalismo. Não só ela, mas a priori toda mulher, enquanto não atinge determinado grau de consciência, é construída enquanto sujeito, para atender a uma determinada demanda política, a fim de manter a ordem, em vigor,

em funcionamento, como afirma Hall “A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica (Hall, 2016, p. 192).” Dando continuidade a essa linha de raciocínio, pensamos em Judith Butler, na obra *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2019), quando a filósofa esclarece que os sujeitos são formados, definidos e reproduzidos pelas mesmas estruturas pelas quais são regulados. A filósofa observa que

Em outras palavras, a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento. O poder jurídico “produz” inevitavelmente o que alega meramente representar; conseqüentemente, a política tem de se preocupar com essa função dual do poder: jurídica e produtiva. (BUTLER, 2019, p. 19).

A matriarca entende como algo natural, enquanto característica inerente ao sujeito mulher, a submissão à determinadas imposições e o cumprimento de estipuladas funções, e justamente, por isso, não as questiona, mesmo que estas a violem fisicamente e psicologicamente. A pesquisadora Níncia Teixeira considera, precisamente, essa discussão sobre a necessidade de pensar o papel da mulher como uma consequência de um processo de naturalização: “Estes padrões encontram-se sintonizados com toda a lógica patriarcal, atuando na reconstrução de uma política de gênero que fixa o feminino como uma categoria sexual natural e imutável e não como uma construção cultural (TEIXEIRA, 2009, p. 88).” É o que se nota, claramente, na passagem a seguir, na qual Narguiss demonstra total resignação:

Quanto a Narguiss, aceitou aquele homem escuro e quase desconhecido, apenas para cumprir o seu destino de mulher. Uniram-se numa cerimônia simples, em nada semelhante ao primeiro casamento de Narguiss. [...] Quando, muito mais tarde, descobriu que, apesar de tão grande amor, o marido tinha amantes, Narguiss convenceu-se de que era seu destino repartir os seus homens com outras mulheres e decidiu ser feliz com Abdul, mesmo assim. Até porque ele sempre a rodeou de carinho e também do maior conforto, mesmo em épocas de crise como agora. Continua, assim, a amá-lo com a mesma maravilhada gratidão com que o amou nessa noite distante em que ele lhe ensinou a ser mulher. (MOMPLÉ, 1999, p. 76).

Os estereótipos são delineados para o ser feminino pelas mãos do patriarcalismo, o que implica, de imediato, em uma relação de poder, dominação e exclusão, como analisa, mais uma vez, a professora Níncia – “o sentido de gênero na ideologia patriarcal não se traduz apenas pela noção de “diferença” do feminino em relação ao masculino, mas pela noção de divisão e inferioridade (Teixeira, 2009, p. 88).” Dessa forma, automaticamente, entende-se que não importa o papel que caiba à mulher, este sempre será inferior ao ocupado pelo homem.

Virginia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu* (2014), comenta esse processo de inferiorização da mulher, não só enquanto consequência do patriarcalismo, mas também como mecanismo de manutenção do mesmo, quando constrói a metáfora do espelho, afirmando que “As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural (Woolf, 2014, p. 54).” A escritora demonstra o quanto os espelhos são essenciais “para todas as ações violentas e heroicas (WOOLF, 2014, p. 55)”, e afirma que isso serve para explicar, em parte, a necessidade que os homens têm das mulheres.

É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. [...] E serve para explicar como eles ficam incomodados com as críticas delas; como é impossível para elas dizerem que tal livro é ruim, tal quadro é medíocre, ou o que quer que seja, sem infligir muito mais tormento e despertar muito mais raiva do que um homem teria causado ao fazer a mesma crítica. Pois se ela resolver falar a verdade, a figura refletida no espelho encolherá; sua disposição para a vida diminuirá. (WOOLF, 2014, p. 55).

É possível delinear uma reflexão, analisando conjuntamente estas proposições teóricas e o comportamento de Narguiss enquanto ocupa os lugares de esposa, filha e mãe ao longo da narrativa. Ela foi dada em casamento pelas mãos do pai, aos dezesseis anos, a um rico comerciante, não porque sua família precisava do dote que envolvia o “acordo”, mas, simplesmente, pelo fato de que uma mulher precisava cumprir as atribuições de esposa e mãe, ou seja, reprodutora. Paulina Chiziane, consagrada escritora moçambicana, comenta, em seu testemunho – *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo* (2013)

– como as mulheres eram classificadas e identificadas de acordo com suas “qualidades”.

As minhas memórias mais remotas são das noites frias à volta da lareira, ouvindo histórias da avó materna. Nas histórias onde havia mulheres, elas eram de dois tipos: uma com boas qualidades, bondosa, submissa, obediente, não feiticeira. Outra era má, feiticeira, rebelde, desobediente, preguiçosa. A primeira era recompensada com um casamento feliz e cheio de filhos; a última era repudiada pelo marido, ou ficava estéril e solteirona. (CHIZIANE, 2013, p. 9).

Enquanto mulher, Narguiss não pôde escolher o marido, não teve o direito de revoltar-se com os maus-tratos e traições, logo em seguida ao casamento, nem tampouco de expressar sua dor, como vemos na passagem a seguir.

Agora, a memória de Narguiss recusa-se a avançar. Recusa-se a viver de novo a dor das primeiras noites solitárias, esperando, em vão, o marido que chegava de madrugada, impregnado do cheiro de outras mulheres. E a dor de ver desaparecer surrupiadas por ele, uma a uma, as joias que, triunfante, ostentara no dia do casamento. E a humilhante piedade das amigas que lhe iam contar em que braços tilintavam as suas pulseiras e em que colo resplandeciam os seus colares de ouro maciço. E ainda a dor de ter que esconder da família o seu desespero, um pouco por vergonha e um pouco por pena de lhe causar demasiado sofrimento. (MOMPLÉ, 1999, p. 75).

Narguiss não questionava sua situação, pois esta era tomada como lugar comum, assim, ela fora induzida a pensar que esse era o comportamento aceito e esperado por uma mulher. Chimamanda Ngozi, escritora nigeriana, nos ajuda a pensar nesse contexto em que a repetição naturaliza a ideia de uma norma a ser cumprida, quando afirma que “Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal (Adichie, 2015, p. 16).” É justamente por meio dos exemplos que encontrava nas mulheres de sua família, ao longo de sua criação, que assimilava a “norma” e cumpria assim a “vocação” de ser uma “verdadeira mulher”.

Narguiss, tal como as irmãs, foi educada como uma “verdadeira mulher”, quer dizer, dentro de casa e no quintal, tagarelando alegremente com as irmãs, as aias e as amigas. Jamais frequentou a escola e por isso, até hoje, fala um português estropiado, igual ao

das irmãs e das amigas da sua geração. Aprendeu, sim, a cozinhar primorosamente com o supremo objetivo de agradar ao homem que um dia a escolhesse. (MOMPLÉ, 1999, p. 74).

A internalização da submissão e da inferioridade eram tamanhas na personagem que, além de não identificar o absurdo da situação de abuso do primeiro casamento, ela só conseguiu escapar dele na medida em que pessoas de fora contaram à sua família o que se passava. Seu pai então entrevistou, tomando de volta a filha, após pedir, humildemente, ao marido desta que a devolvesse, como se este estivesse fazendo um favor em devolver um objeto que não agradou.

Mesmo agora, decorridos quase trinta anos, ela estremece de vergonha, ao recordar essa cena final da sua vida com o primeiro marido. O pai pedindo, quase com humildade, que aquele a deixasse partir, uma vez que, certamente, já não a devia querer. E o alvoroço com que o marido aceitou a proposta, como se há muito não ansiasse outra coisa. E ela, em silêncio, no meio dos dois, vendo-os decidir o seu destino como se este não lhe pertencesse. (MOMPLÉ, 1999, p. 76).

Após voltar para o convívio da família, devolvida pelo marido, não por decisão própria, “Narguiss foi recebida com as humilhantes demonstrações de pesar que se dispensam às mulheres rejeitadas. E dois anos viveu em clausura, saindo apenas para assistir a cerimônias de morte de algum parente próximo (Momplé, 1999, p. 76)”, até que, em um desses eventos, o funeral de um cunhado, ela teve o primeiro contato com aquele que viria a ser seu segundo marido, Abdul. Assim, mais uma vez, a matriarca se entrega, em matrimônio, como se espera dela. Sem direito de escolha, “aceitou aquele homem escuro e quase desconhecido, apenas para cumprir o seu destino de mulher (MOMPLÉ, 1999, p. 76).”

Socialmente, ser solteira e não se casar não eram opções das quais a mulher podia dispor. Chimamanda Ngozi reflete sobre sua condição de mulher e africana e os questionamentos que a sociedade dirige às mulheres.

Já que pertenço ao sexo feminino, espera-se que almeje me casar. Espera-se que faça minhas escolhas levando em conta que o casamento é a coisa mais importante do mundo. O casamento pode ser

bom, uma fonte de felicidade, amor e apoio mútuo. Mas por que ensinamos as meninas a aspirar o casamento, mas não fazemos o mesmo com os meninos? [...] Há moças que, de tão pressionadas pela família, pelos amigos e até mesmo pelo trabalho, acabam fazendo péssimas escolhas. Em nossa sociedade, a mulher de certa idade que ainda não se casou se enxerga como uma fracassada. Já o homem, se permanece solteiro, é porque não teve tempo de fazer sua escolha. (ADICHIE, 2015, p. 31-32).

Ao longo da narrativa, notamos que a infelicidade e a infidelidade também a atingem no segundo casamento, e ela então terá sua vida pautada, sobretudo, pela vida das suas filhas. Seu destino é traçado pelos desejos e vontades do marido, pelos cuidados com a casa e pela educação das filhas, que deverão seguir o mesmo caminho da mãe, simplesmente pelo fato de ela acreditar que deve ser grata a Abdul que a havia ensinado a ser mulher. Ainda que sofra, Narguiss guarda a sua dor, como vemos nesse momento em que o narrador onisciente narra as desventuras da personagem, misturando a sua voz à dela.

Abdul, Abdul! À medida que as horas vão passando, a certeza de que ele não vem festejar o Ide com a família vai-se tornando mais pungente, deixando Narguiss ausente e silenciosa, metida com a sua dor. E, pela primeira vez, em tantos anos de casada, sente medo de perder o marido para sempre. Pois inúmeras mulheres lhe passaram pelas mãos, mas nenhuma o conseguiu reter num dia tão sagrado como o Ide. Só esta macua que lá na Ilha, segundo ouve dizer, reina na sua casa e dorme na sua cama. (MOMPLÉ, 1999, p. 33).

## **Definindo os papéis**

Percebemos que estamos diante de uma polarização dos sexos, na qual os termos “cultura” (homem) e “natureza” (mulher) não só definem, mas também perpetuam uma mitologia de hierarquização dos papéis sexuais. Nessa abordagem, o gênero feminino, ou seja, a mulher, está associado à “natureza”, são reservados a ela o papel de cuidado com a casa e o ideal de procriação que, aliado à ideia de maternidade, é considerado como algo inferior. Isso ocorre, pois enquanto ela é tida como reprodutora, o homem, atrelado ao conceito de cultura, é tido como produtor, logo um ser superior.

Tal visão nos é transmitida na obra, ao notarmos que Narguiss aparece, ao longo de todo o decorrer da narrativa, confinada à cozinha preparando os alimentos para uma importante cerimônia muçulmana do Ide. Ajudam-nos a construir essa análise as reflexões tecidas por Pierre Bourdieu em sua obra *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica* (2019), quando o antropólogo assinala que a casa espelha as estruturas do espaço social, refletindo as hierarquizações da sociedade.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no próprio lar, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, as atividades do dia, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 2019, p. 24).

As palavras de Chimamanda Ngozi também contribuem para tal debate, corroborando essa visão ao afirmar que “Saber cozinhar não é algo que vem pré-instalado na vagina. Cozinhar se aprende. Cozinhar – o serviço doméstico em geral – é uma habilidade que se adquire na vida, e que teoricamente homens e mulheres deveriam ter (Adichie, 2017, p. 22).”

Da mesma forma que as tarefas domésticas são atribuições únicas e exclusivas das mulheres, faz parte do que constitui o estereótipo feminino a responsabilidade de educar os filhos e, no caso de filhas mulheres, a obrigação em manter a ordem patriarcal vigente, os valores por ela pré-determinados. Narguiss, ao longo da diegese, sofre, pois ainda não havia conseguido fazer com que nenhuma das três filhas se casasse, assumindo, também, assim como ela, um dos papéis designados à mulher dentro da sociedade. As duas filhas mais velhas da matriarca, Rábia e Dinazarde, são sua maior preocupação e constituem motivação para apelar para todo e qualquer tipo de recurso, desde uma ida frequente ao modista, até uma consulta com um renomado curandeiro.

As raparigas justificam-se dizendo que a modista só agora lhes entregou a roupa para estrear amanhã. Narguiss observa-as com o seu jeito entornado e uma ponta de apreensão também. Com efeito, há já algum tempo que a preocupa o facto de Rábia e Dinazarde, bem entradas na casa dos vintes, ainda não terem “agarrado marido”, embora sejam apetecíveis como fruta madura, com a pele macia cor de chá, os olhos negros e reluzentes, peito farto e anca bem torneada. Pois, apesar de tudo isso, e para grande desespero da mãe, os homens, atraídos à primeira vista pela beleza agressiva e sensual das raparigas, acabam, invariavelmente, por se afastar. Os mais afamados curandeiros já foram consultados por Narguiss, pois o insucesso de Rábia e Dinazarde só pode ser atribuído a algum feitiço bem forte. Mas o tempo vai passando e nada acontece. Narguiss vive, assim, atormentada pelo receio de se tornar a ridícula mãe de três filhas solteironas. (MOMPLÉ, 1999, p. 13-14).

Além de carregar solitariamente o peso de fazer com que as filhas sejam consideradas socialmente e não sejam excluídas, cabe à mãe, de maneira inconsciente, pois essa ideia também foi construída pela mesma engrenagem, transmitir os valores tomados por naturais, provenientes do regime que é um dos braços reguladores da ordem social, o patriarcalismo. O “não sucesso” das filhas reflete o “não sucesso” da mãe. Ser bem-sucedida nesse contexto, além de atingir o objetivo do casamento, é fazer com que os valores impregnados na matriarca sejam transmitidos e assim perpetuados.

Rábia e Dinazarde cumprem o protocolo e é perceptível o quanto ambas foram construídas e são altamente influenciadas pela mesma engrenagem que formou a mãe. As personagens refletem não só o comportamento, mas o mesmo discurso de Narguiss, comprovando para o leitor a manutenção de determinados valores. Assim, junto à mãe, as irmãs mais velhas constituem, no enredo da obra, o ponto de oposição à irmã mais nova Muntaz, exemplo de consciência e oposição aos estereótipos:

– Falem um pouco mais baixo – pede Muntaz, aumentando o volume do xirico, que está na última prateleira do armário da cozinha.

– Lá está ela com o noticiário! É sempre a mesma coisa, não sei para quê ouvir tanto noticiário – resmunga Dinazarde, na copa.

Rábia e a prima Fauzia, que entretanto já voltou com os temperos que havia esquecido em casa, resmungam também.

– Que mania... ouvir estas notícias que não interessam a ninguém. A mim, pelo menos, não interessam – comenta Rábia, num tom provocatório. Aborrece-as ter que interromper ou, pelo menos, não participar à vontade numa conversa tão aliciante como a festa de despedida que Fauzia tenciona dar, para ter que ouvir um noticiário que só fala de guerra e fome e outros aborrecidos acontecimentos que, pensam elas, nada têm a ver com as suas pessoas. (MOMPLÉ, 1999, p. 71).

## Desafiando os estereótipos

A transmissão e repetição contínua de um discurso, de maneira massiva, auxiliam na fixação e na conservação de determinados valores. A posição da mulher, enquanto ser dominado que obedece ao outro, que atende às expectativas do outro e ocupa a posição da escuta, gera o desconhecimento e a inconsciência de si, a impossibilidade de questionar o próprio lugar que ocupa, segundo comenta a historiadora francesa Michelle Perrot, em sua obra *As mulheres ou os silêncios da história* (2005).

Pois o silêncio era ao mesmo tempo disciplina do mundo, das famílias e dos corpos, regra política, social, familiar – as paredes da casa abafam os gritos das mulheres e das crianças agredidas – pessoal. Uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude, o silêncio, sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza. A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir o seu próprio ser, ou ao menos, o que se pode saber dele. (PERROT, 2005, p. 10).

O oposto de toda essa falta de consciência, de tamanha submissão ao homem e, da mesma forma, exemplo de resistência ao sistema e aos estereótipos impostos por ele, é encontrado na figura de Muntaz, filha mais nova de Narguiss. Desde cedo, assim que havia concluído a nona classe, “Muntaz muito lutou contra a oposição dos pais para estudar além dos limites tidos, no seu meio, como normais (MOMPLÉ, 1999, p. 14).” É justamente através da educação que ela vai se descobrindo enquanto mulher, vai entendendo quais lugares pode e quer conquistar dentro da sociedade, mesmo que seus pais, a princípio, não acreditassem que ela os alcançaria.

Estudar tanto pra quê? Mulher não é para encher cabeça”, argumentavam eles. Para os persuadir do contrário, a rapariga lançou mão de todos os meios, desde rogos e silêncios acusatórios, até a recusa de comer. (...) Qual não foi, porém, o seu espanto quando Muntaz não só terminou o nível secundário como decidiu seguir o curso de medicina. (MOMPLÉ, 1999, p. 14).

É transparente durante a leitura da obra o grande abismo que separa Muntaz da mãe e das irmãs mais velhas, pelas quais é julgada e contestada a todo momento, assim como por sua prima Fauzia que “Acha-a meia sonsa com aquela tola mania de estudar, tão diferente das irmãs que, na sua opinião, são raparigas normais e gostam mais é de se divertir e de vestidos bonitos, como é próprio (MOMPLÉ, 1999, p. 32).”

bell hooks, em sua obra *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* (2017), fala de uma educação “libertadora que liga a vontade de saber à vontade de vir a ser (hooks, 2017, p. 32)”, e é justamente a partir dessa empreitada do “vir a ser” que Muntaz se desloca da bolha que é o universo familiar, permitindo, assim, uma nova formação de si mesma. Construção essa que vai se dar a partir do momento em que ela se torna consciente do sexismo que vem socializando as mulheres desde sempre – “Antes que as mulheres pudessem mudar o patriarcado, era necessário mudar a nós mesmas; precisávamos criar consciência (hooks, 2018, p. 25).”

Ao deixar a segurança de pertencer ao comum, ao que é aceito e desejado pelo todo, a fim de se descobrir, Muntaz se torna uma mulher sensível não só à situação da mãe, que é declaradamente traída e desrespeitada pelo pai (o qual vive na antiga casa da família com a atual amante), mas, de maneira pungente, ao contexto da Guerra Civil que assola Moçambique. Em um dos momentos em que as mulheres da família se encontram na cozinha, preparando os alimentos para a cerimônia do Ide, nota-se que Muntaz é a única que dá atenção ao noticiário e se incomoda com a situação da guerra e suas consequências.

Quando chega ao noticiário internacional já Fauzia e as primas falam e riem em voz alta, na copa, retomando o fio à conversa sobre a festa de despedida. Muntaz, não consegue habituar-se à rotina das matanças e massacres e não pode deixar de admirar-se com a boa disposição das irmãs e de Fauzia. – Mas quando é que

isto acaba? Crianças de doze anos a matarem... – desabafa ela. Ninguém a ouve, nem mesmo a mãe, absorta nas suas próprias mágoas. (MOMPLÉ, 1999, p. 71).

Ao fazer o movimento de dentro para fora, ao se tornar protagonista da sua construção enquanto sujeito, ainda que esta, ao mesmo tempo, defina-a enquanto “diferença”, a jovem vai contradizendo estereótipos, quebrando situações até então naturalizadas. Através de Muntaz, os ditames que “indicam” o que é ser uma “verdadeira mulher” e que transbordam ao longo do texto vão sendo quebrados pela resistência daquela que “lançou mão de todos os meios, desde rogos e silêncios acusatórios, até à recusa de comer (Momplé, 1999, p. 14)”, para que pudesse estudar.

As atitudes de Muntaz foram muitas vezes entendidas por Narguiss como alheamento. Ao observar a filha mais nova, “Narguiss repara, com desgosto, que Muntaz se mantém completamente alheia ao que as irmãs e a prima comentam animadamente (Momplé, 1999, p. 72).” Mas, na verdade, o comportamento da personagem relaciona-se a um não pertencimento, a uma falta de identificação entre a concepção que o mundo tem de uma mulher e que ela possui de si mesma. É isto que a distingue e direciona seu olhar para outro horizonte. Enquanto a mãe e as irmãs tecem a teia que as aprisiona, como pontua a historiadora Rebecca Solnit (2017), a futura médica quer somente criar sua própria vida.

Tecer a teia e não ficar presa nela, criar o mundo, criar sua própria vida, governar seu destino, dar nome à sua avó assim como ao seu pai, desenhar redes e não apenas linhas retas, ser alguém que faz, não só alguém que limpa, poder cantar e não ser silenciada, tirar o véu e aparecer: é tudo isso que eu penduro no meu varal. (Solnit, 2017, p. 101).

Esse tecer que motiva a filha mais nova da matriarca Narguiss parece ser o mesmo que pulsa no texto da moçambicana Lília Momplé que, enquanto escritora, empenha-se em romper estereótipos e dar espaço no universo literário às falas marginais. Não só a margem passa a ocupar o lugar de destaque na literatura, mas a própria mulher toma posse do lugar de enunciação e ocupa um papel que culturalmente fora pré-estabelecido para o homem.

## Referências

- ADICHIE, C. N. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADICHIE, C. N. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BEAUVOIR, S. *A mulher independente*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CHIZIANE, P. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- hooks, b. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- hooks, b. *Não serei eu mulher?: as mulheres negras e o feminismo*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.
- hooks, b. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.
- LORDE, A. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MOMPLÉ, L. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1999.
- NOA, F. *Império, Mito e Miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo: Kapulana, 2015.
- PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.
- SOLNIT, R. *Os homens explicam tudo para mim*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.
- TEIXEIRA, N. C. R. B. “Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário”. *Guairacá: Revista de Filosofia*, vol. 25, no. \*?\*, 2009, p. 81-102, <https://revistas.unicentro.br/index.php/guairaca/article/view/1125>
- WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

## Os estereótipos de gênero em “Mutola”, de Paulina Chiziane

Nathália Rangel de Matos<sup>1</sup>

### Introdução

“As águias, como as andorinhas, são filhas liberdade.”

(CHIZIANE, 2013, P. 90)

Paulina Chiziane é uma conhecida escritora moçambicana, pioneira na publicação de romances em seu país. Desde o início de sua carreira, foi criticada por abordar temas que não eram tratados na literatura, até então, como os conflitos sociais entre a tradição e a modernidade, a cristianização, o lobolo, a feitiçaria, a poligamia. A autora permaneceu impávida diante das críticas, muitas delas advindas dos seus próprios colegas escritores e seguiu produzindo obras, questionando o lugar do feminino na sociedade moçambicana. Em todos os seus textos, destaca-se a denúncia à situação vivida pelas mulheres moçambicanas dentro de um contexto patriarcal e diversas críticas à hipocrisia da burguesia local.

A autora, neta de uma contadora de histórias, não se considera dentro do rótulo de romancista. Paulina declara que seus livros são como histórias que se assemelham às que eram contadas em volta da fogueira na tradição africana, inserindo a oralidade na escrita, trazendo um diálogo sobre cultura, moral e ética e compartilhando saberes por meio de provérbios e memórias.

Chiziane é autora de cinco romances: *Balada de amor ao vento*, publicado em 1990; *Ventos do apocalipse*, em 1993; *O sétimo juramento*, em 2000, *Niketche: uma história de poligamia*, em 2002, que deu à escritora o Prêmio José Craveirinha, em 2003 e *O alegre canto da perdiz*, em 2008. Entre as obras mais recentes publicadas pela autora, lembramos: *As andorinhas*, um livro de contos, publicado em 2013, e *O canto dos escravizados* (2018), primeiro livro de poemas

1. Mestranda em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, bolsista CAPES.

da escritora, considerado como uma continuação do emblemático *Sangue negro*, de Noémia de Sousa, lançado em 2017. Há ainda outros livros da autora com diferentes propostas: *Quero ser alguém* (2010); *Nas mãos de Deus* (2012); *Por quem vibram os tambores do além* (2014); *Ngoma Uethu* (2015). Suas obras reinventam a vida e as tradições dos povos africanos do passado e do presente.

A obra *As andorinhas*, que será tratada neste estudo, é composta por três contos que retratam ficcionalmente as histórias de figuras moçambicanas representativas em nível nacional. Em entrevista, a autora fala sobre a importância de trazer essas personalidades:

Há muito que nós não produzimos personalidades fortes, do tamanho e envergadura de um Eduardo Mondlane, por exemplo. Sinceramente, a única que nós produzimos foi precisamente a Lurdes. Onde mais, para além da geração da luta de libertação nacional irão os nossos jovens e crianças buscar inspiração?<sup>2</sup>

Segundo Teixeira, a obra é construída através de histórias do passado e situações do presente, nos possibilitando uma leitura crítica, analítica, mas, também, elogiosa, com o objetivo de “construir um mosaico de projeções e possibilidades futuras. Paulina quer novas histórias. Moçambique precisa de novos heróis (TEIXEIRA, 2013, p. 314).” Isso posto, podemos ressaltar que um dos outros objetivos da autora, em sua escrita, é a valorização da moçambicanidade.

## Os estereótipos de gênero

O conto “Mutola” apresenta a história de Maria de Lurdes Mutola, nascida em 27 de outubro de 1972, na cidade de Maputo. De origem humilde, atleta, campeã olímpica nos 800m rasos nos jogo de Sidney, em 2000, e recordista mundial, Mutola é, atualmente, considerada um dos maiores nomes do atletismo internacional. Foi a primeira moçambicana a ganhar uma medalha de ouro e é detentora de todos os records do país para sua categoria.

Dividido em três partes, o conto começa com uma parábola, recurso narrativo utilizado pela autora, que reinventa a sua escrita e a

2. Entrevista extraída do blog Kuphaluxa

aproxima da oralidade, tradicionalmente comum aos povos africanos. A parábola é sobre uma águia que, criada por um homem como se fosse uma galinha, não percebia seu potencial de voar e vivia cis-cando conforme tinha sido ensinada. Diante deste cenário, surge um biólogo que tenta convencer o dono da ave a incentivá-la a voar, ao invés de continuar a criá-la como um animal que não corresponde ao que ela poderia ser.

— Era uma águia, mas transformei-a em galinha apesar de todo o seu tamanho — respondeu o dono da capoeira, muito vaidoso.

— Não, responde o biólogo. Uma águia é uma águia. Nasceu para governar o mais alto dos céus.

— Esta? Nunca mais voará!

Discutiram. O dono da capoeira teimava e, por isso, fizeram a aposta. O biólogo, erguendo a pesada ave, disse:

— Águia, águia, abre tuas asas e voa.

A ave olhou para todos os lados. Viu o farelo e as galinhas a debicar. Voltou para o chão e continuou a sua vida de galinha. O dono afirmou contente:

— Viu?

O biólogo teimou.

Fizeram a experiência mais três vezes e nada! A águia era mesmo galinha. Na quinta tentativa, o biólogo obrigou a ave a confrontar o sol enquanto implorava:

— Águia, águia, abre as tuas asas e voa!

A ave real abriu as asas e lançou-se no voo, subiu, subiu até desaparecer no horizonte.

As águias, como as andorinhas, são filhas da liberdade. (CHIZIANE, 2013, p. 89-90).

Assim, consideramos a história da águia, que introduz o conto, como uma analogia à história de Lurdes e a situação de controle e dominação a que muitas mulheres são submetidas, de forma que não reconhecem seu potencial e ocupam os lugares que lhes são socialmente impostos, sem conseguirem romper com os padrões pré-estabelecidos. Segundo a pesquisadora Isabel Casimiro (2014), a desestruturação das etnias moçambicanas, uma das consequências

da colonização, complicou ainda mais a situação das mulheres no que se refere a sua autonomia em relação aos homens.

O segundo momento se inicia com uma conversa entre Lurdes e suas amigas do bairro sobre o que é ser mulher. As amigas, espantadas com suas ambições reproduzem os discursos de que a mulher nasceu para cuidar da casa, do marido e dos filhos, eliminando qualquer outra forma de ser e estar no mundo sendo mulher.

– És completamente maluca, Lurdes – diziam as amigas lá do bairro – tu não és mulher!

– Por quê? O que significa ser mulher? – questionava incrédula.

– Ah! Mas que pergunta! – diziam com ar de gozo. – Será que nunca viste nas revistas, nas novelas?

– Não tenho vontade nenhuma de perder o meu tempo a entrarçar cabelos de boneca. – respondia zangada.

– Devias sim, preocupar-te com coisas de mulher. Por exemplo: ser mais sensual. Fazer enxoval. Concluir um curso de cozinha e outro de boas maneiras enquanto esperas um noivo, para casar e fazer filhos. Não é para isso que servem as mulheres? (CHIZIANE, 2013, p. 90).

Paulina Chiziane, no testemunho “Eu mulher... por uma nova visão do mundo”, publicado pela primeira vez em 1994, ao relembrar momentos de sua infância, nos possibilita entender o contexto em que Mutola encontra-se inserida. Nas palavras da autora,

[...] O nascimento de uma rapariga significa mais uma força de ajuda a transportar água, mais dinheiro ou gado cobrado pelo lobolo. Na infância, a rapariga brinca à mamã ou a cozinheira, imitando as tarefas da mãe. São momentos felizes, os mais felizes da vida da mulher *tsonga*. Mal vê a primeira menstruação, é entregue ao marido por vezes velho, polígamo e desdentado. À mulher não são permitidos sonhos nem desejos. A única carreira que lhe é destinada é casar e ter filhos. (CHIZIANE, 2013, p. 8).

Chiziane continua o texto apresentando suas memórias sobre as histórias que eram contadas à volta da fogueira, por sua avó materna. Segundo a autora, nas histórias em que as mulheres estavam presentes elas eram ou obedientes e submissas e tinham um futuro garantido com um casamento feliz e com muitos filhos, ou eram

representadas como insubmissas, más ou feiticeiras e sofriam as consequências de sua insubordinação sendo abandonadas pelo marido, ficando estereis ou solteiras, o que acarretaria na sua infelicidade e no pré-julgamento social que as deixaria à margem.

Dessa forma, observamos que a educação, os padrões e costumes que são impostos às mulheres restringem sua liberdade. De acordo com Chimamanda Ngozi Adichie, em *Para educar crianças feministas: um manifesto*, meninos e meninas são criados de forma diferente. O casamento, por exemplo, para as meninas é tratado como uma realização e elas aprendem a associar a relação matrimonial como um momento de ascensão social e pessoal, enquanto os meninos não são ensinados a se preocuparem com o matrimônio da mesma forma. A partir desse exemplo, percebemos como são criadas as relações desiguais que geram o sofrimento e o aprisionamento de mulheres.

Na narrativa, a personagem principal é apaixonada por futebol, e, apesar de receber inúmeras críticas de outras mulheres, geradas pelo preconceito do esporte ser considerado para homens, Lurdes reforça sua paixão pelo futebol, como veremos a seguir: “As andorinhas, correndo as voltas no céu, me inspiram. Atrás de uma bola no relvado, sinto-me a voar na conquista do mundo. Vou inscrever-me num clube de futebol (CHIZIANE, 2013, p. 91)” e não deixa que as amigas com quem conversa a impeçam de ser o que deseja e de realizar os seus sonhos – “deixe-me realizar meus sonhos e seguir a minha estrada (Chiziane, 2013, p. 91)”, assim, recusando-se a viver o que estava sendo socialmente imposto a ela por ter nascido mulher.

O texto “Crítica e ideologia”, de Marilena Chauí, da obra *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro* (2013), apresenta a ideologia como um instrumento de dominação, uma maneira pela qual a classe dominante de uma sociedade faz com que as ideias que são próprias dela (classe dominante) apareçam como válidas para a sociedade inteira, indicando aos membros dessa sociedade como devem se comportar, pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar. Assim, justificam por meio de ideias gerais e abstratas a desigualdade, os conflitos, a exploração e a dominação apresentando-os como naturais e inevitáveis. Com base nesse conceito, compreendemos que a pressão vivida pela personagem é reflexo da ideologia presente em seu contexto social, que delimita o seu comportamento e controla seu corpo, seus desejos e ambições.

Segundo Monique Wittig (2019), em seu estudo, quando nos referimos às mulheres, há uma construção ideológica, como se todas fizessem parte do mesmo grupo dentro do padrão estipulado pela sociedade, como se houvesse uma unidade, sem espaço para as diferenças. Essa manipulação das mentes e dos corpos oprime o feminino e o sujeita a corresponder “à ideia de natureza que foi determinada para nós (WITTIG, 2019, p. 83).” Para a teórica, essa “natureza” é apenas uma ideia que não corresponde às múltiplas realidades que compõem o gênero feminino.

Conforme acompanhamos no conto, através do preconceito e das diferentes formas de tentar oprimir a personagem, e no relato de Paulina Chiziane já apresentado, sobre as histórias contadas que ajudam a manter a situação de subalternidade do feminino através do medo e do castigo, as mulheres que se afastam dessa ideia de unidade são muitas vezes acusadas de não serem “mulher”, como acontece com a personagem do conto. Porém, o que significa ser mulher? Nas palavras de Wittig,

mulher não é cada uma de nós, mas sim a formação política e ideológica que nega “mulheres” (o produto de uma relação de exploração). “Mulher” existe para nos confundir, para ocultar a realidade de “mulheres”. Para nos conscientizarmos que somos uma classe e para nos tornarmos uma classe, primeiro temos que matar o mito “mulher”, inclusive seus aspectos mais sedutores. [...] Para nos tornamos uma classe, não temos que suprimir nossas individualidades, e como nenhum indivíduo pode ser reduzido à opressão, nós também somos confrontadas com a necessidade histórica de nos constituir como sujeitos individuais de nossa história também. Eu acredito que essa é a razão pela qual todas as tentativas de “novas” definições de mulher estão florescendo agora. O que está em jogo é uma definição individual bem como uma definição de classe. Pois, quando se reconhece a opressão, é preciso conhecer e experimentar o fato de que uma pessoa pode constituir a si mesma como sujeito, que uma pessoa pode se tornar alguém apesar da opressão, que cada um possui sua própria identidade. (WITTIG, 2019, p. 88-89).

Para Wittig, quando alguém é privado de sua identidade não existe motivação para transformações externas. Dessa forma, entendemos como essas estruturas de poder e manipulação se mantêm e em muitos casos não são questionadas, mantendo o domínio sobre as mentes e corpos de homens e mulheres.

Assim, percebemos que os estereótipos de gênero são perpetuados entre as gerações e confundem as mulheres a respeito daquilo que é adequado ou não a elas colocando-as umas contra as outras e dificultando o movimento de libertação dessas imposições. Vejamos:

[...] os estereótipos, a exemplo de outras categorias, atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social; a diferença básica, contudo, é que os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, in extremis, letais. (FREIRE FILHO, 2004, p. 47).

No que se refere às questões de gênero, a partir de *O segundo sexo* (2016), de Simone de Beauvoir, que afirma que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher (Beauvoir, 2016, p. 11)”, podemos concluir que os estereótipos femininos que são enraizados na sociedade não têm relação com nenhum fator biológico, psíquico ou econômico. A construção dessa identidade começa na infância, geralmente, após os três ou quatro anos de idade, no momento em que há a percepção de que as meninas são protegidas e os meninos são empurrados para situações que incentivam sua independência.

Ainda de acordo com Beauvoir, o destino das meninas é muito diferente. Enquanto a sexualidade do menino é valorizada, a da menina sofre um “complexo de castração”, assim, a diferença que é estabelecida entre meninos e meninas passa a ser vista como inferioridade. Outra questão levantada pela filósofa, que pode ser identificada na obra literária analisada é o narcisismo como um papel principal na vida da mulher, “considerado como emanção de um instinto feminino (Beauvoir, 2016, p. 23)”, como no trecho em que Lurdes fala para a amiga que vai se inscrever em um time de futebol: “Vais estragar o corpo, Lurdes! Vais ficar com os músculos rijos. Os homens gostam de mulheres de peles lisas como caju. Gostam de músculos suaves como carne de frango. Vais jogar futebol? Enlouqueceste de vez (Chiziane, 2013, p. 91)” e no seguinte fragmento: “ser mulher de verdade é ser beldade. Maquilhada. Uma miss escovada e lisa como uma boa montada (Chiziane, 2013, p. 93).” Para Beauvoir,

por meio de cumprimentos e censuras, de imagens e palavras, ela descobre o sentido da palavra “bonita” e “feia”; sabe, desde logo que para agradar é preciso ser “bonita como uma imagem”; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos. (BEAUVOIR, 2016, p. 23).

Sendo assim, de acordo com Wittig (2019) é necessária uma desassociação completa de mulheres, que a pesquisadora categoriza como “a classe que lutamos”, do mito de mulher que é apenas uma formação imaginária de um sistema social que oprime e busca justificar e naturalizar a opressão. Portanto é fundamental a reconstrução ideológica da universalização feminina para romper com os estereótipos impostos às mulheres.

No caso das mulheres, a ideologia vai longe, uma vez que tanto os nossos corpos quanto as nossas mentes são produtos dessa manipulação. Nós fomos forçadas em nossos corpos e em nossas mentes a corresponder, sob todos os aspectos, à ideia de natureza que foi determinada para nós. De tal forma distorcida, que nosso corpo deformado é o que chamam de “natural”, o que deve existir como tal diante da opressão. De tal forma distorcida, que no fim a opressão parece ser uma consequência dessa “natureza” dentro de nós (uma natureza que é apenas uma ideia). (WITTIG, 2019, p. 83).

Outra questão que podemos identificar no conto é a da supremacia masculina. A personagem, que consegue ser aceita em uma equipe, logo é expulsa por se destacar em relação aos jogadores homens e gerar incômodo, como observaremos em alguns trechos:

“E ela jogou com elegância e sem a menor inquietação, para o assombro do mundo. (CHIZIANE, 2013, p. 92)”

“- Ah, que estranho! Nesta vitória, os golos foram de mulher, de homem não. (Idem, p. 92)”

“Os homens começavam já a sentir-se menos homens e ela, uma mulher acima dos homens. (Idem, p. 92)”

“Esta mulher não pode continuar aqui. (Idem, p. 92)”

“Como homens, deviam ser superiores a ela. (Idem, p. 93)”

As condutas culturais que favorecem os homens podem ser vistas como reflexo da sociedade patriarcal descrita por Rose Marie

Muraro, na introdução do livro *O martelo das feiticeiras*. É possível constatar, com base em informações precisas, a sobreposição da sociedade patriarcal, consolidada em relação à sociedade matriarcal, através da hegemonia do homem sobre a mulher em diversas sociedades. A mulher, numa constatação histórica, era considerada sagrada por ter o privilégio de gerar vidas e vivia em uma sociedade igualitária em que o feminino e o masculino governavam juntos. No entanto, passa a uma posição de subalternidade com a chegada das sociedades de caça aos animais grandes e instaura-se a supremacia masculina. Sob a ótica de Adichie, em *Sejamos todos feministas*, referindo-se à sociedade de caça e fazendo um contraponto aos dias atuais, podemos perceber o seguinte:

Os seres humanos viviam num mundo onde a força física era o atributo mais importante para a sobrevivência; quanto mais forte a pessoa, mais chances ela tinha de liderar. (...) Hoje, vivemos num mundo completamente diferente. A pessoa mais qualificada para liderar é a pessoa fisicamente mais forte. É a mais inteligente, a mais culta, a mais criativa, a mais inovadora. E não existem hormônios para esses atributos. Tanto um homem, quanto uma mulher podem ser inteligentes, inovadores, criativos. Nós evoluímos. Mas nossas ideias de gênero ainda deixam a desejar. (ADICHIE, 2015, p. 21).

Na obra *Pode o subalterno falar?* (2010), de Gayatri Chakravorty Spivak, a autora reitera as ideias expostas anteriormente e mostra o quanto a construção social de gênero coloca as mulheres em um lugar de vulnerabilidade. Observa, ainda, que tais padrões são recorrentes em outros países:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. (SPIVAK, 2010, p. 85).

Após sofrer o julgamento das mulheres, a rejeição dos homens e ser expulsa do time por pressão social, Lurdes encontra um homem

que “viu no meio da equipa uma jogadora de estatura fenomenal (Chiziane, 2013, p. 93).” O diálogo do personagem, que não é nomeado, é uma referência ao biólogo que estimula o voo da águia no primeiro momento do conto.

— Menina, tu és um monumento. O teu lugar é entre os deuses.

Na altura, ela não percebeu nada.

Então o homem a levou para longe da equipe e disse:

— Menina, tu és uma águia! Tu pertences ao céu e não à terra. Abra tuas asas e voa! (CHIZIANE, 2013, p. 93).

O terceiro momento, que é o desfecho da história, pode ser considerado como a fase de consagração da personagem, quando ela deixa o futebol e torna-se atleta.

Mutola coloca os olhos no céu em cada passo e corre, de alma leve e limpa, lubrificada pelo m'tona, o mágico óleo de mafurra. Em cada gesto, elevando a bandeira da nação, na síntese de todos os sonhos de todas as gerações, de toda a gente da nossa terra. (CHIZIANE, 2013, p. 94).

Para a intelectual negra e teórica bell hooks, no texto “Uma política sexual feminista: uma ética de liberdade mútua”, que integra o livro *O feminismo é para todo mundo*,

o pensamento sexista ensinado às mulheres desde o nascimento deixou claro que o domínio do desejo sexual e do prazer sexual era sempre e somente masculino, que apenas uma mulher de pouca ou nenhuma virtude deveria ter necessidade sexual ou apetite sexual. Divididas socialmente entre o papel de madona e de puta, as mulheres não tinham base para se construir sexualmente. Felizmente, o movimento feminista desafiou de imediato estereótipos sexuais sexistas. (hooks, 2018, p. 127).

Esses conceitos introjetados socialmente atrapalham o autocohecimento feminino, sobretudo, quando tratamos de contextos marginalizados em que o acesso ao conhecimento é escasso, dificultando, assim, o processo de libertação da mulher, que, ainda de acordo com a teórica, exige o conhecimento do próprio corpo e a compreensão do significado de integridade sexual (hooks, 2018, p. 129).

A construção da identidade feminina e a busca de uma ideia universalizada da figura da mulher na sociedade é o que reforça os estereótipos de gênero, como observamos em “Mutola”. Segundo Casimiro, a perpetuação dessas ideias na sociedade mantém a mulher em posição de desigualdade e submissão.

As nossas habilidades e capacidades de cuidar, o facto de construirmos as nossas identidades à volta desta habilidade de sustentar e manter a vida, pode-se transformar numa armadilha, na medida em que exime os homens das suas responsabilidades para com a sociedade. (CASIMIRO, 2014, p. 87).

De acordo com Maria Lugones (2019), a resistência é o primeiro passo, é a possibilidade de fazer o movimento de libertação acontecer. Nas palavras da autora:

Ninguém resiste à colonialidade dos gêneros sozinho. Somente é possível resistir a ela com o entendimento do mundo e com uma vivência que é compartilhada e consegue entender as próprias ações – garantindo certo reconhecimento. As comunidades, e não os indivíduos, possibilitam o fazer; as pessoas produzem junto de outras, nunca em isolamento. (LUGONES, 2019, p. 356).

E são, justamente, esses movimentos de pensamento que buscam a valorização e a humanização dos marginalizados, que neste contexto inclui as mulheres, e que respondem com resistência a opressão da colonialidade, mas, que muitas vezes são condenados pelo próprio povo marginalizado por falta de reconhecimento de seu lugar social, como acontece com Lurdes ao ter suas escolhas julgadas por outras mulheres.

De acordo com Audre Lorde (2019), as diferenças entre raça, gênero, classe e idade existem, mas, não são essas diferenças que nos separam e sim o fato de não desenvolvermos mecanismos para que essas diferenças sejam usadas como uma oportunidade de aprendizagem e evolução. Para Lorde,

todos nós fomos programados para reagir com medo e ódio às diferenças humanas e a lidar com essas diferenças de determinada maneira, dentre três: ignorá-las e, se isso não for possível, imitá-las se acharmos que são dominantes, ou destruí-las se acharmos que são subordinadas. (LORDE, 2019, p. 238).

Portanto, retomando o pensamento de Wittig (2019), para uma desconstrução dos estereótipos é necessário, acabar com a classe “mulher” e partir em busca de uma visão individual que dê espaço para a subjetividade de todas as pessoas, tentando encontrá-las fora das categorias de sexo.

### Considerações finais

Para concluir, diante do cenário de opressão e superação apresentado pela autora, consideramos “Mutola” um conto que reafirma a importância dos estudos de gênero. Para mudanças eficazes e uma nova construção social que permita que as mulheres sejam livres é preciso o empenho de homens e mulheres no processo de desconstrução de padrões para a busca de uma sociedade igualitária.

Desta forma, independente de a autora sinalizar ou não o caráter feminista de suas composições, devemos ressaltar que as mesmas nos levam a refletir sobre nossa forma de estar no mundo, além de serem um instrumento de denúncia ao levantarem questionamentos sobre o sistema patriarcal, que oprime, aprisiona e coloca as mulheres em posição de subalternidade.

### Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Christina Baum. Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CASIMIRO, Isabel Maria. *Paz na Terra, Guerra em Casa: feminismos e organizações de mulheres em Moçambique*. Pernambuco: Editora da UFPE, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Organização de André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.
- CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

- CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher...* Por uma nova visão do mundo. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- FILHO, João Freire. *Mídia, estereótipo e representação das minorias*. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2004, p. 45-71.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.
- MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Paulina Chiziane: vozes e rostos de Moçambique*. Curitiba: Ed. Appris, 2013.
- LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. HOLLANDA, H. B. In: *Pensamentos feministas: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 238-249.
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. HOLLANDA, H. B. In: *Pensamentos feministas: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 356-377.
- SPIVAK, Gayatri Chacravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. As mulheres que criam reis – Uma leitura de “Maundlane, o criador”, de Paulina Chiziane. MIRANDA, M. G.; SECCO, C. L. T. In: *Paulina Chiziane: vozes e rostos de Moçambique*. Curitiba: Ed. Appris, 2013. p. 313-320.
- WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. HOLLANDA, H. B. In: *Pensamentos feministas: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 82-92.
- Literatura – As andorinhas de Paulina Chiziane. *Movimento Literário Kuphaluxa*, 2010. Disponível em: <<http://kuphaluxa.blogspot.com/2010/05/literatura-as-andorinhas-de-paulina.html>> Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

Otávio Campos Vasconcelos Fajardo (UFMG)<sup>1</sup>**Efeito Sylvia Plath: as poetas e a saúde mental**

Em 2001, o psicólogo norte-americano James C. Kaufman publicou no prestigioso *Journal of Creative Behavior* um breve artigo de 11 páginas no qual cunhou o termo “efeito Sylvia Plath”. Se valendo de estudos quantitativos previamente realizados na área, Kaufman chegou à conclusão de que os escritores criativos são mais suscetíveis a doenças mentais, cujas recorrências aumentam se tais escritores forem poetas, e mais ainda se forem mulheres. O psicólogo aponta que as poetas são ainda mais propensas a desenvolver doenças mentais do que quaisquer outras mulheres proeminentes, como atrizes, cantoras e políticas.

O nome “efeito Sylvia Plath” é significativo para entendermos o estudo de Kaufman, não apenas por fazer a referência direta à poeta americana que se matou aos 30 anos, mas por tornar a atitude um paradigma, se valendo do sintoma e do diagnóstico “doença mental” para criar o que ele chama de “efeito”. “Yet why should Plath’s writing — or any female poet’s writing — have a deleterious effect on their menthol health?” (KAUFMAN, 2001, p. 46), se pergunta Kaufman no artigo, apontando à direção de que a escritura seria um desencadeador da loucura, ou melhor, da doença mental.

Ao final desse estudo, intitulado “The Sylvia Plath Effect: Mental Illness in Eminent Creative Writers”, o autor se propõe a levantar algumas hipóteses que justificariam o fato de as poetas serem mais vulneráveis a doenças mentais. A mais interessante delas se baseia na teoria de “autoeficácia” do psicólogo Albert Bandura, a qual defende a importância de um pensamento positivo sobre as tarefas e habilidades. Em linhas gerais, Bandura crê que, se as pessoas acreditam em suas aptidões, e se mostram competentes nelas, tenderão a ser mais persistentes para alcançar os objetivos, e, conseqüentemente, menos ansiosas e deprimidas. O importante, nesse

1. Graduado em Letras (UFJF), Mestre em Estudos Literários (UFJF), é Doutorando em Estudos Literários (UFMG/CNPQ).

processo, é o sentimento de que se está no controle da situação, o qual, quando percebido, faz com que os indivíduos se deem mais créditos pelos sucessos alcançados.

Na esteira do que é proposto por Bandura, Kaufman, então, chega à conclusão de que o problema das poetas é uma baixa autoestima, principalmente relacionada ao trabalho poético que estão desenvolvendo. Kaufman ainda justifica com uma proposição romântica de que o trabalho poético, muitas vezes, é encarado como resultante de um fator externo, que pode ser denominado “musa”. A inspiração poética, assim, impede que o poeta se sinta autoconfiante ao fim daquele poema, visto que não foi ele mesmo o responsável por sua construção, e sim um agente exterior ao seu pensamento.

A situação ganha ainda outros agravantes quando falamos das mulheres, já que, por toda uma história de subjugação que o sexo feminino enfrentou e continua enfrentando nas sociedades ocidentais, o fator autoestima é mais baixo do que o dos homens em geral. “Why would this issue only significantly effect female poets?”, se pergunta Kaufman, já emendando a própria resposta: “Perhaps because of their predisposition to depression and lower self-esteem” (KAUFAMN, 2001, p. 47).

Tal predisposição à depressão não é desenvolvida melhor no artigo, e o que fica é justamente a ideia de que, pelo trabalho poético não ser efetivamente reconhecido por quem o fez, os números de ansiedade e depressão tendem a aumentar, principalmente analisando as poetas, conforme a análise supracitada. É interessante também perceber que os dados estudados por Kaufman são retirados de análises quantitativas a partir das variáveis previstas na DSM-5<sup>2</sup>, resultando em tabelas numéricas, que apontam se a poeta possui ou não algum distúrbio mental dentro do que se espera do quadro.

Nos parece, desse modo, que a criatividade encontra um limite muito preciso entre a vida e a saúde mental. E é importante destacar o termo “saúde mental” como uma recorrência constante, não apenas nas pesquisas de Kaufman, mas também em diversas outras que se propõe a discutir loucura e processo criativo sob a ótica da clínica. Esse discurso deriva de uma corrente da medicina em vigor

2. O Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais 5.<sup>a</sup> edição, ou DSM-5, é um manual diagnóstico e estatístico feito pela Associação Americana de Psiquiatria para definir como é feito o diagnóstico de transtornos mentais

desde o início do século XX, que se implantou durante a transição do modelo asilar-manicomial para a psiquiatria clássica. A loucura, nessa época, foi “capturada” pela medicina, e ganhou seu status de patologia. Sobre a prática de medicalização dos internos, Castel (1978) aponta que essa “não significa, de fato, a simples confiscação da loucura por um olhar médico. Ela implica a definição, por meio da instituição médica, de um novo status jurídico, social e civil do louco: o doente mental” (apud CARNEIRO, 2008, p. 211).

Para o psicanalista francês Jacques-Alain Miller (1999), a saúde mental é uma questão de ordem pública, sendo que os que são considerados privados da primeira é porque atormentam a segunda. A história da loucura é marcada por um longo e complexo sistema de segregação social, apoiado na construção “do mito do individual e nas fronteiras fortemente estabelecidas entre o público e o privado: a loucura é temida porque ameaça a própria natureza do social” (CARNEIRO, 2008, p. 209). Essa oposição entre saúde e doença está presente desde os primeiros aforismos de Hipócrates, considerado o pai da medicina, e é mantida na tradição médica até os dias de hoje.

No âmbito da psiquiatria, no entanto, desde os anos 50 aparecem questionamentos ao redor da noção de doença mental, como a defendida por Kurt Schneider (1978). Segundo Schneider, não existe doença mental porque no mental não há disfunção, o que, assim como a função, só diz respeito a um órgão, portanto só poderia haver disfunção cerebral. Como apontado por Ondina Maria Rodrigues Machado, o mais interessante dessa discussão é que podemos perceber até hoje tentativas de localizar no cérebro “alterações neuroquímicas indicativas de disfunções neuronais que justifiquem quadros tão subjetivos quanto a depressão, a euforia e mesmo a homossexualidade” (MACHADO, 2011, p. 4).

Outra oposição crítica importante é a de Thomas Szasz (1973), o qual defende que a doença mental é um “mito conveniente”. Esse mito revelaria a negação de que a vida é uma constante luta, e a saúde, assim como o seu oposto, é uma crença que implica no erro de se pensar que há um estado de ausência de doença. Szasz acredita que, para escolher entre saúde e doença, nós nos valem de juízos de valor, e são esses critérios morais que resultarão na segregação do indivíduo doente.

Há uma questão de hierarquia dentro dessa ordem social que fica explícita no pensamento de Szasz, mas também uma atenção à

arbitrariedade da designação “doente mental”, quando o autor apresenta o questionamento sobre quem decide, quem exerce o juízo de valor que resultará na nomeação e suas implicações: o paciente ou o médico?

Nossa discussão não se propõe a negar os resultados encontrados por Kaufman, mas principalmente questionar as significações que são colocadas a partir deles. A própria pesquisa não é muito clara sobre os critérios utilizados para selecionar os autores que são analisados, mas mostra que isso é feito principalmente com base nas biografias que foram encontradas no mercado sobre a vida e a obra de determinadas poetisas. É Kaufman mesmo quem traz a posição crítica de Rothenberg (1995) sobre o levantamento dos dados, ao apontar que as biografias desses indivíduos, principalmente os artistas criativos, sempre enfatizam traços e histórias que podem ser considerados sinais de doenças mentais, além de que “people with severe problems, mental or otherwise, make better subjects for books” (apud KAUFMAN, 2001, p. 38).

Apesar disso, é em tudo intrigante o posicionamento dos estudiosos a respeito da literatura como criadora de um “efeito” que pode desencadear a doença mental. Para Kaufman, a escritura desencadeia a loucura, o que vai de encontro a outra posição amplamente difundida de que os poetisas deveriam ser mais saudáveis do que os outros escritores, visto que poesia é frequentemente utilizada em terapia, isso por ser considerada uma forma particular e emotiva de se escrever. Essa discussão Kaufman também traz no seu estudo, deixando ainda mais claro que a análise proposta, além de não considerar as produções poéticas realizadas por essas artistas, apresenta concepções enviesadas, passíveis de discussões a respeito do que é a própria poesia. Parte-se do senso comum para se analisar os dados que foram levantados, e o que aquelas poetisas dizem, e como elas dizem, nos seus poemas sequer é mencionado no texto, como se fosse uma expressão menor em face aos números encontrados.

Ao nos depararmos com uma pesquisa que causou tamanho impacto, tanto na área médica quanto na dos estudos culturais, percebemos que o que nos persegue é a impossibilidade de concordar com as relações estabelecidas entre a criatividade e a saúde, que deve se dar principalmente por conta de uma concepção dissonante da própria criação artística. Para isso nos voltamos ao pensamento de Gilles Deleuze (2011) ao considerar a poesia não uma

composição estética/terapêutica da própria vida e dos seus sentimentos, mas, assim como toda a literatura, um agenciamento coletivo de enunciação.

No ensaio “A literatura e a vida”, Deleuze defende que escrever literatura é ocupar uma zona de vizinhança em relação a si mesmo. Para isso, vale-se do famoso conceito de “devir”, ao afirmar que a escrita é inseparável do devir: “ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível” (DELEUZE, 2011, p. 11) . O verbo “devir”, mais do que vir a ser, transformar-se, carrega na filosofia deleuziana o significado de um fluxo permanente, que transforma as realidades existentes em seu movimento ininterrupto. Por conta disso, a literatura nunca seria uma doença. A doença, para ele, não é o processo que a escrita encontra, mas a parada do processo, o encerramento do fluxo-devir.

A literatura aparece então como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. (DELEUZE, 2011, p. 14)

Gilles Deleuze encara a poesia como uma força imediatamente oposta à que é enxergada por Kaufman. Enquanto esse se vale de números para dizer da doença mental, o primeiro aos poucos abandona a vida física da pessoa que escreve para se concentrar na obra, e nas potências que essa criação traz na construção de subjetividades e de saúde.

Se para Kaufman a poesia se enquadra em uma produção íntima de um escrito, muitas vezes influenciada pela vivência da poeta que sofre, é no mínimo estranho não encontrar em nenhuma parte de sua pesquisa qualquer menção ao conteúdo do que essas poetas escrevem. A obra é engolida pelo diagnóstico. A obra é uma parada, um efeito. Ler a obra assim é impor uma forma de expressão a uma matéria vivida. Nesses termos, é claro que a poesia não pode ser considerada outra coisa que não a expressão mais interior da doença. Arte essa que, enquanto se constrói, reafirma o que expressa, que é o seu fim.

Pensar a criação artística em consonância com processos mentais nos remete a um amplo terreno que fundamenta a psicanálise freudiana no início do século XX, como também à própria esquizoanálise. Essa teoria/prática criada por Gilles Deleuze e Félix Guattari na década de 1970, além de tentar romper com os diagnósticos médicos, os quais enquadram sujeitos em categorias e impedem o fluxo de informações com outros territórios, é vista como reação à psicanálise, a partir da crítica ao inconsciente desenvolvido por Freud. Deleuze e Guattari trabalham a ideia do inconsciente maquínico, trespassado ativamente por fluxos desejanter, se opondo ao inconsciente sendo um teatro de representações, que é como eles leem a proposta de Freud a partir da intromissão do Complexo de Édipo. Mas já na paradigmática obra *A interpretação dos sonhos*, de 1900, ao se aproximar da arte, Freud toma a poesia como modelo do sonho.

A bem dizer, o que ele erigiu em paradigma de sonhar não foi nem a “poesia”, mas o processo poético, com ênfase naquele aspecto produtivo que transparece no étimo da palavra (poien = fazer). Essa tônica é bem perceptível no emprego, nada casual, que Freud faz da expressão Traumarbeit (o “trabalho do sonho”) (MERQUIOR, 1979, p. 84).

O inconsciente e a poesia estão no campo do processo, tanto para Freud quanto para a esquizoanálise, nunca como uma parada nesse. Por mais que para Freud ainda haja uma vertente intencional na criação artística, ele ainda diferencia a produção do sonho à poética porque a segunda, enquanto sublimação, atua como amálgama cultural. Já para Deleuze, em “A literatura e a vida” (2011), a poesia é uma enunciação coletiva, que só começa quando encontra essa zona de discernimento em que deixa de dizer “Eu” e passa a dizer “Nós”. Há um eu que morre no processo, mas ele vira outra coisa: uma língua que falta, um eu que falta, um povo que falta.

### ***Eu-louca: Carla Diacov e Cláudia R. Sampaio***

Propondo uma teoria que leve em consideração a obra, o que ela fala, partimos de duas poetisas, as quais estão vivas, para pensar esse eu que morre enquanto se inscreve como “louca”. Carla Diacov,

nascida em 1975, assim como Cláudia R. Sampaio, nascida em 1981, além de poetisas compartilham também diagnósticos e experiências em instituições psiquiátricas. Carla Diacov é brasileira, Cláudia R. Sampaio é portuguesa, e ambas, até o momento, publicaram 5 livros de poesia entre Brasil e Portugal.

As obras dessas poetisas nos interessa porque nelas o convívio com a loucura e a doença mental estão textualmente explícitos. Parto do que também está escrito nos poemas para considerá-las poetisas loucas. A loucura é o que se inscreve nessa língua nova que vai sendo criada durante o fazer poético. Nos interessa a obra mais do que tudo, mesmo que percebamos que insiste uma dupla inscrição do eu, em um gesto biográfico controverso no qual a experiência de um eu absoluto se apaga para dar lugar a um móvel, descontínuo.

Textualmente, Diacov e Sampaio tomam para si o epíteto de “loucas”, rejeitando o ideal asséptico de patologia mental. Em Cláudia R. Sampaio, por exemplo, recebemos afirmações como “A loucura é o mais credível dos oráculos” (SAMPAIO, 2019, p. 62) para logo em seguida termos a possibilidade: “Quem sabe se não é agora que / possuo toda a loucura / e me faço mulher” (SAMPAIO, 2019, p. 64). Se proclamar como louca é romper com o discurso clínico e também inventar um povo que falta. Pensamos também na capacidade de subversão do discurso ao assumir o referencial “louca”, que tantas vezes se confunde com a história do feminino e sua violenta subjugação na sociedade patriarcal do Ocidente. É como se dissessem: eu, a louca, agora falo.

Os versos supracitados de Cláudia R. Sampaio fazem parte do livro *A primeira urina da manhã* (2015), o qual foi publicado no Brasil, em 2019, em uma edição que traz também os livros *1025 mg* (2017) e *Outro nome para a solidão* (2018), reunidos sob o título *Inteira como um coice do universo*. A justificativa dessa reunião em livro no mercado editorial brasileiro é que as três publicações de Sampaio, editadas anteriormente em Portugal pela lisboeta Douda Correria, montam uma trilogia, chamada pela autora de “trilogia do hospital”. A referência a um hospital, por si, já nos dá a dimensão institucional na qual o eu se espalha e tensiona nesses livros, mas é ainda importante frisar que esse hospital é realmente o psiquiátrico.

Cláudia, que não esconde essa parte de sua história nas entrevistas de promoção dos livros, insiste na experiência das internações, às quais esteve submetida em pelo menos três momentos de sua

vida, para construir o seu trabalho. Aqui, mesmo que nos aproximemos, pretendemos não incorrer no pensamento da autobiografia, de um eu que seria a expressão de intimidade do sujeito. Apesar de esses pontos poderem aparecer e ser questionados ao longo do percurso desta pesquisa, nos interessa ver a dupla inscrição que um gesto criador como o da poeta acarreta na leitura da sua obra. Percebemos, a partir disso, a junção do fato exterior, a internação, e seu desencadeamento dos processos de subjetivação que são encontrados a partir da própria escrita.

Um dos problemas fundamentais da linguística, de acordo com Émile Benveniste (1976), é a questão da subjetividade da linguagem. Para o linguista francês, é na linguagem e pela linguagem que podemos nos constituir como sujeitos, e “só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 1976, p. 286). A subjetividade seria, então, a capacidade do locutor para se propor como sujeito. Por isso, também, Benveniste pensa nas formas vazias da linguagem a partir desse eu que se anuncia, as quais são apropriadas pelo locutor para se referir à sua pessoa. Diferente da maioria das palavras, os pronomes pessoais (que existem em todas as línguas) não remetem a um conceito nem a um indivíduo, sua referência é atual, indica o ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor (BENVENISTE, 1976, p. 288).

Isso é o que pensa a linguística, ou pelo menos uma vertente dela, mas, antes de concordarmos ou refutamos a perspectiva, e mesmo pensar se ela é pertinente para lermos a escritura poética, é interessante ver como se comporta tal partícula em uma obra como a de Cláudia R. Sampaio. Para tanto, partimos do primeiro poema do primeiro livro da trilogia, que já marca o espaço de locução, hospital, ao indicar uma saída dele:

Sai-se do hospital com a tontura  
dos círculos  
com uma picadinha no cérebro,  
uma barriga a mais  
sai-se com a Lena que grita  
pela mãe  
e com o Rui, que joga Sudoku  
com o diabo  
sai-se com feridas na língua

e nos olhos  
 e um coração espalmado e servido  
 em travessa  
 sai-se e fuma-se até ao vômito  
 e cheiram-se as flores como  
 se o início do mundo (...) (SAMPAIO, 2019, p. 9)

Esse poema, cujo título é “1” (dando início a uma sequência numerada que preenche todo o livro), já indica o problema do eu que se espalha pela obra de Cláudia R. Sampaio. Pelos versos acima percebemos a recorrência de um eu disfarçado com a partícula “se”, que, não indicando a passividade da ação, marca um sujeito indeterminado de acordo com as normas da gramática de língua portuguesa. É interessante perceber que o início desse projeto, que se pretende explorar a experiência do hospital na construção da poesia, se marca com um eu fugidio, que não se anuncia completamente.

Ao chamar a experiência com “Sai-se”, mais do que dizer que não sabe-se quem sai, o texto marca também uma enunciação coletiva, tal qual uma ação comum no amálgama cultural. Essa recorrência ampla do verbo funciona como se disséssemos “Você sai de algum lugar e acontece alguma coisa”, mas esse “você” não indica um interlocutor e sim uma amplitude que pode ser também um “eu”, nesse acordo verbal em que considera-se a experiência comum à maioria das pessoas.

Nessa primeira estrofe, de forma semelhante às três seguintes, o eu só aparece no discurso na inferência que fazemos a partir da recorrência do verbo sair. É uma saída do hospital mas também uma saída da linguagem. Linguagem essa que diz e, enquanto diz, constrói um sujeito, que se dissolve a partir do preenchimento de suas formas vazias. Nesse caso, a linguagem deixa de dizer “eu” para dizer “nós”, ou mesmo dizer nada.

A loucura, quando imerge, causa justamente isso: a violência da desconstrução da linguagem, enquanto abala a soberania de um eu absoluto, e cria, a partir daí, a novidade. No poema, “sai-se com feridas na língua”, além dos olhos, e encara-se o mundo como se tudo fosse novo, como se fosse o início dele. Tomando Proust, Deleuze discorre sobre o que a literatura produz na língua, e acredita que

ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto

to, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. (DELEUZE, 2011, p. 16)

Partimos desse lugar para pensar o eu que se enuncia na obra das poetisas citadas, aproximando-nos também de Deleuze com a ideia da língua tomada por um delírio que “a faz precisamente sair de seus próprios sulcos” (2011, p. 16). A isso temos chamado de *eu-louca*, tal partícula de intromissão que faz a linguagem delirar ao mesmo tempo em que constrói sua própria zona de enunciação.

Na trilogia de Cláudia R. Sampaio, o eu se mostra textualmente marcado pela primeira vez apenas no terceiro poema, apesar de todos eles trazerem a texto a zona da experiência. Ainda assim é um eu que aparece e foge, e só retoma alguns poemas mais a frente. Nesse poema, cujo espaço de locução agora é dentro dos limites do hospital psiquiátrico (“estou no hospital psiquiátrico”, diz o primeiro verso), a terceira estrofe denuncia:

eles não percebem que eu também desabo  
 instante sim, instante não  
 são mais os sim, mas também não  
 e eu não, e eu sim  
 e assim sucessivamente  
 para cima, para baixo  
 para baixo, para cima  
 sempre um holograma (SAMPAIO, 2019, p. 14)

Enquanto funda o paradigma da linguagem, a partir da recorrência do “eles”, esse mesmo é destruído ao deixar ver o espaço vazio da enunciação. Vazio esse que não significa uma falta, mas sim a impossibilidade de se fixar como um único sujeito. Eles não percebem e o eu não se fixa: é o que temos a partir dessa linguagem delirante. O eu desaba. *Eu-louca*, na sua expressão mais visível.

A lógica da holografia, que fundamenta a ideia da terceira estrofe, também nos leva a esse espaço da não-matéria, tomando a técnica que pretende reconstruir as imagens a partir de um processo fantasmático, a partir de uma falta.

Já em Carla Diacov, por mais que essa fragmentação do eu também fique marcada, é mais visível enquanto ela constrói a própria sintaxe da loucura. Da poeta brasileira, tomamos como referência seu primeiro

livro, *Amanhã alguém morre no samba*, publicado originalmente em Portugal em 2015, e aqui nos valemos da versão brasileira, de 2018.

Para pensar em uma espécie de ontologia da *eu-louca* em Carla Diacov, lemos um dos poemas sem título da primeira seção do livro. A partir dele, percebe-se também os movimentos holográficos do eu que se inscreve a partir de um verbo no infinitivo: “morder”. Ao tomar essa primeira pessoa em uma forma verbal genérica, que tende a significar uma ação comum em sua forma mais primitiva, revela-se o seu apagamento. O que lemos no poema é o seguinte:

morder começa pela boca  
 mas a boca não é  
 morder é você rezando todo dia no mesmo lugar  
 morder é você ajoelhado junto ao feixe de sol  
 morder é você escutando o barulho de mundo que eu escuto:  
 começa e termina pela boca começa e termina pela boca e goza  
 mas a boca não é  
 eu chegaria primeiro e esperaria morder lá  
 pela linha do equador (DIACOV, 2018, p. 43)

Se no último poema de Cláudia R. Sampaio há a demarcação do “eles”, uma ausência no discurso, em Carla Diacov o que se observa é a intromissão de um “você”. Mais do que demarcar um outro (o que significaria a presença do eu), essa segunda pessoa funciona também como despersonalização, do mesmo modo que opera a partícula “se” no poema de Sampaio. “Você” pode ser a outra pessoa do discurso, mas, recorrendo ao verbo, pode ainda indicar uma ação que o locutor também realiza, daquelas que são comuns e não tomam para si uma experiência exclusiva de quem o pronuncia.

Nesse poema parte-se de um verbo, que é “morder”. Nos chama a atenção a imagem primitiva do ato, de uma boca em ação. Mas o poema fala de um modo de se acessar o mundo, de se chegar ao ruído da língua, ao som primitivo. Vemos, por essas frestas, a intromissão da *eu-louca* no discurso, a partir de um poema que traz sobretudo o som de “morrer”. Seria uma criação ou uma destruição? Acreditamos que uma coisa não elimina a outra, visto que a construção da *eu-louca* só é possível a partir da destruição do paradigma da linguagem e, consequentemente, do próprio sujeito que a enuncia.

A imagem da morte fica evidente no primeiro verso, em que “morder começa pela boca” soa muito próximo ao provérbio “o peixe

morre pela boca”. A boca revela tamanha importância, não apenas pelas suas significações possíveis, mas principalmente pelo órgão fonador capaz de criar a imagem acústica do “morder”, próxima à de “morrer”. É criar também feridas na língua ao restar esse eco.

A violência é visível, tanto pelo ruído de “morrer” quanto pela própria ação de “morder”, que começa o poema e inicia os saltos do eu, os quais bagunçam a enunciação. Tal violência reside também no deslizamento semântico do verbo, que tem, por isso, uma dupla inscrição: diz o que diz mas também diz outra coisa a partir dos ruídos que cria. *Eu-louca*. Violência essa também sintática quando nos deparamos com o que complementa o verbo em destaque. O verso “morder é você escutando o barulho de mundo que eu escuto:” é muito significativo nesse contexto, ao pensarmos que o estranhamento causado pela aproximação de “morder” com ações aparentemente desconexas, as quais no poema tomam ares de definição do verbo, encontra pela primeira vez a partícula “eu”. Entre o eu e o outro há uma mordida — morder é isso: a indissociação do devir.

Para chegar nesse lugar do indissociável, nos mostra o poema que é preciso escutar os ruídos, os barulhos do mundo que estão além da linguagem. Ouvir esses barulhos é possível apenas com a intromissão de uma língua menor nessa enunciação, língua essa que começa e termina pela boca, a qual é também um vazio, uma ausência. No poema, sempre que há um verso com a palavra “boca” esse é seguido por outro que diz “mas a boca não é”, porque não é uma parada. A boca está sendo, é um processo, um lugar de enunciação que nos faz desacreditar até na própria palavra que diz, porque ela mesma revela que nossas significações residem em pisos móveis, que deslizam, que deliram.

A loucura, ao irromper no trabalho poético, cria aquilo que Foucault (2019) chama de “reserva de sentido”, em que “reserva”, “mais do que uma provisão, trata-se de uma figura que retém e suspende o sentido” (FOUCAULT, 2019, p. 579). Operando o vazio, a *eu-louca* abre a possibilidade (que nunca será realizada por completo) de que um e mais sentidos venham se instalar na língua. Por isso ainda o filósofo defende que essa partícula abre uma reserva lacunar que dá a ver o abismo em que fala e língua se implicam e se formam uma a partir da outra.

Desde Freud, a loucura ocidental tornou-se uma não linguagem, porque ela se converteu em uma linguagem dupla (língua que não existe senão nessa fala, fala que expressa senão sua língua) — isto é, uma matriz da linguagem que, em senso estrito, nada diz. Dobra do falado que é uma ausência de obra. (FOUCAULT, 2019, p. 579)

Com Freud e a psicanálise, a experiência da loucura deixa de ser uma significação intolerável e aparece como uma fala que envolve a si mesma. Foucault percebe que essa fala só se realiza, como a experiência da loucura, por cima de uma ausência. Começa e termina pela boca, que não existe. Mas é justamente nesse lugar que a *eu-louca*, por ser uma língua feminina, goza.

### **Começa e termina pela boca e goza: *lalangue***

Em seu ensaio “A Loucura, Ausência de Obra”, Foucault localiza a loucura entre os interditos da ação e da linguagem. Com o primeiro, aos poucos, com a intromissão da medicina na captura da doença, vai perdendo suas relações, mas carrega ainda um parentesco moral (presa essencialmente aos interditos sexuais). No que se refere à linguagem, a loucura está inclusa diretamente nessa, visto que

a loucura é a linguagem excluída — aquele que contra o código da língua pronuncia falas sem significação (os “insensatos”, os “imbecis”, os “dementes”), ou aquele que pronuncia palavras sacralizadas (os “violentos”, os “furiosos”) ou aquele ainda que faz passar significações interditas (os “libertinos”, os “teimosos”). (FOUCAULT, 2019, p. 578)

A linguagem da *eu-louca* atua justamente contra o código da língua, criando dentro dele uma língua nova. Língua essa que não se situa nas zonas de significações que compartilhamos pelo código, mas encosta nas proximidades do Real, se realiza longe. No poema de Diacov esse eu que morde a língua se situaria mais além, distância marcada pelo “lá”, que aponta “pela linha do equador” (DIACOV, 2019, p. 43). É uma língua essa que goza, e só goza porque consegue se aproximar de outro hemisfério, nesse lugar em que nunca se fechará em uma unidade, pois é uma ausência de obra. Por isso também é uma língua sempre feminina, *eu-louca*.

Nossa hipótese, ao tomar a *eu-louca* como uma língua que goza, se aproxima dos estudos empreendidos por Lacan a partir de sua leitura de Freud, principalmente tomando o inconsciente estruturado como linguagem. De maneira simplificada, consideramos aqui gozo (*jouissance*), inicialmente, como um equivalente lacaniano da “satisfação pulsional” postulada por Freud, que engloba, simultaneamente, prazer e sofrimento (os quais, na elaboração freudiana, se dividiam entre os alvos da pulsão de vida e da pulsão de morte).

Na perspectiva de Lacan, a noção de gozo produz uma unificação entre os dois alvos pulsionais, não eliminando o caráter conflitante envolvido na própria satisfação da pulsão. Por isso é importante que esse eu aqui analisado frequente sem medo os hemisférios da morte durante sua produção. De qualquer forma, há sim uma divisão em pauta, que seria a intromissão de um gozo além do gozo fálico, um gozo no hemisfério feminino, esse que nos interessa.

Em seu seminário 20, chamado “mais, ainda”, Jacques Lacan defende que “não há, pois, mulher senão excluída pela natureza das coisas como A mulher, de todo modo, se ela está excluída pela natureza das coisas é justamente por isso: por ser ‘não toda’” (LACAN, 1985, p. 151). A partir das quatro fórmulas proposicionais em sua tábua de sexuação, Lacan explicita que, além de não existir relação sexual, há a castração como regra para a entrada no simbólico e, conseqüentemente, no mundo como o entendemos hoje, na linguagem.

Ao analisarmos a tábua supracitada, vemos que, do lado do homem, *todo x se submete à função fálica*, mas existe um x que não se submete. Esse x, não submetido à função fálica, é a exceção que funda a regra imposta a todos: a castração (de onde depreende-se o mito freudiano do Pai Primevo). Já do lado da mulher, embora também haja duas fórmulas, não há a marca da exceção, pois a proposição lacaniana diz que *não existe x que não se submeta à função fálica*, junto da indicação de que *não todo x se inscreve na função fálica* (LACAN, 1985). É nessa perspectiva que “A mulher não existe”: “A” mulher com artigo definido.

Justamente por não estar toda na função fálica, por escapar dela, que é possível à mulher gozar. Lacan diz: “Porque com relação ao que eu designo como gozo, na função fálica, elas têm, se posso assim dizer, um gozo suplementar” (LACAN, 1985, p. 151), sendo tal ideia de suplementar diretamente oposta a um gozo complementar.

Pela suplência, esse não é um complemento ao gozo masculino, caso contrário encontraríamos mais uma vez a lógica do todo. O gozo feminino é suplementar porque está situado mais além do gozo fálico. Ele se localiza, assim sendo, além da linguagem. É quando consegue o ruído da língua, roçar a pele do Real.

Conforme discutido por Lucia Castello Branco, o gozo, tal qual a Psicanálise nos mostra, é sempre o gozo da mãe, e se localiza nos hemisférios da morte, da loucura, do Real, do feminino. A língua da mãe alcança outro ponto, fora da Obra, justamente porque esse gozo é um gozo outro, além do fálico, mais, bem mais além.

O ponto de tensão aparece pelo motivo de que ouvir a língua da mãe é sempre ouvi-la através do registro do pai, da língua pátria. “Ouvir a voz da mãe, mesmo que modulada pelo registro do pai, é, no entanto, lançar-se à subtração, ao silêncio, ao caos” (BRANCO, 1994, p. 86). A significação, que é o registro fálico, o todo, não consegue capturar a *eu-louca* que, ao aparecer de relance, revela o desassossego dessa condição feminina do eu.

É essa língua do gozo, uma língua que goza, que Lacan chama de *lalangue*. Ela seria, no poema de Diacov, o segredo, o “barulho de mundo que eu escuto”. Escuta essa que se dá através de suas intromissões, irrupções, deslizamentos para o interior do discurso, provocando nele estranhamentos, situações de engano e, sobretudo, susto (BRANCO, 1994, p. 89). É como se a língua da mãe fosse mesmo o lugar de confluência do gozo, da morte, do Real e, também, da poesia.

Não por acaso, a imagem da mãe aparece muito marcada no último livro da trilogia de Cláudia R. Sampaio, *Outro nome para a solidão*, em que, em um dos poemas, pronuncia: “Sou a mãe de tudo isto”. A mãe que amamenta – e é importante o fluido corporal, a pulsão do amamentar e de ser amamentado – a poesia, os poetas, a própria linguagem. O poema prossegue da seguinte forma:

Tu não sabes  
mas todos os poetas amamentam as coisas  
que ninguém quer  
os meus seios vão secando entre cada golpada  
entre cada chupar de invisibilidade  
e, este leite que lhes dou incessantemente,  
é para que as vejas também (SAMPAIO, 2019, p. 114)

Falar de *lalangue* é entrar na linguagem pulsional da mãe, escrever com ela, a partir dela. É como se voltássemos a uma pré-linguagem, uterina, em que o que importa mesmo são os sentidos corporais, o tato, os toques, a voz, os gritos, os sussurros. Entendemos também que essa língua reside nos terrenos da singularidade e diz respeito a cada sujeito e sua história, participando das esferas do Real: é não-toda (BRANCO, 1994, p. 88).

No poema de Cláudia R. Sampaio isso fica evidente principalmente quando há a revelação de um motor propício à criação poética, bem como à criação de mundo: a amamentação. E isso não aparece de forma romantizada ou passiva nesse discurso, mas os seios vão secando, violentamente, em cada chupada que leva. Salta aos olhos, também no poema, o leite que escorre e funciona para “dar a ver” algo. A poeta, como A mulher, holograma, desaparece enquanto o feminino da língua brilha: esse feminino de ninguém. A poesia.

### **Considerações finais**

Em 11 de fevereiro de 1963, a poeta Sylvia Plath tomou um coquetel de medicamentos e deitou-se no quarto dos filhos, esperando que esses dormissem. Depois disso, desceu do segundo andar de sua casa, entrou na cozinha, enfiou a cabeça no forno e ligou o gás. Seu suicídio, aos 30 anos, fez dela um dos mitos da poesia norte-americana, que não apenas coloca em evidência sua vida particular em detrimento de sua obra, mas também cria um paradigma que relaciona a criação artística à doença mental.

Ao tomarmos como exemplo a pesquisa de Kaufman (2001), em que propõe um “efeito Sylvia Plath” para justificar o grande número de ocorrência de doenças mentais em mulheres poetas, conseguimos perceber como o discurso da medicina ainda opera no controle da loucura nas sociedades ocidentais. Tomando como base números catalogados pelo conselho psiquiátrico do Estados Unidos, Kaufman não considera em nenhum momento que o que a obra diz pode significar também uma relação com o feminino. Isso acontece porque não é a lógica da loucura que ele enxerga, e sim a da doença mental.

Mais do que controlar a loucura a partir da sua patologização, Foucault (2019) acredita que os progressos da medicina no campo

da psiquiatria, e a possibilidade do controle farmacológico tratar a doença como qualquer outra afecção orgânica, visam fazer desaparecer a doença mental e apagar de nossa cultura a face da loucura. Porém, uma coisa é impossível de ser apagada: a relação do humano “com seus fantasmas, com o seu impossível, com sua dor sem corpo, com sua carcaça noturna” (FOUCAULT, 2019, p. 574). Para o filósofo, essa ideia supõe que é inalterável aquilo que é mais precário do que qualquer patologia:

A relação de uma cultura com aquilo mesmo que ela exclui, e, mais precisamente, a relação da nossa cultura a essa verdade de si mesma, distante e inversa, que ela descobre e recobre na loucura. (FOUCAULT, 2019, p. 575).

É vendo essa relação de tensão com o outro, mas também pensando na vertente da criação artística, que propomos a leitura de duas poetisas as quais, além de apresentarem diagnósticos médicos, trabalham a loucura e a doença mental em seus textos. Tais poetisas, ao contrário de Sylvia Plath, estão vivas, mas, nem por isso, deixam de frequentar os hemisférios da morte. Para chegarmos a essas conclusões, partimos de suas próprias obras, nas quais tentamos traçar uma espécie de diagnóstico irônico do eu que irrompe delas.

Nosso foco nesse trabalho se deu sobre o eu na enunciação por acreditarmos que é essa a partícula que tensiona os processos de subjetivação da obra, dos quais depreendemos os conceitos de loucura e também de feminino. É nessa relação que nossa pesquisa consegue também traçar relações entre criação artística (no caso, a poesia), loucura (dessa vez sem estar encoberta pelo véu da doença mental) e feminino.

É importante, ainda, frisar, que a ideia de feminino aqui aparece aplicada à língua e aos usos que são feitos a partir dela, não necessariamente se ligando ao gênero de quem escreve, apesar de trabalharmos com mulheres poetisas. A discussão de “feminino da língua”, que tomamos de Lucia Castello Branco (1994), nos ajuda a entender que essa língua é também *lalíngua*, conceito lacaniano referente à língua pulsional do gozo.

Frequentando, então, os hemisférios do feminino, segundo a perspectiva de Lacan, conseguimos propor uma leitura que, menos do que se reivindicar absoluta, se coloca como suplementar. O discurso médico pode ser pertinente em um campo no qual patologias

devem ser diagnosticadas e controladas dentro das suas possibilidades, no entanto, quando lidamos com a arte e a com a literatura, encontramos processos que não são identitários, mas sim devires. Encarar a lógica do outro, por essa perspectiva, é a chave de leitura para os textos que trazemos de Carla Diacov e Cláudia R. Sampaio. Isso se dá pela percepção de como uma partícula de loucura, a *eu-louca*, consegue amplificar e deixar a ver um discurso até então abafado. Essa proposta de leitura nos mostra que lidar com a loucura, fora do seu ideal asséptico, é saber ler as brechas que ela nos abre no discurso. Acreditamos que a *eu-louca* não é apenas uma forma de a linguagem se construir no poético, mas um processo no qual, ao dar a ver uma face oculta, destrói ao mesmo tempo que cria um povo menor. Povo esse que está por vir. Um povo que tem de vir. Um povo que é urgente.

## Referências

- BRANCO, L. C. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume Editora, 1994.
- CARNEIRO, N. G. O. Do modelo asilar-manicomial ao modelo de reabilitação psicossocial – haverá um lugar para o psicanalista em Saúde Mental? *Ver. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 11, n.2, p. 208-220, junho 2008.
- DELEUZE, G. A literatura e a vida. In: DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 11-17.
- DIACOV, C. *Amanhã alguém morre no samba*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2018.
- FOUCAULT, M. A Loucura, Ausência de Obra. Tradução de J. Guinsburg. In: FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 573-582.
- KAUFMAN, J. C. The Sylvia Plath Effect: Mental Illness in Eminent Creative Writers. *Journal of Creative Behavior*, v. 35, n. 1, p. 37-50, jan-mar 2001.
- LACAN, J. *Seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MACHADO, O. M. R. Paradoxos da saúde mental. *Opção Lacaniana online*, Brasília, ano 2, n. 4, março 2011. Disponível em: <http://>

- [www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_4/Paradoxos\\_da\\_saude\\_mental.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_4/Paradoxos_da_saude_mental.pdf). Acesso em: 10 jan. 2020.
- MERQUIOR, J. G. Psicanaliteratura. In: MERQUIOR, J. G. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980. p. 84-121.
- SAMPAIO, C. R. *Inteira como um coice do universo*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

## A figura feminina e a violência contra a mulher em *Garotas Mortas*, de Selva Almada

Patrini Viero Ferreira (UFMS) <sup>1</sup>

Rosani Úrsula Ketzler Umbach (UFMS) <sup>2</sup>

### Introdução

Andrea Danne, Maria Luísa Quevedo e Sarita Mundín foram três mulheres assassinadas no interior da Argentina, nos anos 1980. Os crimes não foram solucionados e possuem uma característica bastante significativa em comum: a violência de gênero ou, mais especificamente, a violência contra a mulher. Todos os aspectos que envolvem a morte dessas adolescentes, como morreram e viveram, o local em que foram encontradas (ou não, no caso de Sarita), o estado de seus corpos, seus familiares e amigos, são peças de um quebra-cabeças reunidas por Selva Almada em seu livro *Garotas Mortas*. Este título foi lançado no Brasil em maio de 2018, pela editora Todavia.

Pode-se afirmar que são as histórias dessas três jovens que desencadeiam o relato da autora em sua obra. No entanto, o livro de Almada não enfatiza os crimes como excepcionais ou específicos: a narrativa serve para compor uma história bastante ampla e complexa, que envolve, inclusive, as próprias vivências da autora quando adolescente e todo o contexto em que a sociedade argentina daquela época (e também de outras partes do mundo) estava vivendo. Contexto esse transpassado por questões de machismo e misoginia, que acarretou não apenas as situações de violência, cujo resultado foi a morte de Andrea, Sarita e Maria Luísa, mas também outros episódios agressivos narrados ao longo de *Garotas Mortas*. Levando em consideração a temática levantada pela narrativa do livro supracitado, que constitui o *corpus* de análise desse estudo, o presente artigo tem por objetivo principal entender como a violência de gênero, mais especificamente a violência contra a mulher,

1. Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFMS) e Mestre em Letras pela mesma instituição.
2. Pós-doutora e orientadora deste trabalho. Atualmente, é docente na Universidade Federal de Santa Maria (UFMS).

é representada nas páginas do relato de Selva Almada. Para tanto, será necessário também identificar qual era o papel e a posição da mulher dentro daquela sociedade, visto que esses são aspectos indispensáveis na tentativa de pensar a motivação por trás do pensamento, calcado em ideais patriarcais, que suscita a agressão por parte de figuras masculinas.

Visando cumprir os objetivos propostos, este trabalho apresenta duas partes: uma teórica, outra analítica. Em um primeiro momento, a fortuna crítica que servirá como base para a análise posterior será apresentada. Esta etapa se dividirá em dois tópicos: um deles abordará a noção de gênero e sua implicação na visão social da figura feminina. Já o tópico seguinte discutirá algumas das definições de violência, enfatizando a violência contra a mulher, vista aqui como um dos níveis mais disseminados, em escala global, de violência de gênero. A análise será o elemento constitutivo da segunda parte do artigo. Nela, os excertos selecionados do livro de Almada, considerados significativos para a pesquisa pretendida, serão analisados à luz das teorias já apresentadas.

A violência contra a mulher tem se transformado, aos poucos, em um problema de saúde pública por sua disseminação e índice elevado. Levando em consideração a importância da temática, este trabalho visa contribuir com a discussão já empreendida nesse âmbito, à medida que problematiza não apenas os atos violentos em si, mas todo o contexto social que desencadeia essa violência, em maior ou menor grau, tomando como exemplo a narrativa de não-ficção composta por Almada em *Garotas Mortas*.

### **Pressupostos teóricos: questões de gênero**

Em um compêndio sobre a violência contra a mulher e suas consequências para a saúde, Lori L. Heise (1994) analisa estudos internacionais que revelam alguns dados acerca da questão. Além de todos os índices levantados e da interpretação desses números, uma das conclusões da autora, em particular, é bastante contundente: “a violência contra as mulheres evoluiu, em partes, de um sistema de relações de gênero que afirma que os homens são superiores às

mulheres”<sup>3</sup> (p. 2, tradução livre). Isso significa que a abordagem das noções relativas à gênero e tudo o que eles suscitam é de inegável importância para a compreensão do fenômeno que é a violência.

Não se pode fugir da afirmação de que, durante grande parte da história, as mulheres ocuparam um papel social secundário: na maior parte dos períodos históricos, as tarefas femininas se restringiam ao ambiente doméstico. Isto significa que a função da mulher tinha relação com a limpeza da casa e com o cuidado prestado ao marido e aos filhos. Dentro de uma perspectiva próxima, a mulher pode ser, ainda, encarada como uma acompanhante para o homem, cujo papel é entreter e servir; isto é, um ser inanimado, sem sentimentos ou desejos próprios (ALLEGRETTI *et al.*, 2018, p. 1).

É possível entender, a partir dessas informações, que a posição feminina na hierarquia social sempre foi dualista. Seu papel dentro da sociedade era moldado a partir de concepções masculinas, justificadas por pressupostos biológicos bastante duvidosos que renegam à mulher a condição de ser frágil, de menor força física e capacidade racional. A argumentação biologicista sustenta que as mulheres, por conta da suposta “natureza feminina”, apresentam comportamentos ilógicos e irracionais, bem como sentimentos excessivos e descontrolados (CUNHA, 2014, p. 150). Assim, elas precisam de alguém para protegê-las e orientá-las, e esta é exatamente a função do homem. A violência, neste contexto patriarcal, pode ser justificada pela prevista irracionalidade das mulheres: muitas vezes, a figura masculina precisa utilizar sua força física superior para manter sua companheira em segurança, protegendo-a até de si mesma.

Compreende-se, portanto, que as relações entre homens e mulheres são construídas social e historicamente, sendo as responsáveis por determinar o papel do masculino e do feminino dentro de um sistema cultural. Essas visões e posições se cristalizam a partir de discursos e comportamentos reproduzidos por instituições de grande poder social, como escolas, famílias, Estados ou religiões. Os valores são, assim, transmitidos como universais e estabelecem regras para a convivência de homens e mulheres, ao mesmo tempo em que delegam diferentes níveis de poder a esses indivíduos.

3. No original: “Violence against women has evolved in part from a system of gender relations which posits that men are superior to women”.

A figura masculina é conectada à agressividade, que muitas vezes se transforma em agressão, à medida em que o combate, a luta, são estimulados desde a infância. Como afirma Saffioti (1994), a construção da identidade do homem é baseada na negação do feminino, que se deve à insegurança de sua própria masculinidade. Dessa forma, a mulher é completamente anulada, em sua subjetividade, no contexto patriarcal: “No imaginário masculino, a mulher não existe como sujeito. Ela é ou o objeto a agarrar, a consumir, ou um outro homem” (WELZER-LANG, 1991, p. 114 apud SAFFIOTI, 1994, p. 152).

As categorias masculino/feminino, já internalizadas e convenionadas histórica e culturalmente, sofrem uma ruptura com o desenvolvimento do conceito de gênero, que permite às mulheres, como afirma Saffioti (1994), romper com o paradigma dominante/dominado: estas perdem a consciência de dominadas e passam a construir uma visão das relações de gênero como conjunto. Cabe destacar que gênero, no sentido que aqui se emprega, é uma definição criada para compreender de que maneira as diferenças biológicas são construídas socialmente e como as relações de poder social e simbólico são tecidas.

A noção de gênero, portanto, se contrapõe a de sexo, que corresponde às diferenças biológicas, representadas por detalhes físicos de homens e mulheres. Scott (1990) postula com propriedade essa oposição: “Entender o gênero como uma construção cultural, implica superar os binarismos baseados no sexo, isto é, nas diferenças físicas e biológicas entre macho e fêmea, que opõem o feminino ao masculino, geralmente não em um plano de igualdade, mas sim em uma ordem de hierarquia” (p. 13). A partir do desenvolvimento dessa categoria, o binarismo biológico foi sendo superado, ao mesmo tempo em que foi sendo reforçado o pressuposto de que gênero é uma construção cultural que não se assume em um momento específico da vida, mas sim constitui-se como um processo (SCOTT, 1990, p. 22-23).

Uma parcela significativa das mulheres, aos poucos, deixou de corresponder ao ideal de submissão e obediência que constituía sua identidade ao longo do tempo e da história. Ao passo em que desenvolve sua consciência crítica e consolida sua cidadania como sujeito ativo socialmente, a figura feminina passa a ser encarada como uma contestação ao poder masculino, já legitimado culturalmente. Este exercício por parte das mulheres incita sérios conflitos

entre o masculino e feminino, à medida que abala as relações já estabelecidas entre os gêneros. De acordo com Saffioti (1994), é exatamente esta nova atitude, considerada afrontosa, que se constitui como o fator desencadeador da capacidade socialmente validada de os homens transformarem agressividade em agressão. A violência contra a mulher surge, portanto, da desigualdade de gênero, que ainda persiste em antagonizar homens e mulheres, colocando-os como pares opostos nessa equação da hierarquia social. No próximo tópico, as noções de violência serão discutidas com maior profundidade.

### **Violência de gênero: noções gerais**

Ao surgimento da temática da violência, logo se pensa em danos físicos e maus-tratos. A origem do vocábulo violência corrobora com essa perspectiva: este advém do termo latino *vis*, que remete à força e refere-se às noções de constrangimento e de uso da superioridade física com o intuito de dominação de outro indivíduo. Cabe, no entanto, destacar que o fenômeno da violência é mais complexo e multifacetado do que parece. Ao lidar com esse conceito, portanto, é necessário considerar os vários níveis nos quais a violência pode ocorrer e as diversas definições que essa palavra engloba, vindas das mais variadas fontes.

A Organização Mundial da Saúde (OMS), por exemplo, no ano de 2002, fez o primeiro pronunciamento oficial abordando a violência. A partir desse episódio, divulgou-se o *Relatório mundial sobre violência e saúde*, que postula uma possível definição para o problema. No documento, a violência é conceituada como

[...] uso intencional da força física ou do poder real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha qualquer possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação (KRUG *et al.*, 2002, p. 5).

Além da OMS, vários são os teóricos que se debruçam sobre o conceito de violência, assim como diversas são as definições que esse termo recebe nestes estudos. Chauí (1998) tece considerações acerca do fenômeno da violência e elabora uma noção para o

vocabábulo que envolve o uso de força contra algum ser, isto é, qualquer ato contra a espontaneidade, liberdade ou vontade de um indivíduo. Yves Michaud (1989) segue essa mesma linha de pensamento quando afirma que a violência não ataca apenas a integridade física de um indivíduo, podendo incidir também sobre outros aspectos da vida de uma vítima determinada:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (p. 20).

Os variados tipos de classificação para os quais o termo violência se abre contribui para exemplificar não apenas a complexidade desse tema, como também a dificuldade de se chegar a uma definição única que abarque todas as particularidades desse conceito. O que se pode afirmar sobre a violência, portanto, são características inerentes a ela. Tendo isso em vista, cabe enfatizar que o fenômeno da violência deve ser encarado como um fato humano e social utilizado para os mais variados fins, dentre os quais os principais são dominar, subjugar ou provocar danos a outros seres ou grupos de indivíduos. A violência também pode ser analisada de uma perspectiva histórica: cada coletividade, em períodos e épocas distintas, se caracteriza por apresentar formas particulares desse fenômeno. É válido destacar, por fim, que a violência não é restrita a uma parcela de uma população determinada; pelo contrário, ela abrange praticamente todas as classes e segmentos sociais.

Complexo e rico, o fenômeno da violência tem várias facetas e níveis, sendo a violência de gênero apenas um deles. Em um primeiro momento, cabe destacar que, apesar de utilizados com frequência como sinônimos, as expressões violência de gênero e violência contra a mulher possuem especificidades diferentes entre si. Os conceitos passaram a ser associados a partir dos anos 70, no movimento feminista, que, na luta contra a violência de gênero, cunhou o termo violência contra a mulher por ser esta última um dos alvos principais desse tipo do fenômeno.

No entanto, pode-se afirmar que a violência de gênero é um conceito mais amplo, no qual a violência contra a mulher está inserida. Essa categoria de violência abarca também outras subjetividades,

como os homossexuais, os transexuais, as crianças e até mesmo os homens, à medida que, ao se afastarem do papel social a eles relegado, também são vítimas de atos agressivos. Esses atos estão relacionados, na maioria das vezes, com a construção do próprio estereótipo de homem já legitimado culturalmente: forte, dominador, heterossexual, controlador e racional.

De acordo com Saffioti (2001), a violência de gênero pode ser entendida como marcada pela desigualdade de poder baseada em uma lógica machista. A violência de gênero é, assim, comumente entendida na relação do poder de dominação do homem e de submissão da mulher, sendo parte integrante do regime patriarcal. Este é gerador de violência tanto entre os próprios indivíduos quanto entre o indivíduo e a sociedade, uma vez que este sujeito se encontra aprisionado pelas determinações de seu gênero na construção de sua identidade e, também, de suas relações sociais. A partir dessa visão, pode-se entender porque a violência contra a mulher aparece como uma das mais discutidas formas de violência de gênero.

A violência contra a mulher já é considerada uma epidemia global pela Organização das Nações Unidas (ONU), assim como já é vista pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como um problema de saúde pública. É possível inferir, com isso, que a violência contra a mulher se apresenta como um fenômeno universal, que ocorre tanto em ambientes privados quanto em espaços públicos, perpetrada por familiares ou por pessoas sem nenhuma relação de parentesco.

No Brasil, a literatura acerca da violência contra a mulher começou a ser desenvolvida a partir do início do ano de 1980, constituindo-se como uma das principais áreas dos estudos feministas no país. Uma das primeiras estudiosas a propor uma definição para a violência contra a mulher foi Marilena Chauí (1985), em artigo intitulado *Participando do debate sobre mulher e violência*. Neste estudo, a autora define o fenômeno como “uma ação que transforma diferenças em desigualdades hierárquicas com o fim de dominar, explorar e oprimir” (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 149). A ação violenta, portanto, trata o ser dominado como “objeto” e não como “sujeito”, silenciando o indivíduo e tornando-o dependente e passivo.

De uma perspectiva diferente, a socióloga Heleieth Saffioti compreende a “[...] violência como expressão do patriarcado, em que a mulher é vista como sujeito social autônomo, porém

historicamente vitimada pelo controle social masculino” (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 148). Essa perspectiva vincula a dominação masculina aos sistemas capitalista e machista. A ideologia machista, que sustenta o sistema, socializa o homem para dominar a mulher e esta última para se submeter a essa dominação. A violência contra as mulheres, na concepção de Saffioti, se origina justamente desse processo: “Dada sua formação de macho, o homem julga-se no direito de espancar sua mulher. Esta, educada que foi para submeter-se aos desejos masculinos, toma este “destino” como natural” (SAFFIOTI, 1987, p. 79).

Ao contrário do que faz Chauí, Saffioti (1987) rejeita a ideia da mulher como “cúmplice” da violência; para ela, as figuras femininas são “vítimas”. Apesar disso, ela as coloca também como “sujeitos” dentro de uma relação desigual de poder com homens: as mulheres, para a autora, se submetem à violência não porque consentam com a situação, mas sim porque são forçadas a ceder, devido à superioridade do poder relegado à figura masculina.

Cabe destacar que, neste trabalho, leva-se em consideração a definição de violência contra a mulher postulada por Chauí, que pressupõe não apenas a agressão física, como também o silenciamento da figura feminina como indivíduo, carregado de subjetividade e vontades próprias. Além disso, o presente estudo concorda com a postura defendida por Saffioti, que reconhece a violência contra a mulher como expressão de uma ordem patriarcal. Acredita-se que essas duas perspectivas tenham em comum a anulação sofrida pela mulher dentro da situação de violência.

Essa anulação não é entendida apenas como o calar-se diante da vivência, mas também como o processo de retirada de qualquer escolha subjetiva que a figura feminina possa realizar, seja ela de cunho pessoal (que roupa vestir, como se portar, possibilitar-se uma independência financeira) ou coletivo (de quem se aproximar, manter ou não contato com os familiares). A análise que se realizará a seguir a partir dos excertos selecionados do livro *Garotas Mortas* partirá dessas perspectivas, tendo a intenção de identificar de que maneira a violência contra a mulher está representada na narrativa e de que forma o contexto no qual as mulheres se inserem pode ser encarado como desencadeador desses processos agressivos.

## **Garotas Mortas: a violência contra a mulher em contexto argentino**

Selva Almada nasceu em Villa Elisa, na província de Entre Ríos, interior da Argentina, em 5 de abril de 1973, e viveu neste lugar até os 17 anos. Em 1991, mudou-se para Paraná para estudar: primeiro, comunicação social; logo, literatura. Nessa cidade, a autora residiu até 1999. Desde o ano de 2000 vive na cidade de Buenos Aires. Suas primeiras produções autorais nascem ainda no tempo em que a autora era estudante e são marcadas pela temática e ambientes do interior, lugar em que Almada residiu por boa parte de sua vida e para o qual realizava viagens frequentes. No entanto, sua voz como narradora assegurou-se ainda mais no espaço das oficinas literárias de Alberto Laiseca, em Buenos Aires.

A escrita de Almada gerou prestígio e elogios da crítica, principalmente a partir do lançamento de *O vento que arrasa*, em 2012. Obra de grande sucesso, este livro foi publicado também no exterior e já possui traduções para o francês, holandês e alemão. *O vento que arrasa* destacou-se, ainda em 2012, como o livro do ano de acordo com a *Revista Ñ* e foi, inclusive, base para uma ópera de Beatriz Catani e Luis Menacho.

*Garotas Mortas* é uma narrativa de não-ficção publicada no Brasil recentemente, mais precisamente no ano de 2018, pela editora Todavia. Assim como o primeiro livro da escritora, este último também alcançou grande sucesso de crítica, o que o levou à posição de finalista do *Prêmio Rodolfo Walsh*, da Semana Negra de Gijón, na Espanha. O enredo do livro se baseia em três crimes cometidos contra jovens no interior da Argentina, nos anos 1980. Ao longo da narrativa, Almada reúne um verdadeiro dossiê sobre essas mortes: relatórios policiais, entrevistas com familiares, detalhes relacionados às mulheres assassinadas, todos esses elementos formam a teia minuciosa e aterrorizante que dá base ao livro.

São muitos os arquivos que compõem o todo complexo e fragmentado que é a obra de Almada. Um dos mais explícitos é a morte das três jovens, centrais à trama do livro. Estas se constituem arquivos à medida que são o ponto de partida que desencadeia o debate acerca da violência de gênero. Um aspecto interessante a ser destacado é a presença da cartomante dentro da narrativa, como recurso para se conectar às vítimas. A protagonista procura de vários modos

a história dessas jovens e a motivação de suas mortes precoces, mas encontra algum tipo de resposta apenas usando esse artifício, mais ligado ao aspecto esotérico e supersticioso:

Chego à Senhora por indicação de uns amigos escritores que a consultam quando precisam tomar decisões importantes. [...] Quando telefono para marcar uma consulta, explico a ela que meu pedido talvez lhe pareça estranho: não é por mim que quero vê-la, mas por três mulheres que estão mortas. Ela diz que isso é mais comum do que imagino, e combinamos dia e hora (ALMADA, 2018, p. 31).

Com base no que é postulado por Derrida (2001) acerca do arquivo<sup>4</sup>, pode-se associar a figura da vidente à dos arcontes, os “primeiros guardiões” do arquivo. De acordo com o autor, os arcontes não tinham apenas o dever de zelar pela segurança desse arquivo (que, no caso de *Garotas Mortas*, não é físico), mas também o poder de o interpretar, de dar sentido a ele, que é justamente o papel da vidente dentro da narrativa:

Maria Luísa não foi forçada, ela foi porque quis àquele passeio, ou seja lá o que fosse. Talvez convidada por aquele rapaz com quem o irmão a viu, talvez já estivessem namorando ou ela estivesse apaixonada por ele, ou foram as amigas que a convenceram. Mas não foi um sequestro. Ela foi porque quis. Depois, por alguma razão, tudo desandou. Ela não está com raiva. Acho que ainda não entendeu o que aconteceu. Ainda era uma menininha. Para ela, tudo era novidade: o novo emprego, as novas amigas, aquele rapaz... (ALMADA, 2018, p. 73).

Ao mesmo tempo que dá voz às jovens assassinadas, a vidente interpreta seus atos, como aconteceu no excerto transcrito acima. Em frases como “ela não está com raiva” ou “acho que ainda não entendeu o que aconteceu”, a Senhora atribui sua própria perspectiva à situação. É somente através desse processo quase sobrenatural que a protagonista consegue ter acesso aos sentimentos e à percepção das vítimas sobre sua própria história, mesmo que essa perspectiva não possa ser comprovada como verdadeira.

4. Para maiores detalhes sobre a temática e a linha de pensamento abordada por Derrida, ver: DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Vale lembrar que Almada, a narradora do livro, era ainda jovem quando o primeiro crime aconteceu e a cena em que ela ouve a notícia pela primeira vez é significativa para a história que se desenvolverá durante a narrativa:

Foi então que o rádio deu a notícia. Eu não estava prestando atenção, mas mesmo assim a ouvi bem claramente.

Naquela mesma madrugada, em San José, uma cidadezinha a vinte quilômetros dali, uma adolescente tinha sido assassinada em sua própria cama, enquanto dormia (ALMADA, 2018, p. 11).

A jovem que fora assassinada de modo tão brutal se chamava Andrea Danne. A partir daquele momento, a notícia sobre o triste fim da adolescente não mais deixou a mente de Almada. Aos poucos, ao lado das histórias de Sarita, de Maria Luísa e de tantas outras mulheres que são apresentadas ao longo da narrativa, o crime do qual Andrea foi vítima converteu-se em uma espécie de obsessão particular da protagonista, levando-a à investigação que deu origem a *Garotas Mortas*. É válido pensar nessas três jovens como fantasmagorias que acompanham Almada, impulsionando-a na busca por maiores informações sobre os crimes:

Durante mais de vinte anos, Andrea esteve por perto. Voltava de quando em quando com a notícia de outra mulher morta. Iam se acumulando os nomes que apareciam a conta-gotas nas manchetes dos jornais de circulação nacional: Maria Soledad Lia Barreda, Liliana Tallarico, Ana Fuschini, Sandra Reitier, Carolina Aló, Natalia Melman, Fabiana Gandiaga, María Marta Garcia Belsunce, Marela Martínez, Paulina Lebbos, Nora Dalmasso, Rosana Galliano. Cada uma delas me levava a pensar em Andrea e em seu assassinato impune (ALMADA, 2018, p. 12).

Essa obsessão da personagem faz lembrar o mito da *Gradiva* (1987), de Wilhelm Jensen, objeto de uma leitura bastante detalhista de Freud. Segundo o psicanalítico, o delírio que pode parecer a figura da Gradiva esconde também uma verdade: a verdade da loucura, da obsessão, muitas vezes definida por Freud como espectral e inexplicável (FREUD, 1974 apud DERRIDA, 2001, p. 113). Os fantasmas que assombravam Almada desde sua adolescência eram como a figura de Jensen: espectrais, porque permaneciam muito mais na

imaginação, na consciência da narradora, rondando e assombrando, do que na realidade; e inexplicáveis até mesmo para a própria protagonista, que não encontra justificativa para essa obstinação.

De acordo com Derrida (2001), a personagem principal estava sofrendo de um *mal de arquivo*, que se não caracteriza, aqui, por uma perturbação ou doença. Para o autor, esse mal

É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente, procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irremediável de retorno à origem [...] (p. 118).

A narradora empreende uma verdadeira busca em torno destas três jovens, uma busca incansável que não procura a solução para os crimes hediondos e ainda abertos, e sim a origem, como postula Derrida. Origem essa que tem relação com a cultura, com a sociedade em que a personagem está imersa, cujo machismo e misoginia tornam a mulher o alvo principal desse tipo de violência. A trajetória da narradora, no fim, procura um motivo para a discriminação de gênero, que vitimiza tantas adolescentes como Andrea, Sarita e Maria Luísa.

É a partir dessas fantasmagorias, dessa obsessão sem explicação lógica, que a personagem principal de *Garotas Mortas* inicia a busca da história dessas jovens, de quem o direito à vida foi tomado tão cedo.

Pode-se afirmar, portanto, que o contexto cultural da Argentina dos anos 1980, no qual a violência de gênero, mais especificamente a violência contra a mulher, era comum, se transforma em arquivo principal para a construção de *Garotas Mortas*. A partir da investigação empreendida pela protagonista e de experiências que ela própria vivenciou, as convenções sociais patriarcais que legitimam a superioridade da figura do masculino são colocadas em discussão, retiradas daquilo a que Derrida (2001) denomina como recalque (ou *Verdrängung, repression*), um omitir “que permanece inconsciente em sua operação e em seu resultado” (p. 42).

Isto significa dizer que, como já estão internalizadas não apenas na cultura, mas na consciência e subjetividade de todo indivíduo, essa desigualdade de gêneros se torna parte da estrutura social, sendo considerada por todos como uma espécie de norma implícita, naturalizada. No contexto argentino da época em que se passa

o livro, a violência contra a mulher não era debatida nem possuía uma designação específica. Não só porque já havia sido absorvida pelo tecido cultural, mas também porque o país ainda comemorava sua redemocratização, a queda do regime ditatorial. Os crimes cometidos contra Andrea, Sarita, Maria Luísa e tantas outras mulheres não eram, portanto, tratados com a gravidade que exigiam:

A palavra ainda não era usada, mas feminicídio seria o termo mais exato – e doloroso – para descrever o assassinato de três mulheres jovens no interior da Argentina em plena década de 1980. Em meio à euforia nacional com o retorno da democracia depois de uma ditadura sanguinária, os três casos permaneceriam sem solução, sendo tratados como acontecimentos quase banais. Afinal, eram apenas crimes “menores” na província (ALMADA, 2018, retirado da orelha do livro).

O contexto da Argentina dos anos 1980, descrito pela personagem principal ao longo da narrativa, era, como é percebido no fragmento acima transcrito, pós-ditatorial e eufórico. A desigualdade entre os gêneros masculino e feminino não era tema de debates, uma vez que essa hierarquia de superioridade do homem sobre a mulher já havia se cristalizado social e historicamente, e era componente estruturante daquela coletividade. A situação da figura feminina nesse contexto, principalmente da mulher de classe média ou baixa (como era o caso das jovens cujas mortes Almada investigava), era bastante precária:

Começar a trabalhar na adolescência ou até na infância era bem comum nas cidades do interior pelo menos até a década de 80. E para isso não era necessário vir de uma família muito pobre. As filhas de famílias de trabalhadores em que as mães realizavam tarefas de dona de casa eram mandadas para trabalhar, desde pequenas, pelas próprias mães (ALMADA, 2018, p. 73).

A partir do fragmento acima, entende-se que a mulher, no contexto específico do livro de Almada, já era vista como um ser autônomo, que muitas vezes assumia, inclusive, um papel ativo no provimento às necessidades de sua família, função que, antes, era relegada apenas ao homem. O trabalho, por conta dessa tarefa atribuída à figura feminina, fazia parte do cotidiano dessas jovens desde muito cedo. Cabe destacar, entretanto, que as oportunidades

de trabalho para as mulheres, em sua maioria, se relacionavam com a prostituição:

Visitar um homem sozinho que, em troca, ajuda com dinheiro é uma forma de prostituição naturalizada no interior. Assim como a da empregada doméstica que fora do trabalho se encontra com o marido da patroa, e esses encontros engordam um pouco do seu salário. Eu vi isso acontecer com moças da família, quando era pequena. De noite, ouve-se alguém buzinar na rua. Ela, que está esperando, pega a bolsa e sai. Ninguém pergunta nada [...] Depois do desaparecimento de Sarita, Olivero continuou visitando a família dela. Levava sempre algum dinheiro e bandejas de carne que trazia do seu frigorífico. Embora a mãe suspeitasse que ele tinha algo a ver com o sumiço da filha, que havia feito algo de ruim com ela, aceitava os presentes engolindo o ódio e o orgulho. Eram tão pobres que às vezes não tinham o que comer. Mirta estava grávida, e estavam criando o filho de Sarita. Precisavam alimentar aquelas bocas (ALMADA, 2018, p. 39-40).

A exemplo da mãe de Sarita, muitas mulheres precisavam deixar de lado seus valores e sujeitar-se a situações nas quais não se sentiam confortáveis. Sentimentos como “orgulho” se contrapunham à pobreza enfrentada e as necessidades sempre acabavam sendo priorizadas em detrimento do cuidado e da valorização do próprio corpo. Levando em consideração os conceitos de violência propostos por Chauí e Michaud, pode-se afirmar que essa situação a qual as figuras femininas eram submetidas são um tipo de exploração e incitam consequências não apenas físicas, como também psicológicas e morais. É importante destacar também que não apenas os homens eram responsáveis por essa violência, como também a sociedade como um todo, que se omitia e aceitava essa situação. A naturalização da prostituição, tão comum no interior do país (“Visitar um homem sozinho que, em troca, ajuda com dinheiro é uma forma de prostituição naturalizada no interior”), pode ser encarada, assim, como uma forma de violência contra a mulher.

Havia outros cargos profissionais que poderiam ser exercidos pelas figuras femininas, mas estes dependiam de critérios específicos e nem um pouco éticos, como a beleza da mulher. Essa situação é exemplificada no fragmento transcrito a seguir:

Andrea, por ser bonita, teria conseguido um emprego na administração. Bem-vestidas, bem penteadas, sempre cheirando gostoso mesmo em meio à nuvem negra e fedorenta de carne fervida, as secretárias batiam à máquina, faziam contas na calculadora e caminhavam pelos corredores, rapidinho, com os braços carregados de pastas e as pernas bem juntinhas, o andar elegante. Devoradas pelos olhos dos operários que, enquanto serravam cascos, rabos e cabeças e separavam o couro da carne, sentindo-se tourinhos, sonhariam em cobrir as secretárias como vacas (ALMADA, 2018, p. 74).

A teoria defendida por Welzer-Lang de que a mulher era para o homem apenas objeto a ser agarrado, possuído, é explicitada neste trecho através da comparação do masculino/feminino com animais: os homens são associados a “tourinhos” que, incapazes de controlar seu instinto ao se depararem com as mulheres, sonhavam em “cobrir (as mulheres) como vacas”. A irracionalidade e a selvageria do animal estão presentes nos olhares lascivos e indiscretos por parte dos operários do frigorífico, que “devoravam” as secretárias. Percebe-se, a partir deste episódio, que não apenas a agressividade era incentivada no homem: sua personalidade de dominador também era estimulada socialmente, fazendo das relações entre masculino e feminino desiguais e violentas.

Uma das funções mais comuns relegada às mulheres, ainda neste contexto, era a maternidade. Isso significa dizer que uma mulher, depois de ser alçada à categoria de mãe, deve se anular por completo em prol da segurança e bem-estar de seus filhos.

Lembro que na época, se comentava que, um dia depois do crime, Gloria foi ao cabelereiro. Essa imagem horrorizava a todos: uma mãe a quem aconteceu o pior que pode acontecer a uma mãe sentando-se na cadeira do salão de beleza. Esse gesto, que também poderia ser entendido como uma tentativa de se distrair do pesadelo que estava vivendo, foi logo interpretado como um sinal de culpa. De uma mãe que tem a filha assassinada esperamos, ao que parece, que arranque os cabelos, que chore desesperadamente, que agite o punho em riste pedindo vingança. Não suportamos a calma. Não perdoamos a resignação (ALMADA, 2018, p. 80).

Ver uma mulher e mãe que silencia diante da morte de um filho “horroriza” a qualquer indivíduo dentro deste contexto social. A partir do momento em que a figura feminina tem filhos, eles devem ser

sua única preocupação. As reações de uma mãe já são esperadas e, mais do que isso, normatizadas pela sociedade e incluem o campo semântico da luta, do abandono de si mesma, da vingança, mas nunca da “resignação”. Ao fugir desse estereótipo, a mulher é hostilizada e suas ações são encaradas como culposas, mesmo que a intenção primeira não tenha nenhuma relação com isso. Retomando a noção já postulada por Saffioti, a mulher encontra-se aprisionada pelas convenções e regras sociais em qualquer situação, mesmo em sua vida privada. A anulação total a qual a figura feminina está submetida nestas circunstâncias, de acordo com Chauí, também pode ser vista como uma espécie de violência, ainda que não explícita fisicamente.

Essas violências podem ser vistas como consequências de um contexto cultural que relegava à mulher um poder inferior ao do homem nas relações de gênero, privilegiando uma ordem social machista, como já defendia Saffioti. Almada conecta essas cenas a outras também violentas e brutais ao longo da narrativa:

Não lembro de nenhuma conversa específica sobre violência de gênero, nem que minha mãe fizesse alguma advertência expressa sobre o tema. Mas ele sempre estava presente quando falávamos da Marta, a vizinha espancada pelo marido, a qual por sua vez descia o braço nos filhos, principalmente no Ale, um menino que só desenhava aranhas. [...] O tema também estava presente quando falávamos da Bety, a dona da mercearia que se enforcou num pilheiro nos fundos da sua casa. Todo o bairro dizia que ela apanhava do marido e que ele sabia bater, porque não se viam os roxos. Ninguém jamais denunciou. Depois de sua morte, correu o boato de que ele é que tinha matado a mulher e ocultado o crime simulando um suicídio. Podia ser. Também podia ser que ela mesma tivesse se enforcado, farta da vida que levava. [...]

E também quando falávamos da mulher do açougueiro de López. Suas filhas iam à mesma escola que eu. Ela o denunciou por estupro. Fazia tempo que, além de lhe bater, o açougueiro abusava sexualmente dela. Nos meus doze anos, essa notícia me impressionou enormemente. Como é que podia o marido estuprar a própria mulher? Os estupradores eram sempre homens desconhecidos que agarravam uma mulher e a levavam para o mato, ou que entravam em sua casa forçando uma porta (ALMADA, 2018, p. 35-36).

As formas a partir das quais a violência é representada nestes excertos não são apenas físicas, como também morais e psicológicas. Cada vítima encontra uma maneira de driblar as consequências

e danos causados pelas agressões, seja disseminando atos violentos contra terceiros ou mesmo apelando ao suicídio; qualquer saída é considerada válida em uma situação de abuso e exploração. Nesta perspectiva, todos os conceitos de violência explicitados na etapa teórica deste artigo cabem nas situações apresentadas, mas é pertinente frisar o caráter opressivo das ações violentas por parte das figuras masculinas, que têm o poder, conforme afirma Chauí, de dominar a figura feminina e exercer seu poder sobre ela, tornando-a passiva e dependente. Retomando Saffioti, pode-se entrever nestas formas de violência uma expressão do patriarcado, regime responsável por legitimar a desigualdade de poder nas relações entre os gêneros; mesmo autônoma, a mulher se torna vítima de um sistema social que privilegia o controle masculino sobre o feminino:

Os rapazes tinham um hábito, um jogo, não sei como chamar, ele me conta. Costumavam se referir àquilo como fazer um bezerro. Eles marcavam uma garota, sempre de classe baixa. Um dos rapazes da turma a paquerava. Seguiu a menina pela rua e lhe dizia coisas sedutoras, como se quisesse namorar com ela. Tudo isso era feito ao longo da semana e não podia demorar muitos dias, porque o bezerro estava marcado para o sábado, e a conquista tinha que ser rápida. Quando a moça cedia, vinha o convite para o baile. Primeiro iam tomar alguma coisa na confeitaria, depois davam uma volta de carro. Nunca chegavam ao baile. O carro se desviava para o balneário ou para algum lugar deserto. O resto da turma já estava esperando lá, e a garota era obrigada a ir com todos. Ou melhor, ia passando de mão em mão. Depois lhe davam dinheiro para que fechasse o bico. Eu nunca soube de nada parecido aqui em Chajarí (ALMADA, 2018, p. 43-44).

O estupro era uma das formas de dominação masculina mais comuns a qual as mulheres eram submetidas. A partir do excerto, pode-se inferir que a prática era até mesmo comum dentro do contexto social no qual o relato de Almada se insere. As palavras utilizadas para descrever essa atitude são do campo semântico do “hábito”, do “jogo”, que aludem à naturalização dessa brutalidade. A situação acontece tão frequentemente que já possui até mesmo um esquema articulado de como deve ocorrer. Os rapazes tomavam cuidado na seleção da vítima, para que tudo saísse conforme o esperado. A nomeação dada a esse tipo de “brincadeira”, isto é, “fazer um bezerro”, remete mais uma vez ao primitivo, ao selvagem,

relacionado ao animal, e a crueldade com que tudo é concretizado apenas reforça a superioridade dos desejos masculinos dentro de uma sociedade de cunho machista e patriarcal. A mulher é, mais uma vez, silenciada, não apenas pela “recompensa” dada pela sua “cooperação”, mas também pela vergonha que sente de si mesma. A vítima, nesse caso, culpa a si própria pela situação de violência, fato bastante comum nesses episódios.

Almada destaca, por fim, que as práticas violentas incidiam também sobre as vontades e desejos particulares das mulheres. O domínio do homem não se restringia à questão sexual, portanto, também se estendendo a comportamentos, hábitos e escolhas de suas companheiras. A mulher, por sua vez, não resiste ao domínio do homem, pois, como postula Saffioti, foi educada para se submeter aos caprichos e vontades masculinas e toma esse destino como natural. Mais uma vez, portanto, a figura feminina é anulada e silenciada:

Essas cenas conviviam com outras menos chamativas: a mãe de uma amiga que não se maquiava porque o marido não deixava. Uma colega de trabalho da minha mãe que todo mês entregava o salário inteiro ao marido, para que ele o administrasse. Outra que não podia visitar a família porque o marido achava que os parentes dela não tinham nível. Outra que era proibida de usar sapatos de salto alto porque isso era coisa de puta. [...] Eu cresci escutando mulheres adultas comentarem coisas assim em voz baixa, como se a situação da pobre coitada fosse motivo de vergonha ou como se elas também temessem o agressor. [...] Minha mãe falava dessas histórias em alto e bom som, indignada, e era sempre sua companheira de fofoca que fazia sinais para que ela falasse baixo e apontava para as crianças, dizendo: cuidado, que tem gente descalça... Como se falar disso fosse feio, como um palavrão, ou apoio, como se lhes causasse um constrangimento incontrolável (ALMADA, 2018, p. 37).

Cabe destacar também, como está explicitado nos excertos supracitados, que o silenciamento imposto às mulheres não era exclusivo àquelas que sofriam violência: as figuras femininas que rodeavam a vítima também se calavam e evitavam comentar sobre o assunto, em sua grande maioria. Os motivos incluíam não apenas o medo do agressor, como também a vergonha que sentiam da própria situação de violência. Assim, o pensamento de Saffioti é retomado mais uma vez: a mulher não consente com a violência por vontade própria,

mas porque não tem poder suficiente, dentro das relações sociais e de gênero, para lutar contra essa situação. Ela é obrigada a ceder ou, como no caso descrito nas páginas de *Garotas Mortas*, a omitir-se diante dos atos agressivos e cruéis.

### **Considerações finais**

*Garotas Mortas* não é uma leitura fácil de digerir. Não apenas por ter como foco principal o assassinato de três jovens, mas também por todo o panorama de violência que envolve a narrativa. Este trabalho teve como objetivo principal reconhecer o contexto social vigente à época em que a trama da obra se desenvolve, assim como identificar de que maneira a violência de gênero, mais especificamente a violência contra a mulher, é representada dentro do livro. Ao final da análise, é possível afirmar que a desigualdade de poder nas relações entre masculino e feminino é bastante explícita dentro do relato de Almada, reforçando um pensamento que prioriza o homem e rebaixa a mulher a um papel secundário e inferior dentro da coletividade cultural.

As várias formas de violência descritas ao longo da obra têm em comum o intuito de dominar, subjugar, explorar e causar dano à figura feminina. Cabe destacar, ainda, que nem todas essas formas são nítidas fisicamente e os danos por elas proporcionados trazem consequências muito mais poderosas a nível psicológico, emocional e moral. Educada para aceitar seu papel de dominada, a mulher não reage à violência na grande maioria das vezes, o que perpetua, mesmo que inconscientemente, um sistema machista e opressivo.

A figura da vidente, parte importante da trama de *Garotas Mortas*, é uma das únicas que propõe uma saída à condição violenta e brutal a qual as mulheres são submetidas. Ao afirmar a necessidade de reconstruir o modo como o mundo olha para as mulheres, a personagem abre caminho para uma reestruturação do social que privilegie o olhar da mulher sobre o mundo. Apenas reescrevendo as bases da construção cultural e social será possível modificar o modo como se concebem as relações entre homens e mulheres. E talvez assim, em pé de igualdade, a violência se torne desnecessária e ceda espaço ao diálogo, à troca de conhecimento e ao respeito mútuo, que fortalecem o crescimento e amadurecimento das conexões entre os

gêneros. O passado não pode ser reconstruído, mas o futuro é ainda uma carta no baralho, esperando para ser virada à mesa.

## Referências

- ALLEGRETTI, Fernanda Espindola et al. O papel feminino através dos tempos a partir do estereótipo de gênero: uma pesquisa bibliográfica. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 26., 2018, Ijuí. *Anais [...]*. Ijuí: Unijuí, 2018. p. 1 - 5. Disponível em: <https://publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/salaconhecimento/article/view/10099/8757>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- ALMADA, Selva. *Garotas Mortas*. Trad. Sérgio Molina. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2018.
- CHAUÍ, Marilena. Participando do Debate sobre Mulher e Violência. In: FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; HEILBORN, Maria Luiza (Org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher 4*. São Paulo, Zahar Editores, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. Ética e violência. *Teoria e Debate*, ed. 39, out. 1998. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/sociedade/eti-ca-e-violencia&page=0,0>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- CUNHA, Bárbara Madruga da. Violência contra a mulher, direito e patriarcado: perspectivas de combate à violência de gênero. In: JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DE DIREITO DA UFPR, 16., 2014, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: UFPR, 2014. v. 1, p. 149 - 170. Disponível em: <http://www.direito.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2014/12/Artigo-B%C3%A1rbara-Cunha-classificado-em-7%C2%BA-lugar.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: *Obras Completas de Freud, Edição Standard Brasileira*, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- HEISE, Lori L. Violence Against Women: The Hidden Health Burden. Relatório Preparado para o Banco Mundial. In: *World Bank Discussion Papers 255*, Washington, D. C.: World Bank, 1994.
- JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

- KRUG, Etienne G. et al. (Org.). *Relatório mundial sobre violência e saúde*. Geneva: Organização Mundial da Saúde, 2002.
- MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.
- SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- SAFFIOTI, Heleieth. Violência de gênero no Brasil atual. *Estudos Feministas*, Florianópolis, número especial, p. 443-461, 2º sem. 1994. Colóquio Internacional Brasil, França e Quebec. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16177/14728>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- SAFFIOTI, Heleieth. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, p. 115-136, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a07.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- SANTOS, Cecília Macdowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina*, [s.l.], v. 16, n. 01, p.147-164, 2005. Disponível em: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/482/446>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Mulher e Realidade: mulher e educação*, Porto Alegre, jul./dez. 1990.

## Clarice Lispector e o fazer literário: uma leitura derridiana

Rachel Ventura Rabello (UERJ)<sup>1</sup>

### Introdução

Esta comunicação busca discutir e apresentar brevemente o caráter reflexivo da obra de Clarice Lispector sobre o fazer literário, a partir dos conceitos de fracasso da linguagem e fracasso do romanesco (NUNES, 1989), tendo como recorte os romances *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, e o ensaio *Literatura de vanguarda no Brasil*. Além disso (e para isso), busca apresentar os pontos de encontro entre seu projeto literário e o conceito de *écriture*, de Jacques Derrida, sugerindo aproximações entre a escrita de Lispector e a filosofia da desconstrução.

### O fracasso em Clarice Lispector

Clarice Lispector é comumente associada a um intimismo, a uma vida íntima revelada pela escrita, já desde seu primeiro livro, em que a crítica destacou o viés psicológico de sua obra sob o emprego do monólogo interior. Mas, desde *A maçã no escuro*, e especialmente nos livros *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, nota-se o protagonismo da linguagem que se estende à narrativa, e o caráter reflexivo sobre o ato de escrever. Em *G.H.*, a impossibilidade de relatar, de nomear, uma experiência, em *Água viva*, uma espécie de compromisso com o improvisado (forjado, certamente), em que são questionadas as bases do romance como forma.

Segundo Benedito Nunes, um dos eixos principais de sua obra seria a paixão da linguagem, alimentada por um empenho ao dizer expressivo: a tentativa de equivaler o ser e o dizer impulsiona as personagens de Lispector à expressão, mas, ao dizerem, deparam-se, como G.H., com “a pobreza da coisa dita” (LISPECTOR, 2009, p. 18).

1. Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ), é docente na instituição Colégio Lerote (Teresina-PI) e poeta, autora dos livros *Em mãos* (In Media Res editora) e *Triz* (editora Penalux, 2020).

Equivaler ser e dizer é uma ambição fadada ao fracasso. Assim, Nunes destaca que a outra face da paixão da linguagem é a desconfiança da palavra e a tentativa de expressão se transforma na tentativa de uma “silenciosa adesão às próprias coisas”. Ou seja, a tentativa de equivaler ser e dizer se transforma na tentativa de fracassar nesse empenho, para que se possa enfim aderir ao indizível, à realidade inumana, sem linguagem. Mas o fracasso também pode ser entendido de outra forma...

Pensemos então na palavra fracasso.

Etimologicamente, a palavra fracasso advém do italiano *fracasso*, cujo significado era “baque, ruína, desgraça” (HOUAISS, 2009, p. 1383). Já o verbo fracassar (também do italiano, *fracassare*) significava “destroçar, despedaçar, quebrar com estrépito” (*ibid.*). Assim, no dicionário Houaiss da Língua Portuguesa encontramos para fracasso as seguintes definições: “1. Som estrepitoso provocado pela queda ou destroçamento de algo; barulho, estrondo 2. Falta de êxito; malogro; derrota” (*ibid.*). Já para o verbo fracassar, encontramos “1. *int.* Produzir fracasso, som estrepitoso; 2. *t.d.* fazer em pedaços, de forma ruidosa; despedaçar, destruir, arrasar. 3. *t.i.int.* não ter êxito; falhar, frustrar-se, malograr-se” (*ibid.*). Observando tais definições, pode-se concluir que os significados de fracasso na língua portuguesa derivaram tanto dos sentidos do verbo *fracassare* como do substantivo *fracasso*, da língua italiana: a primeira definição de fracasso (como estrondo de coisa que se parte ou cai) deriva do significado do verbo *fracassare* e a segunda do substantivo *fracasso*. O fracasso seria, assim, o resultado do ato de fracassar: o estrondo provocado pelo baque ou a ruína do objeto que foi destroçado com estrépito.

Se nos detemos sobre a definição de fracasso como malogro ou falta de êxito, sentido mais comumente utilizado em nossa cultura, o conceito de fracasso envolveria noções de erro, defeito, falha e inaptidão por parte daquele ou daquilo que fracassa. O *erro* pressupõe um desvio da norma, haveria algo convencionalmente instituído como certo e que o sujeito não quer ou não consegue efetuar. Assim, o erro poderia ser fruto de uma intenção ou de uma incapacidade. Já o *defeito* sugere um funcionamento, que por sua vez envolve a ideia de um organismo formado por partes articuladas entre si, cada uma exercendo uma função; o defeito seria, assim, fruto de um mal funcionamento entre essas articulações, o que sugere uma quebra de

expectativa, em que algo não funciona conforme o esperado. A *falha* envolve os sentidos de erro e defeito (expostos acima) e também a ideia de uma fissura: uma montanha pode ter falhas em sua superfície, uma rasura ou rachadura.

Assim, penso que o fracasso da linguagem poderia ser entendido como um erro (fruto da incapacidade da linguagem de expressar ou de equivaler o ser ao dizer) ou um defeito, em que as articulações da linguagem não funcionam conforme o esperado, não realizam uma equivalência entre o que se quer dizer e o que de fato se diz.

Entretanto, se nos detemos sobre a primeira definição de fracasso encontrada no dicionário Houaiss (“som estrepitoso provocado pela queda ou destroçamento de algo”), podemos pensar em como essa definição se choca com o fracasso da linguagem entendido como fruto de uma incapacidade ou defeito, cujo resultado seria o silêncio ou a inexpressão. Se concebermos fracasso como estrondo, o fracasso da linguagem seria fruto de uma fissura ou de uma quebra na palavra, e não teria como resultado o silêncio, mas, ao contrário, um barulho: o estrondo da linguagem. Acredito que essa concepção de fracasso também esteja presente em Clarice, como se ela quisesse perfurar, partir, quebrar a palavra para desvelar o que ela oculta – e encontrasse, como Derrida, só vestígio, só rastro. Ou como se ela entendesse a linguagem como o fracasso (estrondo) que resulta da fissura que há entre o eu e o mundo. Ou ainda como se o ser e o dizer fossem uma mesma coisa que se partiu e a linguagem não fosse senão o fracasso (estrondo) resultante disso.

Mas há ainda outro fracasso na obra de Lispector, o fracasso do romanesco. Acerca do aspecto formal de sua obra, Nunes destaca a *problematização da forma narrativa*, que “se opera através de sucessivos desvios do eixo mimético centrado na consciência individual” (NUNES, 1989, p. 150). Nos primeiros romances, a forma da narrativa monocêntrica, em que o narrador ocupa o centro, é relativizada pelo uso em terceira pessoa, que sugere um distanciamento da consciência individual. Já a partir de *A maçã no escuro*, a relativização se dá por meio do drama da linguagem, que coloca a linguagem no centro e não mais o narrador ou a personagem. No entanto, quando a narrativa assume a primeira pessoa, em *A paixão segundo G.H.* (e também em *Água viva*), o “monocentrismo reaparece, dessa vez porém identificando, sem disfarce possível, o sujeito que se faz personagem, e que manifesta, cruamente, a sua *persona*,

a sua máscara de escritor” (*id*, p.151). Nesses romances, ao adotar a primeira pessoa, a narrativa monocêntrica não é mais relativizada, mas alcança o seu ápice, ao mesmo tempo em que questiona a possibilidade de equivaler o ser e o dizer, elevando a linguagem ao papel de protagonista. Sua escrita, assim, é ambígua: “só possui e cria a realidade negativamente, aproximando-se, pelo silêncio, do indizível, da mudez que a extingiria. Problematizada e esvaziada a forma narrativa, o romance narra o seu próprio fracasso: o fracasso da história, a dissolução do romanesco” (*id*, p. 151 – grifos meus). No entanto, ao contrário de Benedito Nunes, penso que essa ambiguidade está na relação fracasso – silêncio: sua escrita se aproximaria, pelo fracasso, isto é, pelo estrondo da linguagem e não pelo silêncio, da mudez que a extingiria. De todo modo, o romance narra o seu próprio fracasso.

Benedito Nunes, então, aproxima a escrita de Clarice ao conceito de *écriture*, de Roland Barthes, em que a linguagem não tem mais uma pretensa relação com a realidade. Não é que Clarice menospreze as palavras, mas o fascínio pela coisa (a busca pelo é da coisa) recai sobre sua escrita como a “assombração do silêncio” (SARTRE apud NUNES, 1989, p. 144), o que a faz, por uma escolha intencional ambígua, ao mesmo tempo intensificar e esvaziar a expressão verbal. “Jamais triunfante, a escritura de Clarice Lispector [...] é uma escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade”. (NUNES, 1989, p. 145 – grifos meus)

Essa escritura conflitiva, que problematiza as relações entre linguagem e realidade, está em sintonia com as questões levantadas por Jacques Derrida e a sua filosofia da desconstrução, como veremos a seguir.

### **Jacques Derrida e a filosofia da desconstrução**

Desde a antiguidade, a linguagem era concebida como a representação da razão (*logos*) e da verdade. Assim, estabeleceu-se, entre linguagem e *logos*, e entre voz e escrita, uma relação hierárquica: a fala seria a representação da razão e teria com o *logos* uma relação direta, enquanto a escrita seria um mero registro ou “suplemento da fala” (ROUSSEAU apud DERRIDA, 2008, p. 9). A veracidade e

autenticidade do discurso eram atestados por meio da presença daquele que o enunciava, o que tornava a escrita um discurso fundado por uma ausência e, portanto, distante da verdade. Essa estrutura foi basilar em toda a história da filosofia, desde Platão, pela oposição primordial Presença/ausência. A partir dela, outras oposições surgiram, como Humano/animal, Universal/particular, Mente/matéria, Homem/mulher, Fala/escrita. Jacques Derrida (1930 – 2004) se propõe a demonstrar que tais dicotomias fundaram as bases do pensamento ocidental, que “sempre atribuiu ao *logos* a origem da verdade em geral: a história da verdade, da verdade da verdade, foi sempre (...) o rebaixamento da escritura e seu recalçamento fora da fala ‘plena’” (*id.*, p. 4). Tal estrutura hierárquica foi chamada por Derrida de *metafísica da presença*, isto é, “o privilégio da presença como valor supremo, em prejuízo de qualquer diferimento, repetição ou diferença em todos os sentidos do termo” (NASCIMENTO, 2004, p. 21). O pensamento ocidental se constituiu sob o domínio da razão (*lógos*), da fala (*phoné*) e do homem (*falo*), ou seja, a *metafísica da presença* é, portanto, associada a três privilégios identificados por Derrida no pensamento ocidental – o logocentrismo, o fonocentrismo e o falocentrismo – reduzidos a um só termo: *fonofalocentrismo*.

Em *A farmácia de Platão* (2005), Derrida pensa sobre a relação entre voz e escrita e chega ao conceito de *metafísica da presença* a partir do trecho final do diálogo platônico entre Sócrates e Fedro, denominado *Fedro ou Da Beleza* (2000 [s.d.], p. 120-130), em que a arte da oratória é discutida. Neste trecho, Sócrates faz uso de uma lenda egípcia a fim de sustentar seus argumentos e advertir sobre os perigos da escrita. Na lenda, o deus Toth submete suas invenções ao deus-supremo Tamuz para aprovação antes de sua apresentação ao povo egípcio. Em meio a invenções como números, geometria, astronomia e jogo de dados, os caracteres gráficos (escrita) são apresentados por último como um *phármakon* (que pode ser traduzido tanto por remédio como veneno) que “tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória” (DERRIDA, 2005, p. 121).

Tamuz rejeita o advento da escrita com o argumento de que esta invenção tornaria os homens esquecidos, já que deixariam de exercitar a memória, “depositando, com efeito, sua confiança no escrito, e do fora, graças a marcas externas, e não do dentro e graças a si mesmos, que se rememorarão das coisas” (DERRIDA, 2005, p. 49). Os homens deixariam de apoiar-se na memória e, assim, a necessidade

da absorção do conhecimento se extinguiria, já que poderiam simplesmente consultar o que está escrito e repeti-lo. Por este ponto de vista, só seria sábio aquele que fala, que exterioriza uma verdade e conhecimento interiores, uma sabedoria essencial. A escrita, por ser algo externo e secundário, não poderia ter sua veracidade atestada, já que seria apenas um registro do que foi dito por alguém que ali já não está.

Mais adiante, Sócrates complementa o argumento de Tamuz:

O maior inconveniente da escrita, parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos [escritos]: falam das coisas como se estivessem vivas, mas se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. Mais: uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto aos que o entendem como aos que podem não compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve [...] tem sempre a necessidade da ajuda de seu autor, pois não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesmo. (PLATÃO, 2000, p. 123)

A escrita teria o mesmo problema da pintura: fundada em uma ausência (da voz e do enunciador), estaria condenada, como Eco, a repetir-se por toda a eternidade. Sócrates, assim, atribui à presença a legitimidade do discurso. Somente por meio da presença a veracidade do discurso poderia ser atestada, somente a presença seria capaz de preservar fielmente o que foi dito e pensado, desfazendo qualquer ambiguidade ou mal entendido. Assim, o dizer deveria equivaler ao ser, ao pensamento, isto é, à verdade e ao *logos*.

A partir do século XX, é possível delinear um movimento histórico em que o conceito de linguagem começa a se desprender da presença, do *logos* e da *phoné*. É neste sentido que Derrida afirma que, “deixando de designar uma forma particular, derivada, auxiliar da linguagem em geral (...), o conceito de escritura começava a ultrapassar a extensão da linguagem” (DERRIDA, 2008, p. 8). Tal movimento histórico culminou no que se convencionou chamar de *virada linguística*, pois teve como marco o nascimento da linguística estrutural e da semiótica, fundadas por Ferdinand de Saussure e Charles Peirce. “Em Saussure, a ideia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em relação à realidade (resultando

da relação entre os signos) e não referencial (resultando da relação entre as palavras e as coisas)” (COMPAGNON, 1999, p. 99). Assim, a relativa autonomia da língua e a problematização do referente na relação entre linguagem e mundo colocou a linguagem como protagonista e afetou diversas áreas do conhecimento. A biologia cibernética, por exemplo, passou a ser uma ciência cada vez mais regida pelo grama, pela grafia, pela técnica. Uma ciência capaz de “desalojar de seu interior todos os conceitos metafísicos — e até mesmo os da alma, de vida, de valor, de escolha, de memória — que serviam antigamente para opor a máquina ao homem” (DERRIDA, 2008, p. 11). Já a filosofia deixou de se centrar na consciência e no sujeito para se voltar para a linguagem como objeto de investigação filosófica, originando, assim, a filosofia analítica da linguagem, “movimento filosófico que se caracteriza por considerar que a análise da linguagem – por oposição a uma análise direta da consciência ou a uma descrição empírica de um conjunto de fenômenos – consiste no método mais adequado para a reflexão filosófica” (MARQUES, 2005, p. 7). Essa corrente filosófica, por meio da análise da linguagem centralizada nas sentenças com conteúdo proposicional (que podem ser verdadeiras ou falsas), buscou dar conta do problema da relação entre significação, realidade e verdade. O que interessava naquele momento era analisar se uma sentença refere ou não e, conseqüentemente, se corresponde ou não à realidade.

Foi dentro desse contexto da virada linguística que Derrida se propôs a repensar o papel da escrita na concepção de linguagem e na formação do pensamento ocidental: “não há dúvida de que o *problema da linguagem* nunca foi apenas um problema entre outros. Mas nunca, tanto como hoje, invadira *como tal* o horizonte mundial das mais diversas pesquisas e dos discursos mais heterogêneos em intenção, método e ideologia” (DERRIDA, 2008, p. 7 – grifos do autor). O filósofo entendia que, naquele momento, apesar de haver uma espécie de transbordamento do conceito de linguagem para a escrita, que a excederia e a compreenderia, ela permanecia numa relação de dependência com o *logos* e, conseqüentemente, com a *phonè*. A linguística estruturalista de Saussure, por exemplo, embora tenha inaugurado uma certa autonomia da língua, ainda mantinha relações com a *metafísica da presença*, como podemos observar no trecho abaixo, que apresenta semelhanças com o trecho de Sócrates, citado mais acima:

Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; *a única razão de ser do segundo é representar o primeiro*; o objeto linguístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; *esta última, por si só, constitui tal objeto*. Mas a palavra escrita se mistura tão intimamente à palavra falada, da qual é a imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; terminamos por dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo. É como se acreditássemos que, para conhecer uma pessoa, melhor fosse contemplar-lhe a fotografia do que o rosto. (SAUSSURE, 2006, p. 34 – grifos meus)

Nesta passagem, Saussure define que a função da escrita não é outra senão a de representar a fala. Embora reconheça uma “mistura íntima” entre a palavra falada e a escrita, ele afirma que língua e escrita são dois sistemas distintos, ou seja, define a língua como a palavra falada, sendo a escrita um mero registro da língua, restringindo o objeto de estudo da linguística à fala. Portanto, depreende-se deste trecho que seus argumentos para tal separação se fundamentam ainda numa estrutura pautada pela presença, em que a *phonè* teria o papel principal e a escrita um papel secundário, de retrato ou espelho.

Observando essa incoerência – de concepções de linguagem que transbordam para a escrita mas que ainda mantêm uma relação hierárquica com o *logos* e a presença –, Derrida propõe uma filosofia da *Desconstrução*, que consiste em identificar, destacar e desconstruir (e, eventualmente, reconstruir, mas de outro modo) as concepções de fala e de escrita que suportam o pensamento ocidental mesmo no século XX.

Partindo de um texto inicial, e concebendo-o como um tecido, em que tramas e fios se cruzam em direções e sentidos múltiplos, a *Desconstrução* aproxima-se e afasta-se deste texto primeiro, de modo a gerar mais e mais direções e sentidos. Substitui-se a relação entre o *querer-dizer* e o *dito*, entre o *logos* e a linguagem, por um *jogo* em que os textos se interpenetram. Portanto, a *Desconstrução* não pretende destruir essa relação, mas desconstruí-la, desarticulando-a, formando novos modos de articulação.

De acordo com esta concepção da linguagem (como um jogo entre tramas que se cruzam), não é mais possível pensar em uma origem (autor, significado, *logos*). O texto passa a ser concebido como um vestígio, um rastro, “isto é, a *marca* de uma inscrição

‘arcaica’ que não se deixa apreender na oposição presença/ausência” (NASCIMENTO, 2015, p.153 – grifo do autor).

Em *Gramatologia* (2008), Derrida busca conceber um projeto de ciência do grama, da escrita (escritura). O filósofo embarca em uma desconstrução da linguística de Saussure, considerando-a como um sistema de pensamento que se mantém sob a *metafísica da presença* (já que ainda se baseia em uma dicotomia), embora a atualize dentro do contexto do estruturalismo do século XX. A metafísica da presença se mostra no conceito de signo: fruto da oposição entre um significado (conceito) e um significante (imagem acústica ou caractere gráfico).

Derrida entende que a concepção de um conceito abstrato cuja representação se manifestaria no significante é a ratificação de uma natureza secundária da escrita, ou seja, é manter a visão de que a escrita é apenas um registro da fala. De acordo com sua teoria, essa concepção é abalada pelo movimento que constitui o jogo entre escrita e linguagem, um movimento que se manifesta desde sua (não) origem, que é puro rastro, pura *différance*<sup>2</sup>. Assim, o que o jogo realiza é, em si, uma produção de *significantes de significante*, em que “a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites” (DERRIDA, 2008, p.8).

Os conceitos de rastro e *différance* surgem a partir das noções de Saussure de arbitrariedade e valor diferencial do signo. Para Derrida, a arbitrariedade do signo se dá sob a forma de rastro imotivado, porque todo signo, “enquanto inscrição gráfica, pressupõe um sistema diferencial de remissões que constituem o rastro imotivado” (NASCIMENTO, 2015, p. 152). Deste modo, o caráter arbitrário do signo implica o seu valor diferencial, formando uma só “‘unidade diferencial’, que estrategicamente ainda se pode chamar de signo, mas que se deixa igualmente deslocar pelo valor de *grama ou grafema* (do grego *gramma*, letra, escrita)” (*id.*, p.152). A arbitrariedade

2. Neologismo criado por Derrida, *différance* “imprime o valor diferencial antes mesmo que as oposições binárias se estabeleçam, pois o termo marca sua diferença para com a *différence*, esta última se guardando ainda para uma lógica opositiva. (...) *différance* é o nome rasurado em francês para indicar a origem não nominal do processo de nominação. Ela sinaliza, portanto, a *tradução* do rastro original como re-interpretação de uma origem não simples em termos de linguagem, cujo conceito se deixaria dominar de ponta a ponta pela metafísica da presença” (NASCIMENTO, 2015, p. 155-156 – grifos do autor).

do signo é explicada, assim, pela diferença. Neste sentido, a unidade do signo não dependeria somente do significante ou do significado, mas da *relação diferencial* que estabelece com os demais signos do sistema. O signo é formado por sua relação com outros signos, não tendo origem na realidade, mas derivando do próprio sistema linguístico. Ou seja, o signo não tem origem, é rastro.

Entretanto, é importante compreender que o pensamento do rastro não se opõe ao pensamento da presença, mas se distingue dele, pois opor um pensamento ao outro constituiria uma dicotomia, seria ainda operar dentro da lógica da metafísica da presença. Para exemplificar as características essenciais ao pensamento do rastro, transcrevo aqui um trecho de *Gramatologia*:

O que chamamos aqui de rasura dos conceitos deve marcar os lugares dessa meditação por vir. Por exemplo, o valor de arquia transcendental deve fazer sentir sua necessidade antes de ele próprio se deixar rasurar. O conceito de arquirastro deve fazer direito tanto a essa necessidade quanto a essa rasura. Ele é, com efeito, contraditório e inadmissível na lógica da identidade. O rastro não é somente o desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que sustentamos e de acordo com o percurso que seguimos – que a origem sequer desapareceu, que nunca foi constituída a não ser retrospectivamente por uma não origem, o rastro, transformado assim em origem da origem. Sendo assim, para arrancar o conceito de rastro do esquema clássico que o faria derivar de uma presença ou de um não rastro originário, tornando-o uma marca empírica, é preciso realmente falar de rastro originário ou arquirastro. E no entanto, sabemos que esse conceito destrói seu nome e que, se tudo começa pelo rastro, não há sobretudo rastro originário. (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 155)<sup>3</sup>

O pensamento do rastro nega qualquer origem, pois tudo é rastro, vestígio. Entretanto, não é o vestígio de uma presença que já não está presente, mas sim que *nunca* esteve presente. Portanto, não constitui uma dicotomia. O rastro é a marca mesma de uma ausência. Isso é inadmissível na lógica da identidade, própria ao pensamento da presença. Nessa lógica, se tudo é rastro do rastro,

3. Embora tenha lido este trecho também na edição brasileira de *Gramatologia* (2008, p.75), considerei mais clara a tradução feita por Evando Nascimento, por esse motivo, optei por citá-la.

significante do significante, então deveria haver ao menos um rastro originário, a que Derrida chama de arquirrastró. Mas este seria um conceito contraditório, pois “se tudo começa pelo rastro, não há sobretudo rastro originário”, ou seja, o próprio conceito de rastro impossibilita o conceito de arquirrastró e, na verdade, qualquer teleologia.

Derrida propõe, com a filosofia da desconstrução, um pensamento do rastro e uma escrita sem limites e sem origem, que não reproduza as dicotomias primordiais da metafísica da presença: uma *écriture*.

### **Clarice Lispector e a filosofia da desconstrução**

Penso que a escrita de Clarice Lispector instaura um entrelugar, entre o pensamento da presença e o pensamento do rastro, na medida em que ao mesmo tempo que busca alcançar o *é da coisa*, o que está por trás da palavra (o que constituiria uma origem), e busca revelar o abismo que há entre o que se quer dizer e o que se diz, acaba por esgarçar esses limites, produzindo uma escrita próxima àquela proposta por Derrida.

No ensaio *Literatura de vanguarda no Brasil*, apresentado em uma conferência na Universidade de Austin em 1963, Clarice expõe seu incômodo com a definição de modernismo e vanguarda como literatura ligada mais à forma do que ao conteúdo (fundo) e mais à experimentação (estética) do que à experiência (de vida). Nesse texto, a autora parece questionar uma visão formalista do modernismo e da vanguarda e também o pensamento elaborado a partir de dicotomias, a partir da oposição forma-fundo.

São palavras usadas em contraposição ou justaposição, não importa, mas significando de qualquer maneira divisão. E essa expressão “forma-fundo” sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão “corpo-alma”, “matéria-energia”, etc. Sem nunca me deter muito no assunto, eu repelia quase de instinto esse modo de, por exemplo, se ter cortado um fio de cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo compõe-se de duas metades. Ora, um fio de cabelo não tem metades, a menos que sejam feitas. (LISPECTOR, 1992, p. 121)

Como podemos ver, a autora rejeita dicotomias, assim como Derrida. Podemos, assim, estabelecer uma relação clara entre o material conceitual por trás de seu ofício, sua escrita, e a filosofia da desconstrução.

Este é seu texto mais ensaístico e demonstra como ela estava atenta ao seu tempo e às questões que envolviam seu ofício, pois escreve sobre “a questão da polaridade forma/conteúdo, a questionação de uma especificidade da vanguarda brasileira e o lugar da língua no espaço da literatura” (SOUZA, p. 91-92).

Em *A paixão segundo G.H.*, o caráter reflexivo se faz presente já na premissa: G.H. busca expressar a experiência com a barata, mas, ao fazê-lo, depara-se com a impossibilidade da expressão, ou seja, só seria possível narrar o que lhe aconteceu se o criasse ao mesmo tempo: a noção de origem – nesse caso, a experiência – se mostra inexistente, porque indizível.

*Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. [...] Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. (LISPECTOR, 2009, p. 19 – grifos meus)*

Ao rejeitar a expressão, Clarice aproxima-se mais uma vez de Derrida. Ela busca uma *reprodução*, uma grafia e não uma escrita: quer uma *inscrição*. Mas reproduzir o inexpressivo através de palavras, ou seja, expressar o inexpressivo, é um empreendimento fadado ao fracasso. Deste modo, a narrativa prossegue por uma operação bem próxima à filosofia da Desconstrução, pois, à medida que assume uma direção, em seguida contradiz-se e segue outro rumo. O texto se transforma em tecido, com fios que seguem múltiplos sentidos.

Este livro, portanto, opera por uma aproximação do inexpressivo através da expressão, do indizível e do silêncio através da linguagem, o que só é possível por meio deste empenho e de seu fracasso. Só quando falha a construção, quando se desconstrói as bases da narrativa e da linguagem, é que se pode obter a “linguagem muda das coisas”, o rastro, o inexpressivo e também a nova construção, isto é, a *écriture* e o romance novo.

Tal tarefa de fazer a construção falhar para chegar à construção que se quer, isto é, à desconstrução, ao indizível é da coisa, também está presente em *Água viva*. Nesse livro, a busca pela desconstrução e dissolução do romanesco é operada por um improviso.

Em *Água viva* a narradora quer chegar ao é da coisa por meio da palavra: “Quero apossar-me do é da coisa” (LISPECTOR, 1998, p. 9), “quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (*id.*, p. 12). Segundo Benedito Nunes, o tema central dessa narrativa “politemática, sem enredo e sem personagens” (NUNES, 1989, p. 157) seria o confronto “entre a necessidade de dizer e a experiência de ser” (*ibid.*). Essa busca pelo é da coisa se dá pelo confronto entre ser e dizer e é operada por um improviso. Insere-se no âmbito da relação entre as palavras e as coisas, passando pelo questionamento da capacidade ou incapacidade da linguagem de expressar. Interessa à narradora de *Água viva* pensar sobre os limites da linguagem, o hiato que há entre o que dizemos e o que queremos dizer e o que acontece quando fracassamos nessa busca pela palavra ideal: “Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam” (LISPECTOR, 1998, p. 37). A linguagem é encarada como um instrumento de expressão, um instrumento imperfeito, que pode *falhar* no seu empreendimento de representar ou comunicar o que quer que seja.

O que parece motivar a escrita de Clarice nesse livro é a falha da linguagem, o momento em que a linguagem não cumpre uma função representativa, para fazer emergir o não-dito. Porque é só na falha que o indizível se mostra: “através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evola” (PRADO JR., p. 25). Inscrever uma ausência não seria inscrever o rastro? Escrever escritura? Sobre esse algo que escapa, esse algo que alude ao que se evola, lemos em Clarice: “Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? [...]. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras” (LISPECTOR, 1998, p. 44). É como se ela quisesse perfurar a matéria da palavra para mostrar a massa branca de que é feita, o silêncio, o rastro.

## Considerações finais

Todos os pontos apresentados aqui, a meu ver, demonstram uma escritora atenta às questões de seu ofício, questões que vão muito além do intimismo ou da expressão de uma interioridade, promovendo uma investigação das capacidades da própria linguagem e da literatura, uma autora que questiona o fazer literário enquanto escreve literatura, usando para isso narradoras-personagens amadoras na escrita (afinal, G.H. era escultora, a narradora anônima de *Água viva* era pintora e ambas explicitam suas dificuldades com a escrita). Como se, por trás da máscara dessas narradoras, Clarice Lispector ousasse fazer as perguntas que nem todos os escritores se interessaram ou ousaram fazer.

## Referências

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1967].
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005 [1972].
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1973].
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009 [1964].
- LISPECTOR, Clarice. Sobre o conceito de vanguarda. In: *Remate de Males*, Campinas, n. 12: 117-29, 1992.
- MARQUES, Edgar. *Wittgenstein e o Tractatus*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. In: *Remate de Males*, Campinas, n. 9: 63-70, 1989.
- PLATÃO. *Fedro ou Da Beleza*. Lisboa: Guimarães, 2000.

- PRADO JR., Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de Males*, Campinas, n.9: 21-29, 1989.
- SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector - Figuras da escrita*. Minho: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos - Coleção Poliedro, 2000.

## O conto “Amor” e os reflexos dos feminismos na obra de Clarice Lispector

Renato Kerly Marques Silva (UFSC)<sup>1</sup>

### Introdução

A crítica literária produzida sobre a obra de Clarice Lispector, no século XX, foi influenciada pela leitura que dava centralidade ao diálogo entre a obra da escritora e a filosofia existencialista. Dentre alguns desses trabalhos, o estudo produzido por Benedito Nunes (1969) resultou em uma análise significativa que observava a obra de Lispector a partir do referencial teórico de filósofos como Heidegger, Kierkegaard e Sartre, dentre outros. A identificação do diálogo com a Filosofia Existencialista proposta por Benedito Nunes, e a influência dessa corrente filosófica na academia brasileira, na segunda metade do século XX, orientaram muitas das abordagens produzidas sobre a literatura de Lispector e parecem ter colaborado para que a obra da escritora fosse vista como afastada de uma crítica social.

A partir da década de 1990, com a ampliação da discussão sobre a Crítica Feminista e os Estudos de Gênero nos espaços acadêmicos brasileiros, pesquisadoras e pesquisadores têm relido a obra de Lispector e destacado seus questionamentos sobre os problemas sociais, sobretudo no que diz respeito às condições de vida das mulheres nos relacionamentos familiares e no mercado de trabalho. Tais trabalhos orientam-se pela compreensão de que “o texto jamais pode ser analisado desconsiderando completamente as suas incursões políticas, econômicas, sociais e culturais, visto que ele é produto direto de representação de uma determinada conjuntura” (BUENO, SANTANA, 2017, p. 357).

O processo de revisão/ampliação da crítica à obra de Lispector encontra semelhança na análise que foi produzida por Brito Broca sobre Machado de Assis na década de 1950: “Porque o escritor não sabia atirar o chapéu para o ar, erguer freneticamente os braços e dar vivas na rua acusavam-no de indiferente à nossa realidade

1. Graduado em Letras (UFMA), Mestre em Ciências Sociais (UFMA), Doutorado em Literatura (UFSC).

social” (BROCA apud BARBOSA, 2004, p. 21). Nesse sentido, o fato de Clarice não ter se associado ao feminismo parece ter corroborado com leituras de seus textos que ignoraram a crítica à situação da mulher. Dessa maneira, a abordagem crítica acabou se dispersando entre as várias possibilidades de leitura do texto literário, ignorando alguns aspectos importantes da obra.

A partir da publicação de *A hora da estrela* (1977), essa crítica social tornou-se mais evidente. A apresentação de uma personagem nordestina de uma classe social que fugia do foco central de Lispector, mais especificamente as mulheres da classe média carioca, escancara a crítica social que pode ser identificada em diversos textos da escritora, principalmente quando abordados a partir da perspectiva dos Estudos de Gênero (ROSENBAUM, 2002)<sup>2</sup>. Como resultado dessa identificação, as críticas sobre a obra de Lispector passaram a dedicar-se a compreender as estratégias mobilizadas pela escritora direcionadas à discussão de problemas sociais. Além disso, tem-se observado que a crítica das relações sociais que regulamentavam a vida das mulheres extrapolaram a produção literária e podem também ser observadas no trabalho jornalístico da autora (NUNES, 2019).

Apesar de associar a escrita de Clarice à Crítica Feminista, é importante ressaltar que a escritora nunca se vinculou ao Movimento Feminista. Este só ganhou força no Brasil na década de 1980, com o retorno de muitas mulheres exiladas durante a Ditadura Militar. Ainda assim, é interessante analisar o relato de Nadia Gotlib sobre a relação de Lispector com o Movimento Feminista:

Clarice não se declarou explicitamente feminista e fez até algumas críticas ao movimento no que se referia à burocracia. No entanto, o olhar dela registra os padrões de comportamento redutores de uma sociedade machista e patriarcal, [...] Não é gratuito o fato de que as personagens femininas, de repente, se encontram num outro mundo, não domesticado, selvagem, em que podem experimentar livremente a reinvenção de si mesmas (GOTLIB apud MODELLI, 2017).

2. Sobre a produção literária de Clarice Lispector com forte apelo aos problemas sociais brasileiros, deve-se destacar a crônica *Mineirinho* (1967), texto que discute a violência do assassinato de um homem com treze tiros, o qual ressoa incômoda atualidade com casos de violência contemporânea.

A vinculação de escritoras ao feminismo sempre foi cercada por muitas cobranças e ataques de diversas frentes de diferentes posições políticas. É possível que Clarice Lispector tentasse escapar das constantes acusações que eram dirigidas às feministas, cujas críticas poderiam desviar o foco da escritora da atividade literária, ou orientar uma leitura de sua obra que acabasse por colocá-la à margem do cenário literário da década de 1970, momento que Lispector conquistou significativa consagração.

Considerando que a obra de Clarice descreve essa sociedade machista, justamente por estar inserida nas redes de relações existentes entre homens e mulheres, seu texto, a partir de suas personagens, registra as inquietações e os problemas enfrentados pelas mulheres. Neste trabalho, destaca-se que a preocupação de Clarice com a temática feminista pode ser observada desde seus primeiros textos publicados. Nesse sentido, propõe-se uma leitura do conto “Amor” (1952), que aborda os questionamentos sobre as perspectivas de vida de mulheres que ocupavam a função de esposas e donas de casa, e que compunham a classe média do Rio de Janeiro da década de 1950.

A partir do conceito de Sublime Feminino elaborado por Barbara Freeman (1995), identifica-se o texto literário escrito por mulheres como uma lente que permite observar as formas de opressão a que as mulheres estão submetidas. A partir desse conceito, é possível identificar, no conto de Lispector, passagens que denunciam as barreiras que as mulheres enfrentavam, sobretudo, em função dos limites impostos pelo casamento e pelas relações de trabalho possíveis.

## **Amor, o conto**

O registro das publicações de Clarice apresenta um contínuo trabalho de escrita cercado pelas ocupações domésticas, pela criação dos filhos, e envolvimento com atividades como o jornalismo e a tradução. Entre 1944 e 1960, ela casou-se, morou em diferentes países, teve dois filhos, separou-se, e ainda publicou cinco livros: *Perto do coração selvagem* (1944), *O lustre* (1946), *Alguns contos* (1952), *A maçã no escuro* (1956) e *Laços de família* (1960). Durante esse período, ela ainda colaborou com alguns jornais.

O conto “Amor” aparece pela primeira vez em 1952, quando Clarice Lispector publicou a obra *Alguns Contos*, editado pelo Ministério

da Educação e Saúde. O livro era composto por seis contos: “Amor”, “Começos de uma fortuna”, “Uma galinha”, “Mistério em São Cristovão”, “O jantar” e “Os laços de família”. Essa é a primeira vez que a escritora reúne seus contos em formato de livro, pois antes eles circularam apenas em jornais. Em 1960, esses seis contos, junto com outros sete, compuseram *Laços de família*, primeiro trabalho considerado um sucesso de vendas da escritora. Em *Alguns contos*, tem-se uma amostra do que Fascina e Martha (2015) chamaram de “epifania pelos detalhes do cotidiano”, quando as donas de casa descritas nesses contos experimentam momentos de angústia e compreensão sobre suas vidas a partir de situações banais em suas rotinas.

Nunes (2019) registra que, em 1952, Clarice estava sob as influências das leituras que havia feito durante sua passagem pela França, Inglaterra, Itália e Suíça, acompanhando o marido, o diplomata brasileiro Maury Gurgel Valente. Essa influência fica mais evidente quando acompanhamos as publicações de Clarice para o jornal *O Comício*, no qual ela publicava a coluna “Entre Mulheres”, assinando-a sob o pseudônimo de Tereza Quadros. Nesse jornal, Clarice publicou textos de Katherine Mansfield, Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir, dando atenção à dificuldade de formação intelectual que as mulheres enfrentavam, ou à dificuldade de acesso ao mercado de trabalho, no caso das mulheres brancas de classe média. Além disso, ao publicar uma passagem de *O segundo sexo*, Lispector reproduzia uma visão sobre as limitadas perspectivas de uma dona de casa em relação ao matrimônio e sobre os efeitos da velhice sobre as mulheres. Ao analisarmos a coluna publicada por Lispector, parece evidente a preocupação com as pautas que orientavam a reflexão de personagens que se tornaram importantes símbolos do feminismo europeu na primeira metade do século XX, como Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir.

É importante destacar que os problemas discutidos pela coluna “Entre Mulheres” são refletidos no conto em destaque. O conto registra um dia da vida de Ana, mulher branca, da classe média carioca, moradora de uma área nobre da cidade, casada, mãe e dona de casa, cujas funções diárias giram em torno da manutenção da casa e do cuidado com o marido e com os filhos. Os móveis empoeirados, o fogão enguiçado, que dava estouros, as cortinas que ela cortara, compõem o cenário em que Ana cumpre suas obrigações.

Como destaca Zanella (2007), Ana é uma mulher dedicada exclusivamente à sua função de mãe. Até que um dia, ao voltar das

compras para o jantar no fim de tarde, ela vê um cego que masca chicletes. “A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego” (LISPECTOR, 1998, p. 21)<sup>3</sup>. A contemplação da cena começa a ganhar a atenção da personagem:

Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não se vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento de 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 (LISPECTOR, 1998, p. 21).

A partir desse encontro, a personagem vive uma experiência de instabilidade que a leva a pensar sobre os investimentos que havia feito para a construção de sua família, a vida que construíra e as possibilidades das quais ela havia desistido para se dedicar ao casamento. Assombrada pela reflexão sobre como teria sido a sua vida caso ela não tivesse se tornado dona de casa, e o que seria da vida dela se abandonasse o mundo que havia construído, Ana passa por momentos de sofrimento, que chegam à náusea (NUNES, 1969).

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: 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. Assim ela o quisera e escolheira (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Após lermos essa passagem, o primeiro elemento que ganha destaque é a identificação de uma aproximação à ideia de Simone de Beauvoir de que não se nasce mulher. Para Ana, o “destino de mulher” é um ponto que foi atingido após ela percorrer diferentes

3. As passagens do conto citadas no corpo do texto foram retiradas de LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

caminhos. No caso da personagem, esses caminhos eram tortos e foi como quem chega em um local inesperado que Ana chegou a tal destino. Uma outra surpresa foi perceber que ela cabia nele como “se o tivesse inventado”.

A primeira frase da citação lança luz sobre o processo de construção social em torno da figura da mulher, e expõe a influência da leitura de *O segundo sexo* (1949) na produção literária de Lispector. Além disso, a passagem faz lembrar a discussão proposta por Judith Butler (2003) sobre a compreensão de Simone de Beauvoir a respeito do processo de construção do gênero. Ao refletir sobre a famosa frase de Beauvoir: “A gente não nasce mulher, torna-se mulher”, Butler identifica que o conceito de gênero que se compreende do texto de Beauvoir é o de gênero “construído”. Para a autora, “Beauvoir diz claramente que a gente ‘se torna mulher’, mas sempre sobre uma compulsão cultural de fazê-lo. E tal compulsão claramente não vem do ‘sexo’” (BUTLER, 2003, p. 27). Ou seja, ser mulher não é algo natural. À sua maneira, Lispector reproduz essa ideia ao descrever que há uma ampla gama de possibilidades de construção de um sujeito. Os “caminhos tortos” percorridos poderiam levar a diversos destinos possíveis, alguns socialmente aceitos, como o destino de dona de casa com marido e filhos, outros, nem tanto, como o caminho de “felicidade insuportável” que a personagem experimentava antes de encontrar o seu “destino de mulher”.

A aparente segurança com que Ana registra ao afirmar que casara com um homem verdadeiro e que tivera filhos verdadeiros, indica essas ações como itens de uma lista das atividades que deveriam ser executadas para que ela continuasse encaixada nesse “destino”. Em oposição, alguns elementos deveriam ser suprimidos para que as funções de mulher fossem executadas dentro dos limites permitidos. A exclusão da felicidade é o que denuncia que o destino a ser atingido apresentava escolhas difíceis de serem tomadas.

A vida vivida sem felicidade aparece como sinônimo de uma vida saudável, que se opõe à vida da personagem anterior ao casamento. Nesse cenário, a vida de casada com marido e filhos é a representação de uma experiência considerada saudável de “um destino de mulher”. No texto, não conseguimos entender como era a vida de Ana antes do casamento, apenas ficamos sabendo que era uma vida em que havia uma “felicidade insuportável”: depois de casada, ela passa a considerar essa “felicidade” como uma “exaltação perturbada”. O

registro de que Ana e tantos outros abriram mão da felicidade para viverem uma vida de adultos, leva a pensar nos caminhos que a personagem abriu mão para se dedicar à vida de dona de casa, para se encaixar nesse papel.

O incômodo de Ana pode estar relacionado à percepção de como ela vivia. Embora o casamento pudesse significar alguma segurança para a vida das mulheres, o espaço ocupado pela mulher-dona-de-casa era reduzido a poucas oportunidades de atuação, com um roteiro repetitivo e exaustivo de tarefas.

Após o encontro com o cego, Ana passou o fim da tarde e o começo da noite descobrindo um mundo que ela havia esquecido que existia. Um mundo em que homens e crianças passavam fome, uma situação que cobrava a ação da personagem, que estava presa às obrigações de dona de casa. O desfecho da história descreve um retorno à rotina que a personagem pensou em romper. Após assustar-se com um barulho na cozinha, Ana é conduzida pelo marido a um momento anterior à visão do cego que mascava chicletes. “É hora de dormir, disse ele, é tarde” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Com essa ordem, o marido reestabelece a norma. Submetendo a esposa aos seus comandos, o marido interdita o desejo de mudança que Ana experimentara durante parte do dia. Ele acaba por conduzi-la a um momento da vida em que, como quem precisa se convencer, a personagem repete que “quisera e escolhera” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Apesar das dificuldades de estabelecer paralelos entre a vida da personagem Ana com a vida da própria Clarice Lispector, é possível perceber algumas relações entre as inquietações de Ana e os possíveis questionamentos que rondavam a escritora, que se separou do marido em 1959. Em vários momentos, Clarice registra os problemas que a vida de casada impunha ao seu trabalho como escritora. Por passar longos períodos fora do país, ela tinha dificuldade de acompanhar o lançamento de seus livros e de participar das atividades culturais realizadas no Rio de Janeiro.

A busca pelo sucesso literário parece ter contribuído para que Clarice voltasse para o Rio de Janeiro e enfrentasse algumas dificuldades para sobreviver, como uma mulher divorciada no Rio de Janeiro de 1960. Embora contasse com o trabalho de escritora, jornalista e tradutora para garantir os recursos necessários para viver, ainda enfrentava dificuldades financeiras que a levaram a realizar muitos trabalhos ao mesmo tempo. Além das muitas atividades

realizadas, ela ainda enfrentava as dificuldades para receber o pagamento. Olga Borelli (1981) registra que

Ao serem publicados seus livros em outros países, recebia um pequeno adiantamento, mas nunca mais ouvia falar em direitos autorais. Sequer lhe prestavam contas. Mesmo no Brasil, algumas edições foram ao mercado sem o seu conhecimento e consequente pagamento de direitos – além dos contos incluídos em antologias, ou em obras didáticas, ou reproduzidas em apostilas, tudo sem lhe render o menor centavo (BORELLI, 1981, p. 45).

Entre as dificuldades financeiras enfrentadas por Lispector após a separação e os caminhos que levaram Ana a se encaixar no destino de mulher casada que ela escolhera, escritora e personagem parecem unidas pelas limitações que enfrentaram. No casamento, ocorre a limitação das realizações das atividades intelectuais; fora do casamento, há a desigualdade das relações de trabalho. Independentemente da posição que a mulher pudesse ocupar, um conjunto de regras sociais estabeleciam continuamente os limites em que elas poderiam viver e garantiam os privilégios na divisão social do trabalho entre homens e mulheres.

## **O Sublime Feminino**

O Sublime é um conceito que acompanha a Crítica Literária há muito tempo. Longino, no século I d.C., já analisava as características do texto literário que produziam a sensação do sublime. Primeiramente, restrito aos aspectos retóricos do texto literário, o conceito ficou adormecido por alguns séculos até a chegada do século XVIII, momento em que o sublime se destaca como categoria estética analisada por Edmund Burke e Immanuel Kant. Esses filósofos tentavam compreender a emoção que ultrapassa a experiência do contato com o belo, transcendendo-o. Para Kant, o sublime é marcado pela impossibilidade de mediação através da escrita e não pode ser descrito em sua totalidade. Por esse motivo, “o conceito de sublime não é apresentável, pois mostra justamente a incapacidade de apresentação através de formas” (KAMITA, 2016, p. 115).

Diante dos objetivos da discussão proposta neste trabalho, o conceito de Sublime Feminino se apresenta como ferramenta para

leitura do conto. Nesse sentido, o texto literário registra a experiência de uma personagem que reflete os problemas vividos por muitas mulheres, sobretudo no que diz respeito à interdição em várias dimensões da vida social. A partir do conto “Amor”, podemos identificar elementos que sustentam os discursos das assimetrias de gênero (FREEMAN, 1995) como por exemplo a divisão social do trabalho que estabelece as fronteiras que limitam as atividades das mulheres como restritas ao ambiente doméstico e subordinadas à figura do marido. Dessa forma, o conto retoma componentes históricos e sociais que corroboram discursos que oprimem as mulheres, indicando como elas devem se portar, que caminhos podem seguir, ou onde podem chegar.

No final do século XX, quando Barbara Freeman publicou *The Feminine Sublime* (1995), a autora se dedicou a analisar os trabalhos que foram produzidos sobre o Sublime, e percebeu que os mesmos construíram uma reflexão que excluía a experiência das mulheres. Diante dessa constatação, ela propõe a necessidade de repensar o conceito de Sublime, partindo da crítica às obras produzidas por Longino, Burke, Kant, entre outros. Para Freeman (1995, p. 2), “O sublime feminino não é uma estratégia discursiva, uma técnica ou um estilo literário que a escritora inventa, mas sim uma crise em relação à linguagem e à representação que um determinado sujeito sofre”<sup>4</sup>. Freeman (1995) registra que com isso ela não quer naturalizar uma essência feminina, mas deseja recuperar os elementos históricos que excluíram as mulheres da atividade literária. Em certos termos, ela se aproxima da discussão proposta por Hélène Cixous, quando elabora o conceito de *écriture féminine*. Para Cixous (2017), a *écriture féminine* se apresenta como uma estratégia para inserir a experiência de mulheres na literatura, local de onde elas foram excluídas. Cixous também reconhece a influência histórica da exclusão e opressão de mulheres na literatura, e registra que essa influência não pode ser ignorada. Ela deve ser considerada como um elemento que estabeleceu uma confusão entre o biológico e o

4. O texto citado foi traduzido para o português por Maria Isabel Castro Lima, em livro ainda não publicado. Texto original: “The feminine sublime is not a discursive strategy, technique, or literary style the female writer invents, but rather a crisis in relation to language and representation that a certain subject undergoes”.

cultural, naturalizando distinções e construindo ficções em torno de marcadores que foram associados ao masculino ou ao feminino.

Nesse possível diálogo com as ideias de Cixous, Freeman destaca que o Sublime foi produzido como uma alegoria patriarcal que naturalizou uma imagem da mulher, que acabou por tornar-se a base para a ideia de mulher como sujeito universal, ignorando as múltiplas possibilidades de ser mulher em diferentes momentos históricos e contextos sociais.

Para Freeman (1995), o Sublime Feminino pode ser identificado na crítica às limitações sociais impostas às mulheres, denunciadas pela literatura produzida após o século XVIII. Esse conceito considera o caráter político da escrita de autoria feminina e, em vez de se dedicar à análise estética do texto, destaca as dimensões políticas e éticas da literatura escrita por mulheres. O Sublime Feminino expõe as condições de vida das mulheres como regidas por normas socialmente construídas e identificadas à resistência das escritoras à ordem patriarcal. A partir da literatura escrita por mulheres, é possível identificar fraturas no discurso que naturalizam as relações de poder entre homens e mulheres. A necessidade de Ana convencer-se de que vivia a melhor vida possível, a vida que ela quisera e escolhera, é uma dessas brechas, que fazem um contraponto a um idealizado papel de mãe e dona de casa.

O posicionamento crítico do sublime feminista destaca o descompasso da afirmação de que a arte se eleva acima de questões de gênero, raciais e de outras identidades socialmente marcadas, pois na prática essas ausências ou sub-representações se fazem sentir no contexto paradigmático (KAMITA, 2016, p. 114).

Com isso, o conceito de Sublime Feminino reconhece que a ausência de escritoras reflete a forma como a literatura constituiu-se como um espaço dominado por homens, brancos, vinculados a uma elite econômica, que atuam na conservação de uma organização social em que estes desfrutam de muitos privilégios. Para manter tais vantagens, segmentos da população precisam ser excluídos de posições de poder ou de reconhecimento social. Nesse caso, as mulheres têm composto um dos grupos cujo modo de vida passa a ser regulamentado por uma produção literária que confirma as limitações sociais construídas historicamente, e que acabam por reforçá-las ao limitarem e desacreditarem o trabalho literário produzido por escritoras.

A partir dessa perspectiva, a denúncia presente na situação das mulheres representadas por Ana é ampliada e pode ser percebida com mais facilidade no texto. Entretanto, a narrativa não pode ser reduzida apenas às perspectivas política e ética do conto. A cena do cotidiano que desperta a consciência de Ana, a visão de um cego que masca chicles, também desperta uma emoção que se aproxima da experiência estética do Sublime descrito pelos filósofos do século XVIII. Durante os momentos em que passa entre as árvores do Jardim Botânico, a personagem entra em contato com os elementos que prenunciam o contato com o Sublime. A relação com a natureza, a vertigem, e a percepção de elementos que extrapolam as dimensões esperadas associam a narrativa de Lispector às leituras propostas pelos filósofos do século XVIII.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sono pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais (LISPECTOR, 1998, p. 24).

A visão do cego desperta os sentidos de Ana e, nesse processo de despertar, ela começa a perceber a vida de forma ampliada. Os ruídos, os cheiros e a penumbra que começavam a envolver o jardim, no fim da tarde, levam-na a identificar pequenas ações que moviam o mundo, a vida que ocorria escondida entre as folhas do jardim. Essa vida silenciosa atrai a personagem: “Como a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Novamente, esse movimento de atração e repulsa aumenta a perturbação da personagem, levando-a à experiência de incompreensão que caracteriza o sublime. A ampliação de sua percepção deixa-a perceber que

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 (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Tomada pela consciência de toda a vida que a cercava, se estabelece o confronto entre a vida que Ana levava e a vida que ela poderia

levar “se seguisse o chamado do cego?” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Se a vida de casada lhe trouxera a calma que ela buscara, alguns pontos da narrativa permitem observar que a calma conquistada não era suficiente, ou pelo menos, a percepção de um mundo maior que o lar a atraía tanto ou mais que a preservação do mundo em que ela vivia:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito para que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca (LISPECTOR, 1998, p. 23).

A compreensão de um mundo maior que o lar que ela havia construído e o desejo de conhecê-lo expõe a fragilidade do lar que havia sido construído sob a segurança das roupas “feitas para serem usadas”, ou dos filmes que podiam ser escolhidos pelo jornal. Essa vida alinhavada diariamente, para ter a aparência de estável, apresenta-se frágil a ponto de explodir com a visão de um cego que masca chicles.

A atração e a rejeição à vida de Ana se condensam na imagem de “uma vida cheia de náusea doce, até a boca”. A compreensão da fragilidade e da ficção que era aquela vida lembram a ficção em torno da mãe e dona de casa dedicada exclusivamente à satisfação das necessidades de uma família, que ao desempenhar tal atividade, deveria sentir-se completamente satisfeita. A aparente alegria do lar poderia ser lida como um disfarce que escondia a náusea que envolvia toda aquela vida. Embora doce, a náusea registra uma entrega sem contrapartida ao encarar os filhos que cresciam e “exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos” (LISPECTOR, 1998, p. 19). A personagem percebe que a falta de perspectiva de sua vida e a independência dos filhos indicavam que sua atividade como mãe estaria chegando a um limite e, possivelmente, sua rotina de trabalho se tornaria mais restrita, e ainda mais repetitiva.

A realização da extensa lista de atividades da rotina de Ana impedia que ela tivesse tempo para questionar sobre a vida que levava. Os dias da personagem seguiam com a realização de intermináveis tarefas que deveriam ser reiniciadas todos os dias, a partir do

momento em que ela “Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos” (LISPECTOR, 1998, p. 21), exigindo a presença constante de Ana dentro de casa. Tal rotina alienante é quebrada com a visão do cego e com o reencontro de um mundo maior, do qual ela havia se afastado. À visão desse mundo, que estava encoberto, Ana vacila diante do desejo de seguir os “caminhos tortos” que costumava seguir antes do casamento. A identificação dessa experiência aproxima-a da sensação de despertar da morte descrita por Adrienne Rich (2017), e indica a possibilidade de leitura da obra de Clarice Lispector como inserida no contexto da Crítica Feminista produzida por mulheres durante o século XX.

A quebra na rotina permite ver a limitação da vida, a náusea doce que a cerca, mas diante desse despertar desorientador, não há espaço para inserir um movimento de rompimento da personagem, a vertigem e a náusea parecem imobilizá-la. Apesar do despertar, a possibilidade que se apresenta para Ana é aceitar as normas que ela conhece e obedecer à ordem do marido: “É hora de dormir”.

### **Considerações Finais**

As leituras críticas produzidas sobre a obra de Clarice têm extrapolado as abordagens intimistas e existencialistas que ajudaram a popularizar os textos da escritora. Diante de um cenário em que a obra de Lispector é fonte para a realização de muitos estudos, a leitura de seus textos a partir da perspectiva da Crítica Feminista e dos Estudos de Gênero se apresenta como uma forma de identificar a presença de aspectos políticos e éticos no texto da escritora. Esses aspectos corroboram a crítica em torno das assimetrias de poder que ainda limitam a vida de muitas mulheres, impedindo-as de ocuparem espaços ainda restritos a homens.

Durante a descrição da rotina alienante de Ana, podemos perceber que o instante epifânico gera fraturas, momentos em que a personagem identifica as limitações de sua vida. Essas brechas registram momentos de consciência da personagem sobre seu processo de construção pessoal, a partir dos diversos caminhos que trilhou ao longo da vida. Ao compreender as escolhas que realizou, Ana pode experimentar a possibilidade de reinvenção de si mesma, embora esta seja interdita pela ordem do marido. A consciência

momentânea é acompanhada da compreensão da possibilidade de seguir uma vida diferente da que a personagem escolhera.

Para concluir, podemos identificar, no texto, o Sublime Feminino a partir das passagens que expressam o incômodo da personagem com sua rotina. Os elementos que impedem Ana de viver de forma diferente denunciam as normas sociais que regulam a vida da personagem. A atração e a repulsa por uma nova vida levam Ana ao reencontro de partes suas que ela havia reprimido para viver a vida de uma mulher casada, que, embora fosse a vida que ela desejara, era uma vida que deveria ser vivida sem felicidade, como deveria ser uma vida de adulto.

## Referências

- BARBOSA, Francisco de Assis. Um Dom Quixote das letras. In: *A vida literária no Brasil – 1900*. 5.ed. Editora José Olympio: Rio de Janeiro, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: Fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981
- BUENO, Jaime F.; SANTANA, Ramon F. O enfoque feminista de Virginia Woolf e Clarice Lispector: relações possíveis. In: *Bagoas*. v. 11, n. 16, p. 352-375, jul. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/12525/0>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CIXOUS, Hélène. O riso da medusa. In: *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.
- FASCINA, Diego M.; MARTHA, Alice Áurea P. A recepção crítica de Clarice Lispector: momentos decisivos. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. v. 11, n. 1, p. 92-109, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/4976>. Acesso em: 11 abr. 2020.
- FREEMAN, Barbara C. *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1995.

- Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2199n7mq/>. Acesso em: 04 set. 2019.
- KAMITA, Rosana Cássia. Mulheres e Literatura: sob a perspectiva do sublime. In: *Cadernos de Literatura Comparada*. n. 35, p. 103-117, dez. 2016. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/384>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 19-29, 1998.
- LONGINO, Dionísio. *Do Sublime*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/38162>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- MODELLI, Laís. *Clarice Lispector: mais de 40 anos após morte, a escritora desperta mais questões do que quando viva*. BBC Brasil. São Paulo. 11 de dez. de 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-42313869>. Acesso em: 15 de jan. De 2020.
- NUNES, Aparecida Maria. Falas entrecruzadas, o viés feminista na produção midiática de Clarice Lispector. In: *Caderno Espaço Feminino*. v. 32, n. 1, p. 149-174, jan./jun. 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/50668>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-vi-são. In: *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.
- ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do livro, 1985.
- ZANELLO, Valeska. O amor (e a mulher): uma conversa (im)possível entre Clarice Lispector e Sartre. In: *Revista Estudos Feministas*. v. 15, n. 3, p. 531-539, set./dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/SO104-026X2007000300002>. Acesso em: 11 abr. 2020.

## Considerações sobre as personagens femininas em *A mulher e os espelhos*, de João do Rio

Sabrina Ferraz Fraccari (UFMS)<sup>1</sup>

### Considerações iniciais

As últimas décadas do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX concentraram uma série de modificações no contexto social brasileiro. A fim de assinalar eventos históricos norteadores, a proclamação da República, em 1889, pode ser apontada como o início de todo um processo de transição pelo qual passou o Brasil, tanto no aspecto político quanto no econômico e cultural. A queda da monarquia deu lugar ao sistema republicano, o sistema capitalista alcançou expansão e consolidação e, no campo cultural, as artes e costumes brasileiros passaram a receber influência ainda mais explícita da Europa, especialmente a partir da chamada *Belle Époque* tropical, nas primeiras décadas do século XX, tendo como palco principal a cidade do Rio de Janeiro, então capital republicana.

A influência europeia fez-se sentir inclusive nos pressupostos de base da proclamação da República, pautada nos ideais de progresso e disciplina, cujo objetivo principal era o de “civilizar’ o espaço urbano, fosse no aspecto físico e funcional da cidade, fosse no ideológico, através da restrição às manifestações populares, e controle da atmosfera de crescente permissividade moral” (ARAÚJO, 1993, p. 30). A família tornou-se, neste contexto, o meio mais concreto de controle dos diversos atores sociais, atuando de modo repressivo tanto sobre seus membros constitutivos, quanto sobre a sociedade, estabelecendo certos padrões de comportamento a serem cumpridos. Dentro da família, a figura da mulher destaca-se, pois sobre elas “recaía uma forte carga de pressões acerca do comportamento pessoal e familiar desejado, que lhes garantissem apropriada inserção na nova ordem, considerando-se que delas dependeria, em grande escala, a consecução dos novos propósitos” (SOIHET, 2017, p. 362).

1. Mestranda em Letras na Universidade Federal de Santa Maria (UFMS). Graduada em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Bolsista CAPES. E-mail: ferrazsabrina13@gmail.com

O espaço ocupado pela mulher era o espaço da casa, atuando no zelo e proteção da família, sempre submissa à figura do marido, responsável por prover o sustento do lar. A maternidade era a sua grande transformação e a principal contribuição que dava à sociedade, pois garantia a continuidade da família. A mesma maternidade, no entanto, também acabava por prender ainda mais a mulher, restringindo sua atuação somente ao espaço doméstico. Entretanto, em virtude das modificações pelas quais passou o Brasil no período entre séculos – passagem do século XIX para o XX – percebe-se uma certa perturbação da ordem de regulação imposta à atuação feminina.

Em virtude do intenso processo de urbanização e também do rápido desenvolvimento socioeconômico, ocorrido especialmente na cidade do Rio de Janeiro, as mulheres acabaram tendo sua posição social modificada. As mulheres da elite, devido às influências da *Belle Époque* europeia, principalmente com relação aos costumes, passaram a ocupar o centro dos salões da alta sociedade, promovendo festas e eventos que agitavam as noites cariocas. As mulheres de classes economicamente mais baixas adentraram ao mercado de trabalho e, com isso, ressignificaram seu papel junto ao núcleo familiar, bem como seus espaços de atuação. Entretanto, apesar de ocuparem novos espaços, as mulheres, sobretudo as pobres, acabaram expostas à outra ordem de dominação: a do capital, pois precisaram ocupar postos de trabalho com baixa remuneração e muitas horas de serviço a serem cumpridas.

A literatura de João do Rio, jornalista e literato carioca que viveu o período entre séculos, é palco privilegiado no qual podemos perceber as alterações que ocorreram tanto nos papéis quanto nos comportamentos atribuídos às mulheres durante a *Belle Époque* tropical. A fim de delimitar o objeto de análise deste estudo, optou-se pelo livro de contos *A mulher e os espelhos*, publicado originalmente em 1919, o qual apresenta como tema central a história de mulheres, sejam pertencentes à elite ou às classes trabalhadoras, que são interpretadas a partir de um viés masculino, que tem a intenção de defini-las sempre com base em seus próprios princípios. Assim sendo, o objetivo deste trabalho consiste em apresentar e discutir os olhares que caracterizam as personagens femininas retratadas por João do Rio nos contos “Créssida” e “A fada das pérolas”, do livro *A mulher e os espelhos*. A opção por estes contos se deve, em primeiro lugar,

à extensão do texto, que necessita ser um tanto breve, e também pelo fato de neles encontrarmos dois arquétipos comuns atribuídos às personagens femininas na obra de João do Rio, a Divindade ou a Sereia, como veremos a seguir.

### **A Mulher como arquétipo**

O conto “Carta-oferta”, que abre o livro *A mulher e os espelhos* e funciona também como uma espécie de prefácio, apresenta uma reflexão acerca da Mulher – grafada com a inicial maiúscula –, elencada junto às divindades criadas pelo homem – como marca do masculino:

Da banalidade da vida vieram decerto os símbolos divinos também limitados. Junte você todas as religiões, aglomere deuses e semi-deuses da Europa, da Ásia, da África, da América, da Oceania e afinal todos eles não exprimirão mais que meia dúzia de cousas que o homem teme, deseja ou venera porque não compreendeu ainda [...]. Ora, entre as divindades que o homem teme por não compreender ou enaltece pelo mesmo amargo motivo está desde o começo da reflexão, a Mulher. Sim. A Mulher! Um escritor espanhol observava que quando dizemos homem, dizemos humanidade e quando pensamos na mulher, pensamos da exceção (RIO, 1990, p. 15).

A opção por elencar a mulher junto às divindades advém menos da necessidade de oferecer a ela louvores e devoções do que do fato de ser ela incompreendida pelos homens, verdadeiros responsáveis pela criação dos deuses. Em virtude disso, o homem atribui à mulher diferentes sentidos, a fim de encontrar entre estes um que seja capaz de explicar esta figura envolta em tanto mistério.

Além de divindade, prossegue o narrador, a mulher foi tomada como motivo para guerras, tal qual Helena, raptada por Alexandre Páris, dando origem à Guerra de Troia, na *Íliada*, de Homero, ou os cretenses, que roubaram Europa em represália aos fenícios. Desta forma, nos diz o narrador de “Carta-oferta”, “também a arte universal vive da espantada admiração do homem em torno da mulher. Apenas, uns temem-na como a Sereia, outros admiram-na como Divindade” (RIO, 1990, p. 15). Desta forma, são estabelecidos os dois principais arquétipos explorados ao longo dos contos: a Divindade, ou seja, personagens que guardam certo tom maternal, como Joana, do conto *A fada das pérolas*, que veremos a seguir, ou a Sereia,

sedutoras capazes de levar à perdição todos a sua volta, como por exemplo a personagem Zulmira Sales, personagem de Créssida, que faz telefonemas aos homens que admira, seduzindo-os com a voz.

A Sereia, enquanto símbolo da perdição, é amplamente desenvolvida pelo narrador, que aponta o aspecto mítico guardado por tal figura. O famoso episódio da *Odisseia*, também de Homero, no qual Odisseu, temendo ser enfeitado pelo canto das sereias, mandou que seus tripulantes tapassem os ouvidos e amarrou-se ao mastro do navio também é lembrado. O arquétipo da Sereia, desta forma, é o que melhor representaria as mulheres, uma vez que as sereias “son seductoras y ambiguas, porque no pueden satisfacer las pasiones que suscitan, ligando a su función erótica la funeraria” (RODRÍGUEZ PEINADO, 2009, p.52). Os homens, por sua vez, estariam destinados a, mesmo sendo prudentes como Odisseu, acabarem dominados e atirados para fora da nau: “Ele está preso. A prudência de Odisseu parece inútil. Não há homem na terra que um momento não se deixe dominar. E não é Vênus tentadora, é a Sereia que impera e impera arrasadoramente, cantando para o naufrágio das vidas” (RIO, 1990, p. 16). A menção à Vênus, deusa da beleza, é especialmente interessante, pois revela que a beleza física não é única responsável pela sedução causada pela mulher, já que as sereias, além de belas, seduzem pelo canto, que possui uma espécie de magia.

No entanto, se a sereia é a causa das desgraças na vida daqueles que são seduzidos, também pode ser a responsável pelas suas alegrias. Desta forma, com as mulheres sendo apreendidas por uma perspectiva dupla – ora Sereia ora Divindade –, as relações entre elas e os homens se dariam da mesma forma, com eles “ora a dizê-la Deus, ora a chamá-la monstro” (RIO, 1900, p. 16). E qual seria a causa dessa visão dúplice? Segundo o narrador, a perspectiva dos próprios homens:

[...] continuamos [os homens] sem conseguir compreendê-la, pela simples razão de que só o nosso egoísmo a reflete. Até agora para mulher temos um sentido apenas: o do espelho. Ela quer conhecer-se, ela deseja ser explicada, ela procura o desvendamento do seu mistério. Cada espelho diz exclusivamente a verdade do seu próprio egoísmo. Entre ela e o espelho há a teimosia implacável do espelho refletindo a imagem que quer fazer dela. Antes de se mirar nos aços polidos, a mulher encontra nos olhos de cada homem espelhos côncavos, convexos, planos – que deformam, en-

feiam ou refletem os transitórios gestos de sua alma. Nós reproduzimos a criatura que julgamos ser nossa, com o inconsciente estranhamento do nosso voraz egoísmo. E elas de se mirarem em vão nos espelhos homens, sem obter a decifração, não só desenvolveram a ambição de agradar como o secreto anseio de encontrar um dia o espelho revelador (RIO, 1990, p. 17).

Desta forma, o narrador constrói sua argumentação retomando elementos tanto da literatura quanto da mitologia para, ao final do conto, afirmar que todas as representações acerca da figura da mulher, seja a Divindade ou a Sereia, são resultado da interpretação feita pelos homens. As mulheres, conforme a metáfora empregada pelo narrador, estariam diante de espelhos-homens, que refletem não aquilo que veem, mas o que gostariam de ver. São eles os responsáveis por criar as imagens que seriam representativas das mulheres, e também aquelas nas quais elas precisariam se encaixar a fim de corresponder às expectativas masculinas. O resultado disso seria uma certa incompletude da mulher, uma vez que a ela caberia encontrar o espelho que melhor a revele e, para isso, precisaria agradar os espelhos que encontra pelo caminho.

## **A Mulher diante dos espelhos**

A metáfora do espelho empregada pelo narrador para se referir aos homens e ao modo como se dão as relações entre eles e as mulheres revela-se especialmente interessante. Isto porque o espelho, superfície capaz de refletir uma imagem colocada diante dele, não cumpre mais esta função, pois na relação homem-mulher, reflete apenas o que interessa aos homens, revelando uma relação de dominância e submissão.

Irigaray (2017), em *Este sexo que não é só um sexo*, também reflete sobre a metáfora do espelho. Retomando a famosa personagem Alice, de *Alice no País das Maravilhas*, famosa por estar em constante dúvida acerca de si e também daqueles que a rodeavam, coloca-a diante de um espelho, no qual a personagem espera encontrar as respostas que busca. Estas, no entanto, não se revelam para Alice, que vê as suas expectativas sendo encobertas pelas imagens que encontra nos espelhos a seu redor. Estes espelhos – a própria mãe de Alice, Lucien, um amigo seu e o agrimensur, que ocupa a posição de homem, enquanto Alice representa a mulher – refletem o que

veem mediados pelas perspectivas que cada um guarda sobre Alice, e não a partir do ponto de vista da própria Alice:

Mas ‘como pode se viver sem isso?’. Com um único rosto, um único sentido. Um único plano. Sempre do mesmo lado do espelho. Essa superfície separa cada qual do seu outro, que bruscamente lhe aparece como se fosse totalmente um outro. Estranhamente desconhecido. Adverso, nefasto. Friamente um outro (IRIGARAY, 2017, p. 24).

O espelho, deste modo, ao invés de refletir aquilo que é colocado diante dele, torna-se um elemento de segregação, que afasta o reflexo daquilo que é refletido. Desta forma, põe um cada vez mais distante do outro, impossibilitando qualquer tipo de compreensão entre ambos. O reflexo representa não o que – ou quem – se coloca diante do espelho, mas aquilo que o próprio espelho vê – ou gostaria de ver.

Diante disso, a partir da percepção apresentada pelo narrador do conto “Carta-oferta”, segundo a qual as representações criadas para as mulheres são fruto de interpretações e expectativas masculinas, sendo eles os espelhos refletores, podemos retomar a noção de *Outro*<sup>2</sup>, apresentada por Simone de Beauvoir (2016). De acordo com a filósofa francesa, a mulher, quando colocada diante do homem, ocupa o lugar do *Outro*, pois nunca é definida a partir de seu próprio ponto de vista, e sim a partir de um olhar masculino.

Beauvoir (2016), fortemente influenciada pelo Existencialismo, acredita que a mulher não vislumbra em sua jornada a transcendência, pois não se arrisca em caçadas e tampouco constrói ou reconstrói o mundo, papel este que coube ao homem, nas sociedades primitivas, pelo menos. À mulher, por sua vez, cabe a continuidade da vida por meio da maternidade. Desta forma, por não ocupar o papel de criação mas apenas de manutenção da vida, a mulher acaba aprisionada: “a humanidade sempre procurou evadir-se de seu destino específico; pela invenção da ferramenta, a manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada a seu corpo, como o

2. A grafia da palavra com inicial maiúscula bem como o emprego de itálico foram usados na tradução consultada para este estudo, a saber: BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, e por isso foram empregadas também neste artigo.

animal” (BEAUVOIR, 2016, p. 100). Presa exclusivamente à manutenção da vida, a mulher não pode criar o mundo e, por isso, precisa seguir aqueles que ocupam o papel da criação e, portanto, alcançam a transcendência: os homens.

Desta forma, Beauvoir (2016, p. 104), considerando a perspectiva hegeliana de que “o homem só se pensa pensando o *Outro*”, acredita que a mulher, quando colocada diante do homem – que encarna a categoria de Mesmo – representaria o *Outro*. Esta categoria, no entanto, seria pensada por um viés masculino fundado sempre em percepções anteriores, ou seja, o “ser mulher” se constitui a partir de uma visão masculina, fundada especialmente na noção de maternidade, que condenaria a mulher, impedindo-a de encontrar sua liberdade. É preciso lembrar a famosa afirmação de Beauvoir de que “não se nasce mulher, torna-se”, pois, para as mulheres, o gênero lhes é sempre imposto externamente, e aquilo que se entende por “ser mulher” nada mais é do que um conjunto de expectativas masculinas criado e repetido ao longo da história.

Assim, segundo a filósofa francesa, a mulher estaria “condenada a desempenhar o papel de *Outro*, [...] e também estava condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino” (BEAUVOIR, 2016, p. 112). Desta forma, estariam as mulheres condenadas a reproduzir padrões de comportamento que lhes são impostos, padrões estes criados a partir das expectativas dos sujeitos masculinos. No entanto, as narrativas de *A mulher e os espelhos* se constroem a partir da perturbação dos papéis impostos às mulheres, e revelam, como afirma o narrador de “Carta-oferta”, que tais papéis são criados a partir das expectativas masculinas, fundadas na incompreensão que os homens guardam acerca das mulheres.

### **Mistério e sedução**

No conto “Créssida”, o leitor acompanha um jantar entre o Barão Belfort, velho dândi constantemente presente na obra ficcional de João do Rio, Godofredo de Alencar, jornalista e literato, também bastante lembrado nos escritos do autor carioca, e os jovens Hortênsio Gomes e Alexandre. O assunto da noite era a paixão avassaladora que Alexandre cultivava por uma moça com quem conversava

pelo telefone, mas que havia se revelado noiva de outro. Alexandre, diante disto, “parecia um trapo de paixão” (RIO, 1990, p. 18), e contava aos amigos sua história.

Segundo ele, há cerca de um ano o telefone de sua casa tocou e o rapaz conversou com uma moça, sobre a qual se referia como “a apaixonada do telefone” (RIO, 1990, p. 18). Há seis meses haviam marcado um encontro, quando ele a viu pela primeira vez e pode reconhecer a mulher a quem amava. Desde esse encontro, afirma Alexandre, “foi toda a beleza do idílio, com os mistérios infantis, o sonho, a fantasia dourada da graça ingênua. Ainda há vinte dias ela tocava o telefone e sonhávamos a nossa futura casa, com um amor muito bonito, amor eterno beijo” (RIO, 1990, p. 18). Certo dia, entretanto, quando estava no teatro, Alexandre reconheceu a sua amada acompanhada de outro, seu noivo oficial, conforme informação que o jovem apaixonado encontrara nos jornais.

Alexandre se mostrava perplexo diante desta descoberta, pois não acreditava que a moça doce, cuja voz o encantou e pela qual encontrava-se apaixonado, “seria capaz de uma duplicidade” (RIO, 1990, p. 18). Para Alexandre, é inconcebível que uma moça doce fosse capaz de enganar a um rapaz como ele, ainda mais sobre um assunto tão importante para as mulheres quanto é o amor. Segundo Lipovetsky, “desde hace siglos, y cada vez más a partir del XVIII, la mujer es valorada como ser *sensible* destinado al amor, representa la encarnación suprema de la pasión amorosa, del amor absoluto y primordial. [...] el amor se ha impuesto como un polo constitutivo de la identidad femenina” (1999, p. 18). Assim, quando uma moça revela-se capaz de enganar um homem a respeito do amor que dizia sentir, a constituição mesma da identidade feminina acaba perturbada, e os homens mostram-se perplexos, sem saber o que pensar.

Godofredo, na tentativa de interpretar o ocorrido, sugere que a culpa foi de Alexandre por este ter demorado demais para pedir a moça em casamento. Isto porque “o ideal da menina é casar. Qual casamento por amor? Em geral, os casamentos por amor nunca se realizam. As meninas foram educadas para aceitar um marido, quando o marido aparece é possível que tenham simpatias, inclinações” (RIO, 1990, p. 18-19). Godofredo, desta forma, segue acreditando que a moça não teria sido capaz de enganar a Alexandre, e queria mesmo apenas um rapaz para casar-se. Como Alexandre não fez o pedido, ela encontrou a outro que o fez e com ele ficou.

Embora não creia no amor, Godofredo acredita no casamento enquanto principal ambição na vida das mulheres.

A opinião de Godofredo, desta forma, mantém sobre a moça a noção de que ela esperava algo da relação com Alexandre, mesmo que fosse uma situação mais prática: a concretização de um casamento. Quando Hortênsio Gomes intervém pedindo a palavra, a inocência feminina que a apaixonada do telefone guardava perante os participantes do jantar é desfeita, já que ele, Hortênsio, fora vítima da mesma moça. A história começou do mesmo modo, com uma ligação para a casa do rapaz: “Imagina que começou também pelo telefone. Era uma voz muito simpática e a dona dessa voz dizia cousas inteligentíssimas. Enfim, uma ingênua sem ingenuidades” (RIO, 1990, p. 19). Em pouco tempo, a dona da voz misteriosa convenceu Hortênsio a ir encontrá-la em um chá a fim de descobrir sua identidade. O rapaz ficou desconfiado, mas cedeu. Lá encontrou com a moça, que estava acompanhada pelo pai e pela mãe. O encontro impressionou Hortênsio, que em pouco tempo estava encantado pela moça misteriosa.

Todo esse encanto permaneceu durante um tempo, no qual Hortênsio acreditou ser ele “o homem mais feliz da terra” (RIO, 1990, p. 20), pois frequentava a casa da família e guardava um relacionamento próximo com a moça desejada: “Ela não me declarava paixão nem eu me abrasei numa confissão teatral. Apenas invadiu-me, infiltrou-se dentro de mim. Visitava a casa duas vezes por semana, encontrávamo-nos em chás, bailes, cinematógrafos, falava-me duas, três vezes ao dia pelo telefone” (RIO, 1990, p. 20). A família da moça percebia a proximidade dos dois e comentava com Hortênsio a afeição que a menina demonstrava por ele, o que alimentava a vaidade e também a esperança do rapaz: “Ela compreende-me! Ela ama-me!” (RIO, 1990, p. 20), pensava ele consigo.

Em pouco, entretanto, ao abrir o jornal, Hortênsio descobriu lá a nota do contrato de casamento da moça com outro rapaz. Hortênsio, diante da frustração, decide se recolher e refletir sobre tudo que havia vivenciado. Como resultado de sua reflexão, o rapaz crê dominar novamente a situação, concluindo que “se a tivesse querido realmente, ela teria sido minha. [...] As mulheres são todas as mesmas. Graças aos deuses, o vencedor era eu – que não quisera” (RIO, 1990, p. 22). Convencido de sua vitória, Hortênsio recebe a última ligação da moça, convidando-o para seu casamento.

Godofredo de Alencar, diante de toda a narração de Hortênsio Gomes, demonstra certa surpresa, e afirma que “as mulheres são como os gatos”, e o Barão Belfort explica a metáfora: “Os gatos que a gente ama [...] e não sabemos nunca se gostam de nós mais que dos outros, tendo a certeza de que eles apenas gostam de ser amados...” (RIO, 1990, p. 23). De acordo com a metáfora utilizada por Godofredo e pelo Barão, a moça, que chamava-se Zulmira Sales e era filha do conselheiro Sales, embora guardasse certo mistério com relação aos seus sentimentos, queria mesmo era ser amada, isto porque, “asimilada a una criatura caótica e irracional, se considera que la mujer se halla predispuesta por naturaleza a las pasiones del corazón” (LIPOVETSKY, 1999, p. 18). Assim, a motivação de Zulmira não teria sido outra que não o desejo de ser amada, de fazer-se adorada, na visão dos homens que a julgavam.

Alexandre, diante da história contada por Hortênsio, acaba por desesperar-se, pois, na visão dele, não havia sido o único rapaz enganado. Além disso, a mulher que o seduziu pelo telefone não se encaixava no perfil de apaixonada que Alexandre buscava reconhecer nela. Querendo ou não ser amada como um gato, recuperando a metáfora empregada por Godofredo para se referir à situação, fora Zulmira quem tomou a atitude de ir atrás de um rapaz, fazer-lhe a corte, dar-lhe esperanças, para depois abandoná-lo e casar-se com outro. Tais atitudes são comumente reconhecidas em personagens masculinas, caracterizadas por certa sagacidade diante das mulheres, que ocupam o lugar da vulnerabilidade. Zulmira, por sua vez, é o oposto e, talvez por isso mesmo, perturbe tanto Alexandre e os demais homens à mesa.

O fato de os homens julgarem como inadequado o comportamento de Zulmira se deve especialmente ao que Lipovetsky (1999) denomina “cultura amorosa”, responsável por fundar e conservar as diferenças entre os papéis atribuídos aos homens e às mulheres. O comportamento esperado para homens e mulheres, “en materia de seducción, corresponde al hombre tomar la iniciativa, hacer corte a la Dama, vencer sus resistencias. A la mujer, dejarse adorar, fomentar la espera del pretendiente, concederle eventualmente favores” (LIPOVETSKY, 1999, p. 16). Desta forma, as relações afetivas entre homens e mulheres se constroem a partir deste pressuposto e, no momento em que estes papéis não são reconhecidos, os homens, especialmente, não sabem como agir.

Diante da Sereia que seduz pelo telefone, Alexandre e Hortênsio encontram-se completamente desarmados, e não conseguem fugir. Quando descobrem terem sido vítimas de uma sedutora que, no fundo, nunca os amou, buscam explicações racionais, ora convencendo-se de serem superiores e só não terem alcançado casar-se com a moça por falta de vontade, como o faz Hortênsio, ora creditando à modernidade e à boa educação o comportamento distinto apresentado pela moça. O próprio Hortênsio afirma que Zulmira

recitava poetas e lia romancistas sensuais em várias línguas. Tinha dezessete anos e tocava Chopin e cantava Wagner [...]. De modo que a educação de menina do bom-tom inteligente e vaidosa fizera-lhe como uma outra figura, dentro da qual, como dentro do casulo, existia e crescia a mulher, tal qual as outras (Rio, 1990, p. 21).

Assim, na perspectiva de Hortênsio, o comportamento apresentado por Zulmira, que destoava do esperado, decorre da educação recebida pela moça, responsável por despertar precocemente nela “a mulher”, verdadeira culpada pelas atitudes que teve. A educação que a moça recebeu também revela sua classe social, que guarda relação direta com a possibilidade de comportar-se de modo distinto do esperado. Embora surpreenda os rapazes que seduz, Zulmira, por ser uma mulher de elite, ainda que esteja presa aos papéis tradicionais, goza de certo privilégio, pois ao perturbá-los comportando-se de modo distinto, recebe certa consideração por parte de seus admiradores, que consideram-na uma “menina ultra-contemporânea” (RIO, 1990, p. 22), cuja educação ajudaria a explicar o comportamento destoante. Com as mulheres das classes economicamente mais baixas, isto não ocorre, como perceberemos no conto “A fada das pérolas”, que será analisado na próxima seção.

### **Submissão e devoção**

Após a instalação do regime republicano, em 1889, o Brasil passou por um rápido crescimento populacional, em virtude, sobretudo, da imigração. A cidade do Rio de Janeiro, então capital da jovem República, também passou por um processo de intensa expansão demográfica, saltando de 522 mil habitantes em 1890, para 1.157.000 habitantes em 1920 (ARAÚJO, 1993). O rápido crescimento

populacional se deu em virtude da crise da lavoura do Vale do Paraíba, que obrigou os trabalhadores a buscarem novos postos de trabalho na cidade. Além dos trabalhadores rurais, toda uma massa de ex-escravos, abandonados à própria sorte depois da abolição em 1888 também precisava de novos espaços na cidade, bem como os imigrantes estrangeiros, especialmente os portugueses, que tinham vindo ao Brasil para trabalhar nas lavouras de café e experimentavam, naquele momento, o fim do sonho da riqueza, tendo que se amontoar em cortiços na cidade.

Joana e Serafim de Araújo, personagens principais do conto “A fada das pérolas”, são imigrantes portugueses que vieram ao Brasil tentar fazer fortuna com a carpintaria, serviço bastante requisitado durante a remodelação da cidade do Rio de Janeiro, conhecida como “Bota-Abaixo”, que ocorreu entre 1902 e 1906. Em Portugal, Serafim, filho de um lavrador, aprendera o ofício da carpintaria, e trabalhava já desde antes de completar 18 anos. Joana, por sua vez, era sopeira na casa de um comendador brasileiro. Fora Joana quem primeiro se apaixonara e tentara conquistar Serafim que, diante de tanta dedicação por parte da moça, quatro anos mais velha que ele, cedeu: “Serafim teve de consentir. Aquela dedicação envaidecia-o. Na sua simplicidade a beleza da mulher era de somenos importância” (RIO, 1990, p. 64).

Após a morte do pai de Serafim, o casal, que recém havia tido a primeira filha, Guiomar, passou por grandes dificuldades, pois Joana precisou largar o emprego na casa do comendador para se dedicar à família, e Serafim, sozinho, não podia mais manter a casa. Por esses tempos, receberam uma carta de Juca da Olaria, amigo do casal, contando sobre a possibilidade de enriquecerem no Brasil.

Já no novo país, em pouco tempo conseguiram alugar uma casa para a família, que rapidamente crescia, pois o casal tinha um filho por ano. A mãe de Joana também morava com eles, e trabalhava como costureira para ajudar no sustento; Serafim exercia a carpintaria e Joana, mesmo constantemente grávida, trabalhava como lavadeira e engomadeira. A atuação das mulheres em outros trabalhos domésticos que não somente o do próprio lar, a fim de complementar a renda das famílias, passou a ser uma constante em virtude da expansão e consolidação do sistema capitalista na economia brasileira. Segundo Soihet (2017), com a derrubada dos cortiços, os populares precisaram deixar suas casas e alugar espaços menores e mais

caros, relegando às mulheres cargas maiores de trabalho que deveria ser exercido no espaço doméstico:

As mulheres sofreram o maior ônus, já que exerciam seus afazeres na própria moradia, agora mais cara e com cômodos reduzidos. Aí exerciam os desvalorizados trabalhos domésticos, fundamentais na reposição diária da força de trabalho de seus companheiros e filhos; como ainda produziam para o mercado, exercendo tarefas como lavadeiras, engomadeiras, doceiras, bordadeiras, floristas, cartomantes e os possíveis biscates que surgissem (SOIHET, 2017, p. 364-365).

Joana, desse modo, exercia as atividades da própria casa, além de cuidar dos filhos do casal, que já somavam quatro, e também trabalhava para fora, ajudando Serafim no sustento da família. Sobrecarregada de trabalho, Joana ficou muito feliz quando o marido contou que trabalharia no teatro, montando e desmontando cenários para os espetáculos e recebendo um valor mais alto do que ganhava na oficina, embora não tivesse a intenção de largar este emprego. Joana, que adorava Serafim, só sentia orgulho do marido, que trabalharia no teatro, algo que ela sequer sabia o que era, mas lhe parecia importante: “A mulher sorriu. Era o seu homem a ganhar mais, numa posição que ela não imaginara, e por isso mesmo misteriosa e importante” (RIO, 1990, p. 65).

Logo que Serafim começou o trabalho no teatro, Joana, mulher dedicada, o esperava até de madrugada para ouvi-lo contar as maravilhas que assistia durante o trabalho. Com o tempo, porém, a rotina cansativa do trabalho como lavadeira e a responsabilidade de cuidar dos filhos sozinha exigiam que Joana descansasse antes de Serafim chegar. Sentia-se culpada por isso, já que não mais encontrava com o marido. Joana, desse modo, encaixa-se perfeitamente no papel de mulher maternal, essencial para a consecução do projeto republicano:

As imposições da nova ordem tinham o respaldo da ciência, o paradigma do momento. A medicina social assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária, empreendedora, racional e uma sexualidade sem freios. As características atribuídas às mulheres eram suficientes para justificar

que se exigisse delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra (SOIHET, 2017, p. 363).

Diante de Serafim, Joana conseguia sentir apenas orgulho daquele homem bonito e trabalhador que quisera casar-se com ela. Não à toa, a relação dos dois é descrita como algo maternal, com Joana adorando Serafim como a um filho (RIO, 1990). De sua parte, não havia qualquer contestação sobre as atitudes do marido, que começou a não aguentar mais a rotina dupla de trabalho e passou a não comparecer mais na oficina. Joana não sabia o que fazer, pois não queria magoar o marido acordando-o todo dia cedo: “Ela temia pelo emprego do homem, mas que prazer sabê-lo em casa, descansando! Preparou-lhe um bom almoço; ia de vez em quando, pé ante pé, vê-lo respirar, de braços sobre a travesseira gozando o soninho” (RIO, 1990, p. 66). Joana, com todo o zelo que tem para com o marido, coloca-se em uma posição totalmente submissa aos desejos dele, que é o deus para o qual ela se dedica integralmente.

Dessa forma, quando Joana conhece Maria do Carmo, atriz que interpretava a personagem Fada das Pérolas no teatro que Serafim trabalhava, e que vivia um caso extraconjugal com ele, consegue apenas admirá-la, considerando-a também uma deusa. A personagem Fada das Pérolas encantou Joana, que assistia pela primeira vez a uma peça de teatro. Na peça, a Fada enfrentava o diabo para proteger a um casal de namorados, e vencida. Joana ficou encantada, ainda mais quando conheceu Maria do Carmo e esta falou rapidamente com ela e com Serafim, fez carinho nas crianças e entrou rapidamente em uma carruagem que a esperava.

Na semana seguinte, a Fada foi pessoalmente levar Serafim até a casa da família, e pediu para ver o menino Pedro, filho do casal. Desejou felicidades aos dois e foi embora. Joana, diante da visita inesperada, adorou ainda mais a Fada, que encantou a toda vizinhança com seu luxo:

– É uma santa! exclamou Joana, ao ver desaparecer cheia de orgulho o carro da atriz. D. Maria do Carmo continuava para ela uma entidade celeste. [...] A lavadeira via-a nos cartazes da rua, no calçado e nos brinquedos dos filhos com a doçura da Fada das Pérolas. Na vizinhança, o prestígio da família Araújo crescera enormemente (RIO, 1990, p. 67).

Para Joana, que de nada desconfiava, a Fada que protegia os amantes escolhera proteger também a sua família e, embora não entendesse bem o porquê, diante do prestígio que tinha com as vizinhas após receber as visitas da Fada, consentiu. No entanto, quando, durante um passeio, a Fada começa a lhe perguntar se o marido não tinha amantes, Joana estranha, e decide contar para Serafim, que revela para a esposa as tentativas de Maria do Carmo para viver um romance com ele. Joana surpreende-se, pois acreditava na devoção sincera de Maria do Carmo. Serafim então conta-lhe todas as situações em que a Fada tentara seduzi-lo, e afirma que aquilo era comum no teatro. Joana fica sem reação, pois a Fada, que ela via como uma deusa, ocupava uma posição muito acima dela e, por isso mesmo, era impossível questioná-la:

Joana, diante de uma mulher da sua igualha, que lhe tomasse o homem, salaria aos murros. A Fada das Pérolas estava tão alta, a preferência era tão envaidecedora, que lhe parecia outra coisa, como o teatro ou um grande baile – a que só o seu homem fosse convidado. Tinha dor, uma dor horrível, mas sem coragem de o dizer com receio ao cataclismo de que a pudessem culpar depois (RIO, 1990, p. 69).

Diante da Fada, Joana sentia-se diminuta, pois não era capaz de enfrentar nem ao marido, nem a ela, aquele ser divino que venciam inclusive ao diabo. Precisou resignar-se, seguir com os trabalhos como lavadeira e com o cuidado dos filhos e do marido. Serafim parecia cada vez mais cansado, chegando mais tarde e dormindo o dia todo. Depois de um tempo, Serafim começou a compartilhar com a esposa tudo o que vivia com Maria do Carmo, os ciúmes que ela sentia dele, os luxos que lhe oferecia. Joana ouvia tudo sem reação, e conseguia apenas sentir orgulho do marido, “capaz de até escravizar tão alta senhora” (RIO, 1990, p. 70).

Com o tempo, entretanto, Serafim parecia estar cada vez mais doente. Certa tarde, um amigo do teatro aparece na casa de Joana para avisar-lhe que o marido estava muito mal, vomitando sangue. Em seguida, a carruagem da Fada surge, e ela lhe entrega o corpo morto de Serafim. Joana segurou o corpo sem vida e, pela primeira vez em muito tempo, teve uma atitude mais ríspida, dirigindo-se diretamente para a Fada, embora tratando-a com muito respeito: “- Senhora dona Maria, o homem morreu. Para que quer o cadáver?

[...] Há outros homens. Vá matá-los. Esse não presta mais” (RIO, 1990, p. 72). Maria do Carmo fica assustada e se dirige novamente à carruagem, pronta para deixar o local quando Joana grita para ela: “Tragam essa mulher! Tragam! Ele não me perdoaria! É dela que ele gostava!” (RIO, 1990, p. 72). Joana, desta forma, decide também entregar o corpo morto de Serafim para a Fada, com medo de que ele, mesmo morto, não a perdoasse.

A inércia de Joana diante da Fada das Pérolas e de toda a situação vivida com o marido está ligada à relação maternal que tinha com Serafim, que a colocava submissa frente aos desejos dele, mas também relaciona-se com a posição social ocupada por ambas. A Fada era rica, vivia cercada de luxo, enquanto Joana era apenas uma lavadeira que trabalhava durante todo o dia para cuidar da família, não tendo tempo para vaidades. Joana, a mulher maternal, não poderia colocar-se diante de Maria do Carmo, a sereia capaz de seduzir e de levar Serafim diretamente para a morte.

### **Considerações finais**

Observadas e definidas sempre a partir de um viés masculino anterior à sua própria existência, conforme Beauvoir (2016), as mulheres acabam tendo seus comportamentos previamente definidos, e cabe a elas encaixarem-se nos papéis definidos pela sociedade em que estão inseridas. Durante a *Belle Époque* tropical, entretanto, foram introduzidas uma série de mudanças tanto nos espaços ocupados pelas mulheres na nova ordem econômica e social, bem como nos comportamentos femininos.

Tais alterações comportamentais, entretanto, acabaram por assustar os homens, como foi possível perceber tanto no conto “Créssida” quanto em “A fada das pérolas”, ambos publicados no livro *A mulher e os espelhos*, de João do Rio. A postura de surpresa assumida pelas personagens masculinas se deve ao fato de os papéis considerados femininos terem sido fundados por perspectivas masculinas, que acabaram por encaixar a mulher na categoria de *Outro*, conforme Beauvoir (2016). Às mulheres caberia a continuidade da vida, por meio da maternidade, e esperava-se que guardassem total devoção ao marido, responsável pelo sustento da família e, portanto, aquele que transforma a vida. As mulheres que não se encaixassem

no papel de mães, por serem sexuais demais, acabariam por ocupar o papel de sereia, que encanta aos homens para depois os destruir.

Zulmira Sales, personagem de “Créssida”, utilizava-se do telefone para seduzir os rapazes e depois abandoná-los, comportamento este comumente associado aos próprios homens. Alexandre o Hortênsio foram os enganados pela moça, e demonstram total incompreensão dos motivos que a levaram a cometer tal atrocidade. Hortênsio acredita que fora a educação recebida a responsável por transformar Zulmira na sereia sedutora, preocupada apenas com o seu próprio gozo.

Joana, do conto “A fada das pérolas”, por sua vez, é uma imigrante portuguesa que trabalha como lavadeira para ajudar o marido Serafim no sustento do lar. Quando ele vai trabalhar no teatro e lá se envolve com a atriz Maria do Carmo, Joana não sabe como reagir, pois ocupa uma posição de submissão tanto com relação ao marido quanto com relação à atriz, rica e famosa. Maria do Carmo, assim como Zulmira, representa a sereia, pois seduz Serafim e rouba-lhe a vida.

Desta forma, Zulmira Sales e Maria do Carmo encaixam-se ambas no arquétipo da sereia sedutora que engana e mata e, embora assustem aos homens com quem se relacionam, são ainda assim admiradas por eles. Joana, por sua vez a mulher maternal, que cuida dos filhos e auxilia no sustento da família, não demonstra qualquer reação e inclusive devolve o corpo morto de seu marido para Maria do Carmo, já que era dela que ele gostava. O comportamento de Joana revela o abismo que a separava tanto de Maria do Carmo, quanto de Zulmira, ambas mulheres ricas pertencentes à elite econômica. Assim sendo, ainda que os papéis delegados às mulheres estivessem sendo perturbados durante a *Belle Époque* tropical, apenas as mulheres de elite podiam gozar de tais mudanças, enquanto as mulheres pobres continuavam ainda mais presas ao espaço do lar, pois além de dominadas pelos maridos, eram também dominadas pela ordem do capital, que exigia delas a realização de ainda mais trabalhos a fim de sustentar a família.

## Referências

- ARAÚJO, R. M. B. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- LIPOVETSKY, G. *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Tradução de Rosa Alapont. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- RIO, J. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão e Editoração, 1990.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L. Las sirenas. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Madrid, vol. I, n. 1, p. 51-63, 2009.
- SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In DEL PRIORE, Mary (org). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2017. p. 362-400.

## Um olhar feminino sobre a Shoah? As memórias de Ruth Klüger e a ficção de Ilse Losa

Saul Kirschbaum (USP)<sup>1</sup>

*Para lidar com fantasmas, é preciso atraí-los com carne fresca, do presente. Há que entretê-los com superfícies de atrito para fazê-los sair de seu repouso e pô-los em movimento.*

RUTH KLÜGER, *Paisagens da Memória*, p. 74.

*(E de novo quero  
Aprender a chorar  
Desamparada e em silêncio,  
Como as crianças)*

ILSE LOSA, *O mundo em que vivi*, p. 5.

Nascida em Viena em 1931, a judia-austriaca Ruth Klüger desde muito cedo sofreu as agruras da barbárie nacional-socialista, em decorrência do *Anschluss*<sup>2</sup>: em 1942, com apenas 11 anos, foi internada, juntamente com sua mãe, no campo de concentração/gueto de Theresienstadt, depois em Auschwitz-Birkenau, e finalmente em Christianstadt, de onde conseguiram fugir em 1945, indo, pouco depois, residir nos Estados Unidos. Ruth faleceu recentemente, em 6 de outubro de 2020, às vésperas de completar 89 anos.

*Paisagens da memória*, seu livro-testemunho<sup>3</sup> publicado em 1992,

1. Pesquisador independente. Doutor em Letras, Programa Língua Hebraica, literatura e cultura judaicas (USP); pós-doutorado (Unicamp). Contato: saul.kirschbaum@gmail.com.
2. Segundo Lucy Dawidowicz, “Sob a cobertura abrangente do Plano de Quatro Anos, Hitler planejou 1938 como o ano decisivo para prosseguir com a anexação da Áustria e a invasão da Tchecoslováquia - ‘Operação Verde’, cujo planejamento militar ele ordenou no início de dezembro de 1937. Seu primeiro sucesso espetacular veio em 12 de março de 1938, quando ele anexou a Áustria em uma invasão sem resistência”. (DAWIDOWICZ, 1990, p. 130, tradução minha)
3. O título do livro em francês é *Réfus de témoigner*, ou seja, *Recusa a depor* (título de um dos poemas incluídos no livro), ou *Recusa a testemunhar*; curiosamente, o livro tem títulos completamente diferentes, dependendo do país em que foi publicado: em alemão, *Weiter Leben, Eine Jugend, Continuar a viver – uma juventude* (ou *uma infância*); em inglês *Still Alive, Ainda viva*, ou *Landscapes*

tem lugar de destaque no que proponho chamar de “Segunda geração de escritos sobre a *Shoah*”<sup>4</sup>, ou seja, textos que vieram à luz quando já se conhecia razoavelmente bem o que tinha acontecido durante o período nazista. Nas palavras da escritora,

[é] um absurdo querer apresentar os campos, tal qual foram outrora, no sentido espacial. Entretanto, é quase tão absurdo querer descrevê-los com palavras como se nada houvesse entre nós e o tempo em que existiram. Os primeiros livros após a guerra talvez ainda tivessem feito isso, aqueles livros que ninguém queria ler, mas é justamente a partir deles que nosso pensar se transformou, tanto que hoje não posso falar a respeito dos campos como se fosse a primeira, como se ninguém tivesse falado deles, como se todos que estão lendo agora não soubessem tanta coisa sobre eles, até mais do que suficiente, e como se tudo isso já não tivesse sido explorado – no sentido político, estético e também *kitsch*. (KLÜGER, 2005, p. 73-74)

Para fixar ideias, então, a “Primeira geração de escritos sobre a *Shoah*” compreende “os primeiros livros [publicados] após a guerra [...], aqueles livros que ninguém queria ler”. Desses, certamente um dos mais importantes é *Se questo è un uomo*, publicado por Primo Levi já em 1947, com pequena repercussão, encabeçando uma lista que poderia incluir Jean Améry (*Além do crime e castigo: tentativas de superação*, 1966), Robert Antelme (*A espécie humana*, 1957), Josef Bor (*Requiém em Terezín*, 1963), Jean Cayrol (*Noite e neblina*, 1956), Miklos Nyisli (*Médico em Auschwitz*, 1946), Emmanuel Ringelblum (*Crônica do Gueto de Varsóvia*, 1958) e Elie Wiesel (*Noite*, 1958), entre tantos outros. Note-se, de passagem, que essa lista é composta exclusivamente por homens.

Ruth Klüger publicou outros livros, notadamente sobre literatura, já que se especializou em literatura alemã e era professora emérita de estudos germânicos; *Paisagens da memória*, no entanto,

*of Memory: a Holocaust girlhood remembered*, algo como *Paisagens da Memória: lembranças de uma infância sob o Holocausto*. O livro deu também origem a um documentário, produzido em 2003.

4. O que não coincide com a “segunda geração de escritores sobre a *Shoah*”, a qual abrange os filhos dos sobreviventes. A própria Ruth Klüger, sobrevivente, faz parte da “primeira geração de escritores”, mas sua obra faz parte da “segunda geração de escritos”.

é a única obra em que tratou da barbárie nazista e de suas experiências pessoais sob o regime nacional-socialista.

A judia-alemã Ilse Losa (*née* Lieblich) nasceu em 1913 em Melle, Baixa Saxônia, e faleceu em 2006 no Porto. Em 1934 teve uma carta, na qual fazia críticas ao regime nazista, interceptada pela Gestapo. Foi chamada para depor, e, ao final, intimada a retornar sete dias depois. Percebendo que iria ser presa e internada em um campo de concentração, fugiu para Portugal<sup>5</sup> e enfrentou a condição de refugiada, até casar e obter cidadania. Lá, desenvolveu carreira profícua como escritora<sup>6</sup>, principalmente de literatura infantil, gênero em que sua obra lhe rendeu merecido reconhecimento<sup>7</sup>, mas também publicou romances, contos e crônicas, e traduziu obras do alemão para o português e vice-versa. Em muitas de suas obras, tematiza o sofrimento de vítimas do regime nazista, desde a tomada do poder pelo nacional-socialismo, antes da guerra; durante sua vigência; e também após sua queda, ao final da guerra.

Como vimos acima, no subgênero que estamos postulando - a segunda geração de escritos sobre a *Shoah* -, a ênfase recai não sobre um registro historiográfico dos feitos da barbárie, mas sim sobre a reflexão a respeito do que aconteceu. Ou seja, em uma representação semântica dos acontecimentos, ao invés de factual.

É fato notório que a esmagadora maioria das obras sobre a temática da *Shoah* foi escrita por homens. São extremamente escassas as vozes femininas que reportaram ou ficcionalizaram as vivências relacionadas à opressão nazista, tanto na primeira quanto na segunda geração de escritos. Não obstante, ou justamente por causa disso, cumpre propor a questão: cabe falar de um olhar especificamente feminino<sup>8</sup> sobre a *Shoah*? Nesta apresentação, busco avançar

5. Onde já morava um seu irmão, também obrigado a deixar a Alemanha por causa de agressões sofridas de simpatizantes nazistas.
6. Teve também participação ativa em diversas organizações de defesa de direitos humanos, de resistência antifascista e de apoio a refugiados.
7. Em 1984, por exemplo, recebeu o Grande Prêmio Gulbenkian, premiando o conjunto de sua obra para crianças; em 1982 já havia ganho o Prêmio da Fundação Gulbenkian pelo livro *Na quinta das Cerejeiras*, e em 1989 foi agraciada com o Prêmio Maçã de Ouro da Bienal Internacional de Bratislava, pelo conto *Silka*.
8. Questionado por Shira Hadad a respeito da existência de eventuais diferenças entre homens e mulheres, Amós Oz respondeu: “Simone de Beauvoir e outros e outras alegaram que não há nenhuma diferença em nenhum

essa investigação abordando a obra de Ruth Klüger e a de Ilse Losa, raras exceções à regra.

Entre os muitos aspectos dessa vivência sobre os quais Ruth Klüger se debruça, merece destaque a discriminação sofrida por crianças e por mulheres (o que a coloca na condição de triplamente discriminada – judia, mulher, criança), não só por parte dos nazistas, mas também por outras minorias étnicas igualmente oprimidas e, inclusive, pelos próprios judeus.

A exclusão das crianças é um tema frequente em suas memórias. Podemos citar, a título de exemplo, este excerto de seu livro:

Hoje em dia há pessoas que me perguntam: “Mas você era jovem demais para lembrar daqueles tempos terríveis”. Ou nem mesmo perguntam, elas afirmam com plena certeza. Penso então que querem tirar de mim a minha vida, pois a vida nada mais é do que o tempo que se viveu, a única coisa que temos, e é isto que me negam quando põem em dúvida o meu direito de rememorar.

Crianças que sobreviveram a *pogroms* e a outras catástrofes muitas vezes são proibidas de elaborar essas experiências e obrigadas a se comportar como “crianças normais”. Isto acontece para o bem das crianças, que não devem falar sobre “estas coisas”. Frequentemente, elas elaboram seus traumas inventando brincadeiras que escondem dos adultos. (KLÜGER, 2005, p. 68-69)

A irreversível entrada do nazismo em sua vida, a compreensão de sua exclusão em consequência da condição judaica já na infância, comparece em trechos como:

Lá embaixo, na rua, meninos nazistas corriam por todos lados, seus pequenos punhais pontudos na mão, cantando a canção do sangue judeu que respinga da lâmina. Não era preciso ser muito esperto para compreender isso. Ao contrário, era necessária até mesmo uma acrobacia mental considerável, para deixar escapar o sentido de tudo isso e menosprezá-lo com um dar de ombros. (KLÜGER, 2005, p. 12)

aspecto entre homens e mulheres. Ou que é preciso anular, apagar, raspar toda diferença que houver entre um homem e uma mulher. E aqui eu paro, não posso seguir com isso até o fim, pois em minha modesta opinião, há, sim, diferença” (OZ, HADAD, 2019, p. 45).

Note-se que as manifestações dos meninos, suportadas por “pequenos punhais”, não representava uma ameaça real, mas mesmo assim um contundente ataque aos símbolos.

Sobre o silenciamento das mulheres, Klüger observou, entre outros, que

[t]ambém tenho o que contar, quer dizer, tenho histórias a contar caso alguém pergunte, mas só poucos o fazem. As guerras pertencem aos homens, e assim também as lembranças da guerra. Ainda mais o fascismo, mesmo que se tenha sido contra ou a favor: puro assunto para homens. Além disso, mulheres não têm passado. Ou não têm que ter algum. É indelicado, quase indecente. (KLÜGER, 2005, p. 13)

Esta frustração de Ruth Klüger quanto às guerras e suas lembranças pertencerem aos homens encontra ressonância nas sensíveis entrevistas registradas por Svetlana Aleksievitch em *A guerra não tem rosto de mulher*. Reconhecendo a singularidade da voz feminina, diz a ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura de 2015:

Já aconteceram milhares de guerras – pequenas e grandes, famosas e desconhecidas. E o que se escreveu sobre elas é ainda mais numeroso. Mas... Foi escrito por homens e sobre homens, isso ficou claro na hora. Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma “voz masculina”. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Das palavras “masculinas”. Já as mulheres estão caladas. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12)

e mais adiante, na mesma página:

Quando as mulheres falam, não aparece nunca, ou quase nunca, aquilo que estamos acostumados a ler e escutar: como umas pessoas heroicamente mataram outras e venceram. Ou perderam. Qual foi a técnica e quais eram os generais. Os relatos femininos são outros e falam de outras coisas. A guerra “feminina” tem suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras. Nela, não há heróis nem façanhas incríveis, há apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana. E ali não sofrem apenas elas (as pessoas!), mas também a terra, os pássaros, as árvores. Todos os que vivem conosco na terra. Sofrem sem palavras, o que é ainda mais terrível. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12)

Likubov Eduárdovna Kréssova, uma das entrevistadas por Aleksievitch, por exemplo, confirma essa prevalência da subjetividade

e da fusão do público com o privado, lembrando um episódio que a impactou com força:

No gueto vivíamos atrás de arame farpado... Até me lembro que isso aconteceu em uma terça-feira, por algum motivo depois prestei atenção no fato de que era terça. Terça-feira... O dia e mês eu não me lembro. Mas era terça. Por acaso me aproximei da janela. No banco em frente a nossa casa havia um menino e uma menina se beijando. Cercados pelo pogrom, por tiros. E eles se beijando! Fiquei comovida com essa cena pacífica...

Na outra ponta da rua – nossa rua era curta –, apareceu uma patrulha alemã. Eles também viram todos, tinham uma ótima visão panorâmica. Não tive tempo de entender nada... Claro que não tive tempo... Um grito. Um estrondo. Tiros... Eu... Nenhum pensamento... O primeiro sentimento foi medo. Só vi que o menino e a menina se levantaram e já foram caindo. Caíram juntos.

Depois... Passou um dia, o segundo... O terceiro... E eu só pensava nisso. Precisava entender: eles não estavam se beijando em casa, e sim na rua. Por quê? Queriam morrer assim... Sabiam que iam morrer no gueto de qualquer jeito e queriam morrer de outra forma. Claro, isso é o amor. E o que mais seria? O que mais poderia ser...? Só amor. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 260)

Minha reflexão focaliza a possibilidade de existir um olhar especificamente feminino sobre a *Shoah* – ou, generalizando, sobre catástrofes. Para isso, é necessário, antes de mais nada, tratar de identificar em que consistiria esse “olhar especificamente feminino”, e como se manifesta na literatura. Um de seus aspectos relevantes, como vimos, é a desconstrução da monumentalidade da guerra, a ênfase no cotidiano e nos pequenos detalhes subjetivos.

Analisando o romance *O mundo em que vivi*, publicado por Ilse Losa em 1949, Ana Isabel Marques destaca que

o esvaziamento político da diegese constitui uma clivagem no sentido de uma vivência bem mais interior da época histórica. Ao destituir a narrativa de marcos temporais ou referências rentes à realidade, verifica-se um investimento acrescido na subjectividade com que esse período é vivido. O relegar para segundo plano o evoluir dramático dos acontecimentos da política torna mais pungente o próprio drama da afirmação da identidade da protagonista. (MARQUES, 2001, p. 61)

Em reforço à sua análise, a ensaísta cita Undine Giguere<sup>9</sup>, que explica “a escassez de datas e alusões históricas no romance de Ilse Losa, entre outras razões, pelo facto de se tratar de uma obra de autoria feminina – verbalização, portanto, de uma vivência diferente da realidade que escapa aos cânones considerados masculinos”. (MARQUES, 2001, p. 61-62) Para a pesquisadora,

[n]a escrita de mulheres, as coordenadas temporais alicerçam-se numa espécie de cronologia do *eu*, sendo o trajecto pessoal do sujeito diegético – os ínvios trilhos do agir e do sentir – esteio estruturador da própria narrativa. Tudo isso numa inextricável fusão entre público e privado, resultando numa politização dos cenários e das personagens do quotidiano, capaz de dar maior visibilidade ao acontecer da História. (MARQUES, 2001, p. 62)

A temática da *Shoah* encontra expressão em diversos contos da coletânea *Caminhos sem destino*, publicada por Ilse Losa em 1989, e essa ausência de marcas temporais e alusões históricas, esse registo do público por seu reflexo no privado podem ser amplamente verificados. A trama, em geral, se desenvolve em torno de um(a) protagonista que saiu da Alemanha devido à ascensão do nacional-socialismo e, depois do fim da guerra, volta para lá.

No conto “O abismo”, por exemplo, narrado em primeira pessoa, a protagonista não nomeada volta à Alemanha após dezessete anos no exterior e vai visitar Klara, sua grande amiga “de antes”.

O encontro entre as duas, desde a primeira página, é assombrado por um retrato em cima do aparelho de rádio, retrato que é mencionado nada menos de sete vezes, instalando entre as duas o abismo do título.

A narrativa é toda alusiva, não há referências a datas e acontecimentos. O que não é dito talvez sobrepassa, em importância, o que é dito. Muito aos poucos, o leitor entende que o retrato é a fotografia de um homem, que os três tinham tido um convívio muito próximo, que o homem casara com Klara – a amiga que ficara na Alemanha -, e que morrerá na frente de batalha.

A narradora/protagonista é abalada pelo uniforme preto do

9. Em Giguere, Undine G. (1997). *Frauen im Exil – Untersuchung exilrelevanter Themenbereiche anhand der autobiographisch ausgewählten Texte von fünf Exilautorinnen (1933-1945)*, (Diss. Univ. New York), p. 111-116.

homem no retrato. No trecho mais explícito do conto, quase no seu final, contam para ela que “Ele foi um dos piores. Logo que lhe puseram a farda, perdeu a cabeça. Denunciou uma série de boa gente. Era temido como a peste” (LOSA, 1991, p. 51).

Então, o leitor infere, a protagonista provavelmente é judia e fora forçada a abandonar a Alemanha em consequência da tomada do poder pelos nazistas, e agora, acabada a guerra, está de volta, não sabemos se a passeio ou permanentemente.

O encontro entre as duas “amigas” é impossível, instaurando-se a tensão dramática de um diálogo meramente fático.

Datas e eventos históricos são irrelevantes e, portanto, não são mencionados. Como diz Américo Oliveira Santos, “[a]quilo que inicialmente era possível reduzir à condição concreta de cidadã expatriada, deixa aos poucos de o ser para se transformar numa aventura interior de busca da identidade e das raízes, a cuja luz se relê a relação do eu com o mundo, com os outros e com a própria escrita”. (SANTOS, 2001, p. 13)

Quero ressaltar que, utilizando recursos expressivos tais como descrição, intimismo, subjetividade, Ilse Losa consegue convocar a empatia do leitor para o drama dos refugiados, drama que, lembremos, marca a trajetória de vida da própria autora. No mesmo movimento, logra presentificar a história, haja visto a atualidade da tragédia dos refugiados que o mundo está vivendo naquele e neste momento.

O “olhar feminino”, então, como podemos observar em “O abismo” e em outros contos da mesma coleção, como “O barco afundado”, “Encontro no outono, ou “O que Paula me contou”, “O sobrevivente, ou Buchenwald”, teria, entre suas características, a centralização da narrativa na subjetividade das personagens, uma menor ênfase sobre os detalhes historiográficos em prol de uma cronologia do *eu*, e numa fusão entre público e privado.

Estes traços também se evidenciam em sua produção de crônicas, como se pode ver em uma publicada no *Jornal de Notícias*, em 1980, retratando o sofrimento dos refugiados em Portugal – tema que a autora já tratara, em forma de ficção, no romance *Sob céus estranhos* (1962) -, crônica colhida por Karina Marques:

E, no entanto, nesse tempo, que alguém designou de “Tempestade moral”, davam entrada na estação do Rossio, a altas horas da noite, comboios selados, donde se apeavam passageiros, velhos e novos,

de rostos fatigados e angustiados, chegados numa viagem fantasma que tinha durado dias e noites e que eles fizeram encerrados como criminosos sob severa vigilância de guardas, torturados pelo medo de não chegarem ao seu termo, termo que, no fim das contas, era quase sempre um curto intervalo na sua fuga para terras mais distantes. Depois, mendigavam “visto” nos consulados das Américas, da Austrália, da África..., porque, a partir do rebentar da guerra, o governo português só autorizava a permanecerem por trinta dias; uma vez excedido este prazo, restava-lhes o Aljube ou Caxias e, mais tarde, por interferência da Embaixada da Inglaterra junto das autoridades portuguesas, Caldas da Rainha como residência fixa.

Nesse tempo, uma série de cafés de Lisboa encontravam-se cheios dos “rebanhos” em fuga que, nas intermináveis horas de desocupação, de esperar e de desesperar, se torturavam uns aos outros com relatos terríveis de barbaridades que tinham presenciado ou se apinhavam nos Comitês rapidamente organizados com auxílios vindos de outros países e onde muitos deles receberam dinheiro para o seu sustento ou – caso tivessem conseguido um “visto” – para pagarem o bilhete da passagem. (MARQUES, 2018, p. 307)

Esse esvaziamento político dos fatos narrados pode também ser visto nas memórias de Ruth Klüger; a autora expressa seu desconforto – como criança e mulher – em relação ao silenciamento, que é imposto tanto pelos perpetradores quanto por outros oprimidos, em diversas passagens; e a ênfase recai justamente sobre a opressão exercida por outros oprimidos. A ponto de a autora registrar que “estas memórias praticamente não tratam dos nazistas, sobre quem tenho pouco a dizer, mas sim, ao contrário, das pessoas difíceis, neuróticas, que eles encontravam em seu caminho, famílias que, como seus vizinhos cristãos, não tinham levado uma vida ideal” (KLÜGER, 2005, p. 52-53). Ou seja, sua própria família, a comunidade judaica com a qual convivia<sup>10</sup>.

10. Como se pode ver no trecho a seguir, esse desconforto veio a resultar em um difícil relacionamento com sua identidade judaica: “Ouve-se a rebeldia diante de Deus quando se responde ‘não sei’ à pergunta ‘por que a noite em que celebramos a libertação da escravidão no Egito é especial e diferente de todas as outras noites?’. Na ocasião, disputei com meu primo pelo privilégio de fazer a pergunta. Hoje, prezo sua desconstrução, porque aquele pouco da crença judaica que me foi transmitido esfacelou-se antes que estivesse consolidado. Isso teria acontecido também sem os nazistas. Com os nazistas, foi a decepção de ter agarrado, durante um naufrágio, uma tábua de salvação já apodrecida”. (KLÜGER, 2005, p. 43)

As memórias de Ruth Klüger, como ela já antecipara ao destacar que “estas memórias praticamente não tratam dos nazistas” e que “as guerras pertencem aos homens, e assim também as lembranças da guerra” (KLÜGER, 2005, p. 13), centram-se exatamente na trajetória do *eu*, nas transformações que na autora se operam desde a infância na sufocante Viena - em que os judeus tentavam adaptar-se à realidade da exclusão intensificada -, passando por sua internação em vários campos de concentração e, merece destaque, a reconstituição da vida depois da guerra, quando, a autora insiste, o rebaiamento das crianças persiste. Klüger recorda um jantar, pouco depois de chegar em Nova York:

Fomos levadas de volta para casa em um carro enorme e portentoso. Na escuridão, sentada no confortável banco traseiro, a tia distante disse para mim: “Você precisa apagar da mente o que aconteceu na Alemanha e fazer um novo começo. Você tem de esquecer tudo o que ocorreu na Europa. Apagar, como se apaga o giz da lousa com um apagador”. E para que eu a entendesse com meus fracos conhecimentos de inglês, fez o gesto de apagar. Pensei que ela queria tomar de mim a única coisa que tinha, ou seja, minha vida, a vida que vivera. Não se pode jogar isso fora como se tivéssemos uma outra guardada no armário. (KLÜGER, 2005, p. 203)

O caráter feminino dessas lembranças de Ruth Klüger, sua subjetividade, pode ser contrastado, por exemplo, com o olhar masculino, hegemônico, com a objetividade histórica com que Primo Levi, paradigma na literatura da *Shoah*, descreve o fenômeno que esse autor denominou de *zona cinzenta* em uma obra da mesma época (1986), *Os afogados e os sobreviventes*:

A zona cinzenta da *protekcja* e da colaboração nasce de múltiplas raízes. Em primeiro lugar, a área do poder, quanto mais estreita, tanto mais precisa de auxiliares externos; o nazismo dos últimos anos não podia prescindir deles, resolvido como estava a manter sua ordem no interior da Europa subjugada e a alimentar as frentes de guerra debilitadas pela resistência militar crescente dos adversários. Era indispensável buscar nos países ocupados não só mão-de-obra mas também forças da ordem, delegados e administradores do poder alemão, então empenhado em outros lugares até o ponto da exaustão. Nesta área devem ser catalogados, com nuances diferentes de peso e qualidade, Quisling na Noruega, o governo de Vichy na França, o *Judenrat* de Varsóvia, a República de

Salò, bem como os mercenários ucranianos e bálticos empregados em toda parte nas tarefas mais sujas (jamais em combate), e os *Sonderkommandos*, dos quais deveremos falar. (LEVI, 1990, p. 21)

A obra de Otto Dov Kulka, *Paisagens da metrópole da morte*, publicada em 1984, aproxima-se da de Ruth Klüger, da qual é contemporânea, desde o título: ambas se propõem a registrar memórias e não a estabelecer verdades históricas. No entanto, o mesmo “olhar masculino” que vimos em Primo Levi, a mesma concentração nos aspectos objetivos, historiográficos, podem ser encontrados neste livro, características que marcam até mesmo os subtítulos empregados pelo autor. Por exemplo, sob a rubrica “Foi em 25 de janeiro de 1945”, Kulka registra:

Portanto, também não havia como escapar do último lugar para onde fomos. Era o vilarejo de Mikoszewo, no extremo da estreita linha de trem que conduzia à balsa usada para transportar passageiros para o outro lado do grande estuário. Na época, ela transportava os prisioneiros que tinham sobrevivido à marcha da morte até o outro lado, onde continuavam a jornada.

Aquele foi o lugar do massacre brutal de todos os que restavam; na época minha mãe já não estava entre eles. Ficava a algumas dezenas, a algumas centenas de metros da casa onde ela e as amigas conseguiram se abrigar sob identidades falsas quando escaparam, e, como eu disse, foi nesse mesmo lugar, nesse mesmo Vístula, que mais tarde encontramos o cemitério. (KULKA, 2014, p. 92-93)

Para concluir, quero trazer outra observação da já referida Ana Isabel Marques, agora em sua tese de doutorado:

A experiência do exílio é, no entanto, vivida e percebida de forma diferente por homens e mulheres – uma diferença que, tal como é defendido pela generalidade dos críticos, e que penso ser também evidente na obra losiana, se reflecte na escrita ao nível dos temas e da perspectiva adoptada. (MARQUES, 2009, p. 2)

Em apoio a essa proposta, a autora cita a pesquisadora Gabriele Mittag, para quem

[e]nquanto a escrita feminina privilegia o ângulo privado da História, dando conta de pequenas situações e dramas do quotidiano, as obras de autoria masculina evidenciam uma maior

propensão para abordar as grandes questões da época e para dar aos acontecimentos narrados um enquadramento histórico. (apud MARQUES, 2009, p. 2, nr. 3)

Quanto, enfim, à especificidade do “olhar feminino”, cabe registrar que Julia Kristeva, a importante psicanalista, filósofa, crítica literária e romancista búlgara, encerra a “Introdução geral” a seu *O gênio feminino* com as seguintes considerações:

Esses gênios atípicos, essas inovações inesquecíveis seriam devidos à feminilidade, de resto tão diferente, dessas três pessoas [Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette]? A questão é legítima, e o título desta obra o deixa entender. Não espero dar a resposta para começar. Empreendi esta reflexão com a hipótese de que não sabia nada, que “a mulher” era uma desconhecida, ou pelo menos que eu preferia não “definir” o que é uma mulher, para deixar-se perfilar a resposta no final de um paciente acúmulo de exemplos. Então, talvez, depois de ter acompanhado cada uma em seu próprio gênio, escutemos uma tonalidade que se aproxima delas. Uma música feita de singularidades, de dissonâncias, de contrapontos além dos acordes fundamentais. Talvez venha a ser isso o gênio feminino. Se é que ele existe. Reservemos a conclusão para o final da viagem. (KRISTEVA, 2002, p. 16)

Em minha opinião, Ruth Klüger e Ilse Losa poderiam perfeitamente integrar o conjunto abarcado por Julia Kristeva, como portadoras do “gênio feminino”: destacam-se entre os escritores que dedicaram parte significativa de sua obra à temática da *Shoah*. Klüger como autora de um livro de memórias que continua, passadas quase três décadas de sua publicação, uma referência no gênero; Losa como autora de contos e romances que desbravaram uma nova possibilidade de abordar a *Shoah* pelo caminho da ficção. Não obstante a diferença de gêneros literários, há traços em comum entre os escritos de ambas, tais como a primazia da subjetividade, a desmonumentalização da guerra, a menor ênfase na cronologia dos acontecimentos externos em favor de uma cronologia do *eu*. Traços em comum que são identificados, pelas pesquisadoras consultadas, como marcas de uma escrita feminina.

Espero, com essa investigação, ter conseguido esboçar trilhas pelas quais se pode desenvolver considerações relativas à existência de um olhar especificamente feminino sobre a *Shoah*.

## Referências

- ALEKSIÉVITCH, S. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DAWIDOWICZ, L. *The War against the Jews: 1933-1945*. London: Penguin Books, 1990.
- KLÜGER, R. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.
- KRISTEVA, J. *O gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras*: Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- KULKA, O. D. *Paisagens da metrópole da morte: reflexões sobre a memória e a imaginação*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LOSA, I. *O mundo em que vivi*. Porto: Edições Afrontamento, 1987.
- LOSA, I. *Caminhos sem destino*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- MARQUES, A. I. *Paisagens da memória: identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos e Edições Minerva-Coimbra, 2001.
- MARQUES, A. I. M. R. *As traduções de Ilse Losa no período do Estado Novo: Mediação cultural e projecção identitária*. Orientadora: Professora Dra. Maria Manuela Gouveia Delille e Dra. Maria António Henriques Jorge Ferreira Horster. 2009. 349 f. Tese (Doutorado) – Doutorado em Línguas e Literaturas Modernas, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.
- MARQUES, K. (org.) *Ilse Losa: estreitando laços. Correspondência com os pares lusófonos (1948-1999)*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.
- OZ, A.; HADAD, S. *Do que é feita a maçã: seis conversas sobre amor, culpa e outros prazeres*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANTOS, A. M. Prefácio. In: LOSA, I. *Caminhos sem destino*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

## O combate cético e solitário das mulheres casadas na obra queirosiana semipóstuma

Silvio Cesar dos Santos Alves (UEL-PPGL)<sup>1</sup>

Lucas do Prado Freitas (UEL-PPGL)<sup>2</sup>

### Literatura e filosofia: o ceticismo filosófico e o ceticismo queirosiano

Este trabalho está inserido em uma linha de pesquisa que propõe a articulação entre a Literatura e outros campos do saber, especificamente a Filosofia. Parte-se do princípio de que, entre essas duas áreas há uma zona de porosidade e de interpenetrações onde tanto a Literatura é capaz de demonstrar as suas potencialidades especulativas, quanto a Filosofia, o seu componente ficcional. Entendemos que a literatura, mesmo não tendo por finalidade conter e expor ideias, inevitavelmente o faz: “As teorias são propostas pelas personagens e por elas discutidas sem a pretensão de necessariamente se chegar a uma conclusão definitiva, ou de apurar quem possui a verdade” (SANTOS, 2008, p. 200).

Nesse sentido, não procuramos meramente “analisar a presença de teorias ou de doutrinas filosóficas na obra de um escritor ou de um poeta” (GAGNEBIN, 2006, p. 201), mas demonstrar, de que forma, num dado texto literário, há a “elaboração estética de elementos históricos singulares, retomados e transformados pela escritura literária”. Nosso trabalho não consiste, portanto, em rastrear “conteúdos filosóficos” na obra queirosiana, e sim em averiguar de que maneira eles são convertidos em “conteúdos literários” (GAGNEBIN, 2006, p. 201). Objetivamos, com isso, apresentar novas leituras para as produções ficcionais de Eça de Queirós, visando à valorização da presença da Filosofia nos seus romances e contos.

Pensando a relação entre Literatura e Filosofia, o nosso escopo teórico é o ceticismo filosófico, o que não se confunde com os

1. Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.
2. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

sentidos atribuídos pelo senso comum ao termo ceticismo, visto quase sempre como sinônimo de descrença, de negação ou de relativização. Na história da Filosofia, o termo ceticismo designa uma corrente de pensamento pré-socrática, iniciada por Pirro de Élis (360-270 a. C.). Em síntese, define uma atitude e uma visão de mundo antidogmática, isto é, contrária a teorias e a sistemas que afirmam possuir alguma verdade incontestável. O cético suspeita da existência de verdades absolutas, mas não deixa de, pelo exercício da dúvida, buscá-las constantemente. Reconhecendo que toda doutrina é igualmente válida e defensável, o cético entende que seria insensato defender exclusivamente qualquer delas. Diante da impossibilidade de ter uma opinião definitiva sobre um determinado assunto, ele opta pela abstenção: suspende o juízo e se exime da necessidade de dar uma resposta cabal para qualquer questão. O cético acredita que, assim, pode alcançar uma vida mais tranquila e sem preocupações.

Este modo de pensar nos interessa na medida em que se aproxima muito da lógica que governa os movimentos do autor implícito nas ficções modernas, e, segundo nos parece, a obra de Eça de Queirós antecipa essas características em muitos aspectos. O nosso foco aqui, no entanto, são as personagens femininas da produção queiro-siana inscrita no período conhecido como o “último Eça”, especialmente aquelas que figuram nas obras consideradas semipóstumas: *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras* e *Correspondência de Fradique Mendes*.

Em *Assim falou Zaratustra*, no episódio intitulado “Entre as filhas do deserto”, o andarilho, “que se denominava a sombra de Zaratustra”, toma a harpa do feiticeiro e põe-se a cantar uma canção em que exalta os prazeres dos sentidos. Num determinado trecho da canção, ele diz: “[...] venho da Europa, /Que é mais cética do que todas as mulheres casadas” (NIETZSCHE, 2011, p. 292). Num primeiro momento, o que esse trecho nos diz é que a Europa vivia um clima de ceticismo generalizado – do que a obra de Nietzsche é testemunho. E se quisermos saber algo a respeito da compreensão que esse filósofo tinha do termo ceticismo, podemos, em início de conversa, recorrer a um aforismo de *Humano, demasiado humano*, intitulado “O fanático da desconfiança e sua garantia”. Nesse texto, Nietzsche, que considerava os céticos como “o único tipo respeitável” entre os filósofos (NIETZSCHE, 2008, p. 38), apresenta-nos o próprio Pirro

– o fundador do ceticismo filosófico –, não apenas como “o mestre da desconfiança em relação à verdade”, mas “da desconfiança tal como ela nunca existiu no mundo, da desconfiança de tudo e de todos”, o que, segundo Nietzsche, seria “a única via para a verdade” (NIETZSCHE, 2008, p. 192).

Então, até aqui, podemos concluir que, para Nietzsche, a mulher casada é aquela que “desconfia de tudo e de todos”, e essa desconfiança radical seria a sua “única via para a verdade”. A Europa da segunda metade do século XIX, cuja imagem Nietzsche utiliza para nos dar a medida do ceticismo feminino dentro do matrimônio, testemunhava o colapso de seus principais fundamentos metafísicos. A “morte de Deus”, decretada pelo próprio Nietzsche, em *A gaia ciência* (1882), já havia sido anunciada bem cedo pelo jovem Hegel, em 1802, em seu *Fé e saber*. No rastro dos restos mortais da divindade, seguiam as instituições burguesas apoiadas e legitimadas em sua existência, como a família, o trabalho, os deveres, a religião...

O jovem Eça de Queirós também já estava atento ao processo de falência dos antigos ideais, quando, num folhetim inacabado, intitulado “O réu Tadeu”, nos apresenta a seguinte fala do personagem Stanislau, acerca do papel da mulher no casamento: “É um combate. De um lado está a família, com o trabalho, a maternidade, a pureza, os encantos dos filhos, o dever, a justiça, a religião, o amor, Deus; elas estão sós do outro, e esmagam tudo isso” (QUEIRÓS, 1965, p. 50). Numa instigante coincidência, o narrador encerra a seção em que esse discurso é enunciado com o seguinte fecho: “Assim falava Stanislau”. Colocando em fricção as visões do andarilho de Nietzsche e do Stanislau de Eça, temos uma representação da mulher casada que, sozinha, esmagava os mais altos ideais da Europa burguesa, porque era cética e “desconfiava de tudo e de todos”.

Se podemos afirmar com certeza que Nietzsche conhecia muito bem as premissas do ceticismo filosófico em sua formulação clássica, no caso de Eça só podemos dizer que nos guiamos por uma mera hipótese. E é com base nessa hipótese que, neste trabalho, tentaremos propor o ceticismo como *modus operandi* das principais personagens femininas casadas da obra queirosiana mais madura (do chamado “último Eça”), sobretudo em sua relação com os ideais sustentadores da sociedade burguesa oitocentista. A nossa tese principal é a de que a forma como essa relação – que Nietzsche chama de “a única via para a verdade”, e Eça de “combate” solitário – se

configura possui importante e não casual afinidade com as premissas do ceticismo filosófico em sua formulação clássica.

A obra queirosiana, no escopo do seu realismo, apresenta sempre um mundo regido por “leis” patriarcais, as quais o organizam sob a autoridade masculina, subjugando as mulheres. Tais “leis” possuem certas particularidades relativamente ao campo e à cidade. No campo, essas “leis” estão a serviço de uma visão idealizada da natureza, vista como equivalente de uma pureza anterior ao pecado original. O adultério aí é vedado às mulheres. Já na cidade, elas se encontram a serviço de uma visão idealizada da civilização, como sinônimo de artificial e de requinte estético. O adultério aí é permitido, desde que em conformidade com essa visão de requinte estético artificial e de afastamento ao que remete ao natural. Em ambos os contextos, temos formas de domínio patriarcal autoexcludentes, mas não imunes a interpenetrações.

Para além da caracterização das especificidades de cada contexto, interessa-nos mostrar como se dão essas interpenetrações e como, tanto num cenário quanto noutro, há espaço para movimentos clandestinos. Buscaremos demonstrar, também, que, na ficção queirosiana, o movimento da mulher na clandestinidade representa uma tentativa de ação livre e autônoma relativamente à tutela patriarcal. Essa ação livre da tutela patriarcal pode ser tanto da ordem do desejo, como da idealização amorosa. Muitas vezes, essa distinção se mostra mesmo inviável, para não dizermos desnecessária.

O que interessa é que essa ação livre da tutela patriarcal, ao mesmo tempo em que constitui uma tentativa de escavação de um lugar que consiste em um espaço de liberdade e de autenticidade, impõe à personagem feminina o risco da perda irreversível do seu lugar convencional: o lugar da alienação da sua liberdade pelos valores patriarcais.

Em nosso entender, essa disponibilidade para o risco da perda do lugar convencional se deve a uma interpretação, consciente ou não, segundo a qual esse lugar convencional não é reconhecido como lugar viável a uma existência plena. Isso porque, nele, a mulher se encontra tolhida, cerceada e incapaz de exercer a sua subjetividade.

Tal interpretação, segundo acreditamos, se deve ao substrato cético que caracteriza o modo de pensar da maior parte das personagens femininas da obra queirosiana, tanto aquelas que se movem na ação quanto as que são apenas mencionadas. Acreditamos que

somente um modo de pensar não dogmático, que apresente, mesmo que de maneira fragmentária e inconsciente, substratos do ceti-cismo filosófico, seja capaz de levar o sujeito a considerar a viabilidade e a legitimidade de outro tipo de existência diametralmente oposto ao colocado pelos valores hegemônicos. Essas duas formas opostas de existência, conseqüente e simultaneamente, são sobrepostas, sem que, em geral, haja a formulação de qualquer tipo de juízo sobre tal duplicidade.

Dessa maneira, tais personagens vivem, por algum tempo, uma vida dupla, paralela, habitando lugares autoexcluentes e arriscando o lugar em que estão oficialmente inseridas, seja porque não chegam a se sentir inseridas nesse lugar, seja porque não reconhecem o espaço em que estão inseridas como um lugar propriamente seu. Sendo assim, a ameaça sempre presente de perda do que a sociedade lhe impõe como o seu lugar não chega a constituir um interdito para essas personagens, e entre este “não-lugar” que oficialmente se habita e o não lugar que é a conseqüência de uma provável queda, há o espaço provisório da ação livre e autônoma do sujeito feminino: o não-lugar da clandestinidade.

### **A Cidade e as Serras: distinção entre as “leis” da cidade e as “leis” do campo**

Em *A Cidade e as Serras* (1901), entre as personagens *Madame d’Oriol* e *Joaninha*, vê-se o estabelecimento de uma relação de oposição. Ambas possuem o nome Joana e, cada qual no seu espaço, são representativas da mulher casada – *Joaninha*, embora solteira num primeiro momento, casa-se com *Jacinto* nas serras. Ao longo da narrativa, a diferença entre elas “é demarcada pelo contraste entre o falso e o verdadeiro, a pose e a naturalidade, o postigo e o genuíno” (DANTAS, 1999, p. 295).

Conforme a descrição que temos, *Madame d’Oriol* – a “suprema flor de Parisianismo” – é aquela que falava apenas de si mesma, “resumo da sua Classe”, e da sua existência, “resumo do seu Paris”. Desde que se casara, vivia para ornar seu “lindo corpo” com “suprema ciência” e desempenhar os deveres “de Cidade e de Casta”. Estes consistiam, basicamente, em agradar e causar boas impressões, incluindo murmurar algo ao marido de vez em quando – “Ah, és tu?...” – e suspirar

nos “braços de alguém a quem era constante” naquele período do ano. Cumpria suas obrigações com finura, “sorrindo”. Sorriera tanto desde o matrimônio “que já duas pregas lhe vincavam os cantos dos beijos”, mas não revelava, seja na alma, seja na pele, qualquer outras “máculas de fadiga”. Na agenda, tinha 1.300 nomes aristocráticos. No cérebro, conservava algumas “Ideias Gerais”. Em matéria de política, tinha apreço pelos príncipes, o restante – “a República, o Socialismo, a Democracia” – sacudia com um bater de leque, “riso-nhamente”. Nos “dias de penitência e dor”, adornava-se com extravagância, adicionava ao chapéu uma “coroa de espinhos”. Frente a livros e quadros, tinha as emoções e os juízos mais elegantes, como determinava o seu mundo. Aos trinta anos, jamais enfrentara “os tormentos de uma paixão”. Anotava as despesas com regularidade – a ordem era sua religião interna. Chegando o inverno, “quando começavam a morrer de frio, debaixo das pontes, criancinhas sem abrigo”, d’Oriol preparava seu vestuário de patinação e de caridade, que depois vendia em alguma aldeia – com método e “regateando” (QUEIRÓS, 2012, p. 98-99).

Joaninha – a “flor natural” – seria aquela cujos sentimentos são mais autênticos e profundos, dedicada totalmente ao lar e aos cuidados do pai. No jantar de Guiães, em comemoração ao aniversário de Zé Fernandes, Joaninha avisa não poder ir, porque “o Papá estava desde a véspera com leicenços, e ela não o queria abandonar”. A jovem era o orgulho de tia Vicência, que celebra, diante de Jacinto, “a beleza, a graça, a caridade, e a doçura da sua sobrinha toda-amada”, com “elogios”, segundo o narrador, que competiam “apenas à virgem Maria!”. Se, quando nova, era “uma bela, forte e sã planta da serra”, aos 25 anos, “já pensava, e sentia – e a alma que nela se formara, afinara, amaciara, e espiritualizava o seu esplendor rubicundo”. Joaninha era muito dedicada às crianças da freguesia – solteira, tinha uma “verdadeira filharada”. Não dava apenas presentes e roupas, ou auxiliava as mães, também penteava as crianças e cuidava de suas tosses. Nunca estava sem alguma “criancinha ao colo...” (QUEIRÓS, 2012, p. 212). Assim ela aparece a Jacinto:

Mas, à porta, que de repente se abriu, apareceu minha prima Joaninha, corada do passeio e do vivo ar, com um vestido claro um pouco aberto no pescoço, que fundia mais docemente, numa larga claridade, o esplendor branco da sua pele, e o louro ondeado

dos seus cabelos – lindamente risonha, na surpresa que alargava os seus largos, luminosos olhos negros, e trazendo ao colo uma criancinha, gorda e cor-de-rosa, apenas coberta com uma camisinha, de grandes laços azuis. (QUEIRÓS, 2012, p. 218-219)

O narrador não dedica um trecho longo à descrição da prima como à *Madame d’Oriol*, mas a forma carinhosa de se referir a ela, empregando sempre o diminutivo e termos edificantes das qualidades da jovem, sugerem a sua predileção por certo ideal feminino, como sublinha Dantas (1999). Enquanto Joanhinha tem uma vida campestre, voltada para os cuidados do pai e das crianças da freguesia, imune às imoralidades da cidade, d’Oriol se preocupa apenas com a satisfação das suas necessidades materiais e com o cumprimento das prescrições da sua classe, ignorando, por exemplo, o sofrimento de crianças desabrigadas e expostas ao frio, como vemos na sua caracterização.

Joanhinha, tida como “flor natural”, atua como a antítese exata da “flor de estufa”, da mulher civilizada e, portanto, artificial. Notemos, contudo, que a diferenciação que o narrador faz entre a mulher do campo e a mulher da cidade é de ordem moral, pautada por valores inaplicáveis à vida na cidade. Zé Fernandes enxerga o campo como o lugar em que são preservados os dons femininos e a cidade como o lugar em que esses dons são desfigurados. Ao seu ver, a cidade é exclusivamente um lugar de licenciosidade e de depravação, coisas que supostamente não existiriam no campo.

A visão do narrador é inevitavelmente tendenciosa nesse quesito. Ele mostra apenas o que, segundo os seus valores, considera haver de melhor nas serras, o que nela considera ser bom – ainda que, em determinados momentos, fale dos seus problemas sociais, como da exploração dos caseiros, do atraso e da falta de educação. Momentos estes em que salienta a predisposição, vista em Jacinto e na tia Vicência, para idealizar demasiadamente as coisas das serras. Em geral, Zé Fernandes evita discorrer pormenorizadamente – como faz na cidade – sobre as injustiças e as imoralidades que, certamente, também existem nas serras. Isso porque o seu interesse é elevar o caráter natural – “genuinamente verdadeiro” (QUEIRÓS, 2012, p. 155), como define Jacinto – dos elementos serranos perante os aspectos negativos e enganosos da cidade.

O adultério é visto em *A Cidade e as Serras* como um dever do mundo civilizado – e a consciência e a aceitação desse fato na obra

queirosiana vem pelo mesmo desde *O Mandarim* (1880). A Literatura e a História nos dão vários testemunhos de que o adultério, motivo de desonra no campo, é algo aceitável na cidade, inclusive bem-visto, desde que a sua prática corresponda ao princípio da aparência e do requinte estético. Porém, devemos observar que a ideologia que norteia essa narrativa parece, em alguma medida, ignorar ou sonegar o fato de que cada meio, cada organização social, possui suas normas próprias, convencionadas segundo as necessidades impostas por cada contexto. O raciocínio “zéfernandico”, embora atento à condição da mulher, é questionável quando confronta cidade e campo de forma completamente mecânica, como se cada realidade social fosse exatamente passível de confrontação sem que houvesse maiores considerações acerca das suas especificidades: “a estrutura de cada uma delas possui peculiaridades intransitivas que não podem ser dimensionadas por valores alheios a que são impermeáveis” (DANTAS, 1999, p. 305).

Madame d’Oriol, no intuito de exercer a sua liberdade contra as imposições que lhe oprimem, busca ter uma relação extraconjugal com alguém que lhe era explicitamente vedado, segundo o papel matrimonial a que estava condicionada: um trintanário – alguém externo ao seu círculo social. E esse é justamente o único fato, no comportamento da mulher, que perturba o marido e o leva a prometer-lhe uma punição. Diferentemente do se poderia supor, o casamento não oferecia total e inalterável segurança à mulher. O marido tinha legitimidade para corrigir os “erros” da esposa, sem ser, por isso, criminalizado. Lembre-se de que, em *La pornocratie ou les femmes dans les temps modernes*, Proudhon menciona o adultério como um dos seis casos em que o marido poderia matar a mulher “selon la rigueur de la justice paternelle” (PROUDHON, 1975, p. 203).

Entendemos que o pensamento cético se mostra quando d’Oriol abre mão da vida burguesa que possui, na qual não se reconhece e não pode exercer plenamente a sua liberdade, arriscando ir além do que lhe era socialmente permitido, e contrariando a etiqueta do adultério elegante. Ainda que a punição para o ato pudesse ser o banimento, d’Oriol não demonstra verdadeira preocupação, pois a ideia da punição não é motivo suficiente para a impedir. Ela tampouco se culpa pelo ato. Ao exercer a ação livre e autônoma, ao pôr em prática a sua liberdade, Madame d’Oriol revela certo grau de autenticidade.

Identificamos na sua escolha um modo de pensar cético, dado que não dogmático, não decisivo. Isso porque ela considera a legitimidade e a possibilidade de um modo de ser e de existir alternativo. Concebe uma existência simultânea em dois modos, naquele correspondente à tutela masculina e naquele de momentânea liberdade, não elegendo um deles como mais satisfatório. Não é formulado um juízo final sobre qual modo é melhor, mais verdadeiro. Coexistem as duas posições.

### **A Ilustre Casa de Ramires: deslocamento circunstancial das “leis” da cidade para o campo**

Aqui, buscaremos demonstrar como, N<sup>a</sup> *Ilustre Casa de Ramires*, em uma situação circunstancial, há o deslocamento de valores da cidade para a província, onde impera valores marcadamente do campo, como valores de pureza e a ideia da mulher ligada à natureza, enquanto boa esposa, boa mãe e fiel – em referência a um período anterior ao pecado original –, para quem o adultério estava vedado.

A possibilidade do adultério elegante surge em Oliveira quando Gonçalo Ramires reata a amizade com André Cavaleiro por interesse político, abrindo, para ele, as portas da casa de Maria da Graça. O fato é que a irmã de Gonçalo namorara o Cavaleiro na mocidade e fora rejeitada, fato considerado um ultraje e uma desonra para os Ramires, cujos valores eram de fidalguia – essencialmente patriarcais.

De repente, o Cavaleiro, então Governador Civil da província, adentra novamente a casa da família, agora a residência de José Barrolo, então marido de Gracinha, e que era apelidado às ocultas de “Bacoco”. Dessa abertura circunstancial para a possibilidade do adultério elegante, é bastante significativo o jantar festivo realizado para recebimento de André. Na ocasião, Gonçalo “recomendaria a Gracinha que, para mais honrar a doce festa, se decotasse, pusesse o seu colar magnífico de brilhantes, a derradeira joia histórica dos Ramires” (QUEIRÓS, 1999, p. 240-241). Ao fim, após muito cortejo, tudo acaba com uma valsa entre Gracinha e André. Mais adiante na narrativa, Gonçalo flagra a irmã e o Cavaleiro no mirante. A cena indica que, naquele momento, ocorre uma relação carnal entre os amantes:

E assim, num silêncio de sombra indolente, se acercou do Mirante - e duma das janelinhas que, mal cerrada, conservava corrida por dentro a persiana de tabuinhas verdes. Rente dessa janela era a escada de pedra, que, do elevado e comprido terraço sobre que se estendia o jardim, comunicava com a encovada rua das Tecedeiras, quase em frente à Capela das Mónicas. E Gonçalo, sem pressa, descia - quando, através da persiana rala, sentiu dentro do Mirante um sussurro, um cochichar perturbado. Sorrindo, pensou que alguma das criadas da casa se refugiara nesse Templozinho de Amor com um dos sargentos terríveis de Cavalaria... Mas, não! impossível! Pois se, momentos antes, Gracinha roçara aquela janela e pisara aquela escada, no seu caminho para as Mónicas! E então outra ideia o varou como uma espada - e tão dolorosa que recuou com terror da beira do Mirante donde ela perversamente o assaltara. Já porém uma desesperada curiosidade o agarrara, o empurrava - e colou a face à persiana com a cautela de um espião. O Mirante recaíra em silêncio - Gonçalo temia que o traíssem as pancadas do seu coração... Santo Deus! De novo o murmúrio recomeçara, mais apressado, mais turbado. Alguém suplicava, balbuciava: - “Não, não, que loucura!” - Alguém urgia, impaciente e ardente: - “Sim, meu amor! sim, meu amor!” E a ambos os reconheceu - tão claramente como se a persiana se erguesse e por ela entrasse toda a vasta claridade do jardim. Era Gracinha! Era o Cavaleiro! (QUEIRÓS, 1999, p. 347).

O narrador nos diz, na sequência, que Gonçalo é atingido por uma “imensa vergonha”, sentindo um pavor “atarantado” de que o “surpreendesse junto do Mirante e da torpeza escondida”. A preocupação de Gonçalo é a descoberta do ato, as fofocas e os boatos, tão comuns na província. Gonçalo, no fundo, teme a mácula do seu nome aristocrático e o comprometimento da sua almejada carreira política. Tanto assim, que Gonçalo se afasta imediatamente da irmã e de Barrolo, deixando temporariamente de os ver.

Gracinha, de origem e valores aristocráticos, cede ao adultério quando a oportunidade se apresenta, mesmo correndo o risco de perder o seu lugar naquela sociedade e desonrar a Casa histórica dos Ramires. Ela opta por um movimento de clandestinidade, uma vez que o adultério elegante não era compatível com o contexto social de Oliveira.

A clandestinidade de Gracinha não está apenas no fato de ter cometido o adultério, está também no lugar em que o cometeu: no mirante - “construção do século XVIII, imitando um Templozinho do Amor, que rematava o longo terraço do jardim e dominava a rua

das Tecedeiras...” (QUEIRÓS, 1999, p. 346). A casa da Barrolo ficava entre um quartel e uma capela, o mirante era observável da rua, quer dizer, Maria poderia ter sido vista na realização do ato, e esse descuido talvez seja o que mais incomoda Gonçalves.

Porém, passados os primeiros tormentos, a gravidade do delito vai sendo amenizada, conforme se percebe que não houve murmúrios sobre o caso (DANTAS, 1999). O acontecimento é desculpado por Gonçalves, que responsabiliza unicamente o Cavaleiro como o verdadeiro “vilão”. Para ele, Gracinha e Barrolo seriam apenas vítimas, pobres coitados.

Conforme destaca Dantas (1999, p. 341), fica evidente a “*condição feminina*” imposta à Maria da Graça pela “*formação patriarcalista*” que recebeu. Na visão de Gonçalves, a infidelidade era consequência da vida de casada que a irmã levava, sem filhos a quem pudesse se dedicar e tomada pelo ócio do ambiente doméstico. Assim, Gracinha pouco poderia resistir ao adultério com um homem que já havia amado. Se Gonçalves critica a situação da irmã, não percebe que é exatamente a educação dada a ela que lhe outorga o exercício da autoridade de irmão.

Notamos que Maria da Graça, ao aceitar o adultério clandestino com o Cavaleiro, desfruta de um momento de liberdade, ainda que transitório. Se, como diz Dantas (1999), o irmão é responsável pelo extravio e pela reinserção de Gracinha na honra familiar, direcionando a todo momento o seu comportamento, devemos perceber que, no modo como sucede o fato – isto é, no mirante –, existe algo de autêntico e livre da autoridade masculina. Gracinha, nesse momento, ignora os valores de fidalguia e dá ensejo à sua relativa autonomia.

### **A Correspondência de Fradique Mendes: deslocamento esdrúxulo das “leis” do campo para a cidade**

N’A *Correspondência de Fradique Mendes* (1901), interessa-nos especificamente a carta a Ramalho Ortigão. Seu conteúdo, aparentemente inofensivo, é algo esclarecedor dos códigos civilizacionais e do combate, pela mulher casada, às imposições sociais. Na ocasião, Fradique discorre sobre o caso de uma tal sra. Lucie, esposa de um latino-americano conhecido no Café da Paz – “lugar catita de *snobismo* internacional” (QUEIRÓS, [s./d.], p.145).

Segundo nos conta Fradique, ele, Carmonde e Eduardo Prado esperavam Ramalho para o *bock*, quando apareceu Mendibal: “roça pela nossa mesa um sujeito escurinho, chupadinho, esticadinho, que traz na mão com respeito, quase com religião, um soberbo ramo de cravos amarelos” (QUEIRÓS, [s./d.], p. 146). Fradique contempla no sr. Mendibal o seu tipo, e complementa: a face “cor cobreada de chapéu coco inglês, onde a barbita rala, hesitante, denunciando uma virilidade frouxa, parece cotão”. Numa fala arrastada e de “desconsolo”, conforme nos diz o epistológrafo, o sujeito palestrava sobre “a mais forte, segura e insolente satisfação de viver”, revelando ser proprietário de “uma esposa adorável” (QUEIRÓS, [s./d.], p. 146). Assim, voluntariamente, Mendibal glorifica a esposa, exaltando a sua beleza e bondade, bem como a sua dedicação nos cuidados da sogra. O discurso do latino-americano é reproduzido por Fradique tal como transcrito a seguir:

Sim, positivamente, não havia outra em Paris! Por exemplo, o carinho com que ela cuidava da mamã (da mamã dele), senhora de grande idade, cheia de achaques! Pois era uma paciência, uma delicadeza, uma sujeição... De cair de joelhos! Então nos últimos dias a mamã andara tão rabugenta!... *Madame* Mendibal até emagrecera. De sorte que ele próprio, nesse domingo, lhe pedia que se fosse distrair, passar o dia a Versalhes, onde a mãe dela, *Madame* Jouffroy, habitava por economia. E agora viera de a esperar na *gare* Saint-Lazare. Pois, senhores, todo o dia em Versalhes, a santa criatura estivera com cuidado na sogra, cheia de saudades da casa, numa ânsia de recolher. Nem lhe soubera bem a visita à mamã! A maior parte da tarde, e uma tarde tão linda, gastara-a a reunir aquele esplêndido ramo de cravos amarelos para lhe trazer, a ele! (QUEIRÓS, [s./d.], p. 147-148).

A fala de Mendibal é caracterizada por Fradique como “grotesco e tocante” (QUEIRÓS, [s./d.], p. 148), adjetivos contrastantes, que assinalam o caráter cômico e um tanto comovente da pieguice do sujeito. O mais interessante, no entanto, é o que lemos na sequência. Ficamos sabendo que, após o *bock*, no clube, Fradique, por acaso, descobre que a sra. Lucie, na ida a Versalhes, teve uma relação extraconjugal com Chambrey, a quem conheceu no trem – Mendibal, porém, ignora completamente o fato, demonstrando mesmo confiar piamente na fidelidade da esposa.

Fradique, na sua carta, coloca em evidência o inusitado da conversação do marido, que insiste em falar das qualidades da esposa

e das vantagens do casamento, na presença de homens que havia acabado de conhecer no *bock*, ainda mais em se tratando de homens que se consideravam distintos, supercivilizados e viajados, como era o caso de Fradique. Porém, os traços que Mendibal reconhece e admira na mulher são passíveis de valorização apenas em contexto rural. Para um parisiense do final do século XIX, a sua fala é não só incomum, como risível. Seus valores não são valores da cidade, pelo contrário, parecem ser similares àqueles mesmos da visão romanesca que descreve Joanhinha d'A *Cidade e as Serras*. São reconhecidos dons femininos que se encontram “na bondade e na generosidade, na lealdade e na retidão do caráter, na dedicação ao trabalho e na saúde, na propensão ao universo doméstico e na boa disposição, na procriação e na maternidade, no pudor e na sinceridade” (DANTAS, 1999, p. 300).

Mendibal se encontra totalmente deslocado no Café – um lugar, como reconhece Fradique, de esnobismo e de afetação. O seu discurso representa algo de inferior, de pouco requintado. Para Fradique e aqueles homens, pouco interessava saber das virtudes da esposa de um proprietário latino-americano. Aos seus olhos, o elogio, no *bock*, das qualidades de uma burguesa parisiense qualquer, segundo uma visão campestre, achava-se ali totalmente inapropriado. Seria mais interessante àqueles senhores a narrativa picante de alguma libertinagem, como a outra face de Lucie, em sua aventura com Chambray.

Quanto ao adultério em si, Fradique lhe dá pouca relevância. Diferentemente da provável reação de Mendibal, defensor da fidelidade da esposa, Fradique não vê nada de anormal no divertimento de Lucie com Chambray. Não houve uma transgressão do código social, dado que, naquela Paris, o adultério elegante constituía uma norma a ser cumprida como um dever. Fradique parece se interessar mais pelo caráter burlesco do caso que a ele se apresenta. Não se trata de impor uma disciplina moral, muito longe disso. Fradique expõe o lado cômico da cultura dominante, essencialmente burguesa. O epistológrafo procura evidenciar a miséria deste mundo civilizado, definido como “superiormente organizado” (QUEIRÓS, [s./d.], p. 152). Ao fim, ainda que em estado virtual, fica a gargalhada satânica de Fradique.

Para nós, o que torna o caso “profundo” é o fato de que Lucie – e Fradique compreende isso – vivia sob dupla opressão: sob a opressão

dos valores provincianos do marido, deslocados na cidade; e sob a opressão das normas patriarcais em sua formulação especificamente cidadina. Em ambos os casos, a existência de Lucie tem por baliza valores patriarcais autoexcludentes, que nela se cruzam, a transpassam e a submetem a uma opressão em segundo grau. A vida assim, para Lucie, é como uma guerra de guerrilha, na qual os inimigos estão por toda a parte, e a sobrevivência depende de muita astúcia.

Para além do que ficou dito, devemos notar o modo clandestino como ocorre a relação adúltera de Lucie com Chambray, na sequência de um encontro fortuito num trem. No decorrer da viagem, no vagão, travam logo um primeiro contato físico:

Ao chegar a Courbevoie, a pretexto de baixar o vidro por causa da poeira, Chambray arrisca uma palavra, atrevidamente tímida, sobre o calor de Paris. Ela concede outra, ainda hesitante e vaga, sobre a frescura do campo. Está travada a Écloga. Em Suresnes, Chambray já se senta na banquetta ao lado dela, fumando. Em Sevres, mão de *Madame* arrebatada por Chambray, mão de Chambray repelida por *Madame*: — e ambas insensivelmente se entrelaçam. Em Viroflay, proposta brusca de Chambray para darem um passeio por um sítio de Viroflay que só ele conhece, recanto bucólico, de incomparável doçura, inacessível ao burguês. Depois, às duas horas tomariam o outro trem para Versalhes. E nem a deixa hesitar — arrebatava-a moralmente, ou antes fisiologicamente, pela simples força da voz quente, dos olhos alegres, de toda a sua pessoa franca e máscula (QUEIRÓS, [s.d.], p. 149).

Como podemos ver, tudo acontece fortuitamente, de maneira não exatamente discreta, o que seria contrário às convenções que regiam o adultério dito elegante, pois, para o positivista e antisséptico século XIX, aquele encontro entre estranhos estaria mais para um cruzamento de cães rafeiros do que para um idílio de finos e civilizados amantes. E ainda que o adultério de Lucie correspondesse às normas sociais da cidade, isso em nada melhoraria a sua situação, pois, lembremos, a sua situação doméstica era pautada pelos valores do campo, nos quais o adultério era visto como uma desonra absoluta, sem nenhuma acomodação no âmbito da moral campesina e provinciana. Se na cidade a transgressão às normas sociais podiam resultar em banimento para a província, no campo e na província o assassinato em legítima defesa da honra era uma constante.

Lucie Mendibal arrisca o seu lugar social com Chambray tanto quanto Madame Joana d’Oriol com o trintanário. Isso porque, ao contradizer o discurso do marido e se envolver clandestinamente com Chambray, ela combate não só as normas cidadinas do adultério, reguladas por categorias como discricção, requinte, artifício, mas também os valores do campo, como os expressos na fala do marido e que ressaltam a fidelidade conjugal, os recatos de esposa, as qualidades da maternidade, tudo enfim o que remete a uma concepção idealizada e cristã da pureza feminina. Assim, para agir de forma livre e autônoma, para fazer valer a sua subjetividade, para resistir enquanto sujeito singular, autêntico e desejanete, ela tem de combater as imposições e a tutela masculina nesses dois mundos, nesses dois lugares que não reconhece como seus (não-lugares, portanto), ambos regidos, como já apontado, por leis patriarcais. Portanto, ao transgredir as normas bifrontes que lhe são impostas, além de pôr em risco, como madame D’Oriol, o não-lugar social que ocupa, madame Mendibal também põe a sua própria cabeça em jogo, literalmente.

### **Considerações finais**

As personagens casadas da obra de Eça de Queirós envolvidas em casos de adultério demonstram que veem no casamento e no papel que aí se espera que elas desempenhem uma espécie de não-lugar, pautado pelas virtudes da vida conjugal e do papel de progenitora – tudo enfim determinado pela visão de mundo patriarcal, por necessidades masculinas. Como a ameaça de perder esse lugar social não parece ser aterradora para tais mulheres, concluímos que, para elas, trata-se, antes, de um não-lugar, no qual suas subjetividades são oprimidas, sufocadas, destruídas. Por isso, não há represa moral que resista à força de suas investidas contra a muralha dos valores patriarcais, mesmo porque, geralmente, essas investidas se dão de forma irregular, inesperada, insuspeitada, fortuita, como prescrevem as técnicas da guerra de guerrilha, na qual, apesar da desigualdade das forças em confronto, os autores de ações isoladas acabam tendo sucesso sobre estruturas mais consolidadas. Assim, entre o não-lugar convencional e o não-lugar consequente da queda, essas mulheres escavam um espaço provisório para a sua ação livre e

autônoma enquanto sujeito, tornando-se, dessa maneira, autoras da sua própria narrativa.

## Referências

- ALVES, Silvio Cesar dos Santos. Eça insustentável leveza das flores. *Revista Queirosiana: estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração*, Famação, n. 25, p. 31-50, julho de 2018.
- BROCHARD, Victor. *Os cétricos gregos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2009.
- DANTAS, Francisco J. C. *A mulher no romance de Eça de Queiroz*. São Cristóvão, SE: Editora UFS; Fundação Oviêdo Teixeira, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. As formas literárias da filosofia. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GARMES, Helder. Leituras marxistas da obra de Eça de Queirós. In: 14o Congresso de Leitura do Brasil / II Congresso da História do livro e da leitura no Brasil, 2003, Campinas, Anais... Campinas: UNICAMP, [20-]. 1 CD.
- GROSSEGESSE, Orlando. “Não há regresso. Do sentido evolutivo do «primeiro Eça»”. In: *Revista Luso-Brasileira de Estudos Oitocentistas*, n. 1, 2006/07.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NUNES, Benedito. Meu caminho na crítica. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 289-305, 2005.
- PROUDHON, Pierre-Joseph. *La pornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes*. Paris: A Lac roix et C' Éditeurs, 1875.
- QUEIRÓS, E. de. *A cidade e as serras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- QUEIRÓS, E. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, [s./d.].
- QUEIRÓS, E. *A Ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

- QUEIRÓS, E. *Prosas esquecidas I: ficção 1866-72*. Lisboa: Editorial Presença, 1965.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. Eça de Queirós e a Filosofia, ou o artista enquanto pensador. In: *Melancolia e Apocalipse, Estudos sobre o pensamento português e brasileiro*. Lisboa: IN-CM, 2008.
- VERDAN, André. *O ceticismo filosófico*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

## De musas a autoras: o processo de ressubjetivação do feminino em Gilka Machado

Suzane Moraes da Veiga Silveira (UFRJ-NIELM) <sup>1</sup>

### Introdução

*E, quando a rima soar, vaidosa sentirás  
Percutir no seu ser, que pela Arte palpita,  
O sonoro rumor do choque dos cristais.*

(MACHADO, 1991, P. 19)

Analisar a relação entre a produção de autoria feminina no período da *belle époque* brasileira e sua recepção crítica é adentrar o pensamento discriminatório contra a mulher vigente no século XIX e a construção de um imaginário em torno da literatura produzida por mulheres, uma vez que o difícil acesso à educação formal e aos meios de publicação e de divulgação dos originais disponíveis às escritoras (muitos dos quais extremamente conservadores) faziam com que o espectro de temas e assuntos abordados fosse limitado, com exceção de poucas autoras – fato observado negativamente pelos críticos da época. Paralelamente, podemos observar uma grande expansão da autoria feminina no final do século XIX e início do XX (principalmente em matéria de poesia) colocando para a sociedade de então a questão da mulher escritora e dividindo a opinião da crítica literária entre um olhar condescendente e uma crítica mordaz em relação a essa produção que procurava espaços de viabilização e legitimação. Com isso, a literatura de autoria feminina apresentou um verdadeiro problema de cunho ético e teórico para os críticos (homens em sua grande maioria) dos periódicos da época, cujas leituras partiam principalmente de aspectos biográficos das autoras, conforme veremos mais adiante.

Não foi à toa, portanto, que o livro *Cristais partidos*, publicado em 1915, pela escritora Gilka Machado provocou sentimentos

1. Doutoranda em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, com tese sobre Gilka Machado e orientada pela professora Anélia Pietrani. Integrante do NIELM (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura). Bolsista CNPq. E-mail: suzanesilveira@letras.ufrj.br

simultâneos de admiração e fúria, na crítica da *belle époque* brasileira. Tal furor deveu-se não só ao conteúdo erótico dos versos, mas, sobretudo, ao questionamento direto e indireto do lugar da mulher em uma sociedade que a incapacitava intelectualmente, privando-a dos meios efetivos de seu livre desenvolvimento criativo e artístico. Desse modo, a opinião pública e a dos críticos literários se dividiram, cada um apresentando os seus argumentos a favor ou contra os *Cristais partidos*, mas, conforme aponta Nádia Batella Gotlib em seu texto “Com Gilka Machado, Eros pede a palavra” (2016), o consenso a que a maioria dos pareceres críticos pareceu chegar foi a urgência de se separar a vida e a imagem da escritora Gilka Machado da voz poética presente em seus poemas, entendendo que essa dissociação preservaria a integridade moral da artista:

Mesmo a crítica favorável, que reconhecia valores na sua produção poética, fazia questão de distinguir, cuidadosamente, num habilidoso recurso de defesa moral, as duas mulheres: a da realidade da poesia e a da realidade da vida. Na maioria dos críticos, há o reconhecimento da *ousadia*, que gerou *escândalo*, após o que seu nome foi esquecido; e, paralelamente, a preocupação de ino-  
centá-la de uma *sensualidade pecadora* (GOTLIB, 2016, n.p.)

Contra essa misoginia naturalizada em forma de crítica, Gilka Machado, assim como outras escritoras da época, procuraram afirmar e legitimar a autoria das mulheres, por meio de um processo de ressubjetivação do feminino, não só em sua produção literária, mas ocupando espaços de propagação de pensamento e de fala na imprensa, na vida artístico-literária e no campo intelectual, expressando o que pensavam e desejavam, bem como subvertendo certa concepção de mulher que lhes fora imposta, identificada com traços de passividade, pureza e recato.

### **A recepção crítica do início do século XX**

Conforme aponta Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900* (1975), o fim do século XIX e início do XX foi um momento profícuo de expansão literária de autoria feminina, fruto das transformações – ainda que lentas – na mentalidade, na imprensa e no trabalho de educação das mulheres, possibilitando o seu acesso ao mundo das

letras e da intelectualidade da *belle époque*. Ao tomarmos como campo de análise o Rio de Janeiro da então Capital Federal, podemos perceber que aí se manifesta uma situação pitoresca na recepção à produção literária das mulheres. Se, por um lado, há certa condescendência na leitura dos críticos homens a respeito das escritoras, por outro lado há uma crítica feroz a esse comportamento considerado “desviante” segundo as normas e parâmetros de uma sociedade patriarcal. Notamos, contudo, que ambas as abordagens se inserem dentro de uma dialética político-ideológica: a mulher escritora brasileira surgia como signo de progresso, sendo frequentemente comparada às americanas e às britânicas, e modelo de uma nova conduta de mulher cidadã e participante da vida culta que a recente instaurada República suscitara – imagem que alguns críticos assumiam em “defesa” das escritoras.

Paralelamente a essa visão, conforme aponta Maria Lúcia Dal Farra (2001), a expectativa de emancipação das mulheres através da transição para um regime que se pretendia mais democrático foi frustrada, uma vez que a República “propunha cidadania para os homens e maternidade para as mulheres”. Segundo a pesquisadora, existia um medo generalizado de que a mudança de postura da mulher, e sua conseqüente saída do claustro do lar e independência intelectual e financeira, desestabilizasse por completo a estrutura social que era baseada em sua submissão e servidão. Deu-se, pois, um fato curioso na crítica literária de autoria masculina do período, que apresenta uma análise esquizofrênica da produção feminina: elogiam os livros das autoras – que classificam como exceção de pensamento, já que a ação de pensar era tida por eles como atributo masculino – certificando-se de separar vida e obra das escritoras, numa tentativa de preservar uma pretenciosa pudicícia dessas mulheres, mesmo que o seu ato de escrita fosse francamente transgressor. Na verdade, o que acontecia era uma tentativa de delinear ou direcionar, de forma tendenciosa, uma subjetividade e uma voz femininas que se libertavam dos porões do silêncio histórico.

Podemos citar, como exemplo dessa empreitada, uma crônica<sup>2</sup>

2. As crônicas de primeira fonte utilizadas na presente tese foram obtidas através da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, cuja transcrição foi adequada à atual ortografia do português, segundo os parâmetros do vigente *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* (1990), permanecendo, entretanto,

de Monteiro Lobato publicada no jornal *Correio da Manhã* de 23 de julho de 1920, intitulada “Em pleno sonho”, em que discorre sobre a produção literária feminina do início do século novecentista. O texto se inicia com um tom aparentemente otimista em relação à produção feminina que surgia, afirmando que as modernas escritoras não mais apresentavam em seus trabalhos o aspecto lamurioso ou suspirante de antes: “Outrora, no Brasil de anquinhas, ser poetisa era suspirar (...) Hoje tudo mudou. Se há suspiros é em casa de doceras: clara d’ovo batida com açúcar e assada em pingões ao forno” (LOBATO, 1920, p. 02). Entretanto, aquilo que poderíamos supor como uma novidade inspiradora para o autor de *Sítio do picapau amarelo* é considerada por ele como um decréscimo.

Suspiro poético, arrancado do imo d’alma, à força de contrações do diafragma e sibilo de nariz, isso morreu, saiu da moda, acabou. E é pena. Se não tinha graça num marmanhão de cabeleira que morria hético aos 20 anos, tinha-a de mais nas representantes do sexo hoje ex-frágil, cujos corações não eram consultados nem para o negócio supremo das suas vidinhas: casar. (LOBATO, 1920, p. 02)

O modo sarcástico com que o crítico defende a sua visão, tecendo a argumentação de que, ao equipararem-se ao escritor homem, as autoras perderam certa “aura” que as distinguia como “seres fatais” é emblemática da crítica dita “condescendente” que apresenta a estratégia de enaltecer uma figura idealizada de escritora, justamente para alijá-la de qualquer seriedade ou efetiva participação social: “(...) assim também a poetisa desfatalizou-se e não há mais discerni-las à janela pelo negror das olheiras, nem à noite pelo modo canino de ferrar o olho na lua” (LOBATO, 1920, p. 02). A essa visão romantizada da autoria feminina, o autor sobrepõe elogios a escritoras da época, ressaltando o caráter excepcional de sua inteligência e talento tanto mais se entregassem a uma imaginação transcendente e “virginal”, até que afirma: “Sentir tais livros sentem-no todos: é questão de pertencer ao gênero *homo*. Já criticar, só os críticos. Fale, pois, o crítico” (*Idem*). E nomeia as características do crítico com uma linguagem enviesada: “Venha um com sua maleta de cirurgião, seus instrumentos de dissecar, seus olhos de lince (...) O operador

certas marcas de estilo como a elisão da vogal em “d’ovo”, por exemplo, bem como a presença de neologismos.

é moço. Tem nariz adunco e olhos cansados da leitura” (*Idem*, grifo nosso). Com esse olhar declaradamente masculino chega à conclusão de que a emoção se sobrepõe à lógica na escrita de poesia e, nesse quesito – uma vez que, para ele, o sentimento é característica feminina em detrimento do raciocínio que é masculino – as mulheres seriam melhores poetisas que os homens, se não fosse o “excesso de sensibilidade muliebre”:

(...) A causa dessa anormalidade, desse contrassenso residirá talvez no próprio excesso de sensibilidade muliebre, que resultaria numa sensível quebra de equilíbrio estético e numa conseqüente, não direi incapacidade, mas inaptabilidade de poder de expressão artística. (LOBATO, 1920, p. 02)

Com isso, Lobato apresenta, paradoxalmente, como defeito das obras das autoras justamente o fato de serem mulheres, o que as levaria a extrapolar a emoção poética em uma contraditória “sensibilidade feminina”, tornando-as inaptas ao ofício da escrita. É evidente que essa forma de crítica condescendente tem por base as desigualdades sociais de gênero, o que transparece na análise do crítico José Oiticica (que assinava os seus textos sob o pseudônimo de G.B.) em crônica sobre o primeiro livro de Gilka Machado, publicada no periódico *Correio da Manhã* em fevereiro de 1916. Na crítica de Oiticica, apesar de ressaltar as qualidades artísticas, segundo ele louváveis de *Cristais partidos*, afirma que o livro não é uma leitura recomendada para “moças” e se configura, em sua opinião, como um sintoma maléfico da falta de educação religiosa das meninas. Com isso, relata, como consequência da ausência de um ensino cristão, o suicídio de adolescentes que alarmava pelo número de casos, preocupando as mães da época.

O livro de D. Gilka Machado é a revelação de uma belíssima artista, de uma poetisa de primeira ordem. Pena é que seja, ao lado disso, um triste sintoma destes tempos. Vê-se que a falta de educação religiosa está a produzir outros frutos além do suicídio de adolescentes cansadas do sofrimento de quatorze ou quinze anos de vida, ao lado de bonecas e de papás. O conde Affonso Celso, em carta recentemente publicada, com grande calor aplaudiu a autora dos *Cristais Partidos*, felicitando-a pelo seu triunfo. As mães que com tanta razão confiam na opinião do eminente escritor católico devem ficar sabendo que ele só considerou o livro como obra de

arte. Como obra de arte é realmente um triunfo. Mas não é uma leitura para meninas. (OITICICA, 1916, p. 02)

Na passagem acima, é notória a preocupação de José Oiticica em separar o livro de Gilka, enquanto obra de arte, de seu conteúdo temático que ele não considera “uma leitura para meninas”. Com isso, é importante observar que o crítico possui uma visão moralizante da leitura para mulheres, levando a crer que deve ter um caráter doutrinador ou domesticador. Por isso, admite serem os *Cristais partidos* um triunfo, porém, ao mesmo tempo, afirma que o livro é um sintoma da falta de educação religiosa das meninas. É muito sutil, portanto, o modo como o crítico desqualifica por completo a obra relacionando-a ao suicídio de jovens e, por consequência, colocando a escrita de mulheres como um fator de perversão da sociedade, por isso enfatiza o “alerta às mães”.

Ora, não seriam os casos de suicídio das adolescentes relatados pelo crítico um sinal não da falta de educação religiosa, mas da infecção do machismo que causa o adoecimento das mulheres e das meninas, que se veem com pouca expectativa de futuro, presas em uma sociedade imobilizadora? Segundo nos apontam as críticas feministas estadunidenses Sandra Gilbert e Susan Gubar (2017), em “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria”, as consequências maléficas para a sanidade mental, e até mesmo física, das mulheres por conta da obrigatoriedade de (sobre)viver em uma sociedade que as adverte de que serão monstros se não se comportarem como anjos são o imobilismo e o colapso nervoso.

No referido texto, Gilbert e Gubar analisam como o processo de escrita entre homens e mulheres diverge, uma vez que, enquanto o escritor tenta se distanciar dos autores homens anteriores – o que será nomeado de “ansiedade de influência” por Harold Bloom em *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (2002) –, a mulher, a princípio, tem sua presença marcada na literatura com personagens estereotipadas. A escritora sofreria, assim, segundo as pesquisadoras americanas, de “ansiedade de autoria”, pois, diferentemente do homem que sente medo de não ser original, a mulher teria medo “de não poder criar, de que, porque ela nunca poderá vir a ser uma ‘precursora’, o ato de escrever irá isolá-la ou destruí-la” (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 193). Assim, essa ansiedade seria intensificada pela necessidade de combater os predecessores homens, resultando

na experimentação de sua própria identidade e na busca por um modelo feminino para se autenticar no espaço literário.

Gilbert e Gubar ressaltam ainda a evidência de que a inferiorização da mulher e o conseqüente temor em relação à sua autonomia e capacidade intelectual tem como pano de fundo o pensamento misógino amplamente propagado no século XIX, e reverberado muitas vezes por um discurso médico, o qual pregava que muita instrução poderia ser perigosa para a mulher, levando-a à doença, à loucura e até à morte.

“(...) para as mulheres, a cultura patriarcal pressupôs desde sempre que o exercício mental teria conseqüências terríveis. Em 1645, John Winthrop, o governador de Massachusetts Bay Colony, escreveu em seu diário que Anne Hopkins ‘cedeu a uma enfermidade triste, a perda de seu entendimento e razão, desenvolvida ao longo de vários anos, desde que ela se entregou completamente à leitura e à escrita, tendo escrito muitos livros’, acrescentando que ‘se ela estivesse se dedicado a seus afazeres domésticos e a estas coisas que convêm a uma mulher, teria conservado a razão’”. (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 202)

Esse fato é corroborado pelas autoras quando citam uma passagem do livro de Wendy Martin na qual afirmam que no século XIX o medo em relação à mulher intelectual era tão grande que era registrado nos anais médicos como fenômeno que desafiava a natureza: “Uma mulher pensante era considerada uma ruptura tal da natureza que um doutor de Harvard reportou que, durante sua autópsia de uma graduada de Radcliffe, descobriu que o útero dela havia encolhido para o tamanho de uma ervilha” (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 203). Esse posicionamento preconceituoso contra a mulher gera, conforme mencionado anteriormente, uma ansiedade nas escritoras que seria exacerbada, segundo elas, pelo fato de não poderem confrontar um autor predecessor homem “de igual para igual” uma vez que muitos aspectos da poesia parecem partir de um ponto de vista masculino e poderiam impedir a mulher de “gerar” arte, como a própria concepção de musa: “Essa ansiedade é naturalmente exacerbada por seu medo de não apenas não poder lutar contra um predecessor nos termos ‘dele’ e vencer, mas de não poder ‘gerar’ arte desde o corpo (feminino) da musa” (*Idem*).

## A ressubjetivação do feminino

As nove Musas (Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Urânia e Terpsícore) eram, dentro da mitologia grega, as entidades divinas que inspiravam cada qual uma arte diferente nos humanos – matriz para a noção de musa da poesia ocidental. A questão é que, na prática, dentro dessa concepção, a figura feminina serviu, durante um longo tempo, apenas como inspiração para os homens, pois eram estes que possuíam os meios de produzir arte enquanto as mulheres, as silenciosas criaturas observadas, eram os temas das criações. Em relação a Safo de Lesbos (630 a.c.-580 a.c.), a única exceção de autoria feminina dentro da tradição clássica grega, a fim de resolver esse “paradoxo” convencionou-se chamá-la pela contraditória alcunha de “a décima musa”, como podemos notar no famoso epigrama de Platão: “Dizem que há nove musas, que falta de memória! Esqueceram a décima, Safo de Lesbos” (TAVARES, 2017, n.p.).

No Brasil do final do século XIX, esse ideal de musa foi retomado fortemente pela escola parnasiana, que buscava recuperar elementos da poesia grega clássica. E, nessa retomada de estilo de escrita, o conceito de musa foi utilizado por muitos críticos como modelo de mulher: uma estátua muda e impassível, responsável por provocar nos homens poetas deliciosos e destruidores sentimentos. Essa visão equivocada foi utilizada, como demonstra Nádía Batella Gotlib, em seu elucidativo texto “Com Gilka Machado, Eros pede a palavra” (2016), para defender a posição de que a poesia era uma atribuição masculina e, quando raras vezes se manifestavam “espíritos ardentes de escritoras”, estas deveriam escrever *como se fossem homens*. Conforme aponta Nádía, para sustentar essa tese o crítico e escritor gaúcho Leal de Souza utilizou como “musa suprema” (GOTLIB, 2016, n.p.) a poetisa parnasiana Francisca Júlia (1871-1920), a qual gozava de prestígio nos meios literários do início do século XX. Na sua análise, a poesia “ máscula” de Francisca Júlia era a produção superior que as mulheres escritoras produziram até então justamente por não apresentar nenhum vestígio do feminino nos seus poemas, muito menos em sua voz poética.

Para o poeta gaúcho Leal de Sousa (sic), que reúne três conferências com o título geral de *A mulher na poesia brasileira*, publicadas

em 1918, a “musa” suprema, pelo menos a que merece destaque neste desfile feminino, é a poetisa Francisca Júlia, a boa parnasiana. E por quê? É ela a “lapidaria exata das *Esfinges*, submissa às rigorosas leis científicas da arte” que “engasta na transparente correção da límpida frase metrificada a riqueza vernácula das áureas rimas insubstituíveis”. (Sousa, 1918, p. 75) E os versos são “recortados em rijo vigor marmóreo”. (Sousa, 1918, p. 75) O Autor seleciona, naturalmente, o poema “Musa impassível” para definir o seu valor enquanto escritora-mulher especificando o que aí aparece de feminino. E o que seria? Nada. (GOTLIB, 2016, n.p.)

É claro que o poeta gaúcho associa o sujeito lírico a um ponto de vista masculino, enfatizando que a poetisa parnasiana imaginou a sua poesia *como um homem o faria*, ao criar as suas esfinges e estátuas, “submissa” às regras gerais da tradição clássica que utilizava o ideal das musas impassíveis, o qual Leal de Souza associa igualmente como motivo para poetas homens. Assim, contanto que uma escritora não se deixasse levar por seu ser feminino, ou seja, um ponto de vista a partir da mulher (questionamento do seu lugar na sociedade, seus sentimentos, seu corpo), ela poderia fazer parte do grupo seletivo de mulheres que receberam a “benevolência” de serem aceitas pelos poetas homens, com ressalvas – nada de rebeldias.

Nada, nos másculos versos de FRANCISCA JÚLIA, denuncia a mulher. Diante de Vênus, é a de um homem a sua atitude. Dirigindo-se a um poeta ou falando a um artista, exalta-se o espírito ardente da escritora, porém a carne da mulher não pulsa. Na composição *De volta da guerra*, ela imagina ser um anoso veterano mutilado, mas em nenhuma alude à sua condição feminina (SOUZA, 1918, p. 78).

Por esse motivo que, ao analisar a poesia de Gilka Machado e se defrontar com uma escrita identificada com o feminino, Leal de Souza tenta desqualificar a sua obra justamente com aquilo que a exalta: ela escreve a partir de suas experiências como mulher. Ele até identifica uma revolta social em sua poesia, mas, em seu conservadorismo, credita essa indignação aos “monótonos cenários prosaicos” e ao “amor convencional”, como se a denúncia em sua escrita do lugar restrito da mulher na sociedade se limitasse ao tédio de uma “vida feminina”.

Gilka da Costa Machado, cantando com uma poderosa voz cheia de imprevistos acentos nunca antes escutados, acende na delicada volúpia dos seus poemas, convulsivamente carinhosa, as enérgicas chamadas das revoltas supremas: revoltas sociais da mulher ferida pela organização iníqua do mundo; revoltas estéticas da artista desgostosa dos monótonos cenários prosaicos; revoltas sentimentais do coração limitado a um círculo de amor convencional; revoltas audazes do espírito ébrio e sedento de liberdade! (SOUZA, 1918, p. 78).

O crítico termina o seu texto lamentando, com um discurso sarcástico, a liberdade recém-vislumbrada pelas mulheres através da luta pelo voto, vista por ele como “hábitos liberais”, no que reafirma veementemente a sua opinião de que o papel máximo da mulher é servir de inspiração para os poetas homens:

Em todas as profissões, o homem sofre a concorrência d'aquela a quem dera, com a magnanimidade ingênua de um macaco hipnotizado, uma costela desnecessária. Os hábitos liberais invadem os lares. Partido o altar de Deus, abalado o trono do rei, infirme o lar da família, vacilante a terra inteira – só a mulher é capaz de produzir no poeta a fecunda emotividade propulsora da superior idealização estética (SOUZA, 1918, p. 95-101).

Gilka Machado em seu livro de estreia parece responder literariamente a essa visão de um suposto modelo de escrita para as escritoras, as quais deveriam incorporar um neutro masculino para serem aceitas ou vistas como “sérias”. Em vez disso, no poema que abre *Cristais partidos*, a voz poética feminina giliana evoca a musa não para inspirá-la a escrever ou para contemplá-la, mas para produzirem *juntas*, cada uma compondo os seus versos, o trabalho poético: “No tórculo da forma o alvo cristal do Sonho, / Ó Musa, vamos polir, em faina singular:/ os versos que compões, os versos que compo-nho, / virão estrofes de ouro após emoldurar” (MACHADO, 1991, p. 19). Essa convocação fica expressa pelo verbo “vamos” enfatizando as duas influências estéticas que permeiam o livro: a parnasiana “no tórculo da forma” e a simbolista “o alvo cristal do Sonho”. O primeiro verso também denota esforço de escrita na palavra “tórculo” e de imaginação no vocábulo “Sonho”.

Na segunda estrofe do poema, a voz poética fala com a musa como se falasse a uma jovem escritora, ainda inexperiente e tímida, iniciando no ofício da escrita, aconselhando-a a abandonar o seu

jeito acanhado, triste e submisso para que empregue a sua “perfeição”, ou a sua criatividade e inteligência, na “artística empresa” do fazer poético: “Para sempre abandona esse teu ar bisonho,/ esse teu taciturno, esse teu simples ar;/ a perfeição de que dispões e de que disponho,/ nesta artística empresa, é mister empregar” (*Idem*). Nesse sentido, parece falar com todas as mulheres que estão se lançando como escritoras, sendo o livro *Cristais partidos* também a primeira publicação de Gilka Machado e seu lançamento ruidoso no mundo das letras.

Na terceira estrofe, é apresentada a imagem do cristal como espelho (signo que está presente no título do livro e que reaparece posteriormente em outros poemas) que reflete duas imagens geralmente atribuídas à mulher – uma feição demoníaca e trágica e o símbolo da beleza infinita: “Seja espelho o cristal e, em seu todo, reflita/ a trágica feição que o mal consigo traz/ e o infinito esplendor da beleza infinita” (MACHADO, 1991, p. 19). Na quarta e última estrofe, a voz poética parece se dirigir à musa (ou às escritoras) avisando que ela se sentirá envaidecida quando “a rima soar”, ou seja com a sua obra pronta, e sentirá os efeitos no ser (na autoimagem) que palpita pela Arte (que produz arte) o som dos cristais se partindo em uma referência à estrofe anterior em que o cristal simbolizava espelho.

Assim, os cristais a que se refere o último verso são as imagens femininas da estrofe anterior, da mulher signo do mal e da mulher-objeto, reflexos dos cristais-espelhos da história, que se partirão com o soar da rima ou com a escrita das mulheres. De acordo com o final do poema, o choque dos cristais será sentido em todo o ser repentinamente envaidecido da musa (já que na segunda estrofe ela foi caracterizada com um ar bisonho, taciturno e simples) e será sonoro esse rumor dos cristais se partindo como a reverberação da recusa e da luta contra as imagens femininas aprisionadoras para as futuras gerações de mulheres – uma revolução empreendida pelas escritoras precursoras que ousaram escrever e colocar o que pensavam. E foi, de fato, sonora a repercussão do livro *Cristais partidos* na época de sua publicação fazendo sentir os seus ecos na produção de outras escritoras até os dias atuais, a respeito da “luta pelos direitos de acesso à inclusão do prazer erótico na poesia feminina brasileira” (GOTLIB, 2016, n.p.).

A partir dessa análise, podemos questionar a credibilidade garantida a Francisca Júlia no círculo literário da época não pela inegável

qualidade de seu trabalho, mas por ela ser considerada uma poetisa de escrita “máscula”, sendo sua inserção no grupo de poetas vista como exceção, conforme apontou Leal de Souza, e usada em comparação a outras escritoras como modelo de escrita. Gilka, porém, oferece um outro modo de escrever que parte de um corpo feminino, apresentando os seus gostos e inquietações, a partir do qual – para espanto do pudor da sociedade carioca da época – uma voz poética singular faz emergir dos porões do silêncio do tabu sexual as ansiedades eróticas das mulheres por tanto tempo reprimidas, conforme aponta Nádía Gotlib:

Se é intensiva esta experiência de Gilka Machado, como poetisa e mulher reivindicadora, há tantas outras barreiras a vencer entre a militância poética e a militância doméstica. Havia uma distância, na sua época, entre o campo da sacralidade da arte e certos aspectos da vida rotineira, que o Simbolismo intensifica, o Modernismo desenvolve e autoras mais contemporâneas, como Adélia Prado, consumam. Gilka Machado (...) já fizera emergir dos porões, no entanto, um dos monstros proibidos: o modo de representação da ansiedade erótica que delinea um projeto novo (...) (GOTLIB, 2016, n.p.)

O ponto central da importância de *Cristais partidos* naquele contexto histórico-social, em meio a movimentos de defesa de maior representatividade social para as mulheres, é a apresentação de uma poesia na qual elas poderiam, finalmente, se mirar não como objeto de contemplação ou de especulação, mas como sujeito do discurso e de seu desejo sexual. Gilka apresenta um novo projeto estético, no qual questiona o lugar da mulher na sociedade e sua representação inferiorizada. Essa proposta se torna evidente no poema “Ânsia de Azul” (presente no mesmo livro) o qual, não por acaso, é dedicado a Francisca Júlia. No texto, a voz poética expõe a sua revolta com a posição rebaixada da mulher em uma sociedade que a aprisiona e a imobiliza. Podemos entender esse endereçamento como forma de conexão a uma das poucas predecessoras que lograram êxito dentro daquela sociedade em uma busca por referências maternas, conforme apontam Gilbert e Gubar:

Ademais, frequentemente ela [escritora] só pode entrar em uma luta se procurar ativamente por uma precursora que, longe de representar uma força ameaçadora a ser morta ou negada, prova,

por seu exemplo, que uma revolta contra a autoridade literária patriarcal é possível. (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 194)

Apesar do seu estilo de poesia ter sido associado por certos críticos a críticas espúrias, Francisca Júlia por ser quem é, uma poetisa de sucesso, já representa uma revolta contra a hegemonia patriarcal e um exemplo para outras mulheres de que é possível ser escritora. Em “Ânsia de Azul” parece haver uma compreensão da limitação a que as escritoras anteriores se viam obrigadas para serem aceitas e o sujeito lírico vai além: grita a sua indignação, como se a voz poética dissesse tudo aquilo que as suas predecessoras não puderam dizer.

O início do poema apresenta um cenário primaveril de manhãs azuis de muita luz solar em que aves, entoando cantos de libertação, invadem o espaço aéreo e, metaforicamente, a mente do sujeito lírico, retomando a imagem da ave associada à imaginação poética. A vastidão da paisagem faz com que a voz poética deseje a infinita liberdade que vislumbra nos elementos da natureza. O sol tem lugar privilegiado nessa cena lúdica, derramando sobre todas as coisas uma luz radiante, multicolor e sugestiva: “À vossa cor sublime, sugestiva, / onde há dedos de luz levemente a acenar, / por invencível sugestão cativa, / a alma das coisas sobe e flutua pelo ar” (MACHADO, 1991, p. 24). Em comparação à amplidão da paisagem natural, o sujeito lírico se depara com a sua condição pobre, pequena, dentro de uma sociedade que vigia e julga a todos, defendendo “bons costumes” de castidade e pureza quando, na verdade, é corrupta e hipócrita: “E que gozo sentir-me em plena liberdade, / longe do jugo atroz dos homens e da ronda/ da velha Sociedade/ - a messalina hedionda/ que, da vida no eterno carnaval, / se exhibe fantasiada de vestal” (*Idem*).

A voz poética prefere o autoexílio na natureza, caracterizada como “festa sacra de luz” enquanto a sociedade, em oposição, é tida como corrompida e depravada. Ao contemplar a vivacidade da natureza, o sujeito lírico medita sobre o seu próprio ser e flagra uma “alma tolhida” e um “corpo exausto e abjeto” de tanto ter de se acostumar a ser, na vida, um simples objeto:

Esta alma que carrego amarrada, tolhida,  
 Num corpo exausto e abjeto,  
 Há tanto acostumado a pertencer à vida  
 Como um traste qualquer, como um simples objeto,  
 Sem gozo, sem conforto,  
 E indiferente como um corpo morto;  
 Esta alma, acostumada a andar de rastos;

(MACHADO, 1991, p. 25).

Acontece, assim, um desejo do sujeito lírico em sair de si mesmo, em um movimento de transmutação em um animal livre (um potro). Interessante notar que a voz poética feminina identifica os seus gestos humanos como já animalizados (humanizada lesma), resultado da imobilização social de um gênero: “E analisando então os meus movimentos/indecisos e lentos,/de humanizada lesma,/toma-me a sensação de fugir de mim mesma,/de meu ser tornar noutro,/e sair, a correr, qual desenfreado potro,/por estes campos/escampos” (MACHADO, 1991, p. 25). Desse modo, essa subjetividade feminina, presente no poema, identifica a casa – que a disseram ser um lar – como uma terrível prisão (ergástulo), na qual tem as ideias agrilhoadas e aprisionado o corpo na inércia a que o submetem os preceitos sociais. Termina por maldizer a representação até então nula da mulher e se volta para o desejo por liberdade, de poder voar, como uma ave, acima das podridões terrenas, saciando-se de espaço e de luz.

Aves!  
 Quem me dera ter asas,  
 Para acima pairar das coisas rasas,  
 Das podridões terrenas,  
 E sair, como vós, ruflando no ar as penas,  
 E saciar-me de espaço, e saciar-me de luz,  
 Nestas manhãs tão suaves,  
 Nestas manhãs azuis, liricamente azuis!...

(MACHADO, 1991, p. 26)

## Desdobramentos críticos

Conforme apontamos anteriormente, a crítica que se deteve a analisar a obra de Gilka Machado preocupava-se demasiadamente em separar vida e obra da autora, quase como um modo de desculpá-la

da temática de seus poemas, apesar de apontarem a singularidade do seu verso. Dessa crítica condescendente podemos apontar ainda a visão de Agrippino Grieco expressa em ensaio intitulado “As poetisas do segundo Parnasianismo”, publicado em *Evolução da poesia brasileira* em 1947 pela editora José Olympio, no qual insere Gilka Machado no rol de poetisas descendentes do primeiro Parnasianismo de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia.

À parte a encantadora dicção rítmica da sra. Maria Eugênia Celso, o Brasil dos últimos tempos só teve uma poetisa realmente superior, digna de ser confrontada, sem humilhação, com os maiores poetas da época. Queremos falar da sra. Gilca (sic) da Costa Machado. Objetarão em seus poemas uma inversão de papéis, apressando-se ela em dizer aos homens, como poetisa, certas coisas que devia esperar que eles lhe dissessem primeiro. Mas isso é apenas nos domínios da arte e, em sua vida modesta e altiva, nunca ninguém a viu tomar a atitude de certas madamas desabusadas – misto de sabichonas de Molière e de “bas-bleus” de 1830 – que pretendem adotar as maneiras masculinas, virando ulanos de saias, usando gravata e monóculo, fumando pelos botequins, quase indo ao extremo de andar travestidas pelas ruas, como fazia em Paris a quinquagenária Jane Dieulafoy, esposa de um célebre arqueólogo e ela mesma uma raridade de arqueologia. (GRIECO, 1947, p. 93-94)

Podemos notar que Grieco, pensando na recepção dos leitores, afirma que a subjetividade feminina confrontadora da poesia de Gilka não deve ser confundido com a pessoa real da escritora, que não se comportaria, segundo ele, como uma “madama desabusada”, ou seja, não seguia a tendência de algumas feministas mais radicais do início do século XX que vestiam roupas masculinas e podiam ser vistas fumando charuto e usando binóculo e gravata. É sintomática também a grafia errada do nome da autora – fato que se percebe também em outras antologias da época – e que pode denotar certo desconhecimento efetivo de sua obra.

Fazem parte desse grupo também grandes nomes da crítica da *belle époque* que se pronunciaram favoravelmente (embora de forma condescendente) à escrita de Gilka Machado em crônicas publicadas em jornais, como Osório Duque-Estrada, Henrique Pongetti, Humberto de Campos, bem como João Ribeiro, crítico famoso por sua aspereza e rivalidade com Duque-Estrada, o qual percebe em

Gilka a expressão de uma poetisa singular da nova geração de poetisas, ao lado de Jorge Salis Goulart e Leda Rios.

Tudo isto que desalinhadamente aí está, vem a propósito da poesia novíssima que entre nós parece já definitiva sob os nomes dúbios ou incertos de misticismo, simbolismo ou coisas que o valham. Pouco importam os nomes; é uma poesia, de fato, nova e diferente do Parnasianismo caracterizado pela sua técnica escultural inteiramente clássica, rígida e severa (...). Os versos d'agora são outros, como poderia prová-lo este livrinho dos *Estados d'Alma*, de Gilka Machado (...). Tem um sentimento novo e novas maneiras de dizer, e perfeições de outra espécie. Há por vezes uma sensualidade ingênua que equivale ao erotismo da nevrose antiga que não é mais austera nem mais comedida. (RIBEIRO, 1917, p.04.)

Com isso, Ribeiro aponta a poética de Gilka Machado também como sucessora do Parnasianismo brasileiro da “primeira geração”, embora em posição inferior àquela, uma vez que não buscou a origem nos clássicos – ao mesmo tempo em que elogia o fato de haver na poesia giliana a originalidade temática e a flexibilidade formal vetadas pela estética parnasiana anterior (que Ribeiro identifica como rígida e severa), o que acabara por engessar grande parte dos novos autores. Identifica também nos poemas gilianos certo misticismo ou “simbolismo”, provavelmente em referência debochada ao movimento simbolista, expressa na passagem “nomes dúbios ou incertos de misticismo, simbolismo ou coisas que o valham” – o que poderia denotar certa rivalidade entre os dois movimentos literários.

Já na esteira dos críticos que apresentaram uma leitura mais consistente da obra giliana, Andrade Muricy é o primeiro importante crítico a organizar e publicar um livro, em 1918, sobre a nova geração de poetas do início do século XX, intitulada *Alguns poetas novos*, no qual analisa o panorama da literatura do período e aponta escritores que estavam a renovar o cenário estagnado da poesia, ainda consideravelmente ligada à estética parnasiana e aos ideais antigos da escola. Dentre esses poetas, aponta Gilka Machado, na seção intitulada “GM”, como novo expoente da poesia brasileira, destacando os versos sonoros, a harmonia solene, o lirismo vibrante e a versatilidade da autora de *Cristais partidos*. Alguns anos mais tarde, já na década de 30, Muricy publica uma versão ampliada e atualizada da primeira edição, intitulada *A nova literatura brasileira: crítica e antologia* (1936) pela livreria Globo.

Em 1920, Medeiros e Albuquerque publica uma antologia de ensaios críticos, intitulada *Páginas de crítica*, dentre os quais está um longo texto sobre *Estados de alma* (1917). Nele, o eminente escritor e crítico aponta a abundância de novos poetas surgidos no Brasil da *belle époque*, ressaltando a obra de Gilka dentro dessa nova geração de escritores e afirmando que, apesar de não ser uma obra notável, *Estados de alma* tem características interessantes e um “cunho de originalidade, que falta a quase todos os versos femininos” (p. 67). O autor segue a reflexão de que para um homem poeta era “natural” falar sobre o corpo de uma mulher, mas que, para uma mulher poetisa, o inverso não se aplicava.

A situação das mulheres, quando se dispõem a cantar o amor, é muito mais embaraçosa do que poderia parecer à primeira vista. Os homens têm o direito, não só de aludir ao sentimento amoroso no que nele há de mais abstrato, como de descer às minúcias descritivas que nos parecem deliciosas. Mesmo sem chegar, como alguns autores, a percorrer as belezas femininas e compor um poema especial para louvar cada uma, qualquer autor masculino pode aludir a um pormenor da formosura da mulher, sem que isso cause estranheza. Que alguém pense um corpo feminino, da cabeça aos pés, e, por pouco que tenha manuseado poetas, verá que não há nada nele que não tenha excitado o entusiasmo deste ou daquele escritor. Permitir-se-ia às mulheres fazer o mesmo? Parece que não. Até hoje pelo menos não se tem permitido (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1920, p. 67).

O crítico, entretanto, apresenta o argumento de que o corpo masculino seria ainda mais belo que o feminino, tendo por base as características gregas de simetria e proporção, e que, por isso, seria justo também cantá-lo. Para justificar a sua tese, Medeiros e Albuquerque cita uma escritora francesa chamada Marguerite Burnat-Provins (1872-1952) que publicou um livro intitulado *Le livre pour toi* em 1907, o qual causou escândalo na sociedade de sua época justamente por revelar que a beleza do homem também era suscetível de ser poetizada. O crítico aponta o fato “curioso” – ou hipócrita – de que os adjetivos utilizados por um homem ao caracterizar uma silhueta de mulher são tidos pelas pessoas (inclusive pelo próprio escritor, como ele mesmo admite) como estranhos e ofensivos quando são usados por uma mulher para falar sobre o corpo masculino.

O curioso é que muitas vezes as mesmas expressões que nós empregamos falando da beleza feminina nos chocam aplicadas à masculina. Um homem pode descrever aquela atitude a que alude Madame Burnat-Provins de estar enroscado ao corpo de uma mulher. Quantos o têm feito! Mas, se é uma mulher que diz exatamente isso, parece a coisa brutal, luxuriosa, cínica. Trata-se da evocação da mesma cena: feita por um dos atores, é aceitável; feita pelo outro, é pelo menos incorreta... (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1920, p. 71).

Assim, o autor de *Pecados* expõe a censura da sociedade e dos críticos para com a expressão do desejo pelas escritoras, aproximando Burnat-Provins de Gilka Machado (apesar de a brasileira ser para ele esteticamente inferior à francesa) e identificando nos poemas gilkianos a originalidade de uma subjetividade poética feminina que confessa as suas inclinações eróticas que, em geral, as autoras escondem. Analisa ainda, com minúcia, os perfis masculinos que aparecem na poesia gilkiana como objetos de desejo e a correspondência de sentidos que há nos poemas de *Estados de alma* – em especial o tato, o paladar e o olfato – terminando o texto com a percepção de que “D. Gilka Machado é uma boa, uma excelente poetisa. Pode-se mesmo dizer, sem favor nem exagero que é atualmente um dos nossos grandes poetas e nossa maior poetisa. Seus versos têm a ciência do ritmo, um cunho pessoal inconfundível” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1920, p. 81).

### **Considerações finais**

Segundo aponta a pesquisadora Sylvia Perlyngeiro Paixão (1990), a crítica literária sempre se manifestou com um olhar condescendente em relação à mulher que escrevia no século XIX, contribuindo, de certa forma, para que a produção literária de escritoras se apresentasse como um sinal-a-menos. O sentido dessa diferença estava baseado no preconceito de gênero que distinguia a produção de autoria masculina com critérios como “cerebral” e “universal”, de uma escrita de autoria feminina que tratava apenas de questões específicas das mulheres como a maternidade e o amor. Esse processo discriminatório influenciou de modo significativo a produção de autoria feminina com reflexos até os dias atuais no sentido de

direcionar a recepção às obras de escritoras sempre dentro dessa chave estereotipada de gênero com certos temas, considerados próprios “à fala da mulher”.

Dessa maneira, como revela Paixão, o olhar crítico da sociedade pré-determinava a conveniência ou não de certos assuntos, tendo, por isso, uma importância relevante no que concerne à produção literária das mulheres. Concluímos, assim, que a escritora carioca Gilka Machado empreende, nas primeiras décadas do século XX, um questionamento ao modelo tradicional de poesia por meio de um processo de ressubjetivação do feminino. Enfrentou, com isso, os ataques da crítica literária de sua época – em sua maioria homens – que abordavam a sua obra não pela qualidade de seus versos, mas por meio de uma leitura que desqualificava a produção de autoria feminina, tendo que desconstruir a própria ideia de musa, buscando uma voz autoral em sua obra.

## Referências

- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Seis mulheres em verso. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, 2001, pp. 330-346.
- GILBERT, Sandra; GUBART Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA; Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Com Gilka Machado, Eros pede a palavra*, 2016. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm>. Acesso em: 02 de março de 2017.
- GRIECO, Agrippino. As poetisas do segundo Parnasianismo. In: *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1947, pp.93-94.
- LOBATO, Monteiro. Em pleno sonho. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 de julho de 1920.
- MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Organização e apresentação de Eros Volúcia Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano: FUNARJ,

1991 (reedição comemorativa do centenário de nascimento da escritora).

MEDEIROS e ALBUQUERQUE. Gilka da Costa Machado - Estados de alma. In: *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Editores Leite Ribeiro & Maurillo, 1920, pp.67-81.

MURICY, Andrade. Gilka Machado. In: *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Organização e revisão crítica de Aurelio Buarque de Hollanda Ferreira. Vol. 3. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1973, pp. 149-159.

MURICY, Andrade. *Alguns poetas novos*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1918.

OITICICA, José. Gilka da Costa M. Machado – Crystaes Partidos. In: *Chronica Literaria, Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1916, p. 02.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. *O olhar condescendente*. Travessia. Florianópolis: Editora da UFSC, no 21, Mulher e Literatura, p.50-63, 1990.

RIBEIRO, João. *Crítica*. Vol.II- Parnasianismo e Simbolismo. Rio de Janeiro: Edição da Academia Brasileira de Letras, 1957, pp.262-283.

SOUZA, Leal de. *A mulher na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918.

TAVARES, Luís. *Evocação de Sappho (Safo de Lesbos)* – 6 poemas inéditos. 2017. Disponível em: <https://revistacaliban.net/evoca%C3%A7%C3%A3o-de-sappho-safo-de-lesbos-8e846b87ebc1> Acesso em: 13 de jan. 2018.

## Da arte como resistência: a mulher que (se) escreve

Tatiana Alves Soares (CEFET-RJ)<sup>1</sup>

Maria Teresa Horta constitui-se numa das principais vozes da poesia feminina portuguesa do século XX. Com uma produção poética surgida durante a ditadura salazarista – o seu primeiro livro, *Espelho inicial*, data de 1960, sendo seguido por *Tatuagem* (1961), *Minha senhora de mim* (1971), dentre outros –, sua escrita revela-se duplamente transgressora, ao desafiar limites estipulados à mulher por uma sociedade patriarcal e em um contexto ditatorial. Sua participação no Movimento Feminista de Portugal alia-se à publicação, em coautoria com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, das *Novas cartas portuguesas*, em 1972, obra de grande repercussão na época.

A obra de Maria Teresa Horta traduz-se naquilo que se designa como *escrita feminina*, aqui entendida como uma escrita que fala do corpo feminino a partir da recusa da perspectiva tradicional e masculina de abordagem. Escrita marcada pela materialização do corpo feminino, do desejo, e da negação das amarras impostas à mulher. Escrita de feição feminista, o que fez com que o livro *Minha senhora de mim* fosse retirado de circulação, numa perseguição que não se limitou ao cerceamento ideológico: a autora foi brutalmente espancada na rua por três homens, na época, numa indicação do incômodo representado por suas ideias.

Relembrar o regime salazarista implica não apenas desvendar o discurso da ditadura, mas também de tudo aquilo que se tentava silenciar.

Dessa forma, o presente trabalho tem por objetivo uma análise da obra *Minha senhora de mim* à luz da transformação da figura feminina de objeto em sujeito do desejo, numa recusa aos valores estabelecidos e ao silenciamento imposto à mulher de então.

Ana Madalena de Oliveira, em análise sobre a poesia erótica feminina e as questões políticas em Portugal no século XX, debruça-se sobre duas vozes femininas que desafiaram os cânones. Focando sua reflexão nas obras de Florbela Espanca e Maria Teresa Horta, a

1. Graduada em Letras (UFRJ), Mestra e Doutora em Letras Vernáculas (UFRJ), é docente do CEFET-RJ.

pesquisadora relaciona a interdição – sexual e política – aos respectivos momentos históricos em que as escritoras analisadas viveram.

Sendo a interdição do desejo feminino algo presente nas mais diversas épocas, sendo perceptível no texto bíblico, na mitologia clássica e nos contos de fadas tradicionais, a mulher surge, nesses contextos, associada à transgressão e merecedora de punição. O fato de Maria Teresa Horta ter sido agredida na rua logo após a publicação de *Minha senhora de mim*, como mencionamos anteriormente, revela uma espécie de punição pela ousadia representada por sua obra. Apesar de sua poesia possuir, desde sempre, um tom transgressor, é com a obra em questão que isso se potencializa, e as circunstâncias da agressão dirigida à poeta parecem confirmar isso, como se pode depreender de suas palavras em uma entrevista:

Na mesma altura, começaram os telefonemas e as cartas anónimas, com ameaças e grosserias, quer para casa quer para *A Capital*, jornal onde trabalhava. Tudo isto num crescendo, que culminou com o meu espancamento, uma noite, em plena rua: três homens atiraram-me ao chão e, sem pararem de me bater, por entre palavrões e obscenidades, gritavam: “isto é para aprenderes a não escrever como escreves”. (apud OLIVEIRA, 2013, p. 222)

Horta, ao discorrer sobre o papel da mulher na sociedade, destaca o desconforto trazido por uma obra que tematiza o desejo feminino:

Creio que a minha poesia continua a incomodar, não por ser poesia erótica, mas por ser poesia erótica de uma mulher, que continua a fazer uma abordagem da sexualidade que perturba; e que perturba sobretudo os homens, porque não diz aquilo que se convencionou a mulher dizer e até mesmo sentir. Pior do que isso, porque aborda sem o tradicional comedimento ou “recato feminino” o corpo da mulher e a sua ardência, o seu fogo, o seu desejo. Desejo esse de fruição absoluta. (Ibidem, p. 18)

Marlise Bridi, em estudo acerca dos ecos clássicos na obra de Maria Teresa Horta, detecta duas vertentes em torno das quais a intertextualidade se faz notar: por meio de um diálogo com os textos da tradição clássica e com um universo mito-poético das vozes caladas pela História oficial. Com essa estratégia poética, a voz da mulher silenciada literária e socialmente ergue-se, sendo o corpo, a partir de então, visto como espaço de reconexão. A respeito da obra,

diz a pesquisadora: “(...) *Minha senhora de mim* (...) representa (...) um momento de virada, em que sua poética assume inteiramente o corpo como espaço de encontro (sobretudo de si).” (BRIDI, 2009, p. 40).

A obra apresenta um eu lírico marcadamente feminino – e a feição feminista de que a obra se reveste está justamente na subversão de um modelo canonizado desde a tradição medieval, uma vez que as cantigas de amigo, apesar de possuírem uma voz feminina, eram de autoria masculina. Ao tomar como seu esse lugar de fala, a poesia de Maria Teresa Horta vale-se de um modelo consagrado desde a Idade Média para negá-lo e conquistar um espaço antes dominado por uma perspectiva masculina.

Miriam Raquel Bittencourt, em tese sobre a obra da autora, analisa os aspectos que tornam sua escrita feminina e feminista, traços que se entrelaçam em um projeto a um só tempo estético e ideológico:

(...) Uma escrita que enquanto feminina direciona para a construção de uma identidade que se pauta no eixo da diferença, e feminista, por se direcionar ideologicamente na posição em defesa da autenticidade de uma voz firmada no ponto de vista da mulher. (BITTENCOURT, 2005, p. 10)

A pesquisadora relaciona ainda as várias feições da opressão que vitimou a mulher, destacando a singularidade revolucionária da poesia de Maria Teresa Horta:

(...) Como feminista, fez da poesia um instrumento de revelação da voz feminina em todos os aspectos de opressão que, ao longo dos séculos, têm calado as mulheres. Embora a poesia não se restrinja à poética datada e limitada ao contexto da mulher portuguesa, há uma pretensão (sic) de refletir sobre a poesia que marca o período pré-revolucionário da sociedade portuguesa. (Ibidem, p. 125)

Dessa forma, a escrita feminina caracteriza-se pela negação de um pensamento misógino e patriarcal, desafiando uma cultura referencializada a partir de uma perspectiva masculina.

A quebra de paradigmas, por sinal, emerge como característica da contemporaneidade, como afirma Linda Hutcheon em sua *Poética do Pós-Modernismo*. Segunda ela, a crítica pós-moderna seria pautada pela descentralização dos discursos dominantes:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalidade totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis. (HUTCHEON, 1991, p. 86)

E, se o erotismo sempre constituiu um dos motes de artistas de todos os tempos, a descentralização apontada por Hutcheon assume o viés do feminismo ao dar voz à mulher e ao desejo a partir da ótica feminina, antes marginal, como analisa Bittencourt:

O sentido mítico do erotismo como força atrativa sempre fascinou os poetas e artistas de todas as épocas. A presença de Eros apresenta um novo dinamismo na poesia de expressão feminina e feminista ao revelar a voz da mulher que canta o amor, o desejo e celebra o erotismo como força libertária da subjetividade feminina. A fusão entre amor e erotismo marca a trajetória de autocohecimento do ser-mulher num mundo de valores predominantemente androcêntricos. (BITTENCOURT, 2005, p. 40)

Nesse redimensionamento, a escrita feminina assinalaria essa ruptura, numa recusa aos valores estabelecidos:

A lírica feminina/feminista marca uma ruptura com o pensamento cristalizado sobre o amor e o erotismo. (...) Constrói uma visão que permite rever e recriar o mito de Eros como forma de libertação da voz feminina que, através da experiência erótico-amorosa, questiona os mecanismos de repressão. (Ibidem, p. 40)

Ao analisar a produção literária de Horta, a pesquisadora discorre sobre a estratégia de se dar voz à mulher para dialogar com os valores da cultura dominante e, assim, questionar os papéis cristalizados:

(...) Muitas escritoras problematizam o feminino em sua condição histórico-cultural. Maria Teresa Horta (...) revela essa perspectiva feminina e, ao mesmo tempo, feminista de revelar o universo feminino e de dialogar com os valores da cultura dominante. Dar voz à mulher é uma forma de tirá-la do silêncio secular e pôr em evidência toda a ligação com a ancestralidade do feminino e sua maneira de colocar em questionamento os valores que definem o lugar da mulher e, sobretudo, da palavra da mulher ao longo de sua história. (BITTENCOURT, 2005, p. 53)

O sujeito feminino surge, na poesia de Horta, como explorador de um corpo – seja o seu, seja o do outro – a ser conquistado. O corpo masculino aparece como objeto de desejo, numa inversão que confere ao erotismo uma feição ideológica.

O movimento de subversão a partir da experiência erótica não se dá por acaso, uma vez que haveria uma íntima relação entre a sexualidade e seu uso como ferramenta disciplinar. Foucault, no consagrado *História da sexualidade*, analisa as identidades sexuais como algo regulado pelos mecanismos de poder, de modo a assegurar um alinhamento entre comportamentos sexuais e interesses sociais:

(...) A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea e, que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo alguma grande estratégia de saber e poder. (FOUCAULT, 1984, p. 101)

*Minha senhora de mim* possui, assim, dois eixos estruturadores primordiais: o diálogo com a tradição e a ascensão do corpo feminino. O poema que dá título ao livro exemplifica de forma magistral a articulação entre os dois eixos citados. Em função da releitura que estabelece com um poema de Sá de Miranda, iniciaremos com o original para, em seguida, explorar a (sub)versão realizada por Horta.

O poema *Trova*, de autoria de Sá de Miranda, introdutor do Clasicismo em Portugal, remonta ao século XVI e tematiza o conflito interior vivenciado pelo sujeito poético, numa angústia talvez decorrente de seu tempo, momento de transição de um contexto histórico marcado por um choque entre os valores medievais e os renascentistas. Visto por muitos como um dos precursores da angústia do homem moderno, o poema mirandiano é permeado por contradições de natureza interna, como se percebe nos versos abaixo:

Comigo me desavim,  
sou posto em todo perigo;  
não posso viver comigo  
nem posso fugir de mim.  
Com dor, da gente fugia,  
antes que esta assi crescesse;  
agora já fugiria  
de mim, se de mim pudesse.

Que meio espero ou que fim  
do vão trabalho que sigo,  
pois que trago a mim comigo,  
tamanho imigo de mim?  
(MIRANDA, 1976, vol. 1, p.9-10)

O poema apresenta uma sensação de dilaceramento por parte do *eu* poético, cisão incurável, pois de resolução impossível. Se *desavir* significa “suscitar desavença ou discórdia, indispor-se com alguém”, como resolver a desavença quando ela ocorre internamente? Ao revelar que se trata de uma discórdia de natureza interior, o eu lírico se percebe fadado ao conflito: “Não posso viver comigo/nem posso fugir de mim”. No desejo de uma fuga impossível, o sujeito lírico revela os antagonismos e descaminhos internos, pessoais e insolúveis.

Já o poema de Maria Teresa Horta, *Minha senhora de mim*, estabelece um diálogo magistral com o clássico de Sá de Miranda, perceptível desde o primeiro verso:

Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim  
sem ser dor ou ser cansaço  
nem o corpo que disfarço  
Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim  
nunca dizendo comigo  
o amigo nos meus braços  
Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim  
recusando o que é desfeito  
no interior do meu peito  
(HORTA, 1974, p.13)

A primeira estrofe já se revela bastante expressiva, pois se inicia de forma idêntica ao clássico de Sá de Miranda – *Comigo me desavim* – e, no verso seguinte, usa um vocativo recorrente na tradição medieval: *Minha senhora*. Contudo, o terceiro verso, como um adendo, instaura a quebra na expectativa criada pelos anteriores: *de mim*. Como que a completar e retificar o sentido do verso anterior, o *de mim* revela a atitude do *eu* poético, que marca a negação de uma

postura passiva, de ser a senhora de outrem, para se afirmar, plenamente, como dona de si.

Dessa forma, o poema contemporâneo transcende o de Sá de Miranda, pois estabelece um diálogo, mas apresenta uma angústia de outra ordem: trata-se de uma voz feminina que desnuda as tensões não apenas interiores, mas as da mulher em contato com o mundo circundante. Sua condição feminina amplia e potencializa as questões existenciais do anterior, iniciando-se de modo semelhante para, em seguida, redimensioná-lo, ao abordar a relação eu/outro e, de modo macro, eu/mundo.

A segunda estrofe apresenta-se plena de negações. Após a tomada de posse de si explicitada na estrofe anterior, surge então a estratégia adotada pelo *eu* para que tal posse ocorra: “sem ser dor ou ser cansaço/nem o corpo que disfarço” (Ibidem, p.13)

O poema toca em questões da relação eu/outro, enfocando o erotismo para tematizar um conflito que, definitivamente, passa pelo corpo e pelos sentimentos femininos. Para se assenhorar de si, cumpre recusar alguns dos papéis e lugares destinados à mulher – dores, cansaços e renúncias –, bem como negar o pudor dela esperado: o disfarçar do corpo, numa possível sugestão da castidade exigida da mulher recatada.

A primeira estrofe é então repetida, numa espécie de refrão, confirmando a estratégia de evidenciar o modelo tradicional para, em seguida, subvertê-lo. O fato de o poema assemelhar-se estruturalmente a uma cantiga medieval parece-nos intencional, intensificando a recusa por ele estabelecida.

Em se tratando de negação, a quarta estrofe também fala dela, num *eu* que se coloca como feminino, mas que, ao contrário do que ocorria nas cantigas trovadorescas, rejeita o amado que não se faz presente: “nunca dizendo comigo/o amigo nos meus braços” (Ibidem, p. 13)

Os versos acima são expressivos, na medida em que há um resgate da abordagem medieval – inclusive na referência ao *amigo* –, com a posterior reformulação da atitude da moça de então. É interessante lembrar que o lamento choroso da mulher nas cantigas de amigo devia-se sobretudo à saudade decorrente da ausência do amado, cabendo à moça aguardar o seu retorno.

Após o refrão, surge a última estrofe, confirmando a atitude de um *eu* poético que não se conforma com ausências e que, definitivamente,

não aceita mais aquilo que não é a sua verdade: “recusando o que é desfeito/no interior do meu peito” (Ibidem, p. 13).

A atitude do eu lírico é de negação daquilo que não diga respeito aos seus sentimentos nem traduza suas convicções. Busca o encontro com o *amigo*, mas não se resigna a esperá-lo indefinidamente. Irrompe, assim, senhora de si.

Nesse processo, o resgate da ancestralidade feminina revela-se importante, na medida em que é por meio da memória que é escrita a história da opressão feminina. O desejo – que não se limita ao desejo sexual – aparece marcado pelo lamento diante de situações em que apenas o desejo alheio importava. Nos primeiros poemas de *Minha senhora de mim*, há a predominância de um tom de lamento e protesto, tom que dá lugar a um erotismo mais explícito que se delinea ao longo da obra. Em todos, contudo, destaca-se a resistência em aceitar o modelo de castidade e submissão desde sempre relegado à mulher.

Os poemas de Horta, entretanto, não se limitam a negar a passividade feminina. Articulam corpo e linguagem, reinventando a experiência erótica, como destaca Bittencourt:

(...) Os poemas em *Minha senhora de mim*, entretanto, marcam mais do que uma simples resistência em aceitar o papel predeterminado de submissão. Na verdade, registram uma ruptura com o silêncio através de uma nova experiência com a palavra que faz com que o corpo se transforme em linguagem através da imagem e dos gestos que revelam a íntima relação com a sexualidade. (BITTENCOURT, 2005, p. 75)

Em *A mulher escrita*, Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão avaliam a linguagem erótica como algo recorrente na escrita feminina, conduzindo a erotização ao âmbito do discurso, numa “capacidade de erotizar o discurso, ou escrever com o corpo, como num ato de entrega total, também já aventada como característica da escrita feminina.” (BRANCO & BRANDÃO, 1989, p. 93). Essa erotização do discurso referida pelas pesquisadoras pode ser vista, por exemplo, no poema *Minha espada*:

Solidão de terra ferida  
feita  
planta ou jornada

ignorada e perdida  
 ou nos meus seios  
 entornada  
 Em retorno da partida  
 amigo de sua amada  
 Vazio que habito esquecida  
 com meu ventre e sua espada  
 (HORTA, 1974, p. 20)

As duas primeiras estrofes configuram simbólica e gramaticalmente um eu lírico feminino, estabelecido tanto por meio da imagem de *terra ferida*, numa aproximação entre mulher e natureza, quanto pelos adjetivos no feminino – *ignorada*, *perdida*, *entornada*. Entretanto, apesar da inegável remissão às cantigas de amigo – num poema que parece a princípio repetir o tom da mulher solitária que lamenta enquanto aguarda o retorno do amado –, o texto revela uma subversão dos códigos estabelecidos, uma vez que, ao fazer referência ao fálico símbolo da espada, coloca a mulher como agente/sujeito do desejo.

Apesar da frustração amorosa em decorrência da saudade, o *vazio* habitado pelo sujeito lírico traz consigo a expectativa do reencontro amoroso e sexual, representado pelo *ventre* e pela *espada*: “Vazio que habito esquecida/com meu ventre e sua espada” (Ibidem, p. 20). A aparente contradição de um *vazio* em que a *espada* do outro se faz presente atua como prelúdio do encontro erótico, ao mesmo tempo em que sugere uma apropriação, por parte do eu lírico, daquilo que ela deseja.

Nesse processo de apropriação, é significativo que a *espada*, referida no poema como pertencente ao outro – *sua espada* –, apareça no título precedida pelo possessivo *minha*, sugerindo, dentre várias possibilidades de leitura, que o *eu* se apodera do símbolo de virilidade e poder pertencente ao homem.

Seja pela tomada de posse, seja pela afirmação de um impulso erótico nada escamoteado, a atitude do eu lírico subverte tanto as tradições históricas – ao tomar como seu o símbolo metonímico da valentia do cavaleiro – quanto as literárias, ao negar a submissão da moça que aguardava passivamente o retorno do homem amado.

A afirmação de uma sexualidade que o *eu* se recusa a reprimir pode ser vista ainda no segundo poema da série *Meu universo Mozart*:

Jardim-fronteira meu perigo  
 parque frondoso  
 meu pássaro  
 espelho-louco onde entro  
 com os olhos na minha água  
 corpo-fruto – fundo ventre  
 lucidez com sua mão  
 meu cavalo que desminto  
 meu mundo de evasão  
 (HORTA, 1974, p. 28)

O poema, apesar de não permitir uma leitura tão explícita quanto os anteriormente analisados, apresenta elementos cujo simbolismo converge para a proposta até aqui esboçada. Já na primeira estrofe o eu lírico refere-se a um jardim-fronteira, que se revela a um só tempo *perigoso* e *frondoso*. O jardim, segundo Chevalier e Gheerbrant, evoca a representação do Éden, num simbolismo eivado de camadas: “O jardim é um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação (...)” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 512).

Contudo, se a imagística do jardim remete ao estado edênico de pureza – e teria sido justamente a perda dessa condição o motivo do banimento do casal primordial –, por outro lado a passagem mais erótica do texto bíblico associa o corpo da mulher amada a um jardim de delícias. O *Cântico dos Cânticos* evoca outro aspecto simbólico do jardim, também observado por Chevalier – a genitália feminina: “O jardim designa, muitas vezes, para o homem, a parte sexual do corpo feminino” (Ibidem, p. 515).

O jardim aludido pelo eu lírico apresenta-se como *fronteiriço*, numa possível sugestão dos limites entre o civilizado e o selvagem, entre o permitido e o proibido, o que explicaria o caráter *perigoso* de que é dotado. O sintagma *parque frondoso*, presente no segundo verso, parece exacerbar tais propriedades, colocando o referido jardim como aprazível e convidativo.

A segunda estrofe, composta por um único verso, alude a um pássaro, numa sugestão do voo, do prazer e da liberdade comumente presentes no simbolismo das asas. Ao associar o jardim ao pássaro, o texto parece potencializar a feição erótica contida na estrofe anterior.

A terceira estrofe talvez seja uma das mais expressivas, pois toca em alguns aspectos bem relevantes no que tange à avaliação da condição feminina realizada pelo *eu*: “espelho-louco onde entro/com os olhos na minha água” (HORTA, 1974, p. 28). Se a imagem do espelho revela-se emblemática, pois ele “enquanto superfície que reflete, é o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p.393), ela aponta ainda um diálogo com um dos grandes mitos do inconsciente coletivo: o de Narciso. A atitude de adentrar o *espelho-louco* se dá *com os olhos na sua própria água*, com referências que sugerem desde a sexualidade feminina até um mito que traduz, sobretudo, um poderoso e perigoso processo de autoconhecimento.

O mito clássico de Narciso apresenta algumas variações no que tange à sua morte, com algumas versões mostrando o jovem que morre ao mergulhar para ir ao encontro do ser por quem se apaixonara – desconhecendo o fato de que se tratava de si mesmo –, enquanto outras afirmam que foi na verdade ao se reconhecer como a figura no fundo das águas que ele teria decidido pôr fim à própria vida, sabedor de que o único ser a quem poderia amar seria tão somente a si mesmo. A verdade aterradora, nessa segunda versão, teria motivado o mergulho fatal.

Em qualquer das versões, entretanto, o mito clássico tematiza a questão do autoconhecimento. O oráculo Tirésias, ao ser interpelado pela mãe de Narciso, teria sido categórico ao afirmar que o rapaz viveria muito, *desde que não se conhecesse*. E, apesar de reconhecer a loucura que isso pode acarretar, é precisamente essa fronteira que o *eu* lírico obstinadamente transpõe, redefinindo sua existência, num mergulho irrecusável, evocando a consequente transformação, outra faceta do espelho, segundo Chevalier:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. (Ibidem, p. 396)

Na estrofe seguinte, o processo de autoconhecimento parece assumir contornos eróticos, revestido de prazer: “corpo-fruto – fundo ventre/lucidez com sua mão” (HORTA, 1974, p. 28). O *corpo* – que surge inclusive graficamente indissociável do *fruto* a ser saboreado

–, o ventre cada vez mais *fundo* e o *toque lúcido da mão* revelam um passeio em que linguagem e corpo se conectam de forma prazerosa.

A última estrofe apresenta a referência a um cavalo que o *eu* afirma desmentir, mas que, paradoxalmente, é apontado como sua perspectiva de evasão: “meu cavalo que desminto/meu mundo de evasão” (Ibidem, p. 28). O simbolismo do cavalo possui, à semelhança de outros aqui mencionados, uma forte carga erótica, como destaca Chevalier:

(...) Os psicanalistas fizeram do cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente (...) e da impetuosidade do desejo. (...) As palavras *cavalo* e *potro* ou *égua* e *potranca* chegam até mesmo a assumir uma significação erótica, revestindo-se da mesma ambiguidade que tem a palavra *cavalgar* (ou *montar*) (Ibidem, p. 209)

Se a imagem do cavalo traduz de forma tão intensa o impulso erótico, é sugestivo que justamente ele surja relacionado simultaneamente a uma negação – *desminto* – e à evasão, talvez unindo os dois extremos, opressão e desejo de fuga, no que se refere à sexualidade feminina. A face indomável do desejo feminino surge aqui em toda a sua ambivalência.

A obra de Maria Teresa Horta apresenta um eu lírico feminino e assertivo, que coloca a mulher no comando do jogo erótico e naturaliza o sexo, vendo nele uma fonte de prazer e subvertendo uma tradição de castidade feminina e de submissão. Ao contrário de poetas que celebraram a espiritualização do amor, a poesia de Horta celebra a sua materialização, por meio do corpo.

*Minha senhora de mim* é uma obra em que a voz feminina irrompe, transgressora, como forma de resistência a todos os aspectos da opressão. Poesia marcada por um anseio revolucionário, que usa a palavra como expressão da liberdade.

## Referências

BITTENCOURT, Miriam Raquel Morgante. *A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta*. Tese de Doutorado em Letras. Araraquara: UNESP, 2005. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103662/bittencourt\\_mrm\\_dr\\_assis.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103662/bittencourt_mrm_dr_assis.pdf?sequence=1). Acesso em 17 fev. 2020.

- BRIDI, Marlise Vaz. Eco dos clássicos na poética de Maria Teresa Horta. In: *Navegações*. PUC-RS, v.2, n.1, jan/jun 2009. Disponível em: <https://www.revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/navegações/article/download> Acesso em 17 fev. 2020.
- CASTELLO BRANCO, Lucia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial/ LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- HORTA, Maria Teresa. *Minha senhora de mim*. Lisboa: Editorial Futura, 1974.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MACHADO, Rosiane Eufrazio & OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *A mulher na sociedade portuguesa durante o salazarismo e seu reflexo nos poemas do livro “Minha senhora de mim”, de Maria Teresa Horta*. In: *Revista Decifrar*. UFAM, n. 4, vol. 8, 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.ufam.edu.br/decifrar>. Acesso em 26 out. 2019.
- OLIVEIRA, Ana Madalena Fontoura de. *A interdição do desejo: a poesia erótica feminina e as questões políticas em Portugal no século XX*. In: *Idioma*. UERJ, n. 24, 1º sem, 2013. Disponível em: [http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/24/Idioma24\\_a01.pdf](http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/24/Idioma24_a01.pdf) Acesso em 17 fev. 2020.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1976-1977, 2 vols.
- SILVA, Fabio Mario da. *Damas e Donas de si: leituras de “Minha Senhora de Mim”, de Maria Teresa Horta e “Minha Senhora de Quê”, de Ana Luísa Amaral*. In: *Anuário de Literatura*. UFSC, vol.18, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p9>. Acesso em 26 out. 2019.

## **“A caça ao marido é uma instituição” (?): mulheres em (des)conformidade com o casamento na ficção queiroisiana**

Tatiana Prevedello (CMPA)<sup>1</sup>

### **Mulheres “treinadas” para o casamento: considerações iniciais**

Superado o ciclo das idealizações românticas no âmbito da vida conjugal, seladas pelos laços sagrados e incorruptíveis do casamento, o fracasso da instituição matrimonial configura-se como uma das linhas mais expressivas da literatura produzida durante o século XIX. Muitos autores adentram-se no tema com recorrência, o qual é desenhado com traços cujas tintas revelam uma gradação de cores que envolvem os relacionamentos conjugais, contrastadas entre as luzes do sarcasmo e das sombras das tragédias, mas delineadas, sobretudo, pelo espírito da criticidade. São examinadas, com perspicácia, todas as nuances dos enlaces conjugais no âmbito das convenções religiosas e sociais e, por conseguinte, a insustentabilidade do convívio na dimensão da vida privada, que se desdobra em tédio, indiferença, traição ou, até mesmo, na ruptura radical deste modelo convencional de união.

Na tese *A condição feminina pelo matrimônio, delineada pela ficção*, Rita Mara Netto de Moraes (2009, p. 18-19) apresenta um inventário panorâmico de casamentos que sucumbiram ao fracasso na literatura oitocentista, entre os quais um dos mais notáveis é *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. O romance retrata as peripécias de uma esposa insatisfeita, que deseja esvair-se de um cotidiano insípido, se comparado ao idílio glamouroso que encontra nas páginas dos romances que lê.

Esse aspecto, apresentado por Flaubert, em *Madame Bovary*, relacionado ao enlace matrimonial que se deteriora em virtude de uma educação feminina fragilizada, ocupou amplamente as reflexões de Eça de Queirós, tanto em seus romances como na crítica social, cujas formulações se alinham, em vários pontos, com Maria Amália Vaz de Carvalho, autora que também se preocupou em examinar a

1. Doutora em Letras Estudos de Literatura pela UFRGS. Docente EBTT na rede federal de ensino.

inconsistência e precariedade da educação destinada às mulheres em Portugal. Em um período em que a educação feminina era direcionada apenas para o casamento, a união conjugal, objetivando a ascensão social, é amplamente incentivada pela família. A considerar que esse era o procedimento padrão na vida das mulheres portuguesas do século XIX, torna-se compreensível a razão do descaso governamental com a educação feminina, uma vez que, se a vida seria fundamentada exclusivamente no núcleo familiar, os estudos não teriam uma aplicabilidade prática.

Apresentando uma percepção que condena os hábitos burgueses e as injustiças sociais, Eça admitiu ser imperativo, em Portugal, a operação de mudanças que modernizassem a nação, de acordo com os padrões europeus. Nas *Farpas*, o Eça jornalista expressou a sua insatisfação com o modelo socioeducacional português, por intermédio do discurso crítico. Entre seus artigos publicados, em *O primitivo prólogo das Farpas: estudo social de Portugal, de maio de 1871*, *As meninas da Geração Nova em Lisboa e a Educação contemporânea*, de março de 1872, e *O problema do adultério*, de outubro de 1872, são desenvolvidas profunda críticas à mulher lisboeta, a partir da análise da educação que a mesma recebe e como esse processo se projeta em seu comportamento na sociedade da época.

O casamento, desde muito cedo, comprometia o futuro das mulheres, pois a educação das meninas era quase exclusivamente direcionada para a vida matrimonial. Em análise dedicada às figuras femininas da sociedade portuguesa, cuja projeção estendeu-se para a representação ficcional em seus romances, Eça de Queirós discorre sobre as técnicas que configuravam o “treino” ao qual as mulheres eram submetidas para “capturarem” um marido e conseguirem uma posição valiosa na sociedade:

As moças são educadas para o casamento e, de preferência, um casamento que lhes proporcione os prazeres e o luxo. A busca por um marido rico requer, pois, longas horas de ajustes na aparência e na exibição do ser como um objeto em vitrine: as mulheres vivem nas consequências desta decadência. Pobres, precisam casar. A *caça ao marido* é uma instituição. Levam-se as meninas aos teatros, aos bailes, aos passeios, para as mostrar, para as lançar à busca. Faz-se com a maior simplicidade esse ato simplesmente monstruoso. Para se imporem à atenção, as meninas têm as *toilettes* ruidosas, os penteados fantásticos, as árias ao piano. A

sua mira é o casamento rico. Gostam do luxo, da boa mesa, das salas estofadas: um marido rico realizaria esses ideais. Mas a maior parte das vezes o sonho cai no lajedo: e casam com um empregado a 300\$000 réis por ano. Aquilo começou pelo *namoro* e termina pelo *tédio*. Vem a indiferença, o vestido sujo, a cuia despenteada, o cão de regaço. As que por ventura casam ricas desenvolvem outras vontades: satisfeitas as exigências do luxo, aparecem as exigências do temperamento (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 31).

A respectiva situação desperta questionamentos veementes nos posicionamentos ideológicos de Maria Amália Vaz de Carvalho, voz que se destaca nas letras oitocentistas em Portugal. Vaz de Carvalho direcionou sua reflexão para questões relacionadas à dignificação social e cultural da mulher, com o propósito de criticar elementos profundamente intrínsecos aos padrões socioculturais vigentes no século XIX, tais como o casamento por conveniência e a dependência familiar que, muitas vezes, acabavam conduzindo a situações de degradação extrema, como a mendicidade e a prostituição (CARVALHO, 1921, p. 64-65).

Vaz de Carvalho dedica três capítulos de *Mulheres e creanças*, os quais são intitulados como “A dissolução dos costumes e o casamento”, “Casamentos pobres e casamentos ricos” e “A uma noiva”, à análise da forma como as uniões conjugais são firmadas, em um momento em que “ninguém considera o casamento como ele precisa de ser considerado, [...] no seu verdadeiro aspecto, nas suas relações inilludíveis com a sociedade e com a verdadeira moral” (CARVALHO, 1921, p. 80). Embora admita a importância das concepções morais e religiosas que deveriam revestir as uniões matrimoniais e a formação das instituições familiares, concentra a sua crítica nos interesses sociais, na possibilidade de ascensão econômica e em toda uma série de frivolidades e caprichos que, segundo a sua análise, orientam o respectivo caminho.

De modo semelhante transparecem, no decorrer da obra de Eça de Queirós, severas críticas à instituição matrimonial, as quais se expressam em análises desenvolvidas pelas personagens como em *O crime do padre Amaro*, quando o médico Gouveia, destaca que “a natureza manda conceber, não manda casar. O casamento é uma fórmula administrativa...” (QUEIRÓS, 2000a, p. 909), posicionamento que é reiterado por Julião, de *O primo Basílio*, o qual afirmou em um momento que “o casamento é uma fórmula administrativa, que há

de um dia acabar...” (QUEIRÓS, 2010, p. 382). Embora Vaz de Carvalho defenda os moldes tradicionais do casamento e da formação da instituição familiar, é possível observar que os comportamentos das personagens nas narrativas queirosianas se aproximam muito das críticas que Vaz de Carvalho tece em relação às atitudes femininas acerca das uniões matrimoniais: “calculam arithmeticamente o que póde provir-lhes em beneficios liquidos d’aquillo a que chamam um *bom casamento*” (CARVALHO, 1921, p. 82); “Casa porque a familia quer, casa porque encontrou aquelle rapaz em dous bailes, porque o achou *interessante, sympathico, muito amavel*, porque emfim é um *bom partido*, segundo diz o papá!” (CARVALHO, 1921, p. 83).

Em consonância com esse cálculo apresentam-se diversas exemplificações nos romances de Eça de Queirós. Em *O crime do Padre Amaro*, em carta redigida pelo padre Liset, Amaro é notificado sobre o casamento rico de sua irmã: “Sua irmã, como decerto sabe, casou rica em Coimbra, e ainda que o casamento não é o ouro que devemos apreciar, é todavia importante, para futuras circunstâncias, que o meu querido filho esteja de posse deste facto” (QUEIRÓS, 2000a, p. 709). Acerca do desfecho infeliz da personagem Amália, também se atribui, em um primeiro momento, o casamento como solução para contornar a gravidez resultante do envolvimento com o padre Amaro: “-Casá-la já! Enquanto é tempo! *Pater est nuptiae demonstrant...* Quem é marido é que é pai” (QUEIRÓS, 2000a, p. 791).

Embora não contemplemos, aqui, mais detalhadamente *O crime do padre Amaro*, para a presente reflexão elegemos como recorte, dentro da vasta obra de Eça de Queirós, a análise das personagens femininas em (des)conformidade com o casamento nos romances *O primo Basílio* e *Os Maias*, seja em relação ao âmbito institucional e normativo, firmado por intermédio dessa união, ou pelo próprio comportamento transgressor de mulheres, que romperam com os padrões sociais e a moralidade vigente no período oitocentista.

### **Luísa e Leopoldina: casamentos falhados em *O primo Basílio***

Ao examinar, em *As farpas*, os traços que delineiam os caracteres da mulher portuguesa oitocentista, é possível encontrar um estudo analítico preliminar, concernente à temática que centraliza as páginas de *O primo Basílio*, sobretudo nos aspectos que tangem a

construção das personagens femininas. O respectivo romance, publicado em 1878, foi recebido como uma inovação para o período, uma vez que desenvolvia, com profundo sarcasmo, uma crítica aos comportamentos sociais vigentes na Lisboa da época.

Na composição ficcional das mulheres de *O primo Basílio*, coadunam-se às reflexões apresentadas nos textos *As meninas da Geração Nova em Lisboa e a educação contemporânea* e *O problema do adultério*, a considerar que a precariedade da educação que as mulheres recebiam era incapaz de alçá-las a outros patamares sociais, além dos casamentos arranjados, da ocupação com as *toilettes*, das leituras romanescas superficiais e da preocupação com a performance executada nos salões. Todos esses aspectos, progressivamente, geram a indiferença no convívio matrimonial e o tédio, o que converge para o adultério. Para Queirós, o fato de as mulheres burguesas não possuírem outras atividades e interesses de ordem intelectual, os quais venham a lhes ocupar o excesso de tempo livre, faz com que ter um amante signifique “[...] ter uma quantidade de ocupações, de factos, de circunstâncias a que, pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encanto inefável [...] Ter um amante é ter a feliz, a doce ocasião destes pequeninos afazeres – escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto; [...] e só eles dois estarem no encanto do mistério” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 546).

Nessa perspectiva, a personagem Luísa é elaborada pelo autor de maneira a incorporar os defeitos que numa mulher, de acordo com a sua concepção, que dialoga com os posicionamentos de Vaz de Carvalho, asseguram o fracasso no matrimônio e o adultério como caminho inevitável. A apresentação de Luísa pela voz narrativa é permeada de elementos que acentuam um caráter indolente, o qual determina a sua inércia diante dos eventos que lhe vão sendo desenvolvidos. Desse modo, a personagem conjuga todas as características que são veementemente criticadas por Eça e Vaz de Carvalho na educação feminina, como: a lassidão, uma vez que a primeira imagem que o narrador revela sobre Luísa mostra-a ao leitor, às onze da manhã, ainda por vestir-se, embrulhada “no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a *soutache*, com largos botões de madrepérola” (QUEIRÓS, 2010, p. 9); a excessiva preocupação com os luxos e *toilettes*: “Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada e adormecer! Ou numa rede de seda, com janelas

cerradas, embalar-se, ouvindo música” (QUEIRÓS, 2010, p. 17-18); a leitura sentimental: “Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ano mês. Em solteira, aos dezoito anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; deseja então viver num daqueles castelos escoceses (QUEIRÓS, 2010, p. 18); e, sobretudo, as razões supérfluas que conduzem à união conjugal.

A respeito do casamento de Jorge e Luísa, em *O primo Basílio*, as mesmas considerações, apresentadas por Vaz de Carvalho sobre a leviandade dos motivos que conduzem ao matrimônio na sociedade portuguesa oitocentista são narradas para descrever o enlace do casal: “-Casou no ar! Casou um bocado no ar!” (QUEIRÓS, 2010, p. 13). Não é perceptível em Luísa nenhum sentimento elevado pelo marido, pois o casamento é apenas um mecanismo para libertar-se da vida de solteira. E, como justifica a autora de *Mulheres e crianças*, ao afirmar que “na ebriedade d’aquelles primeiros tempos perdoam-se mutuamente os defeitos, que parecem até graciosos, lindos e feitiçeiros” (CARVALHO, 1921, p. 84), as primeiras impressões que são tecidas acerca da união de Jorge e Luísa seguem a mesma fórmula:

Tinham passado três anos quando conheceu Jorge. Ao princípio não lhe agradou. Não gostava dos homens barbados; depois percebeu que era a primeira barba, fina, rente, muito macia decerto; começou a admirar os seus olhos, a sua frescura. E sem o amar, sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro, e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada. Que sensação quando lhe disse: Vamos casar, hein! Viu de repente o rosto barbado, com os olhos muito luzidios, sobre o mesmo travesseiro, ao pé do seu! Fez-se escarlate. Jorge tinha-lhe tomado a mão: ela sentia o calor daquela palma larga penetrá-la, tomar posse dela; disse que *sim!* ficou como idiota, e sentia debaixo do vestido de merino dilatarem-se docemente os seus seios. Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã! (QUEIRÓS, 2010, p. 24).

A diversidade de elementos presentes no fragmento transcrito são minuciosamente examinados por Vaz de Carvalho em *Mulheres e crianças*. A relevância da crítica desenvolvida pela autora, a qual se coaduna aos apontamentos ensaísticos expressos por Eça de Queirós acerca do tema e à representação ficcional do comportamento das suas personagens, reside no fato de que a ausência de

uma educação consistente impõe limitações que cerceiam o destino da mulher, a ponto de não existirem alternativas de vida e escolhas sensatas passíveis de serem administradas fora do casamento.

Sob outra perspectiva, a amiga íntima e confidente de Luísa, Leopoldina, que “passava por ser a mulher mais bem benfeita de Lisboa” (QUEIRÓS, 2010, p. 26), embora não fosse uma presença desejada, em seu lar marital, por Jorge, que a odiava por saber que tinha amantes e vícios e, “dissera muitas vezes a Luísa: Tudo, menos a Leopoldina!”, é uma figura que desperta fascínio em sua esposa. O narrador, ao apresentá-la como “filha única do Visconde de Quebrais, o devasso, o caquético, que fora pajem de D. Miguel”, informa, a seguir, que Leopoldina “tinha feito um casamento infeliz com um João Noronha, empregado da alfândega. Chamavam-lhe a “Quebrais”; chamavam-lhe também a “Pão e queijo” (QUEIRÓS, 2010, p. 25). Leopoldina, na ficção queirosiana, é uma personagem singularíssima e de caráter excepcional, por apresentar-se como uma mulher sedutora, que opta por uma vida hedonista, repleta de prazeres, aos quais entrega-se com regozijo (ao sexo, à gula gastronômica, às vaidades na composição de sua *toilette...*), sem a mínima dissimulação e hipocrisia, e isenta-se de observar qualquer código social de decoro acerca da moralidade social vigente, embora seja arduamente criticada pelo seu comportamento considerado indecoroso:

– E teu marido? – perguntou Luísa, vindo sentar-se muito junto de Leopoldina.

– Como sempre. Pouco divertido -respondeu, rindo. E, com um ar sério, a testa um pouco franzida: -Sabes que acabei com o Mendonça?

Luísa fez-se ligeiramente vermelha.

– Sim?

Leopoldina deu logo detalhes.

Era muito indiscreta, falava muito de si, das suas sensações, da sua alcova, das suas contas. Nunca tivera segredos para Luísa; e na sua necessidade de fazer confidências, de gozar a admiração dela, descrevia-lhe os seus amantes, as opiniões deles, as maneiras de amar, os tiques, a roupa, com grandes exagerações! Aquilo era sempre muito picante, cochichado a um canto do sofá, entre risinhos; Luísa costumava escutar, toda interessada, as maçãs do rosto um pouco envergonhadas, pasmada, saboreando, com um arzinho beato. Achava tão curioso!

- Dessa vez é que bem posso dizer que me enganei, minha rica filha! - exclamou Leopoldina erguendo os olhos desoladamente. Luísa riu.
- Tu enganas-te quase sempre!  
Era verdade! Era infeliz!
- Que queres tu? De vez imagino que é uma paixão, e de cada vez me sai uma maçada!
- E picando o tapete com a ponta da sombrinha:
- Mas se um dia acerto!
- Vê se acertas - disse Luísa. -Já é tempo! (QUEIRÓS, 2010, p. 28)

Luísa, mesmo considerando, por vezes, Leopoldina “indecente”, admitia admirá-la e desculpava a amiga, por ser infeliz com o marido, pois “era muito desgraçada, era a mulher mais desgraçada que havia no mundo” (QUEIRÓS, 2010, p. 31). Este é sempre descrito pela esposa com exímio desprezo: “era tão grosseiro! era tão egoísta!”; “[...] há tempos para cá, se não estou em casa às quatro horas, não me espera, põe-se a mesa, janta, deixa-me os restos!”; além de “desleixado, enxovalhado, sempre a cuspir nas esteiras... O quarto dele [...] é um chiqueiro” (QUEIRÓS, 2010, p. 26). Leopoldina, assim, não dissimula a sua conduta sexual, uma vez que fala sem pudores sobre as suas aventuras galantes, embora seja considerada libertina e arduamente criticada, “uma criatura que tem mais amantes que camisas”, cujos casos amorosos são conhecidos por todos: “Toda essa gente aí pela rua abaixo sabe quem ela é! Sabem-lhe os amantes, sabem-lhe os sítios. É a *Pão e queijo!*” (QUEIRÓS, 2010, p. 56). O marido sempre descrito com toda a desprezibilidade, outrossim, parece não se importar com as suas aventuras, pois “nem ciúmes tem, o bruto” (QUEIRÓS, 2010, p.31). Dessa forma, Leopoldina exime-se, sem culpa, de exercer os papéis femininos de esposa, que só desempenha oficialmente; de dona de casa - “Eu só de ir à cozinha me dão enjoos...” (QUEIRÓS, 2010, p. 91); e o de mãe, o qual rejeita de forma veemente:

- Que horror! -exclamou com convicção. -O incômodo todo o tempo que se está! ...as despesas! os trabalhos, as doenças! Deus me livre! É uma prisão! [...] Uma mulher com filho está inútil para tudo, está atada de pés e mãos! Não há prazer na vida. É estar ali a aturá-los... Credo! Eu? Que Deus não me castigue, mas se tivesse essa desgraça parece-me que ia ter com a velha da travessa da Palha!

[...]

– E depois, minha rica, é que uma mulher estraga-se: não há beleza de corpo que resista. Perde-se o melhor [...] (QUEIRÓS, 2010, p. 91).

No discurso de Leopoldina também está presente, em certa perspectiva, embora não atue como militante da causa, as diferenças comportamentais que, socialmente, são impostas às mulheres. Não existe condenação no que diz respeito à libertinagem que os homens usufruem, de forma contrária à falta de liberdade e independência na existência feminina:

– Ah! – exclamou – Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria!

E voltando-lhe a mesma ideia de ação, de independência:

– Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras... Sabes tu, fumava agora um cigarrito... (QUEIRÓS, 2010, p. 192).

Apesar do esmero de Jorge em afastar Luísa da presença da amiga difamada pela sociedade conservadora da época, Luísa, em desconformidade com as recomendações do marido, recebe Leopoldina em casa, pois é uma mulher que aguça a curiosidade que move os desejos recônditos de Luísa: “[...] costumava escutar, toda interessada, as maçãs do rosto um pouco envergonhadas, pasmada, saboreando, com um arzinho beato. Achava tão curioso!” (QUEIRÓS, 2010, p. 28). Mesmo que Leopoldina, entre as personagens da obra seja a mais criticada pelos homens que frequentam o círculo social ao qual Jorge e Luísa pertencem, os quais especulam o seu comportamento, ela não se esforça minimamente em vestir uma máscara social, que preserve as exigências hipócritas que exaltam decência e, assim, nega-se aos “deveres” – “[...] os *deveres* irritavam Leopoldina. Se havia uma coisa que a fizesse sair de si – dizia – era ouvir falar em deveres!...”, para com a sociedade e, conseqüentemente, o casamento: “-Deveres? Para com quem? Para um maroto como meu marido?”; assim como para a moral e a religião:

– Enquanto a religião, histórias! A mim me dizia o padre Estevão, o de luneta, que tem os dentes bonitos, que me dava todas as absolvições, se eu fosse com ele a Carriche!

– Ah, os padres... – murmurou Luísa.

– Os padres quê? São a religião! Nunca vi outra. Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres. (QUEIRÓS, 2010, p. 195).

E, embora venha a concordar com Luísa, que não seja feliz com as suas paixões, “umas atrás das outras...”, elas a divertem (QUEIROZ, 2010, p. 196).

A respeito de *O primo Basílio*, Eça afirma em carta a Teófilo Braga, datada de 1878, que “é necessário acutilar [...] o mundo sentimental [...] – e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir as falsas interpretações e falsas realizações que lhe dá uma sociedade podre. Não lhe parece você que um tal trabalho é justo” (QUEIRÓS, 2000b, p. 218).

Esse posicionamento, que também converge com o modo de pensar de Vaz de Carvalho, mostra que não é o casamento em si que é desacreditado por Eça, mas a forma como a sociedade concebe esse modo de união e a realiza. Luísa, de maneira análoga ao que sucedia às jovens burguesas de Lisboa da época, está destinada a se resignar ao matrimônio como a única forma de transpor o seu universo limitado. A esposa de Jorge, diferente da amiga que possui ardilidade para saciar os seus desejos sem culpa, desacreditada de qualquer dever de honra para com a sociedade ou religião, é resultado de uma educação, na qual a sociedade conservadora segrega a mulher e a condena pelo adultério.

### **O casamento entre convenções e rupturas em *Os Maias***

A forma como as mulheres se (des)vinculam da instituição matrimonial, em *Os Maias*, está condicionada por inúmeras variáveis, que ultrapassam as normatizações erigidas socialmente e se projetam, sobretudo, a partir da elaboração da personalidade das próprias personagens e do destino que escolhem para si. Em *Os Maias*, portanto, o casamento é concebido com base nos inúmeros arranjos, que divergem dos padrões morais balizados pela sociedade de então. Examinaremos, assim, quatro personagens em face ao casamento.

A primeira delas, Maria Monforte, é apresentada pelo narrador, nas primeiras páginas do romance, como uma mulher de beleza

exótica, a quem o pai, discriminado pela sociedade de Lisboa por ter enriquecido pelas vias do tráfico de escravos, adornava com riqueza, além de ostentar um estilo de vida extravagante. Até a união com o romântico e ingênuo Pedro da Maia, que se casa contrariando as determinações do pai, por se tratar de uma mulher indigna à posição de honra da família, Maria Monforte parece ser uma vítima da intolerância social. Porém, logo após os primeiros tempos em que vive junto ao marido uma “felicidade de novela” (QUEIRÓS, 2014, p. 31), os seus traços, que antes apenas apareciam definidos pela perspectiva do narrador, adquirem um contorno mais expressivo na configuração desta personagem, imersa no luxo, na vaidade e na ostentação inescrupulosa. O lar matrimonial transforma-se em um palco de *soirées*, as “mais alegres de Lisboa”, que passam a ser frequentadas pelas mesmas senhoras que, antes, rejeitavam a “negreira” e, como define o amigo do casal, Alencar, “tinha um saborzinho de orgia *distingúe* como os poemas de Byron” (QUEIRÓS, 2014, p. 34). Maria Monforte, exibindo para a sociedade a opulência do luxo que a cercava, era adorada pelos homens que frequentavam a casa e, discretamente, a cortejavam, o que, se não chegava a causar ciúmes no marido, levou à exaustão acerca deste estilo de vida. E assim que Maria atende ao pedido do marido sobre levar uma vida mais discreta, logo foge com um italiano, que havia se tornado amigo íntimo do casal e sido acolhido na própria casa, abandonando o marido e o filho. Ao optar por deixar-se conduzir pelas vias da aventura, além de causar a tragédia ao marido que, destruído, escolhe o suicídio, também imerge na própria ruína moral e financeira, pois perde o companheiro italiano, morto em um duelo, e arruína a fortuna do pai. Quando reconhecida em Paris por Alencar, seu régio admirador dos tempos soberbos de Lisboa e amigo de Pedro, havia se transformado em uma mulher que “está com quem lhe paga” (QUEIRÓS, 2014, p. 34).

A Condessa de Gouvarinho, embora fosse uma mulher que “nunca se tinha divertido” (QUEIRÓS, 2014, p. 171), vive um casamento meramente protocolar: “O conde e a senhora não se davam bem: já no tempo do Pimenta, uma ocasião à mesa, tinham-se pegado de tal modo que ela agarrou do copo e do prato, e esmigalhou-os no chão” (QUEIRÓS, 2014, p. 115). Mas é ela quem, ousada, inverte o habitual protocolo de sedução, pois ao aproximar-se convenientemente de Carlos Eduardo, apresenta com nitidez os seus propósitos adúlteros.

A sua paixão ardente e exacerbada, a qual a conduz a procurar Carlos Eduardo, com insistência e de forma obstinada, aventurando-se dentro de coupés ou na casa de sua tia “apóstola militante da igreja anglicana”, que se encontrava ausente (QUEIRÓS, 2014, p. 239). Tal arranjo, aparentemente, tem o “consentimento” do próprio Conde de Gouvarinho, que muito estima o jovem Maia, como Ega observa, com o seu peculiar sarcasmo:

Ega, de monóculo no olho e mãos no bolso, contemplava Carlos.

– É verdade. Falou de ti constantemente, irresistivelmente, imoderadamente! Não me tinhas mandado contar isso... Sempre seguiste o meu conselho, hein? Muito bem-feita de corpo, não é verdade? E que tal, no ato do amor?

Carlos corou, chamou-lhe grosseiro, jurou que nunca tivera com a Gouvarinho senão relações superficiais. Ia lá às vezes tomar uma chávena de chá; e à hora do Chiado acontecia-lhe, como a todo o mundo, conversar com o conde sobre as misérias públicas à esquina do Loreto. Nada mais.

– Tu estás a mentir, devasso! – dizia o Ega. – Mas não importa. Eu hei de descobrir tudo isso com o meu olho de Balzac, na segunda-feira... Porque nós vamos lá jantar na segunda-feira.

– Nós... Nós quem?

– Nós. Eu e tu, tu e eu. A condessa convidou-me no comboio. E o Gouvarinho, como compete ao indivíduo daquela espécie, acrescentou logo que havíamos de ter também “o nosso Maia”. O Maia dele, e o Maia dela... Santo acordo! Suavíssimo arranjo! (QUEIRÓS, 2014, p. 300).

A bela judia, Raquel Cohen, também é um caso singular na ficção queirosiana. Casada com o Sr. Cohen, homem rico e que possui grande prestígio social, vive uma intensa aventura com Ega, que define como “romance melhor da sua vida” (QUEIRÓS, 2014, p. 226). Após a traição ser descoberta pelo marido e, consequentemente, receber uma surra do mesmo, reconcilia-se em seguida: “Que lhes parecia aquilo? Uma coça!... Se um cobarde daqueles não merecia uma bala no coração! Mas ela também, deixar-se tocar, não ter fugido, consentir ainda depois em dormir com ele!... uma corja” (QUEIRÓS, 2014, p. 227). Dessa forma, o que se observa é que Raquel não está presa apenas por convivência social a um casamento de aparências, mas estima o marido e dele não deseja separar-se, tal

como confessa a criada Adélia, após o marido ter vindo a descobrir o romance que ela e Ega viviam:

-E a sra. Adélia – perguntava Craft – não tem ideia de como ele descobriu?...

[...]

- Pois olhe, sr. Ega – disse ela, depois de refletir – creia então uma coisa, é que foi em sonhos. Já tem acontecido... Foi a senhora que sonhou alto com Vossa Excelência, disse tudo, o Sr. Cohen ouviu, ficou de pedra no sapato, espreitou-a, descobriu a marosca... E eu sei que ela sonha alto.

[...]

- Como é possível que ele ouvisse? Se eles tinham quartos separado!... Eu sei que tinham.

[...]

- Não tinham, não senhor. Nem a senhora consentia em tal arranjo... A senhora gosta muito do marido, e tem muitos ciúmes dele (QUEIRÓS, 2014, p. 227-228).

O próprio marido traído é quem encarrega-se de inocentar a mulher perante a sociedade, dizendo a todos “que ameaçara Ega de pontapés, por ele ter escrito a sua mulher uma carta imunda” (QUEIRÓS, 2014, p. 230). Com esse arranjo elaborado pelo Sr. Cohen, a encenação da culpa recai exclusivamente sobre o amante e o Ega é quem passa a ser odiado: “E a pequena Lisboa que vive entre o Grêmio e a Casa Havanesa folgava em “enterrar” o Ega” (QUEIRÓS, 2014, p. 230). Raquel, por sua vez, não se furta de experiências amorosas adúlteras e, visivelmente, passado algum tempo, torna-se amante de Dâmaso.

A elaboração ficcional de Maria Eduarda, a qual pode ser considerada a verdadeira heroína entre as figuras femininas criadas por Eça de Queirós, vai se diferenciar radicalmente das personagens que já examinamos. Apresentada como uma mulher elevada, tanto na beleza física quando no caráter, na força moral e psicológica, a felicidade do casamento ideal não lhe é concedida, sendo-lhe oferecido apenas um vislumbre. Ao contrário das outras mulheres que se enveredam pelas vias do adultério para saciar veleidades românticas, por ímpetos de luxúria ou porque o casamento, em si, já não tem nenhum valor além das aparências sociais, o caso de

Maria Eduarda, após esclarecer a Carlos a verdadeira natureza de seu relacionamento com Castro Gomes, como quem “vivera três anos com ele, honestamente, sem um desvio, sem um pensamento mau” (QUEIRÓS, 2014, p. 387) e, ainda, do primeiro homem a qual se unira, “um irlandês... E tinha vivido com ele quatro anos, como sua esposa, tão fiel, tão retirada de tudo e só ocupada da sua casa, que ele ia casar com ela! Mas morrerá na guerra com os alemães, na batalha de Saint-Privat [...]” (QUEIRÓS, 2014, p. 230), consterna e desperta empatia no leitor, uma vez que ela é vítima do destino que a mãe, cuja identidade ainda não foi revelada, a subjugara.

Nessa perspectiva, as relações não legitimadas socialmente, as quais Maria Eduarda veio a se vincular, sempre são amparadas por razões que impossibilitaram outra escolha e jamais, pelos motivos que tanto Eça, em *As farpas*, como Vaz de Carvalho, em sua crítica social, condenam, como o ímpeto romântico ou vislumbres de paixões arrebatadas, como é o caso de Luísa e de sua própria mãe; caprichos galantes, tais como os de Raquel Cohen; ou aventuras que libertam do tédio maçante do casamento, como as de Leopoldina e, em certa proporção, da condessa de Gouvarinho. Ao unir-se a Mac Gren, Maria admite que foi uma estratégia para escapar da vida luxuriante que a ela era apresentada no convívio com a mãe. O seu vínculo com Castro Gomes é estabelecido em um cenário dramático, homem ao qual se entrega, após tentativas falhas de conseguir, sozinha, recursos para manter a mãe, já doente e sem bens, e a filha com fome (QUEIRÓS, 2014, p. 386).

A elevada natureza do sentimento que une Maria Eduarda a Carlos Eduardo encontra um ponto de convergência entre o que a crítica de Eça e Vaz de Carvalho tece como as autênticas razões que devem motivar a união matrimonial, as quais estão acima de qualquer capricho ou conveniência adotada no âmbito das instituições sociais:

Maria, decerto, como mulher estava desejando, ansiosamente, a conversão do amante no marido, pelo laço de estola que tudo purifica e nenhuma força desata. Mas ela mesma preferiria uma consagração legal – que não fosse assim precipitada, dissimulada... [...] De resto, não conhecia ela a sua lealdade sólida e pura como um diamante? Recebera a sua palavra: desde esse momento estavam casados, não diante do sacrário e nos registros da sacristia – mas diante da honra e da inabalável comunhão dos seus corações (QUEIRÓS, 2014, p. 402).

Nessa perspectiva, depois de Carlos pedir Maria Eduarda em casamento, após revelada a qualidade da verdadeira ligação entre ela e Castro Gomes e estar ciente das elevadas virtudes da mulher que seu coração elege, os planos para a legitimação da união de ambos começam a ser construídos. Os amantes passam, então, a agir de forma cada vez mais semelhante a um casal da aristocracia oitocentista e Maria dedica-se a incentivar Carlos ao trabalho, a fim de que ganhe um nome e, por conseguinte, o seu papel social de esposo, responsável por prover a família, seja legitimado socialmente.

Ao final do romance, ao ser revelado o vínculo consanguíneo entre Carlos e Maria Eduarda, a sua decisão de partir com a filha Rosa para Paris, e se distanciar para sempre da situação atroz na qual havia se envolvido, é coerente com a sensatez habitual de seu comportamento e caráter sólido, no qual até mesmo a dor profunda é contida: “Duas lágrimas corriam-lhe devagar pela face. E diante desta dor, tão humilde e tão muda, Ega ficou desconcertado” (QUEIRÓS, 2014, p. 525). Conforme análise de Alves e Capelari (2019), a respeito da partida personagem, observa-se que:

Maria Eduarda sai da história amplamente beneficiada, embora ainda sem nome, como um fantasma. No plano dos afetos, ela é completamente vilipendiada, e a sua partida também é fantasmática – Ega apenas diz ao Nunes que a enigmática mulher a embarcar misteriosamente em Santa Apolónia era “Cleópatra” (QUEIRÓS, 1888, p. 276). Maria Eduarda embarca envolta em mistérios, em máscaras, oculta aos olhos de todos, ritos que lembram os dos antigos guerreiros marcados pelo tabu da guerra, aquando do retorno às suas comunidades, como Freud nos lembra em *Totem e tabu* (ALVES; CAPELARI, 2019, p. 96).

Por fim, anos depois da separação, Carlos é notificado a respeito do casamento de Maria Eduarda com M. de Trelain. Ainda que esta última união de Maria Eduarda possa apresentar uma tênue sugestão de felicidade conjugal, a mesma é interpretada como um estado de conformidade, pois Carlos Eduardo “[...] via ali a união de dois seres desiludidos da vida, maltratados por ela, cansados ou assustados do seu isolamento, que, sentindo um no outro qualidades sérias de coração e de espírito, punham em comum o seu resto de calor, de alegria e de coragem, para afrontar juntos a velhice...” (QUEIRÓS, 2014, p. 547). Este que é para Carlos um “efeito de conclusão,

de absoluto remate”, pois a Maria Eduarda que havia amado, antes do relacionamento sucumbir a uma fatalidade inexorável, morrera juntamente com o passado de ambos para renascer sob outra forma, como “madame de Trelain, uma senhora francesa”.

Entende-se o casamento com Mr. de Trelain como um elemento representativo de que Maria Eduarda, tal como sucedera inúmeras vezes anteriormente, apresentou, mais uma vez, capacidade para se adaptar às vicissitudes da vida e atingir, se não a felicidade, ao menos o estatuto social e uma posição digna que, merecendo-os sempre, lhe haviam sido interditos na sua juventude (MACEDO, 2015, p. 901). Este aspecto não impossibilita admitir, no entanto, em consonância com Pires de Lima (1986, 107-108), que esta união será alegorizada como uma morte para Maria Eduarda, na perspectiva que a vida e a felicidade teriam se esvaído no casamento com Carlos Eduardo, que não pode ser realizado.

Houve, sobretudo, na união inconsciente dos irmãos o prenúncio do que viria a “ser a idealização da relação matrimonial numa fase tardia da produção queirosiana, um momento daquilo que poderia ser uma vida feliz se sobre si não se abatessem os erros de seus antepassados e a onnipotência do desejo” (GANHÃO, 2017, p. 106).

### **O casamento entre as convenções sociais e a ausência de autonomia feminina: considerações finais**

A respeito do casamento, o ponto de convergência entre o romance queirosiano e as apresentações ensaísticas de Vaz de Carvalho acontece, portanto, na forma como a figura feminina é ilustrada em relação à sua presença coadjuvante no contexto social português. As tintas com que Vaz de Carvalho ilustra as mulheres para as quais dirige as suas críticas coincidem com os modelos que Eça de Queirós retrata em seus romances. Embora ambos autores tenham construído um trabalho artístico-intelectual fundamentado em posicionamentos ideológicos e políticos de natureza adversa em muitos aspectos, podemos concluir que a vivacidade das representações capturadas pela ótica ficcional de Eça aproxima-se, em diversos pontos, dos modelos femininos estudados por Vaz de Carvalho, sempre subsistindo a crítica às formas vigentes na sociedade oitocentista e a proposta dos dois autores, embora amparada em convicções

ideológicas diferenciadas, volta-se para a libertação contra as trevas da ignorância que, até então, pareciam imperar sobre o sistema educacional português.

A autora admite que instruir a mulher é uma necessidade imperativa nas sociedades modernas e, na sua compreensão, a problemática se apresenta somente no modo como se objetiva ministrar a educação. Para Vaz de Carvalho a mulher precisa ser educada, pois “absorvida pelo estudo bem dirigido, pelas elevadas distrações intellectuaes, assim educada fortalecida, illucidada, verá como ella chega á idade propria de escolher o seu destino, possuindo [...] uma firmeza de principios que a ponha ao abrigo de qualquer tentação menos digna” (CARVALHO, 1921, p. 118). Em conformidade com a análise de Belline (1999, p. 46), é possível traçar linhas paralelas entre o pensamento de Vaz de Carvalho e Eça, concernentes à educação feminina:

Compare-se essa posição da autora com a de Eça de Queirós - tanto nos panfletos das Farpas como na obra de ficção - para quem as causas da superficialidade da mulher portuguesa residem justamente na sua formação exclusiva para o casamento, na sua exclusão da vida pública e na consequente reclusão ao pequeno mundo doméstico. Maria Amália revela-se, portanto, mais reacionária do que seus pares masculinos contemporâneos. Quanto ao estilo, é possível encontrar semelhanças com o de Eça no emprego da mesma dureza para apontar a educação anacrônica e os defeitos femininos, a ponto de ser acusada de ser feroz com o sexo a que pertence [...] (BELLINE, 1999, p. 46).

As atrozias críticas desenvolvidas por Eça de Queirós acerca da sociedade portuguesa oitocentista mostram o seu posicionamento cético e todo o cinismo que envolvem as relações conjugais, as instituições familiares e a figura feminina, a qual, desprovida de instrução e de recursos que lhe assegurassem a subsistência de forma independente, bem como de autonomia para gerenciar o próprio destino, expia, nas páginas queirosianas, de maneira inexorável, a culpa das “falhas morais” que cometera, tal como se sucede em relação à Luísa e, indiretamente, à Maria Eduarda, que sucumbiu aos erros da mãe, Maria Monforte.

No desenvolvimento de sua produção literária, Eça desloca o foco de sua percepção para o casamento, quando consciente e desejado pelos cônjuges, naturalmente não apenas alicerçado em contratos

e normatizações sociais, como algo benéfico, relegando a construção negativa do matrimônio, claramente expressa no discurso de Leopoldina, nas ocorrências cômicas, tais como os casos adúlteros de Raquel Cohen e Teresa Gouvarinho, ou no devaneio romântico desmensurado, de Luísa e da própria Maria Monforte, responsável pelo desencadeamento de suas tragédias pessoais. Em *Os Maias*, a felicidade inicial de Carlos e Maria Eduarda, ainda que não legitimada socialmente, transparece uma visão sobre o que seria um casamento ideal, quando a natureza elevada e recíproca dos sentimentos sobrepõe as convenções do mundo, se a união do casal não viesse a ser manchada pelas tintas da tragédia.

Eça de Queirós é um exímio observador das particularidades que compõem as fraquezas de caráter dos indivíduos que são retratados em seus romances e, da matéria advinda da realidade social, modela as aspirações e destinos de suas heroínas. A importância atribuída ao casamento como meio de ascensão social, estabilidade familiar ou capricho inconsequente, decorre da ausência de autonomia feminina. A contrapartida é o desencadeamento de vícios, e até mesmo tragédias, amplamente desenvolvidos no trabalho ficcional de Eça.

## Referências

- ALVES, S. C. S.; CAPELARI, A. D. Mal-estar, violência e outras pali-nódias da consciência n'Os maias, de Eça de Queirós. *PragMATICAS - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói/RJ, Ano 10, n. 18, out. 2019-mar. 2020, p. 89-112.
- BELLINE, A. H. C. Júlia Lopes de Almeida e Maria Amália Vaz de Carvalho: vozes femininas. *Via Atlântica*, Rio de Janeiro, n. 2, 1999, p. 43-56.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- GANHÃO, M. S. G. *Aparições: a mulher e o casamento em Eça de Queiroz*. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos). 133f. Universidade de Lisboa, 2017.
- QUEIROZ, E.; ORTIGÃO, R. *As farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. Coordenação Maria Filomena Mônica. Cascais: Príncipe, 2004.

- QUEIRÓS, E. *O crime do padre Amaro*: (2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> versões). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000a.
- QUEIRÓS, E. *Obra completa*. Rio de Janeiro; Nova Aguilar, 2000b.
- QUEIRÓS, E. *O primo Basílio*. São Paulo: Abril, 2010.
- QUEIRÓS, E. *Os Maias*: episódios da vida romântica. Rio de Janeiro: Zahar 2014.
- LIMA, I. P. *As máscaras do desengano*: para uma abordagem sociológica de *Os Maias* de Eça de Queirós. Tese (Doutoramento em Letras). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986.
- MACEDO, H. (Os) *Maias* e a veracidade da inverosimilhança. In: CAMPOS MATOS, A. (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015. p. 825-827.
- MACEDO, J. B. (As) *Mulheres* em Eça de Queiroz. In: CAMPOS MATOS, A. (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015. p. 897-901.
- MORAES, R. M. N. *A condição feminina no matrimônio, delineada pela ficção*. Tese (Doutorado em Literatura). 212f. Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- NERY, A. A. As Farpas em O primo Basílio. In: SANTOS, G. L. I; PAVANELO, L. M.; GARMES, H. (org.). *Novas leituras queirozianas*: o primo Basílio e outras produções. Porto Alegre: Fi, 2019. p. 273-288.
- PREVEDELLO, T. Eça de Queirós e Maria Amália Vaz de Carvalho: interseções dialógicas sobre política educacional feminina em Portugal no século XIX. *Limite – Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia*, v. 10.2, 2016. p. 155-175.

## Representações femininas em *Riacho Doce*, de José Lins do Rego

Viviane da Silva Vieira (PUC-Campinas)<sup>1</sup>

### Introdução

O escritor paraibano José Lins do Rego nasceu em 3 de junho de 1901, em um engenho no município de Pilar, a cerca de sessenta quilômetros da capital, João Pessoa. Bacharel em Direito, começou a carreira jornalística quando ainda era estudante, contribuindo para diversos jornais da Paraíba e de Pernambuco. Seu primeiro romance, *Menino de Engenho*, foi publicado em 1932, tendo como protagonista Carlos de Melo que, assim como o romancista, ficou órfão na infância e foi criado pelas tias no engenho do avô. Na década de 1930, Lins do Rego manteve um ritmo anual de publicações consagrando-se, assim, pelo trabalho artístico de cunho memorialístico e pelas obras reconhecidas como pertencentes ao Ciclo da cana-de-açúcar, um retrato do Nordeste açucareiro. As obras independentes ao Ciclo, dentre elas, *Riacho Doce*, não alcançaram o mesmo destaque e prestígio com o passar dos anos; críticos pouco familiarizados aos escritos de José Lins ou determinados a diminuir a qualidade literária de seus textos, chegaram a considerar esse seu pior romance.

Diversamente, para Mário de Andrade, o nível na qualidade da produção do autor, considerado alto pela crítica desde a estreia, não se comprometeu com *Riacho Doce*. Segundo apontou o autor modernista, em novembro de 1939, o oitavo romance do escritor paraibano não repetia temas abordados anteriormente, mas mantinha as mesmas características que tornavam José Lins do Rego um grande inventor de almas e de conflitos humanos, além de excelente contador de histórias. Para o crítico, o romance era ousado ao se deslocar completamente do Nordeste açucareiro (cenário tão familiarizado por Lins do Rego), ir à Suécia e aportar, por fim, em um Nordeste diferente do presente nos livros anteriores, o do litoral;

1. Mestra em Linguagens, Mídia e Arte, pela PUC-Campinas. Graduada em Letras pela mesma instituição. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, processo n. 2018/11834-3.

mas a ousadia não diminuía a qualidade de *Riacho Doce* enquanto texto literário e documental (ANDRADE, 1972, p. 137-138).

Além disso, a personagem principal era uma mulher, Edna, a única protagonista da obra de Zé Lins. Tanto nos romances anteriores como nos posteriores, o autor retratou o contexto social do patriarcado, que conferia às personagens femininas um papel de inferioridade diante das masculinas, mas, apesar de não terem protagonismo, eram mulheres de personalidade forte e muitas de suas ações suplantavam às dos maridos. Nesse ponto, pode-se mencionar Dondon, de *Usina* (1936) ou Adriana e Amélia, ambas de *Fogo Morto* (1943).

Publicado pela editora José Olympio, *Riacho Doce*, no que concerne ao título, é uma referência ao povoado homônimo localizado em Alagoas; o local foi notabilizado na década de 1930 pelas pesquisas petrolíferas ali desenvolvidas. Como relata Bernardo Buarque de Hollanda (2012, p. 150), entre 1926 e 1935 Lins do Rego morou em Maceió (AL) e, dado seu costume de passear, durante as manhãs, com a família, pelas praias da redondeza (costume emprestado a algumas de suas personagens, dentre elas, à Edna, protagonista de *Riacho Doce*), provavelmente conheceu o local nesse período e se inteirou das discussões acerca da prospecção. Historicamente, até o final da década de 1930, aliás, se duvidava bastante da existência de petróleo no Brasil (o primeiro poço só foi descoberto e o petróleo comprovado em 1939) e muitas pesquisas foram financiadas por companhias particulares. Quem mais desacreditava da existência desse petróleo eram as autoridades governamentais.

O romance tem o enredo dividido em três partes: “Ester”, “Riacho Doce” e “Nô”, referentes a momentos da vida de Edna. Na realidade, pode-se observar, são os três amores de Edna. Dividido em três partes referentes aos três amores da vida de Edna – Ester, Riacho Doce e Nô –, o romance apresenta personagens femininas fortes que mantêm uma autoridade defensora das tradições e opositora à libertação feminina representada por Edna e pela professora Ester. Na Suécia, a avó de Edna, a velha Elba, é quem controla toda a família e os obriga a acatar suas ordens. Em *Riacho Doce*, é a velha Aninha quem manda em todo o povoado e se utiliza de suas orações e da superstição dos moradores para manter o poder e o controle. Em oposição às fortes mulheres, as noras se submetem às suas vontades e sofrem um apagamento dentro da narrativa. Motivada pela esperança de ter uma vida diferente da mãe, após conhecer a professora

Ester, Edna acredita na possibilidade de existir um outro caminho, diferente daquele que conhecia e que lhe era oferecido no convívio com a família; por isso, se casa e, após algum tempo morando em Estocolmo com o marido, parte para o Brasil. Após chegar a Riacho Doce, povoado localizado no litoral alagoano, a sueca causa, a princípio, espanto, para, com o passar do tempo, passar a impressionar fortemente os nativos tanto por seus modos educados como por sua bondade. Em sua busca incessante por liberdade, Edna lida constantemente com a interdição das matriarcas: primeiro, a avó Elba, quando vivia na Suécia, e depois, sinhá Aninha, grande opositora que encontrará em Riacho Doce. Desse modo, norteados pela própria divisão do enredo e pela identificação dos três amores da protagonista, este texto buscará em cada um dos amores de Edna identificar tais oposições.

### **Ester: o primeiro amor**

Narrado em terceira pessoa, em *Riacho Doce* o processo narrativo se desenvolve na seletividade múltipla e tem como eixo os acontecimentos que envolvem a vida de uma jovem sueca chamada Eduarda, mas de apelido Edna. A narrativa inicia-se com Edna relembando as circunstâncias em que ela e o marido, Carlos, se mudaram para o Brasil. Vivendo há dois anos em Riacho Doce, ela rememora a infância na Suécia, os primeiros tempos de casamento, assim como a mudança e o estabelecimento no povoado.

Toda a primeira parte trata de um recuo no tempo em que a moça recorda sua vida. A família de Edna era dirigida por sua avó, a velha Elba. Na descrição da família, é o ponto de vista da protagonista que incide na narração. Para a moça, o pai era um homem fraco, manipulado pelas vontades da mãe; sua mãe era uma mulher submissa às vontades e às ordens da sogra; a avó é descrita como uma figura assustadora e terrível, com voz dura, uma mulher fria, dominadora. Em sua casa, sentia-se deslocada e não tinha nenhuma identificação pela vida levada pela família; Edna morava com os pais (Lourenço e Matilde), os dois irmãos (Guilherme e Sigrid) e a avó (Elba), mas só o pensamento de ter uma vida como a da mãe, dedicada ao lar, à criação dos filhos, ao trabalho árduo braçal e frágil perante as vontades da sogra, perturbava-a profundamente. Por isso, ainda criança,

Edna desejava sair da Suécia e ir para terras distantes e quentes; para tanto, direcionava seu desejo de ser diferente a duas figuras: a boneca Espanhola e a professora Ester.

A Espanhola pertencia à Norma, uma amiga que morava nas proximidades e com a qual Edna não simpatizava. A boneca foi um presente trazido pelo pai da menina, um marinheiro. Edna admirava o pai de Norma (por ela considerado grande se comparado ao seu pai), desejava viajar como ele e conhecer “as terras bonitas do mundo”. Assim, a beleza para ela estava nos lugares quentes, onde a neve não congelava tudo no inverno; uma terra muito diferente da Suécia natal. Mas a boneca despertava em Edna mais do que o desejo de ir à “terra da Espanhola”, a garota se sentia profundamente comovida e preocupada com o brinquedo preso em uma caixa. Para Edna, Espanhola merecia tratamento e direitos de uma pessoa, desse modo, revoltava-se como o modo como a amiga impedia sua liberdade; a Espanhola deveria conhecer e sentir a beleza do mundo: “Norma era impiedosa. Por que então não deixava a Espanhola fora daquela caixa, não permitia que ela visse a primavera, o verão, as flores, a beleza da terra feliz? Por que não deixava que a boneca escutasse os pássaros, vivesse a alegria das coisas vivas?” (REGO, 1956, p. 27).

Edna afeiçoou-se, principalmente, porque ligava a beleza de Espanhola à Ester. Para a menina, boneca e professora possuíam uma beleza deslumbrante que, por destoar da beleza que a rodeava, as tornavam ainda mais atraentes. Na infância, foi a Espanhola quem agiu como elo entre a jovem Edna e seu desejo de imigrar para terras onde o frio não fosse um problema, uma terra bonita, ao contrário do que ela pensava sobre a Suécia. Acerca disso, Antônio Paulino (2011) destacou que “Ester e a boneca representavam o impossível, o mundo lá de fora com o qual Edna sonhava em imaginação, em desprezo por seu mundo”. O autor também considera Ester como a representante de “uma possibilidade de proporcionar à Edna o conhecimento sobre algo diferente”, uma vez que representava um modelo feminino diferente da mãe da protagonista (PAULINO, 2011, p. 117). O encantamento de Edna por Ester e Espanhola pode ser destacado no seguinte trecho:

Logo no primeiro dia foi deixando em todos uma impressão perturbadora. Eram os cabelos. Aqueles cabelos pretos luzindo, enchendo a vista, atraindo a admiração. Os únicos cabelos pretos

do lugar, a primeira impressão de beleza real que Edna sentira fortemente em sua vida. O que ela achava bonito até ali, eram as cousas que estavam distantes, que eram de outros mundos: os vestidos, as carruagens, os príncipes, as princesas dos contos, era o mar, as estrelas, era a boneca de sua amiga Norma. Uma boneca que as meninas todas amavam como um impossível e que o pai de Norma trouxera de um país distante, numa de suas viagens como embarcado. Bela boneca de cabelos pretos como os de Ester. Agora Edna via uma beleza viva, que tinha carne de verdade, e olhos que viam, sem nada daqueles olhos vidrados que se fechavam com molas (REGO, 1956, p. 19-20).

Além de seu jeito afetuoso, havia algo em Ester que atraía profundamente Edna: seus cabelos longos e tão negros como os quais a menina e os colegas nunca viram antes pelas redondezas. Para Edna, a beleza residia no diferente, isto é, no que estava distante ou diferia de sua realidade. Desde antes de conhecer a professora ela já se sentia atraída pelo que destoasse da vida ao seu redor (“o que ela achava bonito até ali, eram as cousas que estavam distantes, que eram de outros mundos”), assim, com os cabelos negros, Ester se distinguia e ocupava uma posição de grande valor aos olhos da menina. De acordo com a simbologia dos cabelos, presente no *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002, p. 154), por serem considerados a morada da alma, os fios são um forte vínculo com a identificação. Desse modo, a identificação de Edna não era pela mãe ou pela avó (ela tinha medo de se tornar a mãe e abominava a avó), mas sim com a professora que, destoante daquela paisagem desprezada pela menina, lhe oferecia a esperança de um novo caminho. O apagamento que Edna faz da figura de sua mãe em detrimento da professora, para Elisa Coelho (2019), ressalta a característica de Edna de sempre olhar para o que se afastava do seu mundo; desse modo, a diferença configurada pelos cabelos pretos de Ester operava “como uma afirmação imperiosa dessa busca identitária que faz crescer esse outro mundo às custas de apagar o seu, intensificar o não-pertencimento” (COELHO, 2019, p. 123).

Em relação à mãe, Edna chega por muitas vezes a ser cruel nos comentários. A repetição do encantamento de Edna pelos cabelos de Ester marca toda a primeira parte do romance, com a personagem comparando a beleza deslumbrante dos fios da professora aos cabelos de sua mãe, considerando-os sem vida como a “palha”: “[...] com aqueles cabelos pretos até a cintura, cabelos compridos

e quentes, de gente viva. Os cabelos louros de sua mãe pareciam de palha, os da velha Elba deviam ser secos como sua voz” (REGO, 1956, p. 20). Desse modo, desde a infância, Edna pretendia romper com o modelo feminino que a mãe representava, por isso, acabou se identificando com Ester, uma mulher que lhe mostrava a possibilidade de um outro mundo, muito diferente daquele conhecido por ela. A mãe vivia sob o jugo da avó e, por considerá-la apática e servil, apavorava-se só de pensar que no futuro precisaria ser como ela:

E a sua mãe estaria na beira do fogão. Os animais já teriam recebido o cuidado de suas mãos, os porcos, as vacas e a terra da horta já teriam conhecido o zelo da boa Matilde, a de tranças louras, de voz doce, de mãos calosas como homem. Teria ela que ser como sua mãe? A mestra não permitiria uma cousa destas. Sairia pelo mundo com Ester. E ambas encontrariam quem fizesse por elas o mesmo que ela havia feito pela Espanhola (REGO, 1956, p. 33).

Adulta, mesmo após a partida de Ester, foi a falta de identificação com o modelo da mãe que a encorajou a recusar as investidas amorosas dos rapazes da cidade, enquanto assistiu à irmã Sigrid e a amiga Norma casarem com homens das redondezas e repetirem o mesmo destino das outras mulheres; nas palavras de Edna, esse destino era ter filhos e oferecer aos maridos seus braços bons para o trabalho. Mas, apesar de não se identificar com “aquele mundo”, ao pensar em sair “para o outro mundo” na companhia de Ester, quando adolescente, Edna ainda alimentava a esperança de encontrar “alguém” que fizesse por elas o mesmo feito por Espanhola. Assim, mesmo após “salvar” a boneca, Edna ainda não se considerava possibilitada de salvar a si própria, por isso, ao se casar com Carlos aceita o caminho oferecido pela vida para que ela alcançasse outras oportunidades.

Necessário pontuar que todo o sentimento nutrido em relação à Ester chega a ser obsessivo. Aos quinze anos, quando interceptou uma carta de um antigo namorado da professora, um rapaz que ambas haviam encontrado em uma viagem feita à Estocolmo, Edna tentou o suicídio:

Ester feliz, dando tudo que era seu, o seu corpo e sua alma, a Roberto, a voz, o corpo, as carícias, a ternura. Ela só no mundo, e Ester longe, esquecida dela. Deitou-se na cama e apertou o cora-

ção. Seu choro era de todo o seu corpo, de toda a sua carne. Uma dor profunda, um desespero imenso se estendeu pela sua alma. A morte, a morte! Sim, a morte. [...] Não queria mais nada do mundo. Ester... Ester... Os cabelos pretos cobririam o seu corpo morto. E um tiro estrondou pela casa (REGO, 1956, p. 59).

A posse sentida em relação à Ester perturbava Edna profundamente, fazendo-a preferir a morte a viver em um mundo em que “Ester era dele” e não “dela”. Quando a relação entre as duas se estreitou, o deslumbre de Edna pelos cabelos da professora gradativamente se tornou um desejo amoroso (“E só a ela era que amava no mundo. Só a ela, só à mestra de cabelos pretos ela amava no mundo”), porém, um desejo altamente possessivo. A constatação da posse surgiu enquanto assistia Ester arrumar as malas antes de partir durante as férias, anos antes; naquele momento, teve certeza de que a outra voltaria, pois a pertencia: “Ester era dela. Uma sensação absoluta de posse, de completo domínio, se apoderou de Edna. Ester era sua, com seus cabelos pretos. Era mais sua que a boneca era de Norma” (REGO, 1956, p. 21). Naquelas férias, contudo, roubou a boneca de Norma para que a pertencesse na ausência da professora. Para Manguieira, quando Edna transferiu a atração que sentia à boneca durante a ausência da amiga e precisou devolvê-la, já foi antecipada a impossibilidade da personagem de ter o que amava, pois, no decorrer do romance a “interdição da posse do objeto desejado” é algo com o que ela precisará lidar ao perder, sucessivamente, seus três amores: Ester, Riacho Doce e Nô (MANGUEIRA, 2012, p. 89-90).

Por cinco anos, ficou acamada. E quando se levantou, Ester já havia partido há anos, expulsa pelo que o pastor considerava a “má influência sob Edna”. Para além disso, foi também o preconceito contra a religião de Ester (a moça tinha origem judaica) e o fato dela não “pertencer” ao povoado que impulsionou a rejeição e a expulsão sofrida após a tentativa de suicídio de Edna. A professora recebeu a culpa por ter colocado “ideias” na cabeça da jovem e, por causa disso, foi hostilizada e expulsa da aldeia. Naquela aldeia todas as famílias eram de religião protestante, com exceção de uma católica (a família de Carlos), assim, o poder do pastor era supremo, sendo ele quem liderou a campanha de expulsão da professora: “O pastor tomara a orientação da campanha. Fizeram um memorial. Não houve uma só pessoa que ficasse do lado da mestra” (REGO, 1956, p. 61).

Ciente de que continuar no burgo não oferecia nenhuma expectativa de uma modificação na vida, o casamento surge como uma possibilidade de mudar essa condição e se afastar do modelo feminino da região. Após cinco anos da tentativa de suicídio, Edna incumbia-se de todo o serviço (Sigrid casou com o irmão de Norma, Oto, e Guilherme trabalhava na cidade) como forma de se punir. Recusou propostas de casamento com homens da região com indiferença, sabendo que, no fundo, todos a queriam pelo mesmo propósito: “os homens queriam braços e ventres. Não havia nenhum naquela redondeza que não fosse assim como seu pai era – criatura insignificante, de olhar passivo, de jeito grosseiro” (REGO, 1956, p. 66). Apesar da distância e dos anos, Ester ainda era o elo entre a protagonista e o “mundo lá de fora”, o único mundo que a atraía, em contraposição ao seu. Era por ter aprendido sobre esse “outro mundo” com Ester que Edna se recusava ao casamento – “Ester lhe dera um conhecimento diverso da vida, lhe ensinara coisas maravilhosas” (REGO, 1956, p. 66). A mudança no pensamento de Edna, dessa forma, se opera com o recebimento da carta e, tempos depois, com o retorno de Carlos ao burgo. Quando se apaixona por Edna, Carlos desconhecia que ela, absolutamente, nunca foi apaixonada por ele. O casamento é uma tentativa de libertação daquela vida que ela odiava e também uma recusa a todos os homens que fossem parecidos com seu pai. Carlos é um homem diferente dos que ela conhecia, estudou na capital, era católico, apreciava música. E era a música o principal elo com Ester. Desse modo, Edna casa-se sem nenhuma hesitação, mesmo sabendo não amar Carlos, “o que ela queria era fugir, retirar-se do meio infernal em que vivia” (REGO, 1956, p. 79). O conflito com a família, acarretado pelo casamento, foi um conforto; para sua avó Elba, a união da neta com um católico só podia ser “o maior castigo que Deus podia dar-lhe na terra” (REGO, 1956, p. 79), preferia que “tivesse morrido do tiro, do que se casar com um adorador de boneco, uma papista, inimigo de Deus!”, o mesmo pensava seu pai e a irmã mais nova, Sigrid; no final, “só a mãe de Edna se recusara a intervir” (REGO, 1956, p. 78). Os pais de Carlos também foram contra o casamento, mas por outros motivos, já que, por esperarem de Carlos uma ascensão social, viam a união com Edna um “declínio”. Para eles, ela era apenas uma simples camponesa que, no passado, movida pela companhia de Ester e pelas ideias ruins colocadas em sua cabeça, atentou contra a própria vida. Apesar de contrariarem os pais, o casal se casa e vai viver em Estocolmo.

## Riacho Doce: o segundo amor

A segunda parte do romance é centrada na vida de Edna já adulta e casada com Carlos. A mudança para Estocolmo após o casamento, de fato, deu à personagem o que ela sempre quis: liberdade. O único sentimento que a consumiu por toda a vida foi o de ser livre, por isso, naqueles primeiros tempos de casamento, foi feliz: “Edna tinha a impressão de que havia saído da prisão, dos trabalhos forçados, para a liberdade absoluta. Seis meses levou meio tonta com a liberdade” (REGO, 1956, p. 79). Passada a animação inicial, Edna percebeu que a solidão sentida na companhia do marido a impedia de ser feliz, e que a melancolia – sua companheira de toda a vida – retornou “como ameaça de tormenta” (REGO, 1956, p. 83). No verbete dedicado à Edna, em *O ser e o fazer na obra ficcional de Lins do Rego: dicionário dos personagens*, Milton Marques Jr. e Elizabeth Marinheiro relacionam esse desejo de liberdade da protagonista à simbologia do significado de seu nome (Edna é uma forma reduzida de Eduarda, nome de origem hebraica, cujo significado é regozijo ou prazer). Para esses autores, por ser uma personagem marcada pela opressão e pela falta de carinho, Edna enxergava no casamento com Carlos uma grande chance de libertar-se e ser feliz. Entretanto, na busca pela felicidade, Edna foi repetidamente punida em *Riacho Doce*, pois, por seguir o destino de seu nome, sempre esteve em busca do amor e da liberdade; mas, impedida de alcançar o prazer e a felicidade, teve que lidar com a opressão e a proibição ao que tanto procurou (MARQUES Jr. e MARINHEIRO, 1990, p. 141).

A infelicidade de Edna veio com a percepção de que a solidão a acompanhou a Estocolmo. Apenas a esperança de alcançar a terra de seus sonhos (o país quente e tropical com o qual sempre sonhou) poderia causar uma mudança nela. Esse território desejado, contudo, supre parcialmente com as fantasias da protagonista: Riacho Doce é uma terra que lhe proporcionou um contato inédito com a natureza paradisíaca, com o qual se identificava e que, parcialmente, a acolheu. Suas angústias foram momentaneamente esquecidas e, por um tempo em segundo plano, retornaram de forma contínua quando começou a temporada de chuvas, por exemplo.

A proposta de trabalho em Riacho Doce surgiu para Carlos após recomendações médicas para que Edna fizesse uma longa viagem em que ela pudesse se reestabelecer. A mera constatação da

oportunidade de viver em um país tropical já mudou Edna temporariamente. No dia em que Carlos lhe contou a notícia, a personagem quase não dormiu tamanha a felicidade que a consumia; naquela noite, as relações sexuais com o marido, que há tempos lhe causavam repulsa e desespero, restabeleceram a proximidade entre ambos (REGO, 1956, p. 85). Mas como de praxe, a felicidade de Edna é provisória e, antes mesmo de desembarcar do navio que a levava ao Brasil, a angústia já atormentava seus dias.

A assimilação de Edna a Riacho Doce transcorreu com verdadeira facilidade, se comparada à situação de seu marido. Disposta a integrar-se a esse novo mundo (mas desconsiderando ser a integração inviável independentemente do local onde estivesse, uma vez que o deslocamento era interno), ainda em Estocolmo, a personagem tratou de comprar uma “geografia”, uma gramática da língua portuguesa e aprender o máximo possível sobre o país onde moraria: “Sabia que havia o Brasil, um imenso país, com rios e bichos gigantescos. Era uma terra de gente de outra cor e onde se falava o português. Pela geografia se informou de muito mais coisas”, como a capital do país (na época o Rio de Janeiro), o número de habitantes, o tamanho das cidades e o clima “quente, temperado, [cujos] ventos amenizavam o calor” (REGO, 1956, p. 85-86). Ao despedir-se dos pais e dos irmãos no dia do embarque, Edna sentiu que não os veria novamente, a antecipação dos acontecimentos já é revelada: ela não voltaria à Suécia, “teve o pressentimento de que nunca mais os veria, nunca mais tornaria a vê-los. Era um salto perigoso que ia dar, atravessar mares, percorrer terras desconhecidas” (REGO, 1956, p. 86). Diferentemente da esposa, Carlos ansiava criar fortuna na América e depois retornar, por isso, quando embarcou, esperava voltar à Suécia com fortuna, fama e reconhecimento, pois seria o engenheiro a descobrir o petróleo no Brasil, a dar orgulho à sua família.

Em sua primeira manhã em Riacho Doce, Edna foi surpreendida por uma claridade jamais vista. Foi Helena, a esposa do investidor das pesquisas petrolíferas, o dr. Silva, e também estrangeira, quem a levou para seu primeiro passeio. Naquela manhã, o sol entrava por todos os seus sentidos enquanto ela procurava – tonta e embriagada – captar cada centímetro ao seu redor. Para Helena – quem também passou pelo mesmo deslumbramento quando chegou, anos antes – o encanto de Edna era divertido. A proximidade entre ambas se dá por serem estrangeiras e, no início, um frágil laço cria-se entre elas.

Como Carlos, Helena também tinha dificuldade em se adaptar, por isso, todos se surpreendiam com a facilidade de Edna em se aproximar de Riacho Doce:

O entendimento lhe vinha pelos sentidos aguçados. Todos se espantavam de tanta facilidade de compreensão. Era um milagre. Dona Helena estava no Brasil há cinco anos, e era aquilo que se via, alheia a quase tudo, falando mal a língua da terra, a tropeçar em dificuldades a cada instante. E a mulher do engenheiro novo, com três meses, parecia que estava ali há mais de ano (REGO, 1956, p. 125-126).

Edna impressionava os moradores do povoado, tanto positiva como negativamente. No desenrolar da narração a opinião sobre ela vai do estranhamento causado nos primeiros tempos, à adaptação do povo a sua presença constante na praia e, por fim, à completa rejeição com que passam a vê-la. No princípio, Edna era vista com espanto, os homens não estavam acostumados a terem mulheres nas praias – suas esposas, mães e filhas estavam sempre ocupadas com suas tarefas domésticas e com os trabalhos das rendas. Já a “outra galega”, Helena, raramente descia à praia e quando ia era somente para tomar banho, ignorando-os por completo; por isso, de tanto ver “a galega nova” na praia “terminaram gostando de Edna” (REGO, 1956, p. 136). Já as mulheres, tiveram medo de seus trajes de banho e acharam-na uma “sem vergonha” por conversar “com os seus maridos e seus filhos como se fosse homem também”. Foi apenas após a fama de boa patroa ter se espalhado que passaram a gostar dela: “A fama cresceu, e aos poucos as mulheres de Riacho Doce começaram a ver Edna de maiô sem susto” (REGO, 1956, p. 131). A boa impressão causada por Edna estava marcada na ênfase provocada pela repetição de que estava ali há menos tempo do que Helena e parecia mais adaptada. Havia se aproximado mais de Riacho Doce do que a outra: “A galega nova, como os praieiros chamavam Edna, para distingui-la da mulher do dr. Silva, começou a impressionar fortemente os nativos. Há seis meses que chegara, e parecia mais antiga por ali que a outra” (REGO, 1956, p. 131).

Assim como na Suécia, em Riacho Doce Edna também se desencilhava do modelo feminino local. No oitavo capítulo da parte dois, em uma carta escrita à Sigrid, a protagonista detalha sobre sua vida no novo país. Estabelecida há mais de seis meses, já conseguia

discorrer sobre como enxergava a estrutura social local, chamando atenção para a diferença entre as mulheres ricas da cidade e as da praia. As moças da alta sociedade (que ela conheceu no baile em que foi com Helena) não eram iguais às da praia; enquanto as primeiras iam a bailes, dançavam, usavam roupas elegantes, falavam inglês e tomavam champanhe, as outras se casavam cedo, se vestiam mal e, por praticamente não terem como sustentar os filhos, trabalhavam bastante e inspiravam pena. Viviam da pena dos outros, até mesmo da sua:

As mulheres da praia é que nos fazem pena pela miséria. Andam de pés no chão e se casam muito cedo. Casadas, são apenas instrumentos de trabalho. Faz pena vê-las. Moças, parecem velhas. Quando as vejo, lembro-me de nossa mãe. Elas têm sempre aquele ar de escrava da nossa pobre mãe. Trabalham muito. Algumas são boas artistas. Fazem rendas. Dias e dias trabalham para conseguir um metro de renda, que vendem por quase nada (REGO, 1956, p. 147).

A comoção causada pela vida das mulheres da praia resultava da aproximação feita, por Edna, delas com sua mãe; eram parecidas porque além de trabalharem muito (“elas têm sempre aquele ar de escrava da nossa pobre mãe. Trabalham muito”), também revelavam o cansaço na aparência física (“Faz pena vê-las. Moças, parecem velhas”). Inspiravam-lhe tanta comoção que comprava tudo o que ofereciam em sua porta, os peixes, os ovos, as rendas e as frutas. O que mais a emocionava, entretanto, era a humildade com que a presenteavam com belos presentes. Nessa carta à Sigrid, contou da mulher que a presenteou com uma renda, resultado de semanas de esforço e dado de presente à “galega nova”. T tamanha emoção sentiu Edna com a demonstração do carinho que teve “vontade de dar tudo que tinha em casa à pobre mulher” (REGO, 1956, p. 147). Identificação com aquelas mulheres não havia, Edna apenas sentia pena do destino delas (talvez, um sentimento semelhante ao que sentia pela irmã, a quem considerava frágil demais para o trabalho pesado e para os cuidados com o marido e os filhos), porque em Riacho Doce ela não se identificava com nenhuma delas (nem mesmo com Helena, a quem considerava boa, porém, distante demais). Nesse ponto, podem ser apontados os motivos que levaram Edna a se tornar tão indesejada por Aninha, como discutido a seguir.

## Nô: o terceiro amor

Toda a liberdade da qual a protagonista desfrutava só causava desconfiança por parte da moradora mais influente de Riacho Doce. No povoado, a “galega nova” tinha liberdade para acordar cedo e ir para o banho de mar sem precisar se preocupar com os cuidados domésticos (ela tinha sinhá Benta para cozinhar e Firmina para cuidar da roupa). Sem precisar trabalhar, sem filhos e sem impedimentos do marido para seus dias entregues ao sol e ao mar, Edna representava um modelo feminino que transgredia com tudo já visto em Riacho Doce; por isso, desde sua chegada, só a opinião de Sinhá Aninha, conselheira e líder política e religiosa, não mudou e permanecia firme: boa ou não, a velha continuava achando que “aquela barata descascada era uma mandada do capeta” (REGO, 1956, p. 132). As atitudes de Edna contrariavam o considerado pela velha como “próprias a uma mulher”, pois ela achava que “mulher não devia tomar banho de mar. Mulher era para parir, trabalhar, criar filhos, morrer” (REGO, 1956, p. 137), logo, sua presença na praia em trajes que deixavam “as partes de fora” era um absurdo para aquela árdua defensora do tradicionalismo. O sexismo presente na sua opinião sobre Edna expressa bem o papel da mulher que, até então, era aceito no cotidiano de Riacho Doce: mulher era para casar, ter filhos, trabalhar e morrer. Nada das “regalias” de Edna. A libertação feminina representada por Edna poderia agir como “modelo” para as outras mulheres, por isso, desde o início “para a velha, Edna constituía um perigo” (REGO, 1956, p. 137).

O poder de Aninha no povoado era superior ao de qualquer pessoa. Assim como a velha Elba mandava em sua família na Suécia, a avó brasileira controlava a todos apoiada tanto na sabedoria da idade como no poder religioso do qual dispunha. A equivalência entre as duas mulheres foi feita por Edna e pode ser verificada pela ascendência e pelo domínio que ambas possuíam sobre a família: os filhos (Lourenço e Juca Nunes) são incapazes de as contrariar, as noras (Matilde e a mãe de Nô que não tem nome no romance) se subjugam às suas ordens, enquanto os netos são diretamente influenciados por elas (aqui, o poder de Elba sobre Edna é limitado, uma vez que a personagem contrariou a avó ao se casar com Carlos; já o controle de Aninha sobre Nô envolvia todo o misticismo com o qual o rapaz foi criado e que rodeava a figura da avó, a responsável pela interdição do relacionamento).

Desse modo, o poder de repressão de Aninha pode ser identificado no conflito que se estabelece entre ela e Edna após a chegada de Nô a Riacho Doce e, por conseguinte, com o envolvimento amoroso entre o rapaz e a sueca. Neto da velha Aninha, ele teve ainda na infância “o corpo fechado para a bala, para ponta de faca, para as febres, as bexigas, para os perigos da mulher” (REGO, 1956, p. 200). Diferentemente dos outros rapazes do povoado, Nô não vivia em Riacho Doce. Passava meses fora trabalhando em um navio de carga que o levou à Europa e aos EUA; sempre que voltava, porém, trazia muitas histórias sobre o mundo conhecido por ele fora dali, orgulhando a todos com sua grandiosidade. Ao conhecer Edna, as coisas mudam de figura: envolto por muita superstição, o jovem vive um grande conflito entre o amor pela “galega” e a crença no poder da avó. O impasse entre o amor e a superstição leva-o, por fim, a sucumbir e tornar-se como “um homem cuja alma fugira, cuja vida escapara” (REGO, 1956, p. 257).

À primeira vista, Nô causou em Edna uma forte impressão; retornando da praia, ela o encontrou em frente à casa de Aninha e, só de avistar a figura daquele homem desconhecido, já ficou tonta. Sem saber como ou por que, naquele primeiro instante ela “sentia que ele era seu” (REGO, 1956, p. 162).

Edna conheceu Nô na manhã seguinte à primeira vez em que foi estuprada pelo marido. Bêbado, Carlos percebeu a repulsa que se apoderava da esposa sempre que ele queria ter relações sexuais com ela. Sentindo-se dono da mulher e de seu corpo, se recusa a aceitar que ela se negue ao contato, pois, para ele, “aquele corpo era seu, só seu. E sem que Edna fizesse um só movimento de reação e desse o menor sinal de vida, possuiu-a violentamente” (REGO, 1956, p. 157). Aproveitando-se do casamento que oficialmente os unia, ele a violentou. Desesperada, na manhã seguinte Edna procurou consolo nas águas do mar para se limpar do asco causado pela atitude do marido (no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 15), um dos significados da água é justamente o de elemento purificador). Naquela manhã, Edna “tinha o corpo machucado” e “sentia-se vencida, de alma trucidada” e, na combinação sol e mar, ela encontrou um tipo de consolo para aquela culpa que se avizinava. Para a moça, “Carlos era um monstro”, mas tomava para si a responsabilidade sobre os atos do marido, pois se culpava por não o amar: “O marido chegara por fim à conclusão de tudo. De agora por

diante ele sabia a origem das suas tristezas, dos seus humores; sabia que a sua mulher sofria por não poder amá-lo” (REGO, 1956, p. 161). Dentro da sociedade sexista a qual pertencia, Edna sentia o peso da obrigação de amar o marido e de oferecer seu corpo a ele sem qualquer forma de resistência ou mesmo sem desejá-lo. Desse modo, a constante culpa sentida era resultado da dificuldade em conviver naquele padrão que a fazia um objeto de propriedade de Carlos; mas, como não enxergava nenhum caminho que a pudesse levar a modificar isso, acabava continuamente tentando se convencer de que deveria aceitar “seu destino”: “Estava perdida. Para onde correr, para onde dirigir o seu destino? Teria que viver só. Teria que ser a mulher de um engenheiro sueco, uma sombra, uma pobre Edna abandonada” (REGO, 1956, p. 161). *Riacho Doce* é uma narrativa que, apesar de mostrar o desejo de Edna de ser uma mulher emancipada, com ideias e atitudes avançadas, não lhe oferece a oportunidade para se libertar do controle da sociedade em que ela vivia. Tanto na Suécia como em Riacho Doce ela se encontrava sempre sendo frustrada pelo poder das duas líderes, Elba e Aninha, que agiam em defesa dos valores tradicionais e sexistas equivalentes aos defendidos em sociedades regidas pelo patriarcado. Isso pode ser verificado nas atitudes de Edna porque, mesmo após o relacionamento com Nô e a certeza de que todos sabiam do seu amante, ela não pensa na hipótese de se separar do marido. O divórcio, dessa forma, não fazia parte das possibilidades insinuadas à protagonista dentro do romance; o adultério sim, o que revela como a defesa do tradicionalismo presente na obra era hipócrita, mas também de acordo com o que socialmente era aceitável naquela sociedade representada.

O grande conflito de Aninha é o constituído contra a “galega”, a única inimiga que conseguiu abalar seu poder. Apesar de nunca ter simpatizado com ela, a velha não era da opinião de que a sereia, símbolo no romance da perdição dos praiheiros, era como a “galega nova”. Mas depois que a moça se envolveu com Nô e, por alguns momentos, ele se revoltou contra a avó, não apenas Edna, mas também ele passaria a ser “alinhado” ao diabo cujo intuito e presença em *Riacho Doce* era destruir o mundo de Aninha: “É o que estou dizendo. Esse menino veio para aqui a mandado do cão. Do inferno ele trouxe um mandado contra nós todos. Eu sei das coisas” (REGO, 1956, p. 211). Envolta em superstições e misticismos, Aninha domina, a seu modo, a situação com Nô, ao mesmo tempo em que

destrói qualquer impressão positiva que ainda resistia no povoado sobre Edna. Depois da noite do ataque de Nô, em que a avó expulsou o “diabo” de seu corpo, todos concordaram de que “a velha Aninha soubera vencer as manobras do tihoso e arrancara Nô das mãos miseráveis”. Quanto aos estrangeiros, “depois do caso de Nô, para os praieiros o demônio passou a viver na casa grande do galego. Todos ali tinham parte com o diabo e a velha Benta vivia de cama e mesa com o cão” (REGO, 1956, p. 255). A fama sobra até para Benta, a cozinheira da casa, muito próxima à patroa, e acusada por Aninha de ter sido a “alcoviteira”.

### **Considerações finais**

O que motiva Edna é a busca por liberdade, o que a levou à inquietante constatação de só haver encontrado solidão e dor. Jovem, buscou se afastar dos modelos femininos presente em seu lar: não desejava ser fraca, como supunha ser a mãe, nem ser feroz e impiedosa, como via a avó; Edna desejava ser livre, com a mesma liberdade e o conhecimento que via em Ester. Assim, a protagonista se opõe aos arquétipos femininos construídos e perdurados pela sociedade na qual vivia. Apartada da amiga, casou-se com o último dos homens desejado para ela pelos pais protestantes, o único em seu limitado círculo que se opunha ao pai, a quem Edna abominava.

Ao chegar a Riacho Doce, entretanto, Edna não esperava a batalha que precisaria travar para não ser apenas livre, mas também feliz. A equivalência entre a velha Aninha e a velha Elba é percebida por ela, mas a influência das mulheres sobre os netos é diversa. O poder da velha Aninha sobre Nô é maior do que o de Elba sobre Edna, não tanto pelo domínio exercido, mas sim porque a protagonista era uma figura com muita força para conquistar o que desejava e só não conseguiu a realização amorosa ao lado de Nô por causa da falta de fibra e de coragem do rapaz para enfrentar a avó cujos poderes estranhos ele temia mais do que qualquer outra coisa no mundo. O insucesso do relacionamento deles é mais resultado do fracasso de Nô em enfrentar a avó do que uma forma de desistência de Edna; ela persiste, esperançosa, até finalmente perceber que o homem amado já não existia, estava oco, perdido no vazio dos próprios medos.

Um outro ponto precisa ser levantado em relação à protagonista de *Riacho Doce*, embora representante de uma luta por emancipação, a personagem à medida que lançava discursos favoráveis à emancipação feminina e sensíveis às desigualdades dos meios em que vivia, também manteve atitudes conservadoras e, muitas vezes, cruéis ao se referir às mulheres de classe social inferior à delas. Edna percebia a vida difícil e cheia de privações das moças de Riacho Doce, penalizava-se ao vê-las, ainda jovens, parecerem velhas, sempre dedicadas a um trabalho estafante; ao vê-las, era da própria mãe que lembrava, a quem dedicava um misto de repulsa e pena. Não só com a mãe ela era cruel, ao se referir à cozinheira que trabalhava em sua casa, Sinhá Benta, enquanto ouvia um disco de Chopin em sua companhia, refletia se a “alma bronca” da mulher, a quem considerava uma mestiça estúpida, conseguiria compreender a sedução da música que a fazia lembrar Ester. Chega, assim, a conclusão de que a genialidade de Chopin poderia ser apreendida mesmo por ela. É constante, mesmo após desenvolver um carinho por sinhá Benta, a única que permaneceu a seu lado após a rejeição sofrida no povoado, as referências de Edna a ela, direta e indiretamente, como “mestiça”, “bronca”. Do mesmo modo, subtendia que a fidelidade servil de sinhá Benta era tal qual uma prova de sua subalternidade perante a patroa branca e de posição social distinta. Assim, para ela, haveria aquelas mulheres como Ester, livres, sensíveis à arte, inteligentes e dignas de liberdade, e aquelas como a mãe, as servis, dignas de pena?

Subjugada pelo ambiente opressor e sexista, Edna não chega a obter a felicidade por um tempo maior do que o curto intervalo passado ao lado de Nô. Rejeitada, com Carlos preso por um crime que não cometeu (o de atentar contra as perfurações da sonda de petróleo), Nô seco e vazio como um homem sem alma, Edna entra no mar e nada rumo ao sol que vai nascendo. Sereia ou não, está consciente de que vai em busca da morte, talvez, a única liberdade da qual não seria privada.

**Referências**

- ANDRADE, M. de. Riacho Doce. In: ANDRADE, M. de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. p. 137-141.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 17. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.
- COELHO, E. D. O novo e a tradição em Riacho Doce: entre o pertencimento e a ruína. In: *Línguas & Letras*, vol. 18, n. 45, 2019. p. 120-135.
- HOLLANDA, B. B. B. de. *ABC de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- MANGUEIRA, J. V. *Representações do sujeito feminino em O despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo*. 2012. 230 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPB, João Pessoa, 2012.
- MARQUES JR, M.; MARINHEIRO, E. *O ser e o fazer na obra ficcional de Lins do Rego: dicionário dos personagens*. João Pessoa: FUNESC, 1990.
- PAULINO, A. G. L. Lugar e poder simbólico em *Riacho Doce*. In: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 42, n. 1, jan/jun, 2011, p. 110-128.
- REGO, J. L. do. *Fogo Morto*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Klick Editora, 1997.
- REGO, J. L. do. *Riacho Doce*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- REGO, J. L. do. *Usina*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

---

## Informações sobre a presença online da ABRALIC

**Visite nosso site**

[abralic.org.br](http://abralic.org.br)

**Siga-nos no Facebook**

[facebook.com/associacaoabralic](https://facebook.com/associacaoabralic)

**Visite nosso canal no YouTube**

[tiny.cc/ABRALIC](https://tiny.cc/ABRALIC)

**Entre em contato**

[contatoabralic@gmail.com](mailto:contatoabralic@gmail.com)



**Saudações  
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m<sup>2</sup> & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>.



---

“Esta obra reúne artigos resultantes das discussões estabelecidas em torno das relações entre feminismo, gênero, sexualidade e literatura no XVI Congresso Internacional da ABRALIC 2020, realizado excepcionalmente de modo virtual em decorrência da Pandemia do Covid-19.

[...]

Espera-se que o leitor dos artigos aqui presentes possa observar minuciosamente todas essas temáticas e compartilhar os pontos de vistas da crítica literária brasileira que contribui para a consolidação da literatura enquanto poder simbólico e cultura de resistência feminina e feminista.”

